

SABERES COMPARTIDOS

Proceso de inventario de
patrimonio cultural inmaterial
del Uruguay



Comisión del Patrimonio
Cultural de la Nación

Departamento de Patrimonio
Cultural Inmaterial



SABERES COMPARTIDOS

Proceso de inventario de
patrimonio cultural inmaterial
del Uruguay

Comisión del Patrimonio
Cultural de la Nación

Departamento de Patrimonio
Cultural Inmaterial



Ministerio de Educación y Cultura

Ministra
María Julia Muñoz

Subsecretaria
Edith Moraes

Directora General de Secretaría
Ana Gabriela González

Comisión del Patrimonio Cultural de la Nación (CPCN)

Presidente
Nelson Inda

Secretario
José Cozzo

Integrante de la Mesa Ejecutiva
Fernando Yáñez

Miembros titulares y alternos
Enrique Aguerre, Beatriz Birriel, Renée Fernández Vittori, Carlos Galcerán, Fernando Loustaunau, Enrique Machado, José María López Mazz, Fernando Giordano, Elena Pareja, Virginia Cornalino, Apolo Romano, Carmen Curbelo

Unidad ejecutora de la CPCN

Director general
Nelson Inda

Directora (i) del Departamento de Patrimonio Cultural Inmaterial
Leticia Cannella

Oficina Regional de Ciencias para América Latina y el Caribe de Unesco

Directora
Lidia Brito

El primer inventario nacional de patrimonio cultural inmaterial se realizó en el marco del Programa Impulso para el Patrimonio, dentro del acuerdo de cooperación Unesco – Ministerio de Educación y Cultura, a través de la Comisión del Patrimonio Cultural de la Nación.

Asesora del programa del inventario nacional de patrimonio cultural inmaterial
Olga Picún

Agradecimientos: a todas las instituciones y personas que colaboraron con su tiempo e ideas para este inventario.

Esta publicación se debe citar de la siguiente manera:

Cannella, Leticia y Olga Picún: *Saberes compartidos. Proceso de inventario de patrimonio cultural inmaterial del Uruguay*, Montevideo: Comisión del Patrimonio Cultural de la Nación, 2019.

ISBN: 978-9974-94-673-6

Autoras
Lic. Leticia Cannella
Dra. Olga Picún

Edición y diagramación
Niklaus Strobel

Corrección
Anna Larocca

Impresión
CM Impresos
Depósito legal: 376.705

Las fotografías, en su mayoría, fueron tomadas por las autoras, Olga Picún {OP} y Leticia Cannella {LC}. Cuando el autor es otro se indica con el nombre completo.

Foto de tapa y contratapa:
Norma Calgaro
Foto en el retiro de tapa:
Olga Picún
Foto en el retiro de contratapa:
Leticia Cannella

Presentación

Uruguay signó la Convención para la Salvaguardia del Patrimonio Cultural Inmaterial de la Unesco en 2006 y se transformó en Estado-parte al compartir, a través del texto del acuerdo internacional, sus criterios y responsabilidades. Más adelante, la Unesco adoptó como propios y representativos de nuestro país dos elementos: el tango, compartido con Argentina, y el candombe y su espacio sociocultural, presentado por Uruguay. Uno y otro, inscriptos en la Lista Representativa del Patrimonio Cultural Inmaterial de la Humanidad, tienen el máximo grado de protección a través de la Comisión Interministerial de Apoyo al Tango y al Candombe (CIATYC).

Como contrapartida y contracara, nuestro país se debía a sí mismo la elaboración de un inventario nacional que diera cuenta de una diversidad de elementos inmateriales que las comunidades o grupos propusieran para su salvaguardia. Estos elementos de la cultura viva se refieren a nuestros saberes, habilidades, ritos y fiestas legados por las generaciones pasadas para ponerlos en valor para las generaciones por venir.

El desafío planteado años atrás se ha desarrollado sin prisa y sin pausa. La Comisión del Patrimonio Cultural de la Nación, a través de su departamento de patrimonio cultural inmaterial, ha logrado establecer desde 2015, en acuerdo con la Oficina Regional de Unesco en Montevideo, un camino cronológico, un territorio a explorar y una secuencia de avances concurrentes a la salvaguardia. Presentamos, en la publicación que ofrecemos en esta ocasión, el primer avance con una serie de elementos definidos en sus características, en el territorio de su dominio, el colectivo que lo acuna y las posibilidades reales de registrar sus modificaciones en el tiempo. Cada elemento genera una *ficha de registro* como sustento de su salvaguardia y como materia de reflexión comparativa y de experimentación abierta a nuevas incorporaciones.

Como todo inventario provisorio, lo ponemos a consideración de la población en términos colectivos e individuales. En este marco, daremos la bienvenida a los aportes de nuevas prácticas que, a través de las metodologías participativas, contribuyan al reconocimiento de nuestra diversidad cultural.

Nelson Inda, presidente de la Comisión del Patrimonio Cultural de la Nación

**INTRODUCCIÓN: MARCO CONCEP-
TUAL Y METODOLOGÍA** >> página 7



LA ESCUELA RURAL >> página 21



COROS DE DURAZNO >> página 33



**TEJIDO EN
CINCO AGUJAS** >> página 47



LA COVACHA >> página 61



EL MATE >> página 71



MÚSICA DEL LITORAL >> página 99



**LENGUAS DE LA
FRONTERA NORTE** >> página 123



EL ARTE DE LA PAYADA >> página 145



RAID HÍPICO FEDERADO >> página 83



LA GUASQUERÍA >> página 107



**OFICIOS EN TORNO AL
ACORDEÓN DIATÓNICO** >> página 131



REFLEXIONES FINALES >> página 159

Cambios en la conceptualización del patrimonio cultural

Una de las estrategias posibles para comprender la noción de patrimonio cultural inmaterial (PCI) es acercarse a cada uno de sus componentes por separado, para luego volver a juntarlos. Surgen, en consecuencia, varias preguntas. ¿Qué es la cultura? ¿Qué significa hablar de la inmaterialidad de la cultura? ¿Qué es el patrimonio cultural y qué no es? ¿Siempre significó lo mismo e incluyó los mismos componentes? ¿Cómo surge la noción de patrimonio inmaterial? ¿Qué comprende?

La noción de cultura ha estado siempre en discusión. Los estudiosos de las diferentes disciplinas han escrito muchas páginas para definirla, pero también las sociedades han construido sus propias definiciones. Comúnmente se dice que alguien tiene cultura cuando es alfabetizado o tiene conocimientos especializados de historia, filosofía, etc., o es sensible al arte. Esta noción de cultura hace referencia a las prácticas asociadas al conocimiento y a la creación como producto de un trabajo especializado.¹ En la actualidad, se incluyen en esta acepción desde la literatura y las artes hasta la moda. Pero también se habla de cultura para referirse a todas aquellas prácticas, manifestaciones y expresiones que tienen significado para una comunidad, un grupo o una sociedad y que dan cuenta de un modo de vida en común. Incluye las formas de saludarse, de vestirse, de adornarse, de jugar, como también, por ejemplo, las maneras de cocinar y comer y lo que se canta, cuándo y cómo se canta. Es decir, la cultura comprende todo aquello que hace a la cotidianidad de las personas dentro de un colectivo, comunidad o sociedad. Todo aquello con lo que se identifica o se reconoce y que tiene como sustrato un sistema de significación característico.² De esta manera, el término cultura es posible pensarlo en los dos sentidos mencionados: como manifestaciones que resultan de un conocimiento especializado o como prácticas o expresiones de la vida cotidiana que tienen significado para un grupo, comunidad o sociedad.

Por otra parte, la cultura da cuenta de dos mundos interconectados, complementarios: el mundo de lo material y el de lo inmaterial; el mundo de los objetos palpables y el de aquellos que no se pueden palpar. El mundo de lo material ha estado representado por los objetos que se guardan en museos, bibliotecas, archivos, galerías de arte o, incluso, los que se conservan en el espacio público o privado; por todos aquellos objetos que históricamente se han asociado a una parte de la cultura especializada, denominada durante siglos “alta cultura”, que fue la que dio origen a la noción de acervo cultural. Si bien no todos los componentes de este mundo son materiales, encuentran sustratos materiales reconocidos y legitimados: por ejemplo, la música que se objetiva en la partitura o la literatura que lo hace en el libro.

Como contraparte, está el mundo de los objetos no palpables, que se guardan en la memoria y están supeditados a la transmisión oral y a la observación para trascender un momento dado. Este mundo se ha asociado a la cultura popular o cultura de las clases sub-

¹ Raymond Williams: *Cultura. Sociología de la comunicación y del arte*, Barcelona: Paidós, 1982, p. 13.

² *Ibidem*.

alternas, sin que esto signifique la inexistencia de conocimientos y saberes especializados, así como de objetos asociados. Este componente inmaterial de la cultura presenta una particular fragilidad, ya “que está sostenido por una delicada y sutil filigrana, análoga a la de un ecosistema en riesgo de perder su equilibrio”.³ Y más aún si se considera que, en la actualidad, enfrenta ciertos riesgos, aunque es posible que conlleve beneficios:

*Los diversos procesos de secularización de la cultura, entre los cuales la promoción del consumo turístico y comercial organizado como empresa monopólica, juegan un papel erosionador que –en conjugación con otros agentes políticos y económicos, como empresas fraccionadoras– contribuyen a alterar el tejido sociocultural de las regiones. Ciertamente, no toman en cuenta la lógica interna de manifestaciones vernáculas que, por otra parte, suelen ser exaltadas por su carácter pintoresco o exótico, aun cuando en algunos casos pueden coadyuvar al estímulo de la producción artesanal de tipo comercial.*⁴

Si bien puede considerarse patrimonio a toda la cultura de un país, no toda ella es reconocida y preservada como patrimonio cultural, sino únicamente una parte: una pequeña muestra del todo existente, considerada representativa.⁵ Basta con observar el componente material de la cultura, sobre todo en lo que respecta a la arquitectura, para darse cuenta de que opera una selección más o menos arbitraria al momento de considerar lo patrimonializable; esta idea es aplicable al componente inmaterial.

Históricamente, el patrimonio cultural ha estado asociado a otros dos conceptos, a su vez relacionados entre sí: el de nación y el de identidad nacional. Por lo tanto, la construcción de una identidad nacional a partir de una recuperación selectiva del pasado siempre ha buscado reflejar de manera fiel una esencia nacional.⁶ Esa *valoración diferenciada*⁷ de los bienes culturales, que da cuenta de la estrecha relación entre la identidad y el patrimonio, pone en evidencia el carácter dinámico de ambos.⁸ Las construcciones identitarias inciden en los componentes patrimoniales que se seleccionan en un momento dado.

En el proceso de selección y conformación de un acervo cultural representativo de la nación, el Estado y las élites intelectuales y políticas han desempeñado un rol determinante. De esta forma, el patrimonio de una nación se ha ido construyendo a partir del componente material de la cultura, en particular de los bienes monumentales.⁹ Tan es así que, en general, cuando se habla de patrimonio cultural existe una asociación casi inmediata con objetos palpables y antiguos, edificios suntuosos, catedrales, que remiten a una

historia colectiva legitimada como constructora de una identidad nacional. Sin embargo, el antropólogo argentino-mexicano Néstor García Canclini alerta:

*Si se revisa la noción de patrimonio desde la teoría de la reproducción cultural, los bienes reunidos en la historia por cada sociedad no pertenecen realmente a todos, aunque formalmente parezcan ser de todos y estar disponibles para que todos los usen.*¹⁰

Además, estos “bienes” tampoco representan a todos y, en particular, esto ha sido notorio en lo que se refiere a la parte inmaterial de la cultura.

La noción de patrimonio como construcción social se introduce cuando la mirada deja de estar en el sentido intrínseco de los objetos culturales. Al poner el foco de atención no tanto en el objeto sino en los procesos de producción y circulación social de los mismos, así como en los significados atribuidos por quienes los usan o los incluyen en sus prácticas, la noción de patrimonio cambia.¹¹ Esto significa que se va de la concepción tradicional de acervo cultural¹² a la dinámica de los procesos y de las representaciones simbólicas que las propias comunidades perciben. Esta nueva lectura del concepto de patrimonio implica “una operación dinámica enraizada en el presente, a partir del cual se reconstruye, selecciona e interpreta el pasado”.¹³ Este enfoque del patrimonio da cabida al componente inmaterial de la cultura, donde el peso de la dimensión social se evidencia en los procesos de producción y circulación de las prácticas y en los significados atribuidos, constituyendo la oralidad y la observación el principal vehículo de transmisión. De esta manera, la selección del patrimonio cultural y las recomendaciones o propuestas de salvaguardia ya no estarían surgiendo de las élites intelectuales y políticas nacionales –o no solo de ellas–, sino principalmente de los portadores de las prácticas culturales, que en ocasiones incluso trascienden los límites geopolíticos de una nación.

El patrimonio cultural inmaterial no tiene como propósito jerarquizar unas prácticas sobre otras, como tampoco promover los nacionalismos. Se trata de ofrecer un marco institucional que ayude a las comunidades a fortalecer sus expresiones y prácticas identitarias –y con ello, también, la autoestima–, además de estimular y colaborar con el desarrollo de las capacidades de autogestión, dirigidas a mejorar sus propias condiciones de vida.

Un aspecto para nada desestimable de la noción de patrimonio como construcción social es que también renueva la mirada sobre el componente material de la cultura. Así, la construcción de nuevos significados sobre los objetos y la apropiación social de los mismos, que se observa especialmente en los entornos arquitectónicos, se integran a la noción de patrimonio material. Pero es importante resaltar que, en este caso, el objeto continúa siendo el centro de preocupación, a diferencia del patrimonio inmaterial, donde el foco está en los saberes comunitarios.

3 Jesús A. Machuca: “Percepciones de la cultura en la posmodernidad”, en *Alteridades*, vol. 8, n.º 16, ciudad de México: Universidad Autónoma Metropolitana, 1998, p. 34.

4 *Ibidem*.

5 *Ibidem*, p. 28.

6 Néstor García Canclini: *Culturas híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad*, México: Grijalbo, 1990, p. 152.

7 Patrice Melé: “Sacralizar el espacio urbano: el centro de las ciudades mexicanas como patrimonio mundial no renovable”, en *Alteridades*, vol. 8, n.º 16, ciudad de México: Universidad Autónoma Metropolitana, 1998, p. 12.

8 Eric Hobsbawm: *Naciones y nacionalismo desde 1780*, Barcelona: Grijalbo, 1992, p. 19.

9 Machuca: o. cit., p. 28.

10 Néstor García Canclini: “El patrimonio cultural de México y la construcción imaginaria de lo nacional”, en Enrique Florescano (coord.): *El patrimonio nacional de México I*, México: Centro Nacional de la Artes – Fondo de Cultura Económica, 1997, pp. 59-60.

11 Ana Rosas Mantecón: “Las disputas por el patrimonio”, en Néstor García Canclini (coord.): *La antropología urbana en México*, México: Centro Nacional de las Artes, Universidad Autónoma Metropolitana – Fondo de Cultura Económica, 2005, pp. 69-95.

12 En el sentido de colección o acumulación de un conjunto de bienes que pueden tener interés patrimonial.

13 Ana Rosas Mantecón: o. cit., p. 65.

Patrimonio cultural inmaterial

En la 29ª Conferencia General de la Unesco (1997), luego de una consulta entre los estados miembros, se crea una distinción internacional para el patrimonio inmaterial, la Proclamación de Obras Maestras del Patrimonio Oral e Inmaterial de la Humanidad, con los siguientes objetivos:

- sensibilizar al público a la importancia del patrimonio oral e inmaterial y a la necesidad de salvaguardarlo;
- evaluar y documentar el patrimonio oral e inmaterial mundial;
- alentar a los países a crear inventarios nacionales y a adoptar medidas jurídicas y administrativas para proteger su patrimonio oral e inmaterial;
- fomentar la participación de artistas tradicionales e intérpretes locales en la definición y revitalización de su patrimonio inmaterial.¹⁴

En la 32ª Conferencia de la Unesco (2003) se instituye la Convención para la Salvaguardia del Patrimonio Cultural Inmaterial. La reglamentación correspondiente al funcionamiento y atribuciones de esta convención, que es la que suscribe Uruguay en 2006, define de la siguiente manera el patrimonio visto desde el componente inmaterial de la cultura:

Se entiende por “patrimonio cultural inmaterial” los usos, representaciones, expresiones, conocimientos y técnicas –junto con los instrumentos, objetos, artefactos y espacios culturales que les son inherentes– que las comunidades, los grupos y en algunos casos los individuos reconozcan como parte integrante de su patrimonio cultural. Este patrimonio cultural inmaterial, que se transmite de generación en generación, es recreado constantemente por las comunidades y grupos en función de su entorno, su interacción con la naturaleza y su historia, infundiéndoles un sentimiento de identidad y continuidad y contribuyendo así a promover el respeto de la diversidad cultural y la creatividad humana.¹⁵

La Convención de 2003 establece un conjunto de categorías definitorias que buscan aproximarse a las formas que adquiere el PCI, a las que denomina *ámbitos del PCI*. La aplicación de estas categorías debe pensarse de manera flexible, en el entendido de que una misma práctica puede tener representación en varias de ellas o, incluso, en ninguna, con lo cual sería necesario establecer una categoría adecuada. Los ámbitos del PCI son: 1. Tradiciones y expresiones orales, incluido el idioma como vector del PCI, 2. Artes del espectáculo, 3. Usos sociales, rituales y actos festivos, 4. Conocimientos y usos relacionados con la naturaleza y el universo y 5. Técnicas artesanales tradicionales.

Las medidas de salvaguardia del PCI comprenden la identificación, documentación, investigación, preservación, protección, promoción, valorización, transmisión y revitalización de este patrimonio en sus distintos aspectos¹⁶ y apuntan a mantenerlo

¹⁴ Unesco: Proclamación de obras maestras del patrimonio oral e inmaterial de la humanidad (2001-2005), <ich.unesco.org/es/proclamacion-de-obras-maestras-00103#origen-y-objetivos> (15.9.2019).

¹⁵ Unesco: “Convención para la salvaguardia del patrimonio cultural inmaterial”, artículo 2: Definiciones, numeral 1, Unesco: 2003. <portal.unesco.org/es/ev.php-URL_ID=17716&URL_DO=DO_TOPIC&URL_SECTION=201.html> (15.9.2019)

¹⁶ Ibidem, artículo 2, numeral 3.

Los ámbitos del patrimonio cultural inmaterial de la Unesco

- 1. Tradiciones y expresiones orales, incluido el idioma como vector del patrimonio cultural inmaterial**
Este ámbito abarca una inmensa variedad de formas habladas, como proverbios, adivinanzas, cuentos, canciones infantiles, leyendas, mitos, cantos y poemas épicos, sortilegios, plegarias, salmodias, canciones, representaciones dramáticas, etc. Las tradiciones y expresiones orales sirven para transmitir conocimientos, valores culturales y sociales y una memoria colectiva. Son fundamentales para mantener vivas las culturas. Aunque la lengua es el sustrato del patrimonio inmaterial de muchas comunidades, la protección y preservación de los idiomas no están comprendidas en las disposiciones de la convención de 2003, aunque el artículo 2 se refiere a ellos como medios de transmisión del patrimonio cultural inmaterial. La diferencia de los idiomas configura la transmisión de las narraciones, los poemas y las canciones, afectando a su contenido. La muerte de un idioma conduce inevitablemente a la pérdida definitiva de tradiciones y expresiones orales.
- 2. Artes del espectáculo**
Van desde la música vocal o instrumental, la danza y el teatro hasta la pantomima, la poesía cantada y otras formas de expresión. Abarcan numerosas expresiones culturales que reflejan la creatividad humana y que se encuentran también, en cierto grado, en otros muchos ámbitos del patrimonio cultural inmaterial.
- 3. Usos sociales, rituales y actos festivos**
Constituyen costumbres que estructuran la vida de comunidades y grupos, siendo compartidos y estimados por muchos de sus miembros. Su importancia estriba en que reafirman la identidad de quienes los practican en cuanto grupo o sociedad y, tanto si se practican en público como en privado, están estrechamente vinculados con acontecimientos significativos. Esos usos sociales, rituales y fiestas contribuyen a señalar los cambios de estación, las épocas de las faenas agrarias y las etapas de la vida humana. Están íntimamente relacionados con la visión del mundo, la historia y la memoria de las comunidades. Sus manifestaciones pueden ir desde pequeñas reuniones hasta celebraciones y conmemoraciones sociales de grandes proporciones. Cada uno de estos subámbitos es vasto, pero tienen muchos puntos en común.
- 4. Conocimientos y usos relacionados con la naturaleza y el universo**
Abarcan una serie de saberes, técnicas, competencias, prácticas y representaciones que las comunidades han creado en su interacción con el medio natural. Estos modos de pensar el universo, que se expresan en el lenguaje, la tradición oral, el sentimiento de apego a un lugar, la memoria, la espiritualidad y la visión del mundo, influyen muy considerablemente en los valores y creencias y constituyen el fundamento de muchos usos sociales y tradiciones culturales. A su vez, esos modos de pensamiento son configurados por el entorno natural y el mundo más amplio de la comunidad.
- 5. Técnicas artesanales tradicionales**
La artesanía tradicional es acaso la manifestación más tangible del patrimonio cultural inmaterial. No obstante, la convención de 2003 se ocupa sobre todo de las técnicas y conocimientos utilizados en las actividades artesanales, más que de los productos de la artesanía propiamente dichos. La labor de salvaguardia, en vez de concentrarse en la preservación de los objetos de artesanía, debe orientarse sobre todo a alentar a los artesanos a que sigan fabricando sus productos y transmitiendo sus conocimientos y técnicas a otras personas, en particular dentro de sus comunidades. Las expresiones de la artesanía tradicional son muy numerosas: herramientas, prendas de vestir, joyas, indumentaria y accesorios para festividades y artes del espectáculo, recipientes y elementos empleados para el almacenamiento, objetos usados para el transporte o la protección contra la intemperie, artes decorativas y objetos rituales, instrumentos musicales, enseres domésticos y juguetes lúdicos o didácticos.

Unesco: *Los ámbitos del Patrimonio Cultural Inmaterial*, s/f. <ich.unesco.org/doc/src/01857-ES.pdf>

vivo en su entorno social original. La puesta en práctica de las mencionadas medidas de salvaguardia para este tipo de patrimonio involucra a tres actores sociales, que representan tres espacios: el local comunitario, el local institucional y el internacional. Las relaciones entre los distintos espacios se establecen como una cadena que parte del conjunto de actores y que se vincula, de diversas maneras, con la práctica específica que se busca salvaguardar.



Congreso de Comisiones Departamentales de Patrimonio Cultural, donde el departamento de PCI de la CPCN llevó a cabo el primer taller de sensibilización y diagnóstico de PCI. Durazno, abril de 2017.



Taller de PCI realizado por el departamento de PCI de la CPCN. Minas, setiembre de 2018. {OP}

La investigación-acción participativa aplicada al inventario

La confección de inventarios es una de las obligaciones específicas enunciadas en la convención de la Unesco y en las directivas operativas para su aplicación:

Los inventarios forman parte integrante de la salvaguardia del patrimonio cultural inmaterial porque pueden sensibilizar al público respecto de dicho patrimonio y de su importancia para las identidades individuales y colectivas. Además, el proceso de inventariar el patrimonio cultural inmaterial y poner los inventarios a disposición del público puede promover la creatividad y la autoestima de las comunidades y los individuos en los que se originan las expresiones y los usos de ese patrimonio. Por otra parte, los inventarios pueden servir de base para formular planes concretos de salvaguardia del patrimonio cultural inmaterial inventariado.¹⁷

Las formas de organizar y de realizar un inventario son variadas; su implementación, en este caso, surge de las siguientes consideraciones.

Ante la necesidad de sustentar el inventario nacional de PCI en la participación de grupos portadores, y en el consenso con y entre actores institucionales (incluido el Estado) y de la sociedad civil, se optó por la investigación-acción participativa como método de trabajo. Este método de tipo cualitativo y dialógico se centra en los actores-destinatarios; es decir, en aquellos individuos, grupos o actores sociales vinculados o con interés en el PCI o en alguna de sus expresiones o prácticas. Ordena y sistematiza el proceso de investigación mediante la aplicación de un conjunto de técnicas a través de las cuales se obtiene información pertinente.

La investigación-acción participativa, además de ser un método enfocado en la construcción de conocimiento, implica la intervención del espacio social: “[la investigación-acción participativa] no termina en la producción de conocimientos, sino que pretende actuar frente a las realidades sociales, transformándolas desde el protagonismo de los actores; de manera de desarrollar y consolidar la capacidad de autogestión de los últimos”.¹⁸ Una concepción cíclica define la articulación entre la reflexión y la acción: “se reestructura la relación entre conocer y hacer, entre sujeto y objeto, de manera que vaya configurando y consolidando con cada paso la capacidad de autogestión de los implicados”.¹⁹

En el caso del inventario nacional de PCI, la intervención realizada por el Estado, a través de la Comisión del Patrimonio Cultural de la Nación (CPCN), se dirige, por un lado, a sensibilizar a los diferentes actores sobre el concepto de PCI; esto con el fin de promover la apropiación del mismo para que sea considerado un vehículo potencial dirigido al fortalecimiento de las expresiones y prácticas seleccionadas por las comunidades o grupos como parte de sus identidades. Por otro lado, se enfoca a problematizar el estado actual de

¹⁷ Unesco: *Identificar e inventariar el patrimonio cultural inmaterial*, Unesco – PCI, s/f. <ich.unesco.org/doc/src/01856-ES.pdf> (12.8.2019)

¹⁸ José Moreno Pestaña y Ma. Ángeles Espadas Alcázar, citados en Tomás Alberich Nistal: “IAP, redes y mapas sociales: desde la investigación a la intervención social”, en *Portularia Revista de Trabajo Social*, vol. 8, n.º 1, Huelva: Universidad de Huelva, 2008, p. 140.

¹⁹ *Ibidem*.

tales expresiones o prácticas culturales, a propuesta de los grupos portadores, para idear en forma colectiva acciones encaminadas a su preservación o salvaguardia.

Dentro de esta lógica de investigación participativa se utilizan técnicas del método etnográfico, desarrollado en el ámbito de la antropología social, como entrevistas en profundidad (individuales y colectivas) y observación participante, además de mesas de trabajo, talleres y encuentros; técnicas aplicadas tanto con comunidades portadoras como con actores institucionales que asumen responsabilidades y compromisos en cuanto a la salvaguardia del PCI. A partir de la utilización de tales técnicas, el equipo del departamento de PCI de la CPCN produce fuentes documentales en forma de registros fotográficos, fílmicos o de audio y recopila documentación de diversa índole que apuntan al conocimiento de las expresiones o prácticas de PCI como estrategia de salvaguardia. Por este motivo, la construcción de conocimiento sobre tales expresiones o prácticas se suma a los principales objetivos del inventario nacional, expuestos en el párrafo anterior.

El método de investigación-acción participativa empleado en este inventario requiere de un diálogo permanente con las comunidades portadoras y contempla el vínculo con otros actores, siempre con el propósito de que se integren al proceso de inventario. Se trata de estimular y favorecer tanto los compromisos específicos en las diferentes áreas de acción como los acuerdos entre ellas. Así, las comunidades, grupos, colectivos u organizaciones de la sociedad civil (y sus redes) que se reconocen como portadoras de expresiones o prácticas culturales, al igual que las instancias institucionales gubernamentales y no gubernamentales, tienen en sus manos la toma de decisiones relativas a la selección y propuesta de los componentes del inventario de PCI. Es entonces fundamental promover las instancias de diálogo y negociación entre la sociedad civil, las instituciones y el Estado.

Fases del proceso de investigación

En su carácter de método cualitativo de producción de conocimiento, una investigación participativa no se desarrolla en función de etapas transitadas en forma lineal, sino como un proceso recurrente o cíclico. Asimismo, se va construyendo en forma emergente a partir de los datos que se van recogiendo. No obstante, es posible diferenciar tres instancias: una de diagnóstico o autodiagnóstico, otra de trabajo de campo y una tercera de propuestas de acción.²⁰ Dentro de esta lógica recurrente, podemos decir que las tres instancias se desenvuelven más o menos paralelamente o con idas y vueltas de una a otra.

En el inventario, los tiempos de las comunidades portadoras, como también de los actores institucionales, juegan un papel definitivo en el desarrollo de las tres instancias. También varía el peso asignado a cada una de ellas por los actores sociales involucrados en cada expresión o práctica del PCI. Aquí entran en juego las fortalezas y debilidades de estas últimas, su distribución o alcance a nivel nacional y el conocimiento construido sobre ellas. Estos componentes dinámicos aportan dificultades al momento de emprender un inventario, que requiere de la versatilidad del equipo técnico que acompaña los diferentes procesos y de una formación y experiencia en el ámbito de la antropología social.

²⁰ Ibidem, p. 141.



Reunión con el equipo de control veterinario de la Federación Ecuéstrea del Uruguay durante el raid Constituyentes de 1830. Melo, julio de 2018.



Reunión con guasqueros en la Fiesta de la Patria Gaucha. Tacuarembó, marzo de 2018. Foto: Matilde Toscano



Reunión con Nelly Schiffino, tejedora de tejido en cinco agujas. Trinidad, junio de 2017.



Reunión con músicos sanduceros que practican la música litoraleña. Paysandú, julio de 2019. {OP}

Diagnóstico

Un diagnóstico es una herramienta para informarse sobre una situación particular, con el fin de orientar acciones futuras. En este caso, se trabajó en dos niveles. Por un lado, un diagnóstico de situación de conocimientos, intereses, potencialidades y dificultades en relación al concepto de PCI y de participación en el inventario a nivel departamental, sobre todo con las direcciones de cultura y las comisiones de patrimonio, lo que permitió, entre otros, hacer un primer mapeo de actores. Uno de los desafíos que enfrentó el equipo fue la escasa divulgación del concepto de PCI a nivel nacional. Esta situación se justifica no solo por su reciente aparición en el mapa conceptual del patrimonio, sino también por su enfoque metodológico esencialmente distinto.

Por otro lado, se apuntó a trabajar el autodiagnóstico de los diferentes actores, tanto de la sociedad civil como institucionales, de manera de identificar las expresiones o prácticas culturales patrimonializables²¹ que conviven en nuestro territorio, con el propósito de emprender futuras acciones de salvaguardia, en caso de considerarse necesario o pertinente. A la vez, se buscó en esta etapa contar con lineamientos claros y con una unidad de criterios a nivel nacional en cuanto al método de trabajo, la sistematización de la información y la presentación de los resultados. Para esto se elaboró una ficha de diagnóstico aplicable a cada expresión o práctica del PCI y un protocolo para completarla.

Las instancias de diagnóstico se iniciaron en el marco de los talleres de sensibilización del PCI, impartidos a nivel nacional por el equipo técnico, que fue además el ámbito de explicación de la referida ficha de diagnóstico. En estos talleres se partió del concepto de PCI como instrumento de reconocimiento de prácticas y expresiones culturales, y como espacio político en el que se ponen en juego las diferentes perspectivas sobre el patrimonio cultural de la nación. De esta manera, actores institucionales, comunidades y ciudadanos fueron integrando el concepto de PCI y dieron cuenta de expresiones o prácticas que reconocían como factores en la construcción de sus propias identidades. Una parte importante de los componentes del presente avance de inventario surgió en este primer contacto con los diferentes actores sociales de los distintos departamentos; otros surgieron a lo largo del proceso de inventario.

Trabajo de campo y propuestas de salvaguardia

El trabajo de campo, propiamente, consistió en visitas reiteradas a diferentes localidades del país; esto, a fin de explorar las prácticas patrimonializables identificadas por los propios involucrados en el autodiagnóstico y ampliar el mapa de actores elaborado también en la fase anterior; asimismo, con el fin de extender el campo de expresiones o prácticas culturales a tener en cuenta.

La observación participante en diferentes ámbitos, que incluye conversaciones informales y entrevistas individuales y colectivas a comunidades o sujetos portadores de expresiones o prácticas patrimonializables, fueron las técnicas que permitieron no solo una aproximación a las mismas, sino continuar difundiendo el concepto de PCI como herramienta para su fortalecimiento. La técnica de muestreo conocida como “bola de nieve”

²¹ El término patrimonializable significa que una manifestación, expresión o práctica presenta características que coinciden con la definición de PCI propuesta por la Convención 2003 de la Unesco.

permitió acceder a referentes locales y cumplir con el propósito de ampliar el campo de exploración de las diferentes expresiones o prácticas, a la vez que profundizar el mapeo de actores y elaborar registros de portadores, como ha sido en el caso de la payada, la guasquería y la música litoraleña. Asimismo, aportó a la recopilación de documentos escritos, gráficos, fotográficos, de audio o video o publicaciones que ayudan a acceder al estado de conocimiento, fortalezas y debilidades del PCI.

En los encuentros con portadores y referentes locales e institucionales para intercambiar ideas sobre las expresiones y prácticas culturales propuestas para integrar el inventario de PCI, surgieron casi de manera espontánea iniciativas para su salvaguardia, producto de preocupaciones previas que habían abierto un canal de reflexión. Incluso, hubo algún caso en que las propuestas de salvaguardia ya estaban definidas por la comunidad portadora y el concepto de PCI proporcionó un marco político e institucional de apoyo para llevarlas a cabo. Este es el caso de la escuela rural, cuya decisión de incorporarla al inventario de PCI surge como una solicitud de quienes se reconocen como parte de una comunidad educativa extendida. De manera que esta incorporación significó un reto para el equipo técnico, ya que la escuela rural no entraba de manera natural en las categorías definidas por la Unesco como ámbitos del PCI. En este sentido, la categoría de *espacio simbólico comunitario* constituye un aporte fundamental, en cuanto el foco se encuentra en una entidad social representativa, de gran significación comunitaria, que promueve y fortalece los vínculos cotidianos al interior de la comunidad que la sustenta. Sin duda, las acciones de salvaguardia pueden ser muchas y de diversa índole; incluso, de corte abstracto, como en el caso ejemplificado.

Durante este proceso hemos recibido un gran abanico de propuestas de los participantes en los talleres que se realizaron en las comunidades del interior del país, y que están pendientes de estudio; por ejemplo: la pelota vasca y el guiso criollo de Trinidad, el postre chajá de Paysandú, la torta frita de varios departamentos, los serranitos de Minas, los oficios tradicionales de todo el país, los grupos de danza de Vergara, las prácticas de medicina popular de Vergara y Artigas, el fútbol y sus canchas en Montevideo, etc. Un capítulo aparte merecerían todas las fiestas del Uruguay, de las cuales se han recibido algunas propuestas concretas de las comunidades y que no se han podido incluir en la presente publicación: la Fiesta de la Vendimia en Villa Rodríguez y la de San Isidro Labrador en Paso de las Piedras (San José), la de Iemanjá en Montevideo y otros lugares del país, la Fiestas Mayas de Las Piedras, la de San Cono en Florida, la de la Patria Gaucha en Tacuarembó, la del Mate en San José, etc. Cada una de ellas merecería una especial atención para evaluar su carácter patrimonializable.

Es bueno resaltar entonces que este, como todos los inventarios, es necesariamente provisorio y su elaboración responde a variables ajenas a la naturaleza y diversidad de las prácticas patrimonializables, como lo son la disponibilidad de tiempo y recursos para el relevamiento, el interés de las comunidades en la elaboración de propuestas, su capacidad de organización, etc.

Este inventario no pretende presentar una lista de prácticas culturales que se agoten en su descripción. Por el contrario, busca generar una oportunidad de reflexión sobre las mismas desde la perspectiva del PCI como herramienta para mejorar la calidad de vida de las comunidades. Es así que el tejido en cinco agujas invita a una reflexión sobre la

Localidades visitadas por el equipo de PCI

Cerro Largo	Rivera	Lavalleja
Melo	Rivera	Minas
Aceguá	Moirones	Mariscal
Isidoro Noblía	Arroyo Blanco	
	Vichadero	Artigas
Flores		Artigas
Trinidad	Durazno	
	Durazno	Tacuarembó
Treinta y Tres	Sarandí del Yi	Tacuarembó
Treinta y Tres		
Vergara	Rocha	Salto
Isla Patrulla	La Paloma	Salto
Paso del Dragón		
Sierras del Yerbál	San José	Maldonado
Quebrada de los Cuervos	San José de Mayo	Maldonado
	Paso de las Piedras	
Florida	Villa Rodríguez	Soriano
Sarandí Grande		Mercedes
	Canelones	
Paysandú	Las Piedras	Montevideo
Paysandú	Ciudad de la Costa	

mujer y el trabajo; mientras que el mate lo hace sobre la transmisión de valores sociales y la tradición coral de Durazno, sobre el arte y su aporte a las redes comunitarias. Por su parte, la payada incita a reflexionar sobre el desafío de permanencia de las artes musicales tradicionales; la música litoraleña, sobre la relación entre arte y naturaleza; y el raid hípico federado, sobre las buenas prácticas del deporte ecuestre y la relación familia-caballo.

Cada práctica cultural está inmersa en un sistema de significados y ahí reside el valor de la misma, en sus interconexiones. Estas pueden ser más o menos evidentes o subyacentes y esto las hará más o menos vulnerables a los procesos de globalización y secularización. El inventario de PCI es pues, una oportunidad de tomar conciencia sobre estos procesos y de incidir sobre ellos de acuerdo al interés común definido por la participación de los portadores y las comunidades donde están inmersos. A su vez, los inventarios se pueden concebir “como herramientas pedagógicas, creativas y de divulgación que se hacen con la gente y para la gente”.²² En este sentido, se espera que este material sea útil para el público en general y, especialmente, para los centros educativos de los distintos niveles para estimular un análisis reflexivo y creativo sobre la dinámica de los procesos de cambio cultural y sobre la responsabilidad de participar a conciencia en los mismos.

²² Dirección de Patrimonio – Grupo de Patrimonio Cultural Inmaterial: *Lineamientos para la elaboración de inventarios de patrimonio cultural inmaterial*, Bogotá: Ministerio de Cultura, 2014, p. 3.



LA ESCUELA RURAL

Descripción

La escuela rural es la memoria viva de la campaña y un espacio comunitario, representativo y neutral. No solo es el lugar donde las niñas y niños del campo adquieren su formación básica, sino también el centro social y cultural más importante del medio rural –y a veces el centro de salud–, al que todos los vecinos acuden.¹ Además, en no pocas ocasiones la escuela se convierte de lunes a viernes en el hogar de sus alumnos, debido a las distancias que estos deben recorrer para poder estudiar, estrechándose así los vínculos entre los trabajadores del centro educativo y las familias de los educandos.

En sus líneas programáticas dirigidas a una organización educacional con raíces y finalidades sociales,² el maestro Julio Castro (1908-1977) argumentaba en la década del cuarenta sobre la importancia de que la escuela rural se transformara en un centro social. Sin embargo, lo ponía en duda debido a las características del medio; por lo tanto, recomendaba “la realización de reuniones periódicas, de fiestas escolares, de exhibición de cine, de teatro o de títeres”, en cuanto podía ser el comienzo “de una corriente más permanente de sociabilidad”.³

La duda de Julio Castro se disipa totalmente si se considera la importancia que la escuela rural pública ha ido adquiriendo en las décadas posteriores, puesto que sus funciones trascienden por mucho la educación for-

Ámbito del PCI

Espacios simbólicos comunitarios

Lugar de origen de la propuesta

Departamento de Treinta y Tres

Portadores participantes

Ing. Ag. Eduardo Lena, hijo de maestros rurales; Manuel Díaz, comunicador y vecino; Nela Cigales, docente y enfermera rural; Fany García, directora; Carolina Mier, maestra; Anny Hernández, auxiliar de servicio; Dinora Gadea, ex directora e integrante de la comisión de fomento; maestros, directores, personal y comisiones de fomento de las escuelas n.º 3, n.º 10 y n.º 44 de Treinta y Tres; dirección del Instituto de Formación Docente; vecinos y exalumnos; cooperativa Quebrada de los Cuervos, Colonia Rubén Lena (INC) y establecimiento turístico y ganadero El Proyecto, Sierras del Yerbal.

Responsabilidad técnica

Eduardo Lena, Olga Picún



mal de niñas y niños. No es difícil encontrar documentos que refieran a esa característica de ser un lugar para la comunidad, donde se presentan proyectos colectivos o se buscan soluciones a temas que conciernen a los habitantes de la localidad, entre otros aspectos:

*Es el centro de la zona, donde todos son bienvenidos. Porque la escuela rural tiene esa generosidad, está abierta para todos. Cuando hay temas comunes relacionados con los caminos, con la electrificación, con temas sanitarios del ganado, cuando hay que tratar temas de esquila o de acondicionamiento de lanas en una zona específica, temas de salud humana, de presencia de cualquiera de los estamentos públicos nacionales o departamentales, cuando hay que votar, la escuela tiene que estar abierta.*⁴

También se asocia a actividades recreativas y de esparcimiento, tan importantes para construir y mantener a una comunidad:

*Las escuelas rurales han funcionado como centro cultural y educativo; como un crisol que ilumina e irradia luz, educa, enseña y que, a veces, se transforma en el club del pago, en el centro social, donde la gente se reúne para divertirse, concurre a las pencas, a los raid, a las criollas y finalmente al baile, que, a su vez, tienen un fin benéfico.*⁵

Por su condición de centro de referencia y de articulación, la comunidad educativa, además de su núcleo básico de alumnos, maestros y auxiliares de servicio, incluye a los vecinos y a los exalumnos junto con sus familias.

Como consecuencia del abandono de la campaña en busca de mejores oportunidades laborales o para realizar estudios técnicos y profesionales, entre otros motivos, este espacio de gran significación para la comunidad local está en riesgo. Se cierran las escuelas cuando quedan sin alumnos y con ello se despoja a la comunidad de mucho más que el principal lugar de referencia: “Si a los vecinos les sacás la escuela, les arrancás el corazón”, manifestó la enfermera rural y docente Nela Cigales de los Santos.⁶

La comunidad educativa en el marco de los desplazamientos humanos y un nuevo concepto de ruralidad

Movilidad humana

Es imposible pensar en el significado de la escuela rural sin considerar la movilidad de las personas y de las familias hacia los centros poblados grandes y chicos que están distribui-

1 Eduardo Lena: “¡Patria grande, Isla Patrulla!”, en *La Revista*, n.º 93, Treinta y Tres: s/d, octubre de 2018, p. 51.

2 Julio Castro: *La escuela rural en el Uruguay*, Montevideo: Talleres Gráficos 33 S.A., 1944, p. 12.

3 *Ibidem*, p. 73.

4 Eduardo Lena: “Perennidad para las escuelas rurales (I)”, en *La Revista*, n.º 95, Treinta y Tres: s/d, diciembre de 2018, p. 41.

5 Exposición de motivos del diputado Hermes Toledo Antúnez sobre la designación de la Escuela n.º 74 del paraje Costas de San Francisco, departamento de Treinta y Tres, con el nombre de Salvador Bello –colaborador de dicha escuela–, a propuesta de los vecinos de la zona. Transcripción de la sesión de la Cámara de Diputados, 8 de mayo de 2013. <diputados.gub.uy/wp-content/uploads/2013/05/C3326_015_2009>.

6 Reunión en la Escuela n.º 3 Rubén Lena, en la que participó el departamento de PCI. Treinta y Tres, 17 de noviembre de 2018.

dos en el territorio del país. El éxodo rural es un fenómeno social que, al menos en el corto y mediano plazo, parece irreversible.

Julio Castro, en 1944, daba cuenta de este fenómeno en *La escuela rural en el Uruguay*.⁷ Señalaba que existía una tendencia progresiva al despoblamiento de la campaña, a favor de la capital y los centros poblados: “A medida que el tiempo pasa, se acentúa más, sin que hasta ahora se haya tomado medida alguna tendiente a detenerla.”⁸ Y agregaba:

*Las gentes huyen del campo. Y el fenómeno se manifiesta en todas las esferas sociales. Los ricos, lo hacen porque ya no es necesaria su presencia continua en la estancia, para que ésta dé su habitual rendimiento. Las hijas mujeres, los hijos que siguen una carrera universitaria, los padres, que al llegar a cierta edad se “retiran” del trabajo activo, van a vivir a Montevideo, dejando la propiedad en manos de asalariados.*⁹

Mientras que, en referencia al pobre, Julio Castro señalaba:

[...] *huye a la ciudad porque el campo lo expulsa. O es un desocupado, o es un empobrecido, o es un vencido, o es simplemente un desalojado de la tierra que arrendaba o explotaba en medianería. En el mejor de los casos es un atraído por la ciudad que viene a ella a lograrse un destino esperando encontrar posibilidades que el campo no pudo ofrecerle.*¹⁰

Asimismo, Castro examinaba comparativamente el crecimiento de la población escolar urbana y rural entre 1910 y 1940. En el caso urbano, se producía un aumento importante de educandos: de 59 421 se llegaba en 1940 a 161 302. En tanto, en el caso rural el crecimiento era proporcionalmente más bajo: de 35 739 educandos se llegaba 57 544. Es decir, en ese entonces el aumento progresivo de la población escolar urbana quintuplicaba al de la población rural.¹¹ El mismo autor señalaba también que, entre 1880 y 1910, el número de escuelas rurales había experimentado un importante crecimiento, de unas setenta a setecientas aproximadamente, en el marco de la reforma vareliana,¹² y ya en 1930 llegaban a mil estos centros educativos.¹³

La migración del campo a los centros urbanos, que no es nueva ni en Uruguay ni en el mundo, sin duda ha producido en nuestro contexto el vaciamiento de las escuelas rurales, en lo que se refiere a matrícula escolar. Comparemos aquellas cifras de 1940 con las actuales. Mientras que el número de escuelas rurales en todo el territorio nacional es

7 Castro: o. cit.

8 *Ibidem*, p. 8.

9 *Ibidem*, p. 17.

10 *Ibidem*, p. 9.

11 *Ibidem*, p. 8.

12 *Ibidem*, p. 53.

13 Ministerio de Educación y Cultura (MEC): *140 años de educación del pueblo: aportes para la reflexión sobre la educación en Uruguay*, Montevideo: MEC, 2014, p. 38. <mec.gub.uy/innovaportal/file/11078/1/mec-140-anos-educacion-pueblo.pdf> (2.8.2019). Si bien el cuadro del que se extrae la información incluye la educación en centros privados, estos se consideran inexistentes en el caso de la escuela rural.



Visita a la Escuela n.º 44 durante la jornada de trabajo en Sierras del Yermal. Treinta y Tres, noviembre de 2018. {OP}



Escuela n.º 44 de Sierras del Yermal, luego de su cierre provisorio. Treinta y Tres, noviembre de 2018. {OP}



"Reunionaza" en la Escuela n.º 3 Rubén Lena. Isla Patrulla, Treinta y Tres, abril de 2019. {OP}



Escuela n.º 44 de Sierras del Yermal, luego de su cierre provisorio. Treinta y Tres, noviembre de 2018. {OP}



"Reunionaza" en la Escuela n.º 3 Rubén Lena. Isla Patrulla, Treinta y Tres, abril de 2019. {OP}

hoy de 1076, con una tendencia al descenso, la población escolar representa el 23,05 % de la existente en 1940, ya que disminuyó de 57 544 a 13 265 educandos en el medio rural.¹⁴

Este fenómeno, que no admite dos interpretaciones, es muy contundente. No obstante, es necesario hacer otras consideraciones: que las personas y las familias, por circunstancias muy razonables y en un proceso de varias décadas, se hayan ido a vivir a los centros poblados no implica que el espacio rural haya perdido vitalidad, sino todo lo contrario.

Nueva ruralidad

La nueva ruralidad tiene aristas que merecen mucha atención. Por un lado, el campo uruguayo sigue siendo el productor de alimentos que ha sido desde que se instalaron las primeras comunidades rurales. La carne, la leche, el trigo, el girasol, las verduras y las frutas siguen originándose en la campaña. Si bien las personas se fueron a vivir a los centros poblados, continúan trabajando en el campo. En menor número, con más comodidades, con más tecnología y menos tiempo, pero siguen. No hay un metro cuadrado de tierra que no esté ocupado o controlado.

Pero no es la única cuestión. Estamos asistiendo a una revalorización de los recursos naturales. Cada vez más científicos y personas de la comunidad se interesan en la geología, en los suelos, en los ecosistemas, en el macro y el microclima, en la biodiversidad y en la recuperación del significado del paisaje, su contemplación, el silencio, los colores, la armonía de la naturaleza.

La creciente importancia de la tecnología, sus artefactos y sus prestaciones provocan también un efecto indirecto, que es el que estamos valorando; muchas instituciones educativas, especialmente de investigación, se interesan en el espacio rural. Como resultado de lo anterior se está generando un movimiento de alta intensidad, en el que personas y grupos que están viviendo en las ciudades, incluso en la capital del país, se trasladan al espacio rural a trabajar.

A este fenómeno se suma el hecho de que un sector importante de la población urbana busca tener contacto con la naturaleza, explorando el mundo a través de los sentidos y reviviendo costumbres y tradiciones, la vivienda, las comidas, los paseos a pie o a caballo, el acercamiento a oficios y saberes populares, la escucha de cuentos y el descubrimiento de leyendas del medio rural. Hoy hablamos de una conciencia agropecuaria; es decir, las personas que no conocen el campo deberían tener una idea aproximada de todo lo que aportó, todo lo que aporta y todo lo que, sin duda, seguirá aportando.

Comunidad educativa

Es interesante prestar atención al hecho de que, desde la perspectiva de la escuela rural, lo que ha cambiado es la composición y la importancia relativa de los componentes de la llamada comunidad educativa. Cuando las personas y las familias vivían en el campo y era muy difícil trasladarse y comunicarse con la ciudad, el predominio de esa comunidad estaba en los educandos, en los maestros y en los padres.

La experiencia nos muestra que hoy el peso relativo más importante –siempre partiendo del Consejo de Educación Inicial y Primaria, de sus maestros, de su formalidad, de su institucionalidad, su organización y su historia– está en los vecinos y en los exalumnos y sus familias, que todavía siguen unidos por la evocación y el recuerdo. Los vecinos, cualquiera sea su carácter, pueden ser los productores rurales grandes o chicos que están en el radio geográfico de la escuela, o las instituciones que desarrollan actividades en la región, así como las empresas instaladas en la zona. Es notable, en este sentido, la visibilidad que ha adquirido toda la temática relacionada con la agricultura familiar, con enfoques sociales, económicos, ecológicos y culturales.

Por lo antes expresado, las escuelas rurales, aun las que quedan sin alumnos, no deberían cerrar. Deberían adaptarse, como los seres humanos al cambio climático, sin perder su misión más trascendente: enseñar a leer, a escribir y a resolver operaciones matemáticas simples a las niñas y niños del campo.

Hacia la salvaguardia de la escuela rural como espacio simbólico comunitario

La iniciativa de la salvaguardia de la escuela rural pública como patrimonio inmaterial, en el ámbito de los espacios simbólicos comunitarios, surge de una preocupación que se enmarca en el cierre de escuelas rurales por la falta de alumnos, en cuanto dichos cierres no estarían contemplando esa función tan importante de espacio abierto a la comunidad.

Existen múltiples antecedentes en diferentes lugares del país, sensibles a la recuperación de la escuela rural, aunque sin apelar al concepto de patrimonio cultural inmaterial (PCI). Este es el caso de proyectos productivos en escuelas rurales de Cerro Largo, que ya llevan cuatro años. Se trata de un programa impulsado por el Consejo de Educación Inicial y Primaria (CEIP), que cuenta con el apoyo del Ministerio de Ganadería, Agricultura y Pesca (MGAP), en el marco del Plan Piloto de Adjudicación de Predios Escolares. Consiste en que una familia de la zona de una escuela cerrada por falta de alumnos se instale en el edificio (tras un previo llamado público) y realice un proyecto productivo agrícola o ganadero; de esta manera se mantiene el edificio abierto a la comunidad y en buenas condiciones, a la espera de la llegada de nuevos alumnos. Las escuelas que integran el proyecto son siete: n.º 17 de Rincón de los Coroneles, n.º 28 de Punta de la Mina, n.º 45 de Montecito, n.º 53 de Cañada de Sarandí, n.º 69 de Cuchilla de Melo, n.º 88 de Cañitas y n.º 91 de Paso de Melo.

Asimismo, en el paraje El Águila del departamento de Soriano, vecinos y exalumnos resistieron al cierre provisorio de la Escuela n.º 81, programado para abril de 2018 porque había quedado sin alumnos. En este marco, la comunidad conformó en primera instancia una comisión de apoyo y mantenimiento del edificio. Posteriormente, creó el centro de capacitación rural El Águila, con el fin de realizar cursos en las instalaciones de la escuela, de acuerdo con las necesidades de los productores de la zona. Los cursos impartidos hasta el momento han estado a cargo de instituciones y empresas instaladas en la región.¹⁵

¹⁵ Luján Sánchez Rodríguez et al.: “La transformación de una escuela rural a punto del cierre en un centro educativo innovador”, en *Plan Agropecuario*, n.º 168, Montevideo: Instituto Plan Agropecuario, diciembre de 2018, pp. 12-14.

¹⁴ Instituto Nacional de Estadística (INE): *Anuario estadístico 2018*, Montevideo: INE, 2018, p. 84. <ine.gub.uy/web/guest/anuario-estadistico> (10.1.2019).

Desde una visión del PCI, se propone el proyecto Todo por mi escuela en el departamento de Treinta y Tres. El proyecto parte de una concepción de la escuela rural como memoria viva de la campaña, en su condición de espacio simbólico comunitario. La comunidad portadora se entiende como esa comunidad educativa ampliada en sus componentes, que se replica en cada escuela o agrupamiento escolar y se extiende a nivel nacional. De esta manera, se busca fortalecer la idea de que durante años y con una aplicación muy importante de recursos humanos y materiales, con el esfuerzo y la dedicación de mucha gente, se construyó, a lo largo de la historia del país, la red social más amplia, profunda e inclusiva de la campaña uruguaya; y esto es muy fácil de comprender, solo basta mirar el mapa con la distribución de las escuelas rurales en el territorio.

En el proyecto Todo por mi escuela el punto de partida es, precisamente, la consideración de una diferencia entre la escuela del pasado y la nueva escuela. En la primera, el énfasis estaba en las niñas y niños de la comunidad educativa, mientras que en la nueva escuela el énfasis estaría en toda la comunidad, como portadora de ese espacio representativo que es, precisamente, la escuela rural: maestros, auxiliares de servicio, vecinos en el sentido más amplio, exalumnos y sus familias.

Los impulsores de este proyecto, que se enfoca a las escuelas rurales de los nueve agrupamientos de Treinta y Tres, han solicitado el apoyo y asesoramiento del departamento de PCI de la Comisión del Patrimonio Cultural de la Nación (CPCN). El proyecto propone acciones tendientes a la salvaguardia, considerando especialmente las escuelas con pocos alumnos o que han sido cerradas recientemente.

Este es el caso de la Escuela n.º 44 de Sierras del Yermal, donde ejerció el siempre recordado maestro Rubén Lena¹⁶ y cuyo cierre en noviembre de 2018 conmovió a los vecinos de la localidad. Tan es así que, a pocos días del cierre provisorio, en la Mesa de Desarrollo Rural de Treinta y Tres, realizada en la Escuela n.º 10 de Yermalito, los vecinos planteaban presentar al CEIP un proyecto para mantener el edificio en condiciones para actividades sociales, capacitaciones y cursos, mediante la entrega en comodato a una ONG.¹⁷

El plan de actividades se inició en octubre de 2018 con la presentación del proyecto ante el plenario de los maestros rurales de Treinta y Tres, coordinado por el Centro de Apoyo Pedagógico Didáctico para las Escuelas Rurales (CAPDER) del departamento, con el propósito de recoger opiniones y adhesiones. Este plan busca contribuir a la vigencia de las funciones que históricamente cumplió la escuela rural. Además de las ya señaladas, la escuela rural obra como lugar de conocimiento y promoción del patrimonio natural de la región, así como de recuperación y difusión del patrimonio cultural material e inmaterial de la zona. Para esto se trabajará en la biografía escolar, los oficios (aquellos que se practican poco o que han perdido vigencia) y los saberes, como también la gastronomía, la música y danza, las actividades con caballos, los juegos y entretenimientos.

¹⁶ Rubén Lena (Treinta y Tres, 1925-1995) fue un maestro rural, escritor y compositor, autor de canciones como *A don José* (declarada himno cultural y popular uruguayo, según la Ley 17.698), *Isla Patrulla* y *Ariscona*, entre muchas otras, que fueron dadas a conocer por el dúo Los Olimareños, de los músicos Braulio López y Pepe Guerra.

¹⁷ Ministerio de Ganadería, Agricultura y Pesca: “Vecinos de Sierras del Yermal firmaron conformes de electrificación rural en la reunión de la Mesa de Desarrollo de Treinta y Tres”. <mgap.gub.uy/noticia/unidad-organizativa/unidad-de-descentralizacion/02-11-2018/vecinos-de-sierras-del-yermal> (8.1.2019).

Inventario nacional

En el departamento de Treinta y Tres, el equipo del departamento de PCI impartió talleres de sensibilización y diagnóstico, y mantuvo reuniones con referentes locales y portadores de expresiones, tanto de la ciudad de Treinta y Tres como de Vergara, cuyo resultado fue la apropiación del concepto de PCI como una herramienta para el fortalecimiento de sus prácticas. En este contexto, el Museo Histórico de la ciudad de Treinta y Tres y la Comisión de Patrimonio de Treinta y Tres, a través de Ariel Melgarejo y la guía de Jorge Muñoz como referente de la ciudad de Vergara, fueron fundamentales.

No obstante, la propuesta de la escuela rural como PCI no surgió en ese marco, sino del interés específico de los impulsores del proyecto Todo por mi escuela. De esta manera, el equipo técnico del departamento de PCI fue contactado por Eduardo Lena –quien lidera el proyecto– para hablar sobre la escuela rural pública, en general, y, en particular, sobre las escuelas rurales de Treinta y Tres que están siendo cerradas o corren este riesgo debido a la falta de alumnos. Se intercambiaron ideas sobre el concepto de PCI y sobre su potencial para contribuir al reconocimiento y promoción de la escuela rural como patrimonio cultural, con fines de salvaguardia.

El departamento de PCI tuvo varios encuentros con los impulsores del proyecto Todo por mi escuela; en 2018, asistió a la presentación del mismo ante el plenario de maestros de Treinta y Tres y participó en una jornada de campo con integrantes del agrupamiento de escuelas rurales de Sierras del Yermal. En esta jornada se realizaron las siguientes actividades:

- reunión en la Escuela n.º 3 Rubén Lena de Isla Patrulla, con la participación de su directora y maestra, la auxiliar de servicio y una integrante de la comisión de fomento, exdirectora de la escuela;
- visita a la Escuela n.º 44 de Sierras del Yermal, recientemente cerrada;
- reunión con vecinos y exalumnos de la Escuela n.º 44 y con visitantes asiduos de la zona en el establecimiento turístico El Proyecto de Sierras del Yermal;
- visita al paisaje protegido de la Quebrada de los Cuervos;
- mesa redonda en el Instituto de Formación Docente de Treinta y Tres, en la que estuvieron representadas la Escuela n.º 10 de Yermalito, la Cooperativa Quebrada de los Cuervos, la Colonia Rubén Lena del Instituto Nacional de Colonización y el propio Instituto de Formación Docente.¹⁸

En estos encuentros, directores, docentes, vecinos y exalumnos destacaron el papel de la escuela rural como espacio de todos y expresaron una serie de preocupaciones: el cierre de las escuelas, las restricciones que pone el CEIP a las actividades de beneficios y la prohibición de las faenas y del uso del caballo como medio de transporte de los alumnos. También manifestaron preocupaciones por la inhabilitación de salones comunales en los edificios de las escuelas por parte de la Intendencia departamental y, especialmente, por el incumplimiento del protocolo de cierre de la Escuela n.º 44 por parte de la Inspección Departamental del CEIP, al retirar, meses antes del cierre definitivo de la misma, el mobiliario y los electrodomésticos donados por los vecinos.

¹⁸ Informe de la jornada de campo elaborado por Nela Cigales de los Santos.

Asimismo, el departamento de PCI participó en la primera “reunionaza”, que se llevó a cabo en la Escuela n.º 3 Rubén Lena de Isla Patrulla, el 5 de abril de 2019. En esta gran reunión estuvieron presentes las escuelas del agrupamiento de Sierras del Yermal, exalumnos, vecinos de la zona, asociaciones civiles e instituciones. La jornada se dividió en dos partes. La primera de ellas, de carácter pedagógico, estuvo a cargo de las escuelas del agrupamiento, con la participación de los educandos y sus maestras. En esta instancia, las escuelas compartieron bailes y canciones y presentaron perspectivas en torno al patrimonio cultural de nuestro país. Mientras que la segunda, de carácter sociocomunitario, estuvo a cargo del proyecto Todo por mi escuela. Este espacio de intercambio se dedicó al patrimonio natural y cultural, así como a la gestión para el desarrollo sostenible, a través de representantes de proyectos en desarrollo de la región.¹⁹

En síntesis, en estos encuentros y actividades se consensuó y fortaleció una concepción de la escuela rural como PCI, en cuanto instrumento apropiado para su salvaguardia.



COROS DE DURAZNO

Definición de la práctica

El coro refiere a una actividad realizada por un conjunto de personas que interpretan una pieza vocal de una manera coordinada. En Uruguay, la práctica coral se extiende por todo el país. En el caso de Durazno, esta práctica se ha desarrollado históricamente y en diversos contextos sociales. A su vez, esta comunidad la reconoce como una expresión cultural identitaria, no solo por su valor como manifestación artística, sino también por su valor como actividad de integración y cohesión social para personas de todas las edades. De acuerdo a los portadores, los coros de Durazno tienen como fin poder experimentar el placer de cantar y promueven las redes sociales entre las personas afines a su práctica, así como con los espectadores.

Historia de la tradición coral en Durazno

De acuerdo a los datos recogidos por el musicólogo Lauro Ayestarán, la historia de los coros en Durazno se remonta al período fundacional de la Villa San Pedro del Durazno, en el año 1821. En ese período, se destacó la presencia del sacerdote y músico Fray Manuel Ubeda, quien era el capellán del Cuerpo de Dragones de Fructuoso Rivera (militar que luego sería, en 1830, el primer Presidente de la República)¹. Por ese entonces, Fray Ubeda ya había fundado, a unos 40 km de lo que más

Ámbito del PCI

Artes del espectáculo

Lugar de origen de la propuesta

Ciudad de Durazno

Portadores participantes

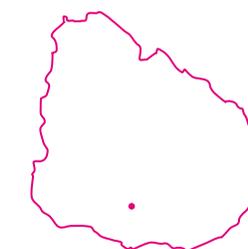
Directores de coro Roberto Tarigo y Heber Souza

Referentes locales

Lylían Alberti, Oscar Padrón Favre, Dirección de Cultura de la Intendencia de Durazno y Comisión de Patrimonio de Durazno

Responsabilidad técnica

Letícia Cannella y Roberto Tarigo



¹⁹ Informe de la actividad elaborado por Eduardo Lena.

tarde sería Durazno, un pueblo llamado Santísima Trinidad de los Porongos. El referido sacerdote fue el compositor, en 1802, de la *Misa para el Día de Difuntos*, considerada como la primera composición de música culta creada en Uruguay. De acuerdo a Ayestarán:

*El documento más importante de la presencia del canto gregoriano en el Uruguay data de 1824, en que el secretario de la Misión Apostólica Muzi lo oye cantar en el pueblo de Durazno; el cronista se encarga de subrayar que eran indios que habían venido de los antiguos pueblos de las Misiones Orientales.*²

Es así que el canto religioso popular se desarrolló en todos los centros poblados donde se oficiaba misa. Sin embargo, el canto gregoriano solo se practicó en aquellos centros donde la presencia de las misiones jesuíticas era importante, como lo fue en San Borja del Yi a fines del año 1824 o principios de 1825. De acuerdo a estos documentos referidos por Ayestarán, los indios misioneros cantaban, acompañando al sacerdote, un perfecto gregoriano. En las mismas ceremonias también participaban esos indios ejecutando instrumentos de cuerda, de ahí el nombre que se les daba entonces de “indios violineros de Sandú”. Según las crónicas de época, los guaraníes revelaron tener facultades extraordinarias para la música y el canto.³

Con el correr de los años y la afluencia de más inmigrantes europeos que se fueron afincando en el departamento, se generaron nuevas iniciativas de grupos corales. Oscar Padrón Favre señala que, en 1862, una agrupación coral integrada por la comunidad vasca funcionaba en la flamante construcción parroquial de la entonces plaza Nueva, hoy plaza Sarandí.⁴

Durante el siglo XX, la historia de los coros de Durazno está marcada por la presencia de directores de coros de gran prestigio a nivel nacional. En 1909, el maestro italiano César Zagnoli se afincó en Durazno.⁵ Fue maestro de la banda del Ejército y dirigió, además, la banda municipal. En 1930, fue contratado por la entonces Inspección de Enseñanza Primaria y Normal para dar clases de canto en las escuelas.⁶ A principios del año 1920, se radicó en Durazno Raúl Héctor Evangelisti, quien con el correr del tiempo se transformaría en uno de los tres pilares del gran movimiento coral del país. En esos años, los niños residentes en la capital departamental ya integraban la práctica del canto en las aulas escolares, aun antes de existir la propia Inspección Nacional de Música en el organismo de Primaria, creada recién en el año 1934. Esto nos habla de la profunda raíz histórica de la práctica, que va más allá de su formalización en los centros educativos.

En la década del 1930 se destacó el aporte a la comunidad coral de Durazno de la pianista Zulema Zoraida Morúa, quien años más tarde (1959) conquistaría el primer premio en composición de la Sociedad de Autores de Buenos Aires con el coral *a capella* dedicado

a su madre, *Despertad*.⁷ En 1941 un grupo de visionarios duraznenses relacionados con la cultura y el arte, encabezado por el Dr. Filippini Rossi, fundó la Coral de la Asociación Amigos de la Música Julio Martínez Oyanguren, dirigida por el propio Dr. Filippini. Esta institución se transformaría en un modelo en su género a nivel nacional. El debut de la Coral se realizó en el Teatro Español el 25 de agosto de 1941, contando con la participación de la orquesta y con el acompañamiento pianístico de la, en ese entonces, joven de 16 años Nelly Goitíño⁸ (quien luego sería directora de la Escuela Nacional de Arte Dramático).

En 1943 Raúl Evangelisti, además de continuar desempeñando la función de director de la orquesta de la Asociación Amigos de la Música –cargo que venía cumpliendo desde su fundación–, asumió también la responsabilidad de dirigir la Coral. A partir de ese momento, la asociación comenzó a descentralizar sus actividades; primero actuaban en la zona del centro del país y luego, con el auspicio del Ministerio de Instrucción Pública y patrocinado por el Servicio Oficial de Difusión, Representaciones y Espectáculos (SODRE), brindaban espectáculos en balnearios del este del país. Es así que Durazno se convirtió en un centro clave para la difusión de la actividad coral en Uruguay. Es importante recordar que, con el paso del tiempo, comenzó a funcionar con mucho éxito, y en forma paralela a las actividades que se realizaban en la institución, un coro de niños y jóvenes dirigidos por Zulma Evangelisti.

La promoción de la actividad coral en el interior del país ya era una preocupación en esa época. Un artículo del diario El Plata, escrito por Lauro Ayestarán, refiere a las dificultades a las que se enfrentaban los coros del interior para descentralizar una actividad que se promovía mayoritariamente en Montevideo. El artículo refiere a los múltiples esfuerzos de diversas instituciones del interior y destaca que “todo el peso de esta alta empresa recae sobre las sociedades culturales privadas que luchan denodadamente”, y agrega: “hay una identidad ejemplar que libra batalla en el corazón de la República: Asociación de la música Julio Martínez de Oyanguren de Durazno”, a la que le reconoce su excelencia musical.⁹

En 1952 se creó un movimiento coral a nivel nacional, fundado por el ministro de Instrucción Pública Justino Zavala Muñoz, que en 1958 contaba con 1600 integrantes. Este movimiento se organizaba en tres zonas: centro, litoral y este, bajo la responsabilidad de los maestros Raúl Evangelisti, Eric Simon, Néstor Rosa Giffuni y, más tarde, de su hijo Néstor Rosa Civitate. Lauro Ayestarán reflexionaba sobre la importancia de este movimiento coral en el país diciendo: “La organización del movimiento [coral] es especialísima. El coro es propiedad del pueblo en que vive. El ministerio le dota, a través de subvención, de un maestro y de la dirección técnica y artística.”¹⁰

En este contexto de los coros a nivel nacional, Raúl Evangelisti jugó un rol fundamental en la trayectoria coral duraznense al crear, el 17 de julio de 1974, el Coro Departamental de Durazno. Él dirigió el coro en el 4º festival folclórico Todo el Uruguay Canta en Durazno y obtuvo el Charrúa de Oro, máximo galardón que se le confiere al número más rele-

1 Lauro Ayestarán: “La ‘Misa para Día de Difuntos’ de Fray Manuel Ubeda (Montevideo, 1802)”, en *Revista de la Facultad de Humanidades y Ciencias*, año VI, n.º 9, Montevideo: FHC-UdelaR, 1952, pp. 75-112.

2 *Ibidem*, p. 77.

3 *Ibidem*.

4 Oscar Padrón Favre: *Espanoles en Durazno*, Durazno: Imprenta ABC, 1993, p. 55.

5 Según consta en foja de servicio del Instituto de Instrucción Pública y Normal.

6 Cesar Huertas: *Raíces Italianas en la Música del Uruguay*, Colección Ensayos Históricas, Montevideo: Presidencia de la República, 2003, p. 219.

7 Oscar Padrón Favre: *Durazno, bases para una identidad y un destino*, Durazno: Imprenta ABC, 1988, p. 66.

8 Según programa del Teatro Español de 1941.

9 Lauro Ayestarán: “Una entidad ejemplar, la Asociación ‘Amigos de la Música’ de Durazno”, en *El Plata*, Montevideo, s/d, 1947.

10 Lauro Ayestarán: “La obra de los coros del interior del país”, en *Marcha*, año XX, n.º 943, Montevideo, 26.12.1958.

vante de cada festival. En dicha oportunidad, la obra que se interpretó fue la *Misa Criolla*, con la participación en el acompañamiento musical del propio autor, Ariel Ramírez, y los músicos referentes de esa emblemática composición, Jaime Torres y Domingo Cura.

La historia de los coros de Durazno es, pues, rica en acontecimientos y personalidades. La influencia de la tradición coral de este departamento está claramente fundamentada y reconocida. Los coreutas, directores de coro y pianistas conforman una red de memoria de estos hitos que marcaron su historia local y trascendieron al resto del país. Esta historia es la base de la continuidad y vitalidad que tiene la práctica hasta el presente.

Los coros de Durazno en las últimas décadas

A partir del año 1980 y hasta 2018, la dirección del Coro Departamental de Durazno, ahora Coro Raúl H. Evangelisti, estuvo a cargo del Prof. Roberto Tarigo Sorgi. En ese período, el coro desarrolló una proficua labor artística no solo a nivel nacional, sino también internacional en los países de la región: Argentina, Brasil, Paraguay, Chile y, en 2017, en el 19º Festival Internacional de Cusco (Perú). En 2018 actuó en la conmemoración de los 55 años de la Sociedad de Ars Viva, en Santos (Brasil), y también en ese año actuó en el VI Encuentro Coral Sin Fronteras, en Necochea (Argentina). Luego, también participó en el 5º Festival Internacional de Voces Corales de Alajuela (Costa Rica).

Durante estos 38 años, el Coro Departamental de Durazno realizó múltiples actuaciones en diferentes teatros, salas e iglesias de todo el país, interpretando en varias oportunidades obras sinfónico-corales. El coro marcó un hito en su historia al ser elegido para participar en la misa campal que oficiara el sumo pontífice Juan Pablo II en la ciudad de Florida, durante su segunda visita a nuestro país en 1988. Participó, además, en la realización de giras artísticas a nivel nacional, ejecutando la *Misa Criolla* del maestro Ariel Ramírez junto a los más destacados e históricos intérpretes argentinos de la obra mencionada: Los Fronterizos, Zamba Quipildor y Opus 4. Con este último grupo vocal, el Coro Departamental de Durazno grabó su segunda placa discográfica.

A su vez, este coro fue distinguido por su labor artística con el Premio Nacional a la Excelencia Ciudadana 2008, otorgado por el Centro Latinoamericano de Desarrollo, en el Salón de los Pasos Perdidos del Palacio Legislativo. Por otra parte, en el año 2014, la Junta Departamental de Durazno lo homenajeó por su cuadragésimo aniversario de trayectoria y “en reconocimiento a las voces del departamento que embellecen nuestra cultura”.¹¹

Entre 1987 y 2017, el Coro Departamental de Durazno organizó, conjuntamente con la Intendencia del departamento, el Festival Coral “San Pedro del Durazno”. Este hecho fue de suma importancia porque retomó la trayectoria de los grandes encuentros corales de mediados de siglo y generó un ámbito de singular jerarquía para la expresión coral, con gran apoyo de la comunidad duraznense que llenaba las instalaciones de la iglesia San Pedro en cada presentación. Su importancia hizo que fuera declarado de interés cultural por el Ministerio de Educación y Cultura (MEC), transformándose así en el festival de estas características con el mayor número de ediciones realizadas en la historia de nuestro país (treinta, en total).

¹¹ Según texto de la placa homenaje que les fue entregada.

Además de los coros ya mencionados, en el departamento de Durazno ha habido, a lo largo de su historia y hasta el presente, una gran variedad de ellos: algunos institucionales¹² y otros, de grupos independientes¹³. Es de destacar que los coros de adultos mayores cumplen un rol fundamental en este grupo de edad. Por otra parte, los talleres de canto estimulan la práctica de la actividad coral en diversos ámbitos, siendo una de las principales actividades que los habitantes de Durazno de todas las edades y condición social practican.¹⁴

La práctica coral en las instituciones educativas

Si bien el liceo público en Durazno inició sus actividades en el año 1913, fue en 1944 cuando se edificó el actual Liceo n.º 1 Dr. Miguel C. Rubino, de la capital duraznense. Los arquitectos que construyeron esa nueva planta edilicia consideraron que uno de sus salones debía tener una estructura de formato similar a una campana acústica, la cual funcionó durante décadas como el salón de música del liceo, generando un ámbito propicio para el desarrollo de la actividad coral. Esta sala contó con un techo arquitectónicamente a tono para la expansión del sonido en su mejor proyección y tenía, además, un piso dotado de desniveles y escalones que permitían una adecuada visión y apreciación de lo que se escuchaba.

En ese año de 1944, ya funcionaba el coro del Liceo n.º 1 de Durazno, dirigido por el maestro Raúl H. Evangelisti, con la colaboración de la Prof. Licia Tapia Del Castillo. Es así que, en una visita especial que realizó a la capital del Yi la poetisa Juana de Ibarbourou, el coro del liceo y el del Instituto Magisterial participaron con gran suceso en ese histórico homenaje a Juana de América, cumplido en los días 28 y 29 de noviembre de 1955.¹⁵

Un año más tarde, la Inspección Nacional de Música de Enseñanza Secundaria delegó a la agrupación estudiantil duraznense la representación de todos los liceos del país para actuar en el Acto de Clausura del Ciclo 1956 de Iniciación Musical. El coro brindó, en el entonces Teatro 18 de Julio de la capital montevideana, un concierto extraordinario que se denominó La Amistad de la Música y que cosechó los mejores elogios por parte de la prensa de la época. Se iniciaría así una larga cadena de presentaciones cada vez más frecuentes del grupo coral estudiantil en salas montevideanas.

Siempre bajo la dirección del propio Raúl H. Evangelisti, con la preparación vocal de la Prof. Licia Tapia Del Castillo, el coro del Liceo n.º 1 Dr. Miguel C. Rubino tuvo participación en el 4º festival organizado por la Federación de los Coros del Centro, realizado en el Campus Municipal de Durazno el 12 de enero de 1957. El coro actuó, además, en la 2ª Concentración coral, cumplida el 9 de enero de 1960 en el estadio municipal de

¹² Por ejemplo: Agrupación Coral Euskal Etchea, dirigida por Susana Agresta; Coro de Cámara del Conservatorio Municipal de Música César Zagnoli González, dirigido primero por Mauricio Apaolaza y luego por Yamandú Fumero; Coro de Jóvenes Duraznenses, patrocinado por el MEC y dirigido por Alejandra Tarigo; Coro de Amigos de la Escuela n.º 9 Juana de Ibarbourou.

¹³ Por ejemplo: Coro At Home, dirigido por Andrés Cardozo, y Decantar, dirigido por Mauricio Apaolaza.

¹⁴ Por ejemplo: el taller de canto de la UNI 3 de Durazno y el de la Asociación de Jubilados y Pensionistas, que funciona desde 2003. Algunos de sus profesores fueron Cristina Somma, Rossana Lobelcho, Miguel Estévez, Hugo Javier González, Heber Souza y Nicolás Calleros.

¹⁵ Programa de actos a realizarse “con motivo de la visita a Durazno de la excelsa poetisa Juana de Ibarbourou”.

Una Entidad Ejemplar: la Asociación "Amigos de la Música", de Durazno

ASOCIACION DE MUSICA — El coro de la Asociación "Amigos de la Música" de Durazno, que dirige el maestro Raúl Buarque, en una actuación en el teatro municipal de esta ciudad.

14 DE DICIEMBRE DE 1954

INTENSA LABOR DESARROLLADA POR LOS COROS DEL CENTRO

La Presidencia de los Coros del Centro de la República, que opera a las órdenes de la Asociación Amigos de la Música (C.A.M.), del Uruguay, de Durazno, organizó el Tercer Festival de Coros del Uruguay, que se celebró en el teatro municipal de esta ciudad, el día 12 de noviembre, con el patrocinio de la Intendencia Municipal de Durazno, y la colaboración de la Intendencia Municipal de Montevideo, y la Intendencia Municipal de Maldonado.

Calificación moral de películas

AMBASADOR — "El Coros de los Andes". LA ADMINISTRACIÓN DE LA CINE CALIFICÓ: "Muy buena".

CAPIVARI — "Los tres músicos". LA ADMINISTRACIÓN DE LA CINE CALIFICÓ: "Buena".

CONCURSO PARA LA ESCUELA DE COMPRIMIDOS

El primer premio de este concurso lo obtuvo el grupo de la escuela de Comprimidos de la escuela de Durazno, con el título "Los tres músicos".

Estrena hoy el Conjunto de "Romería"

"ESPERA, SEIS LETRAS DE FUEGO EN TU CORAZÓN". El conjunto español "Romería", que hará función en esta ciudad, se prepara para la presentación del espectáculo que tendrá lugar en el teatro municipal de esta ciudad, el día 12 de noviembre.

El maestro Juan Protasi

Prof. ROBERTO TARGO
Insp. Sup. de Ed. Musical

Veinte años casi sin crónica
Con sólo el hijo y la paz
De sus versos y sus flores
De alambres y de cambrey.
Alegre, tierna y callada,
Amante y sin ambición,
Gargajaba en cantos y cantos
De vida y callado amor.

JUANA DE IBARBOURQU
(Auto-revista de Juana Fernández)

COMITÉ DE HOMENAJE

Presidente de Honor: Dr. Emilio Penna.
Presidente Ejecutivo: Prof. Pedro Montero López.

Dr. Altabrujo Rodríguez,
Sr. Juan M. Cabera, Arg. Eduardo González Post, Maestro Víctor Fernández Prieto, Dr. Ramiro Peces, Maestro Italo M. de Fernández Baltasar, Chel. José C. López, Sr. Julio Martínez Orangeron, Arg. Juan J. Apolo, Maestra María del C. Barreto, Sr. Benito Montoya, Maestra Celia Galarraga de Sábido, Sr. Eusebio Landolfi, Maestro Jorge Benignini, Prof. Raúl Frangulini, Maestra Liliana I. de Fernández Baltasar, Maestra María B. Castellanos de Fábregas, Maestra María G. Candiola de Mondino, Maestro Guillermo Troilo, Chel. Víctor Sartor, Prof. Elba Freire de Montero, Maestro Ermelindo Martínez, Maestra Elina Polanco de Roldán, Sr. Alfonso Pereda, Maestra Sara G. de Pereda, Prof. María del C. Tolentino, Maestra Lilia V. de Giordano, Sr. Benito Díaz González, Maestro Antonio Olivero, Sr. Germán Saler, Ing. Ulises Odeh, Maestra María K. Haasler, Maestro Víctor Litalf, Maestra Brenda Fagnin de Rodríguez, Dra. Dora Acosta y Lara, Prof. Luis Tapia del Castillo, Sr. Benigno Colina, Maestra Elvira Landolfi de Odeh, Maestra María de León de Troilo, Maestra María I. Colombini de Gurría, Maestro Víctor Quiroga, Maestra Blanca B. de la Luz, Maestra Gregoria Lizarola de de León, Re- taliente Gloria Alves, Maestro Olantran Leon, Dra. Pilar Ramos de Pavia, Sr. Chella Acosta de Montero López, Maestro Roberto Requiere, Maestra Elisa Otero, Maestra Elba Bongiorno, Sr. Eduardo Eimoldi Filippini, Sr. Antonio Mangrull, Maestra Ana Pellegrini de Martínez, Maestra Emma Oros de Saler de la Peña, Sr. Mario B. Pascual, Maestra Marina Lombardi de Echeverría, Sr. Eusebio B. Pignatelli.

DURAZNO 28 y 29 de NOVIEMBRE de 1954.

18-
Más de 1 siglo al servicio de la cultura

La Moviama 28-2-54

Prosiguiendo su obra por el Este, la masa coral de la Asociación de Amigos de la Música "Julio Martínez Orangeron" ha cumplido señaladas presentaciones en Pirópolis y Punta del Este, bajo la dirección del maestro Raúl H. Eranovelli. Estas actuaciones del coro citada, son parte integrante de la temporada de verano que, patrocinada por el Sode, se viene desarrollando con el auspicio del M. de Instrucción Pública y Previsión Social, y la colaboración de las Intendencias Municipales y Dominio Nacional de Turismo. La presente nota gráfica nos muestra al coro actuando en Pirópolis.

FESTIVAL DE LOS COROS DEL INTERIOR

En Homenaje a la U.N.E.S.C.O.

ESTADIO CENTENARIO
4 de Diciembre, a las 21 - 30

MONTEVIDEO
1954

LOS COROS DEL CENTRO

ASOCIACION AMIGOS DE LA MUSICA
"JULIO MARTINEZ ORANGERON" — Desde su fundación en Durazno, el movimiento de esta institución se ha ido desarrollando y hoy en día cuenta con un número de socios que le permiten realizar actividades de gran importancia cultural y social en el interior de la República. Las actividades llevadas a cabo por el Comité Ejecutivo desde su creación en el año 1943, en las que se ha ocupado de la difusión de la música, de la cultura y de la labor artística y teatral, han contribuido a la vida cultural del país, como surge de sus actuaciones en las ciudades de Trinidad, Florida, San José, Rocha, Trepano, Puyssenti, Rivera, en la ciudad de Montevideo de Santa Ana y en las presentaciones organizadas en el Teatro Sábido de Montevideo. El con. de Durazno lleva al número de socios.

CONJUNTO CORAL TERRITORIO — Iniciado en el año 1943 por la Asociación de Amigos de la Música de Durazno, en un grupo de aficionados encabezado por el Sr. Luciano M. de Latorre, forma el "Conjunto Coral Territorio" que desde el año 1944 y bajo la dirección del Prof. Eranovelli, viene desarrollando una intensa actividad, teniendo actuación en San José, Durazno, Maldonado y Montevideo.

ASOCIACION CORAL DE PASO DE LOS TOROS — La masa coral de esta institución, villa portense y "Amigos del Arte" y actual en su primer etapa bajo la dirección del maestro Néstor Raúl Gilardi. El Prof. Eranovelli tomó parte en su trabajo de organización y dirección del coro que pasó a denominarse "Música Virreinal de Laurent" en memoria de la fidelidad que el pueblo local guarda. Debido con entusiasmo de este pueblo año en el Club 25 de Agosto. Es el más momento de la que actúan en el Festival de los Coros del Centro.

CORO DE SARANDI GRANDE — Por iniciativa de la Srta. Nelta Vidal de Martínez se forma el Coro de Sarandí Grande bajo la dirección del Prof. Eranovelli. Este coro se presenta por primera vez el 12 de octubre de 1952 al momento con la Banda Municipal de Montevideo que dirige el Mtro. Vicente Acosta, actuando luego con notable éxito en el Club 12 de Octubre.



Encuentro coral en la iglesia Nuestra Señora del Carmen. Durazno, setiembre de 2008. Foto: archivo del diario El Acontecer



Coro de adultos mayores en la Asociación de Jubilados y Pensionistas. Durazno, octubre de 2011. Foto: archivo del diario El Acontecer



Coro en la iglesia San Pedro. Durazno, diciembre de 2017. Foto: archivo del diario El Acontecer



Concierto en el Conservatorio de Música. Durazno, mayo de 2016. Foto: archivo del diario El Acontecer

básquetbol, y en la 3ª Concentración, el 12 de octubre de 1963 en la ciudad de Sarandí Grande. En esa oportunidad, intervino en el Gran Concierto Sinfónico Coral junto a las otras corales pertenecientes a la federación, con el acompañamiento de la Orquesta Sinfónica del SODRE. Integró también la selecta nómina de agrupaciones corales que actuaron, con la participación de la Orquesta Sinfónica del SODRE, durante la 4ª Concentración realizada en el Teatro Español el 8 de octubre de 1971, en celebración de los 150 años de la fundación de Durazno. En la época de los certámenes corales estudiantiles organizados por la Inspección Nacional de Música de Enseñanza Secundaria, el coro del liceo Rubino participó también con marcado suceso.

Ya en 1974, durante el primer Certamen de Coros Liceales, contando nuevamente con la dirección de Evangelisti y el acompañamiento pianístico de la Prof. Blanca Lagnou de Pereira, la masa coral duraznense obtuvo el primer lugar de ese evento de la zona centro del país. El lauro obtenido le valió la posibilidad de actuar más tarde, junto a los ganadores de las otras zonas, en el Teatro Solís de la capital uruguaya. En 1977, el Prof. Raúl Evangelisti se acogió a los beneficios jubilatorios, pero continuó en su rol de referente de consulta permanente de la actividad coral, a nivel departamental y nacional.

A partir de ese momento, asumió la dirección del coro del Liceo n.º 1 Dr. Miguel C. Rubino el profesor Roberto Tarigo Sorgi, quien la ejercería hasta 1999, momento en que pasó a ocupar un cargo en la Inspección Nacional de Música. En este período, el coro del liceo Rubino continuó cosechando éxitos. Obtuvo el primer lugar en los certámenes realizados en el Teatro Municipal de Rivera (1978), el Teatro Español de Durazno (1980), el Teatro Municipal Artigas de Trinidad (1981), el Club Democrático de Paso de los Toros (1982) y otra vez el Teatro Español de Durazno (1984). Este fue el último certamen coral que organizó el Consejo de Educación Secundaria. Por haber conseguido el primer lugar en cada uno de los certámenes corales antedichos, obteniendo la calificación de “destacado”, el coro del Liceo n.º 1 Dr. Miguel C. Rubino logró acceder a la posibilidad de ofrecer diferentes conciertos, junto a otros coros estudiantiles de distintos puntos del país que también hubieran alcanzado esa distinción. Es así que, además de haber actuado en el Teatro Solís, lo hizo en la Sala 18 de Mayo y en el Teatro Odeón de Montevideo, entre otros. Los pianistas que acompañaron al Prof. Tarigo en esta etapa fueron: Blanca Lagnou de Pereira, Santana Pereira, Carmen Navatta de Robano, Mauricio Apaolaza y Miguel Estévez.

Otro instituto educativo, el Liceo n.º 2 de Durazno, cuenta, desde su fundación en 1984, con un coro que, en sus inicios, fue dirigido por el Prof. Mauricio Apaolaza y más tarde por el Prof. Roberto Tarigo (1997-1999). Luego, varios han sido los profesores que han ejercido la dirección de los coros de los liceos n.º 1 y n.º 2, entre ellos: Carmen Evangelisti, Rossana Lobelcho, Yamandú Fumero, Mauricio Apaolaza y Andrés Cardozo.

Así mismo, durante el transcurso de vida del Instituto Magisterial Mtra. María Emilia Castellanos de Puchet, la dirección del coro de dicha institución fue durante distintas épocas ejercida por la profesora Rosa Recuero Iglesias, quien fue luego inspectora nacional en la Inspección Nacional de Música de Educación Primaria. Este coro participó en la 4ª Concentración del Concierto Sinfónico Coral, celebrado en el Teatro Español de Durazno el 8 de octubre de 1971, y actuó con el acompañamiento de la Orquesta Sinfónica del SODRE, en adhesión al sesquicentenario de la fundación de Durazno. Durante

el transcurso de vida institucional, la actividad coral fue también dirigida por los maestros Prof. Martha Margarita Peggy Merklen, Prof. Roberto Tarigo Sorgi y Prof. Andrés Cardozo, entre otros.

En la década de 1960, una agrupación coral perteneciente a la Universidad del Trabajo del Uruguay comenzó a funcionar en Durazno, gracias a la colaboración de la profesora Miriam Bebanz de Fort, como pianista, y del tenor Salvador Ltaif en la dirección coral. A partir del año 1969, y durante tres décadas, el director del coro fue el Prof. Roberto Tarigo Sorgi, que contó en algunas ocasiones con el acompañamiento pianístico de la profesora Carmita González Rearden. A partir del año 2000 y durante varios años lectivos, fue el Prof. Hugo González quien estuvo al frente del coro de esta institución.

En el año 1986, se creó el Coro Departamental de Educación Primaria en la ciudad de Durazno, un coro que representa a todos los niños pertenecientes a las escuelas públicas de ese departamento. El 20 de noviembre de 1991, este coro pasó a ser denominado César Zagnoli Cinti. De esta manera, con tal distinción se procedía con total justicia a resaltar la encomiable labor educativa que aportó el maestro Zagnoli a la sociedad duraznense. Desde la fundación de dicho coro y hasta 1999, su dirección estuvo a cargo del Prof. Roberto Tarigo Sorgi, con el acompañamiento al piano del Prof. Miguel Estévez. En el año 2000, asumió la dirección la Prof. Cristina Somma, manteniéndose en la función de pianista acompañante el Prof. Miguel Estévez.

Por otra parte, la tradición coral también tiene un fuerte arraigo en las instituciones de educación privadas. El coro del Colegio San Luis Hermanos Maristas de Durazno (a nivel de educación secundaria), durante las décadas de 1960 y 1970, estuvo dirigido por el hermano marista Armando Meyer. Desde el año 2000 y hasta la actualidad, las direcciones de los coros de primaria y de secundaria están a cargo de la Prof. Alejandra Tarigo Peluffo, con el acompañamiento al piano del Prof. Miguel Estévez. Asimismo, la agrupación coral que representa al Colegio Inmaculada Concepción de la ciudad de Durazno ha contado con la dirección de los profesores Susana Agresta, Marta Casaballe, Miguel Estévez, Ricardo Sebastián Pérez, Samuel Fernández y Cristina Somma, entre otros. El Colegio Prof. Carlos Scaffo, por su parte, ha tenido en el transcurso de su labor educativa dos representaciones corales institucionales: a nivel de educación primaria, la coral estuvo dirigida por el Prof. Samuel Fernández, mientras que el coro de secundaria contó con la dirección del Prof. Yamandú Fumero, y en el cargo de pianista acompañante tuvo a la Prof. Virginia Arriola.

En el interior del departamento de Durazno también la actividad coral tiene una fuerte presencia con coros de larga tradición como los de Sarandí del Yi, Blanquillo, La Paloma y Villa del Carmen.

La tradición coral de Durazno como patrimonio cultural inmaterial propuesto por la comunidad

En el taller de patrimonio cultural inmaterial (PCI), realizado en el Museo Histórico Casa de Rivera de la ciudad de Durazno el 30 de mayo de 2017, se contó con la participación de 23 asistentes provenientes de diversas organizaciones privadas y públicas. Durante este taller algunos participantes señalaron la actividad coral de la comunidad como uno de las expresiones culturales donde se sentían más representados y que consideraban que

debía ser tratada desde la perspectiva de PCI. Luego, durante los años 2017 y 2018, se realizaron sucesivas reuniones en las que coreutas y directores y directoras de coro fueron reflexionando y aportando sobre el tema, ya como un colectivo específico.

Una de las características de los coros de Durazno es que se pueden categorizar dentro de los denominados por Marcelo Valva como “coros vocacionales”,¹⁶ es decir, aquellos conformados por personas que se reúnen voluntariamente y que no perciben ingresos económicos por su práctica. A su vez, no se necesita un conocimiento profesional de la música por parte de los coreutas ni un talento especial para el canto (a excepción del Coro Departamental y del Coro del Conservatorio), aunque sí lo tienen sus directores. La práctica coral se transforma así en un lugar de encuentro comunitario que trasciende su función recreativa y artística, convirtiéndose en un espacio de construcción de valores; reafirma redes sociales en pequeños grupos y permite generar identidades que se yuxtaponen y conforman otra red, aún mayor, entre los distintos coros de la comunidad.

El valor comunitario que hoy se percibe en la actividad coral de Durazno se inspira en lo que Lauro Ayestarán expresaba como valores de la práctica coral en general. Él establecía que esta práctica tiene dos aspectos, a su entender fundamentales: el estético y el ético. Con referencia al primero señalaba:

El canto coral colectivo es el vehículo que permite participar al pueblo en el hecho de la recreación estética. El arte coral, para el que han escrito los más potentes creadores desde la más remota antigüedad hasta nuestros días, se ofrece a la interpretación del pueblo sin más aprendizaje profesionalista o especializado. Y el pueblo, entonces, de simple espectador u oyente, pasa a ser intérprete de la obra de arte perdurable.¹⁷

En lo que refiere al aspecto ético, Ayestarán sostiene que la práctica coral promueve prácticas de vida saludable en lo moral y físico, así como la solidaridad y la igualdad social, por lo que el coro “es una fecunda escuela de auténtica y democrática convivencia social”.¹⁸

La profundidad temporal de esta práctica coral se inicia a fines del siglo XIX y se afianza en la década de 1940 con la fundación de la Coral. En este proceso histórico, los coreutas duraznenses ven en su ejercicio una parte de su cotidiano y de su historia. Esto es fuente de motivación para integrarse a cantar a alguno de los coros de su comunidad. Algunos coreutas señalan que también resulta motivador el hecho de que distintos coros de Durazno hayan sido galardonados en festivales y hayan acompañado con sus cantos a artistas internacionales. Esto refuerza la actividad coral como fuente de orgullo y pertenencia local.

La posibilidad de ser actor y espectador en los espectáculos de la comunidad también le da un carácter especial a la actividad. Los coreutas se escuchan, se aplauden, se felicitan y luego les tocará su turno de ser escuchados y aplaudidos. Así se genera una circulación permanente de reconocimiento social entre ellos; un coro refuerza al otro y todos refuer-

zan el reconocimiento de la comunidad en la que se insertan. Esta es, a su vez, productora, espectadora y protagonista de esta práctica cultural del espectáculo. Hacia el interior de cada grupo coral, en los coros juveniles o de adultos mayores, por ejemplo, se refuerzan los lazos entre pares de edad. Este factor, tanto en unos como en otros, es de vital importancia para generar sentimientos de pertenencia y redes de contención espiritual y social.

Es así que la tradición coral de Durazno como PCI refiere no solo a su ámbito específico de arte del espectáculo, sino también a su insustituible función como una práctica artística que involucra múltiples personas de manera igualitaria, generando un sentimiento de pertenencia en diversos niveles: histórico, artístico y comunitario.

Lineamientos de salvaguardia

Si bien los coros de Durazno mantienen su vitalidad, son varias las preocupaciones de los coreutas y directores de coros que definen líneas de reflexión sobre las que habría que trabajar para su salvaguardia.

Los ámbitos de encuentros corales dentro del departamento son escasos en comparación con otros tiempos. Los encuentros a nivel nacional que se hacían en los años cincuenta y sesenta, de los que Durazno formaba parte, ya resultan inviables por la falta de apoyo. En esos años, las autoridades departamentales y nacionales asistían a las presentaciones y legitimaban su estatus dentro de la cultura nacional. En este caso, la continuidad del Festival Coral “San Pedro del Durazno”, que durante tres décadas generó un espacio de encuentro para los coros de Uruguay y de diversos países de Latinoamérica, es una de las preocupaciones de los coreutas y directores. Es así que una de las líneas de salvaguardia debería atender a la definición de políticas públicas que promuevan y solventen esta práctica y le den estabilidad a través de un presupuesto quinquenal.

Asimismo, la comunidad de coros plantea la necesidad de descentralizar las oportunidades de capacitación profesional y la información sobre instituciones que brindan apoyos o financiamientos a la actividad coral. Estos y otros aspectos, tales como la divulgación de su valor artístico y la concientización sobre su rol en la generación de cohesión y bienestar social, son aspectos que deberían tenerse en cuenta a la hora de definir estrategias de salvaguardia de la práctica. En este sentido, es necesario, para estimular y apoyar su desarrollo, que se incluya la actividad coral tanto en las agendas de la Dirección de Cultura de la Intendencia de Durazno, y de aquellos departamentos que lo consideren oportuno, como en los organismos nacionales del área de la cultura y del patrimonio.

Por último, la comunidad plantea la necesidad de desarrollar ella misma un mayor compromiso con la actividad y un mayor grado de conciencia sobre el rol de los coros en la comunidad duraznense. En este sentido, consideran que su inclusión en el inventario nacional de PCI será una herramienta útil a tales fines.

¹⁶ Marcelo Valva: “Función social de la actividad coral”, en *Coralea, Actividad coral y musical*, 22 de abril de 2010. <coralea.com/funcion-social-de-la-actividad-coral-por-marcelo-valva> (10.7.2018)

¹⁷ Lauro Ayestarán: “La organización del canto orfeónico en el interior del país”, en *Voz del Folklore*, año I, n.º 1, Montevideo: s/d, 25.8.1952, p. 10.

¹⁸ *Ibidem*, p. 11.



TEJIDO EN CINCO AGUJAS

Descripción

Es un tejido artesanal de hilo, piola o lana realizado con cinco agujas de acero de aproximadamente 15 cm, con puntas en ambos lados. Se realiza siguiendo un patrón o diseño preestablecido. Se puede producir todo tipo de prendas de vestir, pero en Trinidad se ha conservado la costumbre de tejer carpetas, manteles, senderos y otros accesorios decorativos.

Características de la técnica

El aprendizaje de estos tejidos se realiza a través de distintas vías. Por un lado, tenemos la transmisión de la técnica a nivel familiar, que será debidamente evaluada en futuros trabajos. Al día de hoy, contamos con el testimonio de una mujer que es la tercera generación de tejedoras en cinco agujas de una familia de origen portugués.¹ Por otro lado, la técnica se divulgó a través de cursos de educación formal. Según los testimonios recabados, en la década de 1940 los cursos de los institutos educativos de oficios dirigidos a las mujeres brindaban la oportunidad de aprender tejido con diversas técnicas (crochet, dos agujas, etc.). Sin embargo, tanto los cursos de la Universidad del Trabajo del Uruguay (UTU) de los años cincuenta y sesenta como el aprendizaje de hoy en día requieren un cierto entrenamiento previo en las artes de los diferentes tejidos, además de una explicación

Ámbito del PCI

Técnicas artesanales tradicionales

Lugar de origen de la propuesta

Trinidad, Flores

Portadores participantes

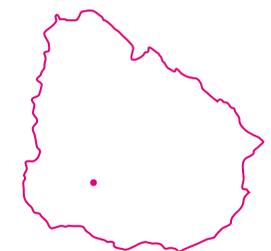
Nelly Schiffino de Uzurrungaza

Referentes locales

Amalia Fumero, Dirección de Cultura de la Intendencia de Flores

Responsabilidad técnica

Leticia Cannella y Amalia Fumero



y observación personal de la práctica que facilite su comprensión. Es decir que la técnica es también transmitida entre pares o grupos de mujeres interesadas en su aprendizaje. La comprensión de los llamados *patrones de tejido* era fundamental. En una nota periodística encontrada en los materiales de Nelly Schiffino, y de la que no había datos de referencia, se señala que los tejidos eran originalmente creados y diseñados en Europa e importados en su gran mayoría a América. Luego, las publicaciones de tiraje popular (revista Vosotras, Suplemento Femenino La Mañana, revista Punto, etc.) comenzaron a incluir los indispensables patrones que permitieron el acceso a cientos de mujeres a esta técnica. Estos patrones se distribuían en los suplementos de los diarios o en revistas destinadas a una audiencia femenina. Cada patrón presentaba un diseño que llevaba diferentes nombres, muchos de ellos de flores y de mujer: Limón, Lotte, Espinillo, Krokus, Gisela, Nelly, Malinche, Estrella de Nochebuena, Rosa silvestre, Hojas caladas, Cardo, Anémona, Cortina Suzy, Pulpo, Cojín Carlota, Georgina, Sonia, Erika, Ingrid, Margarita, etc.

Antes de iniciar la elaboración de la pieza, se elige el grosor del hilo de acuerdo al modelo y al gusto de la tejedora. Una vez colocados los puntos en las agujas (que pueden ser cinco o cuatro), se comienza el tejido que creará las variaciones de las figuras, siguiendo estrictamente las indicaciones del patrón. Los tejidos se realizan en diferentes tipos de hilo, desde piolín común hasta hilo de seda. Luego de terminada la prenda, se utiliza goma arábica para dar forma y consistencia a la misma. La técnica de engomado consiste en disolver la goma en agua tibia; a continuación, se busca el derecho de la prenda, se la humedece con agua fría y se la introduce en la goma arábica diluida para que la absorba. Luego se retira la prenda y se estira sobre una plancha (soporte) con alfileres, donde se le da la forma deseada; para que la prenda quede regular en su tamaño la medida desde el centro debe ser exacta. Por último, se deja secar y se plancha, si el material lo permite. Este procedimiento se realiza por única vez al terminar la prenda y garantiza que no se deforme con los lavados.

Aspectos históricos y de género

Es significativa la ausencia de referencias bibliográficas sobre esta artesanía y su rol en la vida de las artesanas en nuestro país. Las pocas publicaciones existentes sobre mujeres tejedoras se refieren principalmente a la experiencia de la cooperativa Manos del Uruguay, que marcó un hito en la producción del tejido con lana virgen y permitió visualizar la capacidad de producción artesanal de la mujer rural en nuestro país. Tampoco encontramos en nuestro relevamiento referencias específicas sobre el o los lugares de origen del tejido en cinco agujas en Europa. Si bien estas prendas parecerían haber llegado a América en la época colonial, su popularización, como ya señalamos, se generó a mediados del siglo xx, a través de la publicación de los patrones de tejido en diarios y revistas. Por otra parte, algunas referencias encontradas en sitios informales mencionan que, durante la Primera Guerra Mundial, las mujeres norteamericanas empleaban esta técnica para tejer las medias de los soldados que partían a la lucha.

En nuestro país, las recordadas *carpetas* eran un objeto decorativo que se colocaba debajo de los adornos de muebles tales como mesas, mesas de luz o cómodas. De acuerdo a diversos testimonios, estos tejidos tuvieron su auge durante el siglo xix y la primera mitad del siglo xx, aunque en algunas casas era posible verlas hasta hace unas pocas décadas atrás.

Es claro, entonces, que la elaboración de este tejido tiene una directa vinculación con el trabajo de la mujer, que durante ese período histórico se desarrollaba casi exclusivamente en el ámbito doméstico, lo que le permitía atender a su familia y generar a la vez un ingreso económico. El trabajo remunerado, si era realizado en este contexto, estaba “bien visto” por la sociedad, ya que no ponía en riesgo el rol primario de la mujer en ese entonces: la crianza de los niños y la atención del hogar. Algunos estudios de género han abordado el tema de la historia del trabajo femenino, generando diversos debates sobre el uso social del tiempo. Este concepto aún no está claramente definido desde el punto de vista teórico, ya que refiere al “trabajo doméstico”, a las horas de “cuidado” y a su valor económico (aunque nunca remunerado), así como al aporte que realiza la mujer al bienestar cotidiano de las personas.² En este sentido, la dedicación de tiempo a la elaboración de tejidos es fundamental, dado que las piezas, dependiendo de su tamaño, llevaban muchas horas de trabajo que las mujeres debían conciliar con el resto de sus actividades del ámbito doméstico. Una carpeta de un metro de diámetro en cinco agujas implicaba cien horas de tejido, trabajo que no se podía cobrar en su verdadero valor, “sino que se vendían a veces para ajuares de novias y se cobraba lo que se podía”.³

La producción de este y otros tejidos artesanales en Uruguay y en el resto de América Latina ha constituido la alternativa posible de generación de ingresos económicos para la mujer durante décadas. Estudios sobre realidades más complejas, como las artesanías de las mujeres de México, pueden aplicarse a la interpretación de estos fenómenos de nuestro país: “La producción de artesanías nos refiere a un espacio de transmisión de conocimiento y cultura, pero también a un factor de sobrecarga de trabajo, transferencia de valor, invisibilidad del aporte económico y trabajo familiar no reconocido”.⁴

Es así que, cuando hablamos de la práctica cultural del tejido en cinco agujas (o de otras artesanías realizadas en el ámbito doméstico asociadas a la mujer), debemos entenderla en su contexto histórico y de género como una construcción sociocultural en constante proceso de cambio. El patrimonio cultural inmaterial (PCI) concebido en este marco se revela en su poder de estimular el pensamiento crítico, trascendiendo su mera descripción cuando lo valoramos en su verdadera dimensión cultural. El tejido en cinco agujas es un motivo de reflexión sobre la mujer y el mundo del trabajo, así como sobre los cambios, permanencias y nuevas apropiaciones que se generan en el campo de la producción artesanal y el trabajo de la mujer en el ámbito doméstico.

² María Teresa Torns: “El trabajo y el cuidado: cuestiones teórico-metodológicas desde la perspectiva de género”, en *EMPIRIA. Revista de Metodología de Ciencias Sociales*, n.º 15, Madrid: UNED, enero-junio de 2008, pp. 53-73. <redalyc.org/articulo.oa?id=297124045003> (18.11.2018).

³ Nelly Schiffino, entrevistada por Leticia Cannella y Amalia Fumero, Trinidad, julio de 2018.

⁴ Emma Zapata-Martelo y Blanca Suárez-San Román: “Las artesanas, sus quehaceres en la organización y en el trabajo”, en *Ra Ximhai*, vol. 3, n.º 3, setiembre-diciembre de 2007, pp. 596. <redalyc.org/articulo.oa?id=46130301> (20.6.2019).

¹ Ercilia Dalmao, entrevistada por Leticia Cannella, Montevideo, marzo de 2019.



Nelly Schiffino con algunos patrones publicados por la revista Burda. Trinidad, junio de 2017. {LC}



Tejido en cinco agujas con hilo de algodón macramé blanco en proceso de fabricación. Trinidad, julio de 2017. {LC}



Mantel tejido durante meses por Nelly Schiffino para su ajuar de novia. Diámetro: 4 m. Trinidad, julio 2017. {LC}

El tejido en cinco agujas como patrimonio cultural inmaterial propuesto por la comunidad

Durante el año 2017, el departamento de PCI de la Comisión del Patrimonio Cultural de la Nación (CPCN), en conjunto con la Dirección de Cultura de la Intendencia de Flores (DCIF), organizó un taller de PCI en la ciudad de Trinidad, en el cual participaron referentes locales de la educación, la historia, las comunicaciones, etc. De este taller surgió, entre otras, la propuesta del tejido en cinco agujas para el inventario del PCI de la ciudad. Se decidió, entonces, priorizar su abordaje por la fragilidad en que se encontraba la práctica. A partir del mes de mayo de ese año, la referente de PCI de Trinidad, Amalia Fumero, en coordinación con la CPCN, realizó el primer relevamiento a través de la ficha de registro. A su vez, se elaboró un cronograma de trabajo con el fin de documentar y sistematizar el relevamiento de la técnica, con la participación activa de la única actual portadora de la práctica en la comunidad.

Las portadoras y el aprendizaje del oficio

Una de las particularidades de esta práctica cultural es que, de acuerdo a los datos de que disponemos, en la actualidad es muy escasa la presencia de tejedoras en cinco agujas en nuestro país. En el caso de Trinidad, la única tejedora es Nelly Schiffino de Uzurrungaza, una señora oriunda de la localidad, de 85 años de edad. Jubilada (trabajó como comerciante), con educación primaria completa y viuda, vive con su hija y su yerno. Teje carpetas y manteles desde hace 73 años y aprendió en la escuela industrial de Trinidad, ahora escuela técnica dependiente de UTU. Fue enviada a aprender esta técnica por “recomendación médica”, debido a que su madre sufrió una depresión posparto y no pudo criarla, y el médico consideró que ella corría riesgo de sufrir la misma patología, por lo que le recomendó “no pensar mucho”.⁵ En esos años, se creía que el trabajo artesanal asociado a la acción mecánica evitaría en la mujer el desarrollo del pensamiento crítico o reflexivo y, por lo tanto, también le evitaría sufrir de depresión. A su vez, la mantendría dentro del ámbito doméstico y fuera de las áreas públicas, propias de lo masculino.

Actualmente, Nelly dedica la mayoría del tiempo a tejer carpetas y manteles con cinco agujas. Lo hace desde que tiene 13 años en forma ininterrumpida, como hobby y como una forma de generar ingresos extras para su hogar. Ella e Isabel Hernández, ya fallecida, fueron las únicas dos personas que aprendieron esta técnica para carpetas y manteles en Trinidad, si bien otras mujeres la utilizaban para confeccionar guantes y medias.

Durante esta etapa del inventario también se ha detectado a otra tejedora de cinco agujas en la ciudad de Montevideo, Ercilia Dalmao, quien representa la tercera generación de su familia, de origen portugués, en practicar este tejido aprendido por transmisión oral y observación directa.⁶

De acuerdo a las entrevistas realizadas hasta el momento, hoy no habría aprendices del oficio y no se dictan cursos formales de enseñanza de esta técnica de tejido en nuestro país. Sin embargo, dado que el relevamiento se encuentra en proceso, puede surgir nueva información, aunque creemos que no esencialmente diferente a la ya recabada. Esta situación de

la falta de aprendices del oficio motivó una acción coordinada con la portadora, con quien se trabajó en el registro de sus materiales y saberes por parte del equipo del programa nacional de inventario del PCI. Asimismo, se activaron acciones inmediatas de salvaguardia para su transmisión y posible aplicación del tejido en la elaboración de nuevos productos que se adecuen al contexto cultural y social actual. Dichas acciones están siendo evaluadas por las pocas portadoras que hemos detectado y por otras artesanas afines al tema.

Acciones urgentes de salvaguardia

La primera cuestión a preguntarse es por qué el tejido en cinco agujas ha caído casi en desuso. Dado que nos encontramos en la etapa inicial del relevamiento de esta artesanía, nos limitaremos a proponer algunas reflexiones. Una primera consideración serían los cambios en el gusto estético en lo que refiere a la decoración del hogar. El contexto histórico de la elaboración artesanal de los objetos del hogar ha cambiado de la mano de la tecnología, las transformaciones en la construcción de género, el trabajo de la mujer fuera del ámbito doméstico, los requerimientos de lo práctico por sobre lo meramente decorativo, etc. A su vez, podríamos inferir que la oferta de productos industriales para la decoración del hogar ha desplazado las artesanías que requieren tiempo de elaboración y, por lo tanto, tienen un costo mayor. Por otra parte, la oferta laboral a la que la mujer accede actualmente es sensiblemente mayor y diversa a la de hace unas décadas atrás, por lo que el trabajo artesanal, y sobre todo el que requiere de largas jornadas de trabajo para generar magros ingresos, ha perdido interés entre las potenciales aprendices.

Otra cuestión es si las propias artesanas o la comunidad en donde se encuentran deben necesariamente tomar acciones para que no desaparezca el conocimiento de la técnica; o, más aún, para que no desaparezca el gusto estético y visual del producto que le da sentido a su existencia.

Lo cierto es que es poco frecuente encontrar artesanas del tejido en cinco agujas en nuestro país y, más excepcional aún, encontrar miembros de una comunidad preocupados por su salvaguardia. Por estos motivos, luego de realizado el diagnóstico y ficha de evaluación de la expresión cultural en Trinidad, la referente técnica de PCI del departamento de Flores, Amalia Fumero, en coordinación con el departamento de PCI de la CPCN y con la portadora de la práctica, decidió comenzar actividades de registro y salvaguardia de la misma. Se realizó un inventario y respaldo informático de los patrones de tejido que posee la tejedora, así como de las obras que ha realizado –tanto de las que posee en su domicilio como de las que ha regalado o vendido a familiares y amigos. Esto involucró a diferentes miembros de la comunidad local que la reconocen en su saber y que participaron en la búsqueda de sus prendas. Trinidad cuenta con una población de 21 429 habitantes (según el censo nacional de 2011), por lo que las redes de vecinos y los recursos de divulgación a través de las redes sociales fueron muy útiles para la búsqueda.

Por otra parte, con el fin de informar a la comunidad trinitaria del trabajo que estábamos emprendiendo, se realizó una nota periodística para la televisión local en setiembre de 2017. En esta nota se invitó a quienes poseyeran información sobre la técnica y sobre otras posibles portadoras a que se comunicaran con el equipo técnico de PCI. Asimismo, se divulgó que la tejedora brindaría un taller sobre la técnica de tejido en cinco agujas, para que las personas interesadas en aprenderla se registrasen.

⁵ Nelly Schiffino, entrevista ya citada.

⁶ Ercilia Dalmao, entrevistada por Leticia Cannella, Montevideo, noviembre de 2018.

Finalmente, se organizó el taller dictado por Nelly con el apoyo económico de la DCIF. Contó con cuatro aprendices que se anotaron a partir de la publicidad televisiva. Tuvo por objetivo realizar una salvaguardia urgente de la práctica a través de la observación y transmisión de la técnica. Se dictó con pleno acuerdo e interés de Nelly y en su propia casa. Asistieron tejedoras del pueblo con buenos conocimientos de tejido en crochet y tejido en dos agujas. El taller se realizó de acuerdo a las posibilidades de la portadora de transmitir sus conocimientos (se administró el tiempo y el esfuerzo que realizó, por su edad avanzada) y también se consideró el nivel de dificultad que presentaba la técnica para las aprendices. Estas pudieron completar el taller y comenzar a manejar la técnica en un nivel básico, siguiendo los patrones. Sin embargo, quedó en evidencia que es necesario una práctica continua para lograr un grado de calidad en las prendas; aunque, por otra parte, una de las alumnas alcanzó un alto nivel y está dispuesta a dictar, conjuntamente con la portadora, clases de tejido en cinco agujas el próximo año. Asimismo, la DCIF propone anexar esta técnica a la oferta educativa del año 2019 en sus centros barriales.

El tejido en cinco agujas, pues, requiere de un plan urgente de salvaguardia que debería abordar, en primera instancia, un registro nacional de las tejedoras que permita involucrarlas en la definición de las estrategias a seguir para recuperar y promover una puesta en valor de esta artesanía. Pero más aún, deberá considerarse este PCI como una herramienta de reflexión sobre la situación actual de las mujeres tejedoras y sus oportunidades de trabajo.



LA COVACHA

Descripción

La Covacha es una agrupación *lubola*¹ de la ciudad de Paysandú, con una larga y reconocida trayectoria. A través de los años ha construido un espacio comunitario en torno al candombe, mediante el cual promueve y potencia la integración barrial.

El candombe, por su parte, constituye una práctica y un espacio sociocultural que surgió y se desarrolló en las ciudades capitales del Río de la Plata, Montevideo y Buenos Aires, si bien tomó caminos diferentes en ambas. En la segunda mitad del siglo xx, comenzó a trascender las fronteras de Montevideo y se instaló paulatinamente en otros departamentos, como es el caso de la ciudad de Paysandú con La Covacha.

El candombe es música de tambores, danza, canción y también, durante el Carnaval, espectáculo musical-teatral. “Es la memoria de los africanos forzados a migrar y esclavizados en el Río de la Plata, y un factor de resistencia cultural, al mismo tiempo que cohesiona y construye identidad.”² Llega a nuestros días gracias a la tradición oral; el propio entorno sociocultural en que se desarrolla constituye la escuela más importante del toque de los tambores y la danza, aunque, en la actualidad, los talleres parecen disputar el lugar hegemónico de la oralidad y la observación como formas de transmisión lenta, pero segura.

Ámbitos del PCI

- Artes del espectáculo
- Espacios simbólicos comunitarios

Lugar de origen de la propuesta

Ciudad de Paysandú

Portadores participantes

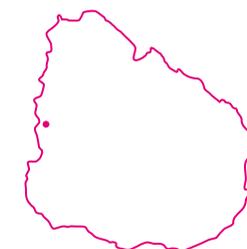
Directores Juan Di Santi y Adriana Curbelo y demás integrantes de la agrupación

Referentes locales

Alejandro Mesa, coordinador de museos de la Dirección de Cultura y Museos Departamentales, y la Comisión Departamental de Patrimonio Cultural de Paysandú

Responsabilidad técnica

Olga Picún, Juan Di Santi y Adriana Curbelo



Algo más sobre el candombe

En las primeras décadas del siglo XIX, el término candombe (tango, calenda, entre otros) aludía tanto a las reuniones de los esclavizados africanos y sus primeros descendientes, donde practicaban rituales de carácter religioso o festivo, como a los bailes y músicas que realizaban en estos eventos, siempre que no mediara algún decreto gubernamental de regulación o prohibición.³ Este sector de la población montevideana se organizaba, según su origen étnico, en asociaciones solidarias denominadas *naciones*,⁴ cuyas autoridades eran dadas a conocer en su fiesta más importante: el Día de Reyes.⁵ Cada nación accedía con dificultades a un sitio en el Cubo Sur de la amurallada ciudad de Montevideo, donde instalaba su sala.⁶ Con la expansión de la ciudad, las *salas de nación* se ubicaron fuera de las murallas, en lo que hoy es el barrio Sur,⁷ que junto con su vecino Palermo, Cordón al norte y Ciudad Vieja constituyen barrios representativos del candombe.

El candombe es una cultura construida y afianzada en torno a un instrumento musical, el tambor. Con forma de barril y una sola membrana, tradicionalmente de lonja de animal clavada con tachuelas, el tambor presenta en los siglos XX y XXI tres variantes. Estas se diferencian en el diámetro, el rango de frecuencias sonoras (agudo, medio o grave), la función musical dentro de un conjunto conocido como *cuerda* y, por supuesto, en el toque. Según el diámetro, los tres tambores se denominan, de menor a mayor, *chico*, *repique* y *piano*; y el diálogo musical entre ellos da como resultado una compleja polirritmia.⁸

Su técnica de ejecución con mano y palo en la lonja no solo admite la percusión de la caja de resonancia con el palo, sino que esta posibilidad de *hacer madera* constituye un componente estructural del toque. La madera y los toques básicos de cada instrumento presentan una gama de motivos rítmicos asociados a la clave del candombe, lo cual le otorga a este último una particular riqueza tímbrica y rítmica; al mismo tiempo, la madera define la estructura y la dinámica de una *llamada de tambores*.⁹ Una cuerda de tambores se forma con al menos un representante de cada tipo. Durante un toque en situación de *llamada*, en el que las cuerdas pueden sobrepasar los treinta integrantes, el ejecutante se desplaza con el tambor colgado hacia un lado, de manera que apoya el instrumento en una de sus piernas, y parece ir rengueando.¹⁰

El tambor ha acompañado los cantos y danzas de los africanos y sus descendientes al menos desde comienzos del siglo XIX. Este instrumento ha tenido el poder de congrega

a grupos numerosos de personas en torno a prácticas de carácter simbólico, tanto en el pasado como en el presente. El tambor es un símbolo consensuado del candombe.¹¹

El origen de las prácticas que la comunidad de descendientes africanos ha desarrollado a lo largo de los siglos XX y XXI se encuentra en los candombes de las *naciones*, si bien su continuidad y características comunes con las de hoy son parciales. Esto se debe a que, al finalizar la Guerra Grande (1839-1852),¹² en un contexto sociopolítico en el cual la abolición de la esclavitud se consumaba¹³ y se abría paso el Uruguay moderno, las *naciones* comenzaron a desaparecer y, junto con ellas, estos candombes; la muerte de los últimos africanos en el cambio de siglo significó su extinción absoluta. En aquellas épocas, los candombes se realizaban los domingos y en algunas festividades: Navidad, Año Nuevo, Resurrección y San Benito, siendo el Día de Reyes su principal celebración.¹⁴

En la década de 1870, mientras todavía sobrevivían algunas *naciones*, los descendientes africanos se organizaron en “sociedades o clubes de negros”.¹⁵ Estos nuevos espacios sociales y políticos, a veces con nombres significativos en el marco de sus reivindicaciones (Igualdad, Progreso Social), tuvieron en algunos casos comparsas o sociedades carnavalescas homónimas; tal es el caso de Pobres Negros Orientales y Negros Argentinos.¹⁶ De esta manera, el carnaval, un ámbito popular subvaluado, sobre todo por las élites intelectuales, se fue convirtiendo en el principal espacio de confinamiento del candombe, al menos hasta mediados del siglo XX. Esto no supuso, sin embargo, la inexistencia de otras prácticas en torno a esta cultura, como las *llamadas de tambores* –o salidas a tocar por las calles– de los barrios representativos, sino que ellas no llegaban a trascender el espacio sociocultural afro.

Salir en carnaval

Durante el carnaval, que en Uruguay tiene una duración aproximada de cuarenta días, las sociedades de negros y lubolos participan en sus principales eventos, que se desarrollan en todo el país con características propias: desfiles inaugurales, de entierro, de *llamadas* y el concurso oficial de agrupaciones carnavalescas, que tiene lugar en Montevideo y para el cual las comparsas preparan espectáculos musicales teatrales.

Debido a los requerimientos de producción de un espectáculo escénico original de música y danza, bajo una temática de corte político, cultural o social, la mayoría de las comparsas se presentan únicamente en los desfiles. No obstante, en esta última instancia

1 El término *lubolo* se utiliza en Uruguay desde el siglo XIX para referir a los blancos pintados de negro, aunque procede del nombre de una tribu de África ecuatorial.

2 Olga Picún: “El candombe y las escenas de Pedro Figari. Diálogos entre el pasado y el presente”, en Mariana Leme (ed.): *Pedro Figari: Nostalgias africanas*, San Pablo: Museu de Arte de São Paulo, 2018, p. 123.

3 *Ibidem*, p. 124.

4 Luis Ferreira: *Los tambores del candombe*, Montevideo: Ediciones Colihue-Sepé, 1997, p. 35.

5 Gustavo Goldman: *Candombe. Salve Baltasar: la fiesta de Reyes en el barrio Sur de Montevideo*, Montevideo: Perro Andalúz Ediciones, 2003, p. 47.

6 Ferreira: o. cit., p. 36.

7 Goldman: o. cit., p. 47.

8 Picún: o. cit., pp. 124-125.

9 El término *llamada* se usa tanto para designar la acción de tocar percusiones con ritmo de candombe, como para el desplazamiento de las cuerdas de tambores tocando candombe.

10 Picún: o. cit., p. 126.

11 *Ibidem*.

12 José Pedro Barrán dice que la Guerra Grande “ha sido definida como la lucha internacional entre la América española y la Europa industrial; pugna rioplatense, entre tendencias nacionalistas y autoritarias enfrentadas con tendencias extranjerizantes y liberales”. En José Pedro Barrán: *Historia Uruguay Tomo 4. Apogeo y crisis del Uruguay pastoril y caudillesco, 1839-1875*, Montevideo: Ediciones de la Banda Oriental, 1975, p. 5.

13 En diciembre 1842, se decretó una primera abolición de la esclavitud con el fin de fortalecer el ejército de defensa de la ciudad de Montevideo: “Para el negro su situación personal cambió poca cosa: de esclavo pasó a soldado forzoso. La generosidad no llegó al extremo de liberar a las mujeres y los niños”. En José Pedro Barrán: o. cit., p. 25. La abolición definitiva se decretó el 26 de octubre de 1846. No obstante, en la llamada Guerra del Paraguay o de la Triple Alianza (1865-1870) el negro seguía integrando los ejércitos como carne de cañón.

14 Vicente Rossi: *Cosas de negros*, Buenos Aires: Taurus, 2001 (1958), p. 59.

15 Ferreira: o. cit., pp. 42-43.

16 Goldman: o. cit., p. 99.

es posible observar, en algunos casos, propuestas bajo una concepción temática que se manifiesta fundamentalmente en el vestuario y la decoración de los tambores.

Los componentes de las sociedades de negros y lubolos, que en situación de desfile se despliegan en unos cien metros, se agrupan de la siguiente manera:

- Primer grupo: emblemas (estandarte de identificación y enormes banderas con los colores de la comparsa) y trofeos (estrellas de cinco puntas y medialunas).
- Segundo grupo: cuerpo de baile y personajes (vedetes, destacados, bailarinas y bailarines, escoberos, gramilleros y mama-viejas).
- Tercer grupo: cuerda de tambores.

Aunque las sociedades de negros y lubolos, sobre todo montevidéanas, tienden cada vez más a profesionalizarse, es tradicional su integración con gente del barrio, personas allegadas a sus directores y, a veces, profesionales especialmente contratados para desempeñar un rol específico. Cada integrante realiza su aporte de acuerdo con sus posibilidades o talentos. De manera que el carácter comunitario de la comparsa permite estrechar vínculos entre sus participantes y seguidores, aun cuando son ineludibles la competencia y la rivalidad.

Salir a tocar el tambor

La práctica de salir a tocar los tambores por las calles parece haber nacido entre finales de la década de 1920 y principios de la de 1930,¹⁷ y se prolonga hasta el presente. A lo largo de casi un siglo, la *llamada* ha experimentado transformaciones, incluso en sus significados esenciales, a partir de su expansión social y territorial. También ha sido el origen de prácticas institucionalizadas como el Desfile de Llamadas del carnaval.

Tradicionalmente, una *llamada* es el recorrido de la cuerda de tambores por las calles del barrio hasta un determinado lugar y el regreso al punto de partida para dar el corte final.¹⁸ A diferencia del espectáculo de carnaval, esta práctica no contempla la existencia de público, puesto que quienes no tocan el tambor participan como acompañantes de la cuerda, ya sea bailando o caminando.

Hasta las transformaciones más recientes, en Montevideo la cuerda del barrio Sur se dirigía por la calle Isla de Flores hacia Palermo y viceversa, mientras que la de Cordón – con un recorrido más extenso – iba hacia los otros dos barrios por la misma calle. El hecho de encaminarse hacia el barrio vecino para saludar y mostrar “cómo se toca el tambor” es el elemento que sustenta una histórica rivalidad de carácter simbólico, en tanto en estas zonas varias *naciones* africanas tenían sus salas.¹⁹ En estos barrios también estaban las casas de inquilinato, conocidas como *conventillos*, que fue el tipo de vivienda al que la población afrodescendiente tuvo acceso luego de abolida la esclavitud. Es decir, edificios administrados por especuladores, con un cierto número de habitaciones (sin cocina y sin baño), que rentaban a una familia completa.

¹⁷ Goldman, o. cit., p. 122.

¹⁸ Ver descripción en Olga Picún: “Cambio, identidad y crítica. El candombe en el Movimiento de la Música Popular Uruguaya”, en *Cahiers d'études des cultures ibériques et latinoaméricaines (CECIL)*, n.º 2, Montpellier: Université Paul-Valéry Montpellier 3, 2016. <cecil-univ.eu/cambio-identidad-y-critica-el-candombe-en-el-movimiento-de-la-musica-popular-uruguay-2/> (12.8.2019).

¹⁹ En el actual barrio Sur estaban las salas de los congos y los benguelas (África ecuatorial); en el barrio Palermo las de los nagó y magí (África ecuatorial), mientras que en el barrio Cordón al norte se ubicaban las salas de los lubolos (África ecuatorial) y mozambiques (África oriental). Ver Ferreira, o. cit., pp. 74-75.

El conventillo no solo se convirtió en uno de los principales lugares de desarrollo y transmisión del candombe, sino en un espacio donde la supervivencia dependía de la construcción de redes solidarias entre los vecinos. En los barrios montevidéanos más representativos del candombe, los conventillos emblemáticos eran tres: Gaboto (Cordón al norte), Mediomundo (Sur) y Reus al Sur (Palermo), desalojados en distintos momentos del proceso dictatorial en Uruguay.²⁰ Uno de los principales motivos de aquellos desalojos fue dispersar a la población afrodescendiente y desplazarla de las zonas céntricas de la ciudad, en tanto las condiciones socioeconómicas de vida y la fortaleza de los vínculos solidarios ponían en riesgo la legitimidad del gobierno autoritario.

Puesto que estas viviendas eran los lugares de reunión de los tambores, su desalojo tuvo dos consecuencias evidentes para el candombe. Por un lado, el traslado de los puntos de reunión de la *llamada*, que por lo general pasó a estar frente a la casa de un tamborilero de prestigio en el barrio. Por otro, la migración de los habitantes de estas zonas de la ciudad a otras, influyendo en la expansión territorial del candombe; de manera que las *llamadas* en estos barrios representativos son un espacio de reencuentro.

Las salidas de los tambores los domingos y días festivos en todo el territorio nacional, así como el desplazamiento de las cuerdas, permite establecer paralelismos con los antiguos candombes y, en especial, con la fiesta del Día de Reyes, en la que se marchaba a saludar. En épocas anteriores se saludaba a las autoridades oficiales en un cortejo, luego a sus pares de los barrios vecinos con los tambores. De manera que, a pesar de las múltiples dificultades, el candombe no solo ha sido preservado, sino que se ha fortalecido como identidad colectiva de los uruguayos. Aun así, las salidas de los tambores a las calles constituyen una práctica reivindicativa frente al latente o explícito racismo de la sociedad.

Pasado y presente de La Covacha

Fundada en 1962, La Covacha constituye el antecedente de todas las comparsas de la ciudad de Paysandú. Cuenta con 135 integrantes entre el cuerpo de baile, cuerda de tambores, portabanderas, portasímbolos y portaestandartes, más el equipo de producción. Juanjo Di Santi, quien ingresó en la comparsa en 1998, la dirige desde 2007. Sus principales colores son los mismos desde su fundación: blanco, rojo, verde y negro.

La Covacha se consolidó como comparsa en 1962, pero ya en la década del cincuenta, cuando las expresiones o rubros asociados al carnaval no estaban totalmente definidos en Paysandú, sus fundadores participaban en los festejos; incluso, se dice que en esos años la agrupación ya existía. La sede del Club de básquetbol Montevideo, en el barrio Sur de Paysandú, fue donde nació y se consolidó, y la precariedad de dicha sede le dio el nombre. Cuando cerró el Club Montevideo, La Covacha perdió su lugar de reunión y ensayo y deambuló por las casas de sus integrantes: entre otros, Piringo Sánchez y Ramón Larrosa. Di Santi habla del carnaval sanducero de la época en que surge La Covacha y alude a las dificultades para conseguir tambores:

²⁰ Cabe destacar que el desalojo del conventillo Gaboto se efectuó en una etapa del proceso autoritario previa a la disolución de las cámaras en 1973.



Sede de La Covacha en el barrio Sur. Paysandú, setiembre de 2014. {OP}



Cuerda de tambores de La Covacha por el barrio Sur. Paysandú, 2014. {OP}



Templado de tambores frente a la sede de La Covacha. Paysandú, 2014. {OP}



Gramillero y Mama Vieja con la cuerda de tambores de La Covacha en el barrio Sur. Paysandú, 2014. {OP}

Ahí [en el Club Montevideo] se juntaba mucha gente, una barra de amigos, mucho antes del año 62, en que se formó la comparsa. [...] Los carnavales de esa época eran muy distintos a los de ahora. Los rubros estaban a veces definidos y a veces no. [...] Podías llegar a ver a un tipo con un tambor y a otro tipo disfrazado de cualquier cosa... no sé... de un súper héroe. Y así hacían los corsos y así se divertía la gente, hasta el año 62. El año 62 fue un quiebre porque la comparsa se estableció como agrupación *lubola*. Ahí la comparsa toma sentido porque ya tenían esa inquietud, pero era difícil conseguir tambores. Antes del 62 los tambores eran de fabricación muy precaria. No era definida una agrupación *lubola*, se tocaba el tambor, pero también se hacían otras cosas, como sketches, humorismo...²¹

Los integrantes de La Covacha destacan que Paysandú también muestra particularidades respecto al vocabulario en torno al *candombe*; a la casaca o *dominó* se le dice *capa* y correa al *talí*, mientras que las comparsas se conocen con el nombre genérico de *morenadas*. Al parecer, esta designación surgió del impacto en la sociedad sanducera de la comparsa *Morenada*, fundada en 1953 por los hermanos Silva, en el ámbito del conventillo *Mediomundo*, en Montevideo. De ahí que la primera comparsa de la ciudad de Paysandú se conociera como *Morenada del Betún* o *Los Negros del Betún*.²² Stella Pandulli,²³ quien se inició como bailarina en La Covacha a los 18 años de edad y en 1993 formó *Malabó*, mencionaba la escasez de tamborileros cuando hacía referencia a los carnavales sanduceros y las comparsas de los años cincuenta:

Cuando era niña ¡ah!, el carnaval era hermoso, hermoso. Había un grupo *lubolo*, *Los Negros del Betún* se llamaba. Salieron del barrio Artigas y después nunca más. Eran hermanos y primos. [...] Pero era otro carnaval: serpentinas, risas, baile después de que terminaba el corso. [...] Mirá, yo sé que [Los Negros del Betún] eran la familia Larrosa, me parece (yo era muy chica). Que la bailarina era de pelo bien colorado y el hermano era el escobero. Y eran pocos tambores... no me acuerdo ni siquiera de la melodía real que hacían. Yo sé que sonaba a *candombe*. Pero duraron... no sé cuánto tiempo duraron en mi retina... para mí fueron dos, tres años. Después no los vi más. Ya en aquel entonces era bravo. Y lo que pasa es que también había escasez de tocadores [de tambor].²⁴

Sin duda, La Covacha participó del nacimiento del *candombe* en Paysandú. Los actuales directores, Juan Di Santi y Adriana Curbelo, cuentan que en los años sesenta, cuando Julio Sánchez –el primer director, conocido como el Vasco Sánchez– viajó a Montevideo contratado como futbolista por el Club Atlético Peñarol, compró con su primer sueldo once tambores que envió a la barra de La Covacha del Club Montevideo. En esa barra de amigos estaban los fundadores de la agrupación, todos ellos nacidos a comienzos de la década de 1940, a quienes hoy se los reconoce como referentes: Antonio Álvarez, el Bomba

Martínez, Alfredo Sánchez (hermano del Vasco), Piringo Sánchez (primo del Vasco), el Rengo Gómez y el Mimbres Fagúndez, entre otros. Además de los tambores, el Vasco llevó a Paysandú los toques que se hacían en Montevideo.

Durante la dictadura cívico-militar (1973-1985), la censura obligó a las comparsas de Paysandú a cambiar su nombre por *lonjas de los barrios*. Antes de terminar la dictadura, se formó *Lonjas del Barrio Sur*: “se le ponía abajo La Covacha, porque era la misma gente”, señaló Di Santi. Al finalizar el periodo autoritario, La Covacha recuperó su nombre principal y, hasta el día de hoy, el estandarte lleva, en letras más pequeñas, la inscripción “Lonjas del Barrio Sur”.

Con la dirección de Di Santi y Curbelo, la comparsa se convirtió en un instrumento para promover la integración barrial a través de la creación de un centro cultural. El inicio fue la aprobación de un proyecto que presentaron al Ministerio de Desarrollo Social (Mides), lo que les permitió comprar maquinarias para realizar talleres mixtos de herrería; en ese contexto, también implementaron talleres de maquillaje, vestimenta y dibujo.

Estos emprendimientos apelan a un trabajo comunitario e inclusivo y a un compromiso mutuo con el barrio. La Covacha realiza durante todo el año talleres y espectáculos solidarios en instituciones educativas, sobre todo del barrio Sur, y a quien se acerca le enseñan a tocar el tambor o a bailar, para que se integre a la agrupación. Los vecinos la acompañan y alientan cuando sale a tocar o se presenta en los desfiles de carnaval para competir, y también colaboran cuando se organizan los beneficios (venta de pasteles, ñoquis, pizza, entre otros) que sostienen económicamente la agrupación *lubola* y su sede.

Patrimonio cultural inmaterial: el *candombe* y La Covacha

En el año 2009, el *candombe* conquistó un lugar en la Lista Representativa del Patrimonio Cultural Inmaterial de la Unesco, en un marco de reivindicaciones de los movimientos afrodescendientes y de la promulgación de varias leyes nacionales –entre ellas, la Ley 18.059, Día Nacional del *Candombe*, la Cultura Afrouruguaya y la Equidad Racial (2006). Su declaración como patrimonio de la humanidad comprende el *candombe* y su espacio sociocultural como práctica comunitaria, y se expresa en las salidas de las *cuerdas* o *llamadas* de tambores de los días festivos o domingos, cuya tradición se instaure en tres barrios de Montevideo: Cordón, Palermo y Sur. Es de hacer notar que, en la actualidad, esta práctica se ha extendido a casi todos los barrios de Montevideo y a todos los departamentos, fundamentalmente bajo la denominación de *ensayos*.

La historia de más de cincuenta años de La Covacha en la práctica y transmisión del *candombe*, así como la labor social más reciente que desarrolla en el barrio Sur de la ciudad de Paysandú, motivaron en 2017 el reconocimiento de la Comisión Departamental de Patrimonio Cultural de Paysandú (CDPC) y de la Junta Departamental como “bien de interés patrimonial” y componente de la identidad sanducera. Este reconocimiento implicó la colocación de una placa en la sede de La Covacha y la publicación de una gacetilla.

Inventario nacional de patrimonio cultural inmaterial

En la ciudad de Paysandú, nuestro equipo de patrimonio cultural inmaterial (PCI) trabajó desde el inicio del inventario a través de talleres de sensibilización y diagnóstico, reuniones con referentes locales y encuentros con portadores de distintas expresiones,

²¹ Juan Di Santi, entrevistado por Olga Picún, Paysandú, 19 de setiembre de 2014.

²² Betún porque se pintaban de negro.

²³ Referente del carnaval de Paysandú, fallecida en 2015.

²⁴ Stella Pandulli, entrevistada por Olga Picún, Paysandú, 21 de setiembre de 2014.

entre ellos, los integrantes de La Covacha. Los referentes locales del PCI mencionaron que la iniciativa del reconocimiento de la CDPC de Paysandú y de la Junta Departamental, antes referido, surgió del impulso hacia la apropiación del concepto de PCI generado en el marco del inventario nacional.

Anteriormente, La Covacha formó parte de un relevamiento nacional de candombe y participó en los talleres dirigidos a la elaboración de un plan de salvaguardia del candombe y su espacio sociocultural, ambos en el marco del proyecto “Documentación, promoción y difusión de las llamadas tradicionales del candombe, expresiones de identidad de los barrios Sur, Cordón y Palermo de la ciudad de Montevideo (2013-2015)”, financiado por el Fondo de Patrimonio Cultural Inmaterial de la Unesco. En esa oportunidad, hubo también encuentros con sus directores y demás integrantes de la comparsa y se registraron los toques en el barrio Sur de Paysandú.²⁶ De manera que los integrantes de La Covacha ya habían tenido un acercamiento al concepto de PCI, el cual se ha profundizado en el marco de esta nueva instancia de trabajo participativo que propone el inventario nacional.

Si bien los directores de La Covacha plantean que el estado de preservación de esta agrupación *lubola* y del espacio social en torno a ella no podía ser mejor, debido a las actividades que realizan durante todo el año, señalan que son las instancias de competencia las que les permiten ganar el respeto de algunos sectores de la sociedad sanducera. Por otro lado, encuentran que el candombe no está lo suficientemente interiorizado por los docentes de la ciudad y que, a pesar del esfuerzo para la organización de talleres, encuentros y charlas, incluso con referentes nacionales del candombe, la asistencia a estos es muy escasa.



EL MATE

Representaciones sociales y simbólicas del mate

El consumo de la infusión de la yerba *Illex paraguayensis*, tanto de manera individual como social, constituye históricamente un aspecto central e indisoluble de la vida de los habitantes del Uruguay. En torno a esta práctica se desarrollan códigos de relaciones interpersonales, símbolos que refieren a la amistad o al rechazo del otro, a la confianza, al compañerismo y a una dimensión espacio-temporal propia, ya que el cebado del mate tiene su ritmo y su orden secuencial. El tiempo del mate trasciende su dimensión física para ser una construcción esencialmente cultural; durante este tiempo se reflexiona, se planifican tareas, se descansa, se genera el encuentro familiar o de amigos, etc. También en el acto de *matear* se reconocen roles sociales y estatus.

En ese sentido, estas prácticas, compartidas por países de la región, adquieren en Uruguay algunos aspectos específicos. Estos contemplan un vasto complejo simbólico local, la preferencia por una forma propia de preparar la yerba, una parafernalia específica que integra elementos de distintas tradiciones culturales y un conjunto de convenciones sociales y procedimientos propios. El consumo generalizado en el Uruguay ha generado prácticas culturales entorno al mate que constituyen un aspecto esencial de la identidad del país. Por otra parte, podríamos definir esta expresión cultural

Ámbitos del PCI

- Usos sociales, rituales y actos festivos
- Conocimientos y usos relacionados con la naturaleza y el universo
- Técnicas artesanales tradicionales

Lugar de origen de la propuesta

San José de Mayo

Portadores participantes

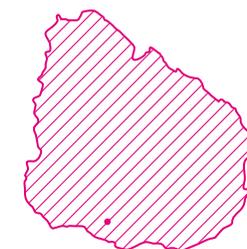
Comunidad maragata y organizadores de la Fiesta del Mate

Referentes locales

Pablo Rivero, director de la Casa de la Cultura de San José, Comisión de Patrimonio de San José, Dirección de Cultura de la Intendencia de San José

Responsabilidad técnica

Leticia Cannella



²⁶ Olga Picún: “Candombe de hoy. Apropiaciones, identidades, transformaciones y tensiones”, en *Patrimonio vivo del Uruguay. Relevamiento de Candombe*, Montevideo: Unesco, 2015, pp. 185-264.

como un sistema interdependiente de fenómenos, que muestra determinados patrones estables a lo largo del tiempo, lo que genera una determinada “estructura” y, por lo tanto, se lo puede tratar como sistema.¹ El sistema cultural de la yerba mate, como ha sido reconocido por el Mercosur, es claramente reconocible dentro del sistema cultural mayor en el que se desarrolla, pero cuyos límites son permeables, abiertos y dinámicos, y está compuesto por diversos elementos que constituyen, a su vez, subsistemas regionales, históricos, geográficos, simbólicos, económicos, artísticos, etc.

Aspectos históricos y culturales

La distribución de la yerba *Ilex paraguayensis* en el territorio uruguayo ha sido referida por Atilio Lombardo para los departamentos de “Treinta y Tres, Tacuarembó, Cerro Largo y tal vez Rocha. Es una especie que tiene muchas variedades y aun diversas formas. La que vive entre nosotros es *Ilex paraguariensis* varo genuina formo domestica.” Asimismo, hace referencia a su cultivo por parte de habitantes de Treinta y Tres.²

La cultura guaraní y su expansión en América del Sur fue portadora de esta práctica cultural de carácter mágico-religioso y medicinal. El consumo de la infusión de *Illex paraguayensis* fue como alimento, pero también una práctica ceremonial descrita para los indios del actual territorio uruguayo. La referencia etnohistórica aportada por el Gral. Antonio Díaz refiere a lo que sucedía en la segunda mitad del siglo XVIII, cuando el mate entre los charrúas se preparaba en recipiente de calabaza o cuerno y lo bebían en rueda y “con el agua acostumbraban sorber algo de yerba que masticaban”.³

El mate formó parte de los alimentos diarios de las tropas durante la colonia y fue usado por las autoridades virreinales como regalo para asegurar tiempos de paz con las tolderías de “indios infieles” –charrúas y minuanes– al norte del río Negro. La iconografía y los viajeros registraron su consumo en diferentes ámbitos, tanto urbanos como rurales.⁴ El consumo de la infusión fue una práctica alimenticia y social rápidamente adoptada por los criollos y por los propios europeos. A pesar de que el mate fue combatido por estimular la holgazanería entre los indios, su consumo se instaló definitivamente en todos los estamentos de la sociedad colonial montevideana y oriental, al punto de que el Abate Pernetty, en 1763, describía su práctica en la casa del gobernador español, señalando que “los españoles de Montevideo son muy ociosos, ellos no se ocupan más que de conversar juntos, tomar mate y fumar un cigarro”.⁵

La yerba mate fue uno de los productos centrales del comercio colonial y desde el siglo XVII formó parte de los intercambios interétnicos y de los inventarios mercantiles. Sería alimento fundamental de los sectores humildes y de los ejércitos. La producción a gran escala se inició en el siglo XVII en las misiones jesuíticas y tendría a Uruguay como

un consumidor de primera línea. Los trabajadores indígenas de las plantaciones de yerba eran tratados con brutalidad que quedó registrada en los documentos de época.⁶

A fines del siglo XIX, la emergencia y consolidación del “poder médico” terminaron de avalar el consumo de la yerba mate, reconociendo su valor terapéutico en relación a varias enfermedades. José Pedro Barrán señala respecto a los curanderos:

[...] llegaron a ser respetados por los médicos sin soberbia, que también había. En 1869, Domingo Ordoñana elogió a los curanderos “inteligentes” que “por sus relaciones con los aborígenes sabían que el guaicurú [...] la yerba del mate, la papilla y mil otros arbustos y cortezas de árboles tienen indisputablemente aplicación oportuna en muchas enfermedades”.⁷

El uso del monte criollo como combustible, las represas y luego los cultivos industriales menguaron la productividad natural de la *Ilex paraguayensis* uruguayo. La referencia sobre el último emprendimiento industrial de este cultivo que se ha realizado sostiene:

El único antecedente de intento de producción industrial de yerba en el país se remonta a 1901, justamente en Maldonado, señaló Julián Gago, técnico del Jardín Botánico de Montevideo. Por una cuestión climática, el experimento quedó por el camino. Está claro que los granizos y las grandes heladas son más frecuentes en Uruguay que en el norte argentino o en Brasil.⁸

El mate y su entorno actual

La práctica del mate se verifica en las cifras que colocan a Uruguay como el máximo consumidor mundial per cápita, con 9 kg/año. Pero, por otro lado, Uruguay es el primer importador mundial de *Ilex paraguayensis*, con 30 903 172 kg en 2016.⁹

La gran paradoja histórica del Uruguay es que, a pesar de ser un gran consumidor de yerba mate, abandonó la explotación de las plantas locales y no desarrolló una industria propia. Si bien la yerba mate crece en el territorio uruguayo y, según algunas opiniones, no habría impedimento climático para una industria local, el 100 % de la yerba consumida proviene del exterior. Históricamente, la yerba mate fue un factor de integración regional para nuestro país. Sin embargo, a partir del primer cuarto del siglo XX, la yerba que se consume en Uruguay proviene totalmente de Brasil, donde la preparan especialmente contemplando el paladar de los uruguayos. El alto precio que ha adquirido la yerba en los últimos años y la dependencia del producto importado han motivado, en la actualidad, varios proyectos que buscan retomar la producción nacional y, por ese camino, asegurar soberanía a uno de los hábitos centrales de la vida de los uruguayos.¹⁰

1 Talcott Parsons: “An Outline of the Social System”, en Craig Calhoun et al. (eds.): *Classical Sociological Theory*, Malden: Wiley-Blackwell, 2012, p. 502.

2 Atilio Lombardo: *Árboles y arbustos*, col. Nuestra Tierra, n.º 27, Montevideo: Ed. Nuestra Tierra, 1969, p. 65.

3 Javier Ricca: *El mate, los secretos de la infusión desde la cultura nativa hasta nuestros días*, Montevideo: Mendrugo, 2005, p. 16.

4 Andrés Azpiroz Perera: *¿Un mate? Mates de la colección de Roberto J. Bouton*. <museohistorico.gub.uy/innoportal/file/91926/1/un-mate_2.pdf> (6.8.2019).

5 Dom Pernetty: “Diario de viaje de Francia a la Malvinas en el siglo XVIII, escala en Montevideo”, en *Página 12*, Buenos Aires, 2 de junio de 2013.

6 Javier Ricca: o. cit., pp. 25-37.

7 José Pedro Barrán: “Medicina y sociedad en el Uruguay del novecientos”, en Javier Ricca: *El mate. Los secretos de la infusión, desde la cultura nativa hasta nuestros días*, Montevideo: Mendrugo, 2005, p. 53.

8 “El desafío uruguayo de poder plantar yerba mate”, en *AméricaEconomía*, 21 de setiembre de 2013, <americaeconomia.com/negocios-industrias/el-desafio-uruguayo-de-poder-plantar-yerba-mate> (5.7.2019).

9 UN Comtrade database, 2016. <comtrade.un.org> (9.9.2019)

10 Francisco Abella: “El sueño de la yerba propia”, *La Diaria*, Montevideo, 1 de marzo de 2018. <findesemana.ladiaria.com.uy/articulo/2018/3/el-sueno-de-la-yerba-propia> (22.11.2018)

La práctica del mate en Uruguay contiene aspectos culturales materiales e inmateriales específicos, que permiten a los uruguayos identificarse dentro de la región de consumidores con características propias y ser reconocidos por los “otros” consumidores no uruguayos. El mate uruguayo se bebe con una yerba que es “pura hoja” y por eso es el más amargo de la región. Se consume con agua caliente, pero su exacto punto de calor es siempre objeto de discusión entre los consumidores. El recipiente, la bombilla y los otros enseres del mate han variado a lo largo del tiempo, marcados por las vertientes culturales y las condiciones económicas, la aparición de nuevos materiales sintéticos e industrializados y los cambios en las estéticas urbanas y rurales.

A esto se suman una serie de representaciones simbólicas y procesos sociales de características únicas en la vida cotidiana actual de la sociedad maragata, como en la de todo el país.

Los habitantes del Uruguay han conservado y transmitido de generación en generación las virtudes del consumo de la yerba, así como la práctica social y ceremonial de tomarlo en ronda, en la llamada *rueda del mate*. Esta práctica es parte de las estrategias de integración social de los individuos desde su juventud. El matear juntos genera un ámbito propicio para compartir situaciones de la vida cotidiana divertidas o trágicas, extraordinarias o habituales. El tiempo de tomar mate estimula un pensamiento reflexivo. A su vez, estrecha vínculos sociales entre los que lo comparten o inicia una relación de amistad con quienes lo toman por primera vez juntos. La rueda del mate provee al individuo de códigos de socialización ya que allí se aprende el respeto a las reglas del consumo, a esperar su turno, el cuidado hacia el otro en el traspaso del mate con agua caliente de mano en mano y a las pausas o decisiones del cebador. De las entrevistas a los portadores de la práctica surge que el mate representa confianza, amistad, tiempo de comunicación distendida, tiempo de planificación, valores de integración y aceptación a grupos de amigos, etc.

Algunos aspectos que surgen de este proceso de relevamiento que estamos haciendo con los consumidores maragatos muestran que los jóvenes hacen más ruedas de mate que los mayores, donde el consumo tiende a ser individual o en grupo familiar. Por otra parte, entre los jóvenes habría un menor o nulo conocimiento de las expresiones tradicionales simbólicas asociadas al mate, códigos de cebado, etc. Los jóvenes que trabajan o estudian tienen horarios más acotados de consumo, mientras que los que no trabajan consumen a cualquier hora. La mayoría de los portadores entrevistados tienen conocimientos sobre los efectos energizantes que produce su consumo y le reconocen su valor como elemento natural por sobre bebidas energizantes artificiales.

La práctica de tomar mate surge también como un elemento de identidad frente a los no uruguayos. Se sienten reconocidos por “andar con el termo y el mate” cuando salen del país. A su vez, se transforma en un código de reconocimiento entre uruguayos en el exterior.

Los termos suelen estar adornados con adhesivos de cuadros de fútbol u otros símbolos, dependiendo del género, que refuerzan elementos de identidad. De acuerdo a diversos autores uruguayos y argentinos, el termo asociado al mate es un “invento uruguayo”. La investigadora Margarita Barreto hace una referencia a una revista de la década de 1960, donde se señala que “en Uruguay se usa el termo y se lleva el mate a la playa, en la calle o

en el ómnibus”.¹¹ Esta práctica ha permitido reconocer lo que Marc Augé definiría como “lugar”, entendido “como lugar de identidad, relacional e histórico”.¹² Estos espacios públicos toman significación por la constancia de ser lugares de encuentro social entorno al mate. Por este motivo, se están mapeando los espacios públicos de consumo del mate: las plazas, “la salida del pueblo” (refiere a un espacio de estacionamiento de autos, donde conductores y familiares van a tomar mate dentro del auto y a ver pasar el tránsito de la Ruta 3), el Parque Rodó, la Picada de Varela y las veredas en verano, etc. También en el ámbito doméstico se definen espacios apropiados, tales como los patios en verano y los entornos de la estufa a leña u otro centro de calor de la casa en invierno. El tomar mate dentro del auto que se estaciona en lugares públicos que presentan afluencia de gente o de tránsito también es característico de los maragatos y de otros lugares del país. Allí la experiencia de matear queda reducida a los que pueden entrar al auto, que se vuelve un espacio íntimo y, a la vez, expuesto a la observación del que pasa.

El mate también ordena el devenir de la vida cotidiana. Expresiones como “¿Nos vemos antes o después del mate?”, “Lo charlamos en el mate” o “Te espero a la hora del mate” son recabadas en el trabajo con consumidores de mate maragatos y nos señalan que el tiempo del mate tiene una definición propia por la vivencia que genera más que por el tiempo físico.

Por último, existen en San José y en el país algunas colecciones particulares de mates, bombillas y otros objetos relacionados a su consumo que requerirían su debido registro y evaluaciones como bien patrimonial a proteger. Estas colecciones cuentan con mates fabricados en Inglaterra, Alemania y Bélgica, entre otros países europeos, lo que nos habla de la dispersión de su consumo y del interés de los fabricantes europeos en su producción, lo cual ameritaría estudios específicos.

La Fiesta del Mate

Desde el año 1994 se realiza el Encuentro Gaucho, al que luego se le ha sumado la Fiesta Nacional del Mate. Se conmemora el primer fin de semana de marzo en la ciudad de San José de Mayo, capital del departamento. Esta fiesta folclórica, como otras del mismo género que se realizan en Uruguay, revitaliza y festeja elementos de la identidad histórica y contemporánea, como lo son la figura del gaucho y el mate. El despliegue de las actividades que se realizan genera un encuentro entre lo rural y lo urbano en torno a ambos. El gaucho suele representar no solo lo rural, sino los sentimientos de independencia y rebeldía con los cuales los habitantes del interior del país se identifican. En las ciudades del interior, la oposición entre lo urbano y lo rural es más tenue, dada la cercanía del paisaje de campo y la dinámica social de trabajadores y productores rurales, que habitan alternadamente en ambos lugares. Por otra parte, las ciudades del interior son más sensibles a los vaivenes económicos de la producción agropecuaria y, por lo tanto, su vínculo con ella es más fuerte. En este contexto, la Fiesta del Mate refuerza esta red social a través de un elemento tradicional común a ambos espacios.

11 Margarita Barreto: “El mate: su historia y su cultura”, en *Biblioteca de Cultura popular*, n.º 12, Buenos Aires: Ediciones del Sol, 2006, p. 20.

12 Marc Augé: *Los no lugares: espacios del anonimato*, Barcelona: Gedisa, 2000, p. 44.



Pieza de barro realizada por una aparcería en la Fiesta del Mate, San José de Mayo. Foto: archivo de la Intendencia de San José



Mate de madera y marfil de la colección de José María Mujica Miralles. Treinta y Tres, julio de 2018. {LC}



Grupo de jóvenes tomando mate en la Plaza Treinta y Tres. San José de Mayo, setiembre 2018. {LC}



Competencia de habilidades de jinetes en la Fiesta del Mate, San José de Mayo. Foto: archivo de la Intendencia de San José



Misa en el Monumento al Mate con motivo de la Fiesta del Mate. Foto: archivo de la Intendencia de San José

De acuerdo a los testimonios recabados, la propuesta de organizar la Fiesta del Mate surgió del empresario Francisco Alderete, oriundo de Tacuarembó que, ante la negativa de las autoridades de su departamento, le propuso su realización a San José. Por lo tanto, fue Alderete el primer auspiciante del evento, con su empresa El Manjar y como representante de la Yerba Yacui. Luego de algunos años, la Intendencia de San José registró el nombre de Fiesta Nacional del Mate como marca, adueñándose de esta denominación a nivel nacional.

Durante los primeros diez años la Fiesta del Mate fue netamente tradicionalista. Las actividades recreativas, musicales, desfiles, etc. giraban en torno al tema gauchesco. Sin embargo, la cuestión del mate trasciende lo gauchesco y lo rural, ya que su consumo también se practica en el medio urbano, donde tanto mayores como jóvenes se sienten identificados con esta bebida. El interés de incluir a este público urbano junto al rural o tradicionalista llevó a introducir algunos espectáculos musicales vinculados al rock y otros géneros, que comparten el espacio junto con el canto folclórico tradicional.

Actualmente, la fiesta tiene los siguientes componentes: concurso de canto folclórico y artistas invitados, concurso de payadores, recitador solista, dúos, conjuntos de danza folclórica, concurso de aparcerías, concurso de tropillas y jinetes, concurso de mate cocido en las aparcerías y desfile de aparcerías del sur (participan entre 1500 y 1600 caballos). Durante los festejos se realiza una misa criolla en el Monumento al Mate.

El mate como patrimonio cultural inmaterial

Durante esta etapa del inventario nacional de patrimonio cultural inmaterial (PCI), se ha identificado el mate como una práctica culinaria identitaria por excelencia del “ser uruguayo”. Este elemento ha surgido en casi todas las consultas que se han realizado a comunidades visitadas en el país. De hecho, no podríamos definir o delimitar una comunidad o territorio concreto del mate en Uruguay como opuesto a otro donde no se dé la práctica. El consumo del mate tiene una extensión territorial que abarca todo el país, tanto en zonas urbanas como rurales y en todos los sectores sociales. En este contexto, sin embargo, fue la comunidad maragata (denominación que se le atribuye a los nacidos en el departamento de San José) quien propuso el mate como tema central de su propuesta de PCI, no solo por su consumo –rasgo compartido por todos los uruguayos–, sino porque en este departamento se realiza la Fiesta del Mate y existe el Monumento al Mate y, por lo tanto, su valor identitario parecería estar reforzado o, al menos, reconocido de manera explícita. Es así que, desde noviembre de 2017, nos encontramos trabajando con los portadores de la práctica en la comunidad maragata en diversos aspectos de su identificación: ¿qué es lo que se quiere proponer como PCI del mate?; reconociendo la vitalidad de su consumo tanto a nivel local como nacional, ¿cuáles son los aspectos de la práctica del mate que son más vitales y cuáles se encuentran en riesgo?; ¿consideran que se deben hacer acciones para su salvaguardia?; ¿cómo se pueden llevar adelante estas acciones?; ¿cuáles son los elementos materiales del mate que les resulta importante atender? En este sentido, se cumple con el requisito de la participación y construcción del inventario junto con la comunidad portadora de la práctica cultural.

Más allá de esto, creemos que otras comunidades seguramente también lo propondrán en próximas etapas del inventario. Este proceso de inventario del mate lo enmar-

camos, a su vez, dentro de diversos ámbitos de PCI propuestos por la Unesco. Como uso social, su distribución se genera en todo el territorio nacional, tanto en ámbitos rurales como urbanos y en todos los sectores sociales, pudiéndose señalar especificaciones en cada caso. A su vez, se lo puede definir como un ritual, en tanto se caracteriza por una serie de acciones que se repiten para garantizar su valor tradicional y simbólico. En cuanto a conocimiento y usos relacionados con la naturaleza, su historia de consumo mágico-religioso originada en la cultura guaraní, transmitida y resignificada en diferentes contextos culturales, es sumamente rica. Por último, las prácticas artesanales asociadas a la elaboración de la parafernalia del mate son variadas, aunque han tenido un proceso de industrialización importante, habiéndose integrado en las últimas décadas la cerámica, la silicona, cueros sintéticos, etc. El sistema cultural de la yerba mate ya fue declarado patrimonio del Mercosur. Paraguay y Argentina ya presentaron sus *dossiers*; resta que lo haga Uruguay y, en un futuro, Brasil.



RAID HÍPICO FEDERADO

Descripción

El término *raid* proviene del inglés y en este idioma presenta varias acepciones: ataque sorpresivo, redada, asalto. En español, además del significado común con la lengua inglesa (“incursión militar, generalmente aérea”), presenta otro no considerado en aquella. Según el diccionario de la Real Academia Española, el vocablo *raid* en su primera acepción designa una “prueba deportiva en la que los participantes miden su resistencia y la de los vehículos o animales con los que participan recorriendo largas distancias”. El raid hípico constituye, entonces, una prueba deportiva específica en la que interviene el caballo. En este contexto, el término *raidista* designa tanto al jinete y a la familia que participa en la competencia como al seguidor de este deporte.

En Uruguay, el raid hípico surge como deporte en la primera mitad del siglo xx, en Sarandí Grande, departamento de Florida, y es considerado “auténticamente uruguayo”. Sus orígenes se relacionan con la destacada presencia del caballo en los establecimientos rurales, donde eran habituales las carreras cortas y las pencas. De manera que el raid reúne la campaña con el centro poblado.

Desde 1944, la Federación Ecuestre Uruguaya (FEU) nuclea las instituciones participantes, mientras que jinetes y caballos deben estar, a su vez, afiliados a una de

Ámbito del PCI

Usos sociales, rituales y actos festivos

Lugar de origen de la propuesta

Departamentos de Durazno y Florida

Portadores participantes

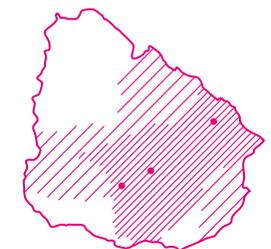
Miembros y directivos de la Federación Ecuestre Uruguaya, dueños de caballos, jinetes y veterinarios; Centro Social 12 de Octubre (Sarandí Grande), Club Deportivo y Social Sarandí (Sarandí Grande), Centauro Polo Club (Melo); periodistas de raid de Sarandí del Yi, Melo y Sarandí Grande.

Referentes locales

Dirección de Turismo de la Intendencia de Florida, Municipio de Sarandí del Yi (Durazno)

Responsabilidad técnica

Olga Picún y Leticia Cannella



ellas. El número de instituciones hípcas asciende a 52, distribuidas en 12 de los 19 departamentos; los equinos registrados son 1200, de acuerdo a los registros de la federación. Por lo tanto, son raides federados aquellos que se organizan bajo el reglamento de la FEU, según el cual se persiguen los siguientes objetivos:

- despertar en el jinete el amor y el respeto por su caballo;
- desarrollar condiciones físicas y síquicas del jinete;
- aumentar la capacidad funcional del equino;
- contribuir a la selección y mejoramiento de las razas caballares más capacitadas.¹

El raid hípcico es una fiesta que trasciende la localidad en que se desarrolla; participantes y seguidores atraviesan largas distancias para asistir a este evento. Su práctica es reconocida como un componente identitario de la cultura local y como deporte familiar, cuyo sentir se transmite de generación en generación. Constituye, asimismo, un deporte en el que, independientemente del género y de la edad, todos tienen las mismas oportunidades de competir y ganar.

A lo largo del año se llevan a cabo en todo el país más de sesenta pruebas federadas, con la participación de unos 25 caballos en cada una. Un raid se desarrolla en varias jornadas, en las que se combinan actividades reglamentarias y culturales. Las primeras son supervisadas por la FEU y se vinculan al registro de los jinetes y equinos: marcado y revisión de equinos, pesaje del jinete, etc. En las segundas entran en juego la música, el baile y la gastronomía. También se organizan entretenimientos (carreras cortas, remates-apuestas) por cuenta de los actores locales. El raid aporta a la economía del club que lo organiza, respaldando su función social en la comunidad, y lo hace sostenible el resto del año.

Este deporte pone en marcha una “industria sin chimeneas”, de la cual se benefician también los pobladores de la localidad en que la se desarrolla. En Sarandí Grande (Florida), con una población de poco más de 6000 habitantes, Yamandú Abelenda, de la comisión directiva del Club Deportivo y Social Sarandí, puntualiza que hay unos cien caballos raidistas que dan trabajo a compositores (cuidadores, entrenadores) y veterinarios durante todo el año.²

Cuando se lleva a cabo un raid, la población local aumenta considerablemente: en Sarandí del Yi (Durazno), por ejemplo, pasa de 8000 a 12 000 personas, de acuerdo al testimonio de los periodistas Antonio Nell y Fredy Huertas.³ De manera que este turismo interno dinamiza las economías locales y rompe con la monotonía del lugar. Asimismo, para fotógrafos de raid, veterinarios y vendedores de alimentos y diversos productos locales marca un hito laboral; incluso en algunos casos, como en Sarandí Grande, el club organizador le cede la venta de pasteles y tortas fritas a escuelas y cooperativas. En este contexto, la transmisión radial en vivo del raid hípcico cumple un papel fundamental en varios sentidos, lo que se traduce en un aumento de la publicidad para las emisoras locales:

Desde la primera edición en 1935 la radio jugó un papel trascendental en el raid. Por una parte, quienes no participan directamente como acompañantes pueden, desde

Sarandí u otras ciudades, seguir en vivo todas las instancias de la competencia. Pero para aquellos que vienen en la caravana acompañando y dirigiendo a un jinete, la información sobre distancia recorrida, tiempo empleado, tiempo a la punta y promedio es de vital importancia, a los efectos de “armar” y plantearse la estrategia de carrera a la hora de dosificar el esfuerzo del equino y obtener el mejor resultado de ello.⁴

De las primeras experiencias a la actualidad

En Uruguay, las primeras pruebas de resistencia con equinos se realizaron en 1913 y 1915. La prueba de 1913 consistió en un recorrido de ida y vuelta entre las ciudades de Sarandí Grande y Florida, mientras que la de 1915 se realizó entre Sarandí Grande y Durazno. De estos dos eventos se cuenta lo siguiente:

Los equinos pagaron un alto precio a la inexperiencia de los jinetes con respecto a lo que es una competencia de largo aliento y cuánto puede dar un caballo. Impusieron desde el vamos un ritmo violentísimo; téngase presente que los primeros en arribar al control de Florida, frente a la Jefatura de Policía, lo hicieron en una hora y cuarenta minutos. Eran épocas difíciles, con carencia de medios para la buena preparación de un animal. Los caminos no siempre estaban en condiciones. Los caballos no conocían de tratamientos, desbalances del medio interno o entrenamientos sofisticados. Comían maíz a baldes y trabajaban casi todos ellos en el campo. No habían aún aparecido los primeros antihelmínticos y la lógica parasitosis de los caballos conducía a la muerte del animal al realizar un sobreesfuerzo.⁵

Con estos antecedentes, pasaron dos décadas antes de que se volviera a hablar de este tipo de competencia con equinos, y no fue sino hasta 1935 en el Almacén y Bar El Popular, cuando surgió la iniciativa de realizar una nueva competencia de largo alcance, de la cual se hizo eco el periódico Sarandí. Sobre las tertulias en El Popular se presenta el siguiente relato:

En torno a esos mostradores, se congregaba una gran rueda en la que se encontraban los “burreros” de la época, quienes tenían como tema de conversación predominante las bondades de sus pingos; había incluso afuera del almacén un atadero de caballos para los que llegaran montados. Algunos de ellos habían sido partícipes de aquellas primeras experiencias raidistas y ocasionalmente competían en carreras de caballos que se realizaban en la zona, eran los entendidos en “aprontes”. [...] Llegaban a El Popular viajeros de diferentes firmas que hacían la correduría de sus marcas. Un día, uno de ellos, cansado ya de escuchar compadrear a la barra sobre sus caballos, propone a la concurrencia que diriman sus diferencias corriendo una carrera de largo aliento.⁶

1 Federación Ecuestre Uruguaya: *Calendario 2019*, Montevideo, 2019, p. 4.

2 Yamandú Abelenda, entrevistado por Olga Picún, Sarandí Grande, 14 de abril de 2019.

3 Antonio Nell y Fredy Huertas, entrevistados por Leticia Cannella, Sarandí del Yi, 19 de setiembre de 2018.

4 Humberto Tartaglia: *Historia del Raid Hípcico “Batalla de Sarandí”*, Sarandí Grande: Centro Social 12 de Octubre, s/d, p. 37.

5 Ibídem, p. 11.

6 Ibídem, p. 12.



Pesaje del jinete con la montura al finalizar el raid. Raid 33 Orientales. Sarandí Grande, abril de 2019. {OP}



Extracción de sangre para el control antidopaje. Raid Constituyentes de 1830. Melo, julio de 2018. {OP}



Revisión del equino. Raid Constituyentes de 1830. Melo, julio de 2018. {OP}



Con la radio protegida de la lluvia, escucha la transmisión del raid. Raid Constituyentes de 1830. Melo, julio de 2018. {OP}



Marcaje. Raid Constituyentes de 1830. Melo, julio de 2018. {OP}



Durante la prueba hípica. Raid 33 Orientales. Sarandí Grande, abril de 2019. {OP}



Durante la carrera el caballo es asistido por la aparcería. Raid Constituyentes de 1830. Melo, julio de 2018. {OP}



Llegando a la meta. Raid Constituyentes de 1830. Melo, julio de 2018. {OP}



El público recibe a los competidores para la neutralización. Raid 33 Orientales. Sarandí Grande, abril de 2019. {OP}



Ivana Guillén, ganadora del raid Constituyentes de 1830 en 2017 y segundo puesto en 2018. Melo, julio de 2018. {OP}



Al concluir la carrera el caballo es refrescado. Raid 33 Orientales. Sarandí Grande, abril de 2019. {OP}



Familia raidista. Raid Constituyentes de 1830. Melo, julio de 2018. {OP}

Fue tomando forma la idea de un tercer raid, a más de veinte años de los primeros, y se instaló una comisión organizadora, que contó con el respaldo de los habitantes de Sarandí Grande. La fecha que se fijó para su realización fue el 12 de octubre, día en que se conmemora la Batalla de Sarandí. Se definió un recorrido Sarandí-Durazno-Sarandí, y una distancia total de 100 km, con un descanso obligatorio de veinte minutos en Durazno. El raid contó con catorce competidores y la carrera duró poco más de cuatro horas.⁷ Una semana más tarde, el periódico Sarandí afirmaba lo siguiente bajo el título “Ecos del raid”:

Nos hemos interesado por conocer el estado en que se encuentran los catorce animales que tomaron parte en el reciente raid Sarandí-Durazno-Sarandí, y se nos ha informado que todos están en perfecto estado de salud. Todos los jinetes se portaron como buenos criollos, pues en ningún momento exigieron de los nobles brutos más de lo que podían dar.⁸

A partir de entonces el raid hípico se fue incorporando a la vida de los pobladores de muchas localidades del país. En 1944 se fundó la FEU, una organización civil sin fines de lucro. La integran clubes, instituciones y agrupaciones con personería jurídica y afición al deporte ecuestre, regidos por un reglamento general. El espíritu, los objetivos y tareas de la FEU son los siguientes, según consta en su sitio web:

- Dirigir y fomentar la práctica de deportes ecuestres en las condiciones que se establezcan en el Reglamento General de Raid.*
- Encarar sus actividades deportivas solo como manifestaciones del ejercicio físico, educacional, recreativo e higiénico.*
- Vincularse con otras instituciones del mismo carácter, nacionales o extranjeras, con el fin de disputar justas deportivas y estrechar vínculos de amistad entre sus componentes.*
- El espíritu de la Federación es netamente deportivo y exclusivamente de aficionados.*
- La Federación se mantendrá ajena a cuestiones políticas y/o religiosas y, en general, a toda otra que no tenga relación con lo deportivo.*
- Propenderá al mejoramiento de la raza caballar.*
- La Federación Ecuestre Uruguaya será la autoridad técnica máxima en todo lo referente a la práctica del raid en todas sus variedades.*
- Procurará la unión y solidaridad entre sus afiliados, fomentando en ellos los más altos principios de moral y dignidad deportiva.*
- Realizar todas aquellas actividades instrumentales, procedimentales y/o adjetivas tendientes al logro de los fines antes detallados.⁹*

Los departamentos en que se realizan carreras federadas son, actualmente, Canelones, Cerro Largo, Durazno, Flores, Florida, Lavalleja, Río Negro, Rivera, Rocha, Soriano, Tacuarembó y Treinta y Tres.

⁷ Ibidem, p. 15.

⁸ Ibidem, p. 16.

⁹ Federación Ecuestre Uruguaya: “Historia de la FEU”. <federacionecuestreuruguay.com.uy/historia-feu.html>

Departamento	Institución	Nombre del raid	Ediciones	
Canelones	Centro Unión de San Ramón	Protector de los Pueblos Libres	49	
	Sociedad Criolla M. A. Ledesma	Batalla de las Piedras	47	
	Club Peñarol Jr	Sr. Nelson Tinagli	13	
	Club Peñarol Jr	Con libertad no ofendo ni temo	34	
	Club Atenas de Tala	La Patria se hizo a caballo	30	
	Club Social Vida Nueva	Galopando en libertad	30	
	Radio Club San Antonio	Patria y San Antonio	20	
	Club Nacional de Tala	Tala, Leyenda y Pasión	6	
	Cerro Largo	Sociedad Criolla La Tropilla	Día de las Américas	50
		Club Ecuestre de Río Branco	Domingo Navarro	32
		Club Ecuestre de Río Branco	General Artigas	45
		Centauro Polo Club	Constituyentes de 1830	43
		Club Hípico Los Potros	Natalicio de Artigas	40
		Club Uruguay Fraile Muerto	Batalla de Tupambaé	27
Centro Obrero de Tupambaé		Hermes Baptista	19	
Centro Raidista Cerro Largo		La Paz García	28	
Sociedad Rural 25 de Mayo		Unidos por la Amistad	22	
Asociación Tupambaé		Asociación Tupambé	21	
Club Deportivo Militar Olimar Artigas		Gesta Emancipadora	7	
Sportivo Club Olimpia		Desembarco de la Agraciada	25	
Club Uruguay de Fraile Muerto		Club Uruguay	33	
Durazno		Club Sarandí	Néstor Lutegui	28
	Club Sarandí	Instrucciones del Año XIII	57	
	Club Nacional de Fútbol de Sarandí del Yi	Día Internacional de la Mujer	6	
	Club Nacional de Fútbol	Éxodo del Pueblo Oriental	40	
	Sociedad Criolla Carlos Reyles	Paso del Durazno	20	
	Centro Recreativo Democrático	Centro Recreativo Democrático	10	
	Club Social La Paloma	Fundadores del Club	6	
	Flores	Asociación Hípica de Flores	Jura de la Constitución	45
		Sociedad Criolla Dr. Tabaré Regules	(Sin más datos)	
	Florida	Centro Social 12 de Octubre	Batalla de Sarandí	85
		Club Deportivo Social Sarandí	33 Orientales	67
		Sociedad Nativistas Gauchos Orientales	Grito de Asencio	44
		Club Social Casupá	Casupá, Deporte y Tradición	11
		Club Social Casupá	Entre Amigos	25
Club Social Casupá		Casupá al Prócer	34	
Club Capilla del Sauce		Raúl Abreu	3	
Club Capilla del Sauce		Elio Maidana	29	
Club Centenario Fray Marcos		Hermanando Pueblos	28	
Centro Residentes Sarandí Grande		Esc. Carlos Eyheralde	27	
Club de Abuelos Los Facundos de Chamizo		Chamizo de a caballo	5	
Lavalleja		Club Concordia	Libertad o Muerte	36
		Club Unión Barrio Coya	Fundadores del C. Unión Barrio Coya	13
		Club Unión Barrio Coya	Ciudad de José Pedro Varela	37
	Asociación Rural de Zapicán	Patria Libre	34	
	Club Dr. Rubén Alvariza	Batalla de Nico Pérez	32	
	Club Atlético La estación	Entre las sierras	4	
	Río Negro	Club las Flores de Grecco	Pueblo Grecco	20
		Sociedad Criolla Los Trafogueros de Young	Batalla de Tres Árboles	17
	Rivera	Sociedad Hípica los Tauras	Volviendo a galopar	11
		Club Social de los Trabajadores	Rubi Duarte	10
	Rocha	Club Atlético Lavalleja Rocha	Donde nace el sol	2
		Club Deportivo El Fogón	Don Paco Berriel	14
	Soriano	Sociedad Criolla Dr. Tabaré Regules	Abrazo de Monzón	1
		Asociación Hípica de Flores	La lata vieja	5
Tacuarembó	Sociedad de Fomento Rural de Caraguatá	La unión hace la fuerza	26	
	Sociedad Criolla Los Tizonas de Ansina	José Lucas Lemos	5	
Treinta y Tres	Club Hispano Uruguayo	Independencia Nacional	68	
	Sociedad Criolla Los 33	19 de abril	56	
	Sociedad Criolla Los 33	Cruzada Libertadora	8	
	Centro Social Democrático	Libertad	52	
	Centro Unión de Cerro Chato	Aparicio Saravia	40	
	Club Uruguay de Vergara	Coco Cuadrado	32	
	Centro Obrero Unión de Santa Clara	Cuchilla Grande	40	

En el cuadro de la página anterior se muestran las instituciones que integran la FEU por departamento, los nombres propios de los raides que se corren y el número de ediciones de los mismos.¹⁰ Se observa que el raid más antiguo, Batalla de Sarandí (Florida), lleva ya 85 ediciones, dando cuenta de su permanencia. Mientras que los raides más recientes, como Abrazo de Monzón y La lata vieja, organizados en Soriano por instituciones de Flores y que cuentan con apenas una y cinco ediciones respectivamente, apuntan a una expansión territorial de la práctica del raid, aun en la actualidad. Asimismo, los casos con pocas ediciones de este tipo de competencia en departamentos con fuerte tradición raidista pone en evidencia el creciente interés por esta práctica.

Cabe destacar que la organización de un raid implica, en la actualidad, un despliegue importante para la institución federada que lo tiene a su cargo: desde los aspectos inherentes a la práctica del deporte hasta la hospitalidad –que incluye el hospedaje gratuito a las familias raidistas que llegan de otras localidades para participar–, pasando por el piquete o caballeriza para cada equino.

Características del raid hípico federado

Como ya se dijo, el raid hípico federado es una prueba de largo aliento organizada por un club federado, según un calendario anual. Al finalizar la temporada, se realiza cada año el Congreso Nacional de Raid, al que todos los clubes deben acudir con una delegación que será la que actúe en las pruebas que se realicen al año siguiente. En el congreso anual se elige a la comisión de neutrales que gestionará el raid y, entre otros, se actualizan los estatutos, particularmente respecto al cuidado del caballo. En este marco del Congreso Nacional se realiza también un congreso veterinario, donde se establecen acuerdos en torno a la sanidad de los equinos.

Veamos aquí las actividades que conciernen a la prueba hípica de largo aliento, tanto las que se realizan previamente (marcación), como durante (neutralización) y al finalizar la competencia (final).

Marcación

La marcación se realiza el día previo a la competencia y comprende una serie de actividades en el siguiente orden: identificación del equino, evaluación de su estado de salud, registro, pesaje del jinete y marcación del equino propiamente. Cada caballo cuenta con un chip de identificación, que es verificado por el equipo veterinario autorizado, al momento de evaluar el estado de salud del animal, con base en determinados parámetros. En el examen clínico se revisa la mucosa bucal, los residuos intestinales, la frecuencia cardíaca, la hidratación y el trote, de manera que la revisión se efectúa en un predio lo suficientemente amplio que permita observar este último aspecto; también se le extrae sangre al caballo para un eventual control antidopaje, en caso de estar entre los ganadores de la competencia.

Finalizada la revisión clínica y funcional de los caballos por parte de los veterinarios autorizados, se procede al registro para la competencia, siempre que los aspectos evaluados de la salud del animal indiquen que se encuentra en condiciones normales; se controla la

documentación del equino y la vigencia de las vacunas reglamentarias. Seguidamente, se realiza el pesaje del jinete junto con la montura, cuyo mínimo es de 85 kg, y el marcaje en el anca del equino. Luego del proceso de marcación, se realiza una reunión con los jinetes, los dueños de los equinos o los compositores, en la que se proporcionan los parámetros del raid; los veterinarios explican sobre los cuidados del caballo y la policía, sobre la seguridad.

Neutralización

Según el reglamento de la FEU, las distancias recorridas no pueden ser menores a los 80 km ni sobrepasar los 155 km, y se corre en dos etapas a una velocidad que está entre 25 y 27 km/h, a diferencia de las carreras cortas que se desarrollan entre 32 y 35 km/h.

Durante toda la prueba hípica el jinete y el caballo son acompañados por un equipo que se denomina aparcería, que da apoyo y dirige a los competidores; una de las principales tareas que se observa durante la competencia es mojar el caballo para equilibrar su temperatura corporal, que se ve aumentada por el esfuerzo.

Al cumplir la primera etapa de la prueba hípica –la más larga–, se pasa a la neutralización del equino, que se prolonga durante una hora. A medida que los competidores van finalizando la primera etapa, los caballos son conducidos a un predio para ser hidratados y alimentados, y para descansar. Se toma el tiempo de llegada para cada competidor y a los veinte minutos el cuerpo médico veterinario revisa el equino. Siempre que este se encuentre en buenas condiciones o dentro de un rango de normalidad frente al examen clínico y funcional, se lo habilita para correr la segunda etapa. En caso de que el equipo veterinario detecte alguna alteración, el animal es nuevamente revisado (rechequeo) quince minutos antes de la hora fijada para iniciar la segunda etapa. Los resultados de este rechequeo pueden ser tres: continuar compitiendo, continuar la competencia pero “observado” o la descalificación.¹¹

Final

Finalizada la carrera, se procede al pesaje final del jinete con la montura, siendo la tolerancia de pérdida de peso de hasta dos kilos. Al mismo tiempo los equinos son conducidos a un predio hospital donde se recuperan del esfuerzo bajo el control veterinario. Para ayudar a la recuperación se les inyecta suero con electrolitos (potasio) o fructosa, es decir, “se le da lo mismo que a un atleta”, señaló Gabriel Ferrer, veterinario en el raid de Sarandí Grande.¹² Los caballos que ocupan el primer y el segundo lugar en la prueba son sometidos al control antidopaje.

Al día siguiente de la competencia se realiza la presentación olímpica de los equinos, que consiste en una nueva revisión clínica de los participantes en la competencia, de acuerdo con el artículo 39 del reglamento. Los caballos pueden quedar descalificados si a juicio de la comisión veterinaria muestran algún signo de lesión o afección, o si presentan “un espectáculo reñido con la ética del deporte ecuestre”, según el artículo 38. Al concluir la vuelta olímpica tiene lugar la entrega de premios.

¹¹ Federación Ecuéstrea Uruguaya: “Reglamento general actual de raid de la Federación Ecuéstrea Uruguaya”. <federacionecuestreuruguay.com.uy/documentacion.html>

¹² Gabriel Ferrer, entrevistado por Olga Picún, Sarandí Grande, 15 de abril de 2019.

¹⁰ Federación Ecuéstrea Uruguaya: “Instituciones”. <federacionecuestreuruguay.com.uy/instituciones.html>

El raid hípico federado como patrimonio cultural inmaterial

En abril de 2017, se llevó a cabo en la ciudad de Durazno el Congreso de Comisiones Departamentales de Patrimonio Cultural. En este marco, el equipo de trabajo en patrimonio cultural inmaterial (PCI) de la Comisión del Patrimonio Cultural de la Nación (CPCN) ofreció un primer taller de sensibilización y diagnóstico del PCI –en el contexto de la elaboración de un inventario nacional–, donde se profundizó sobre el concepto y se procuró identificar expresiones o prácticas potencialmente patrimonializables. Fue en este taller, que contó con la participación de representantes de 15 de las 19 intendencias, donde surgió la propuesta de reconocer al raid hípico como PCI.

A partir de allí, se visitaron las localidades de Melo, Sarandí Grande, Sarandí del Yi y Treinta y Tres para realizar las consultas a los portadores de la práctica y conocer su opinión sobre la pertinencia del PCI como herramienta que dé mayor legitimidad a esta práctica deportiva, así como visibilidad en cuanto componente identitario de un amplio sector de la población uruguaya no capitalina. A su vez, los entrevistados manifestaron un especial interés en que se diera a conocer la dimensión social de este deporte, como también la manera en que se fomenta el cuidado del caballo, en tanto parte de una “familia raidista”.

El equipo de PCI de la CPCN visitó la sede de la FEU para conocer la organización y el alcance a nivel nacional de este deporte, sus características, su historia y afianzamiento en la cultura local. También realizó una revisión bibliográfica sobre el tema de los deportes ecuestres y su eventual potencialidad como prácticas culturales patrimonializables.

Cabe destacar que, a nivel internacional, se identificaron dos casos en que la Unesco integra a la Lista Representativa del Patrimonio Cultural Inmaterial de la Humanidad deportes, actividades de competición o juegos ecuestres. Es el caso de la charrería mexicana (2016)¹³ y el del polo iraní o *chogān* (2017).¹⁴ En este sentido, se puede constatar un avance en el reconocimiento de deportes ecuestres vinculados a la historia e identidades de los pueblos. Por su parte, el Estado uruguayo reconoció en 2014 a la ciudad de Sarandí Grande como Capital Nacional del Raid Hípico y a este último como “deporte auténticamente uruguayo”.

En este contexto, además de reconocer una práctica cultural de arraigo en importantes sectores del país, el PCI funciona como una herramienta de apoyo a las buenas prácticas con los animales, poniendo en valor el vínculo entre el ser humano y el animal, especialmente el caballo que ha sido parte del proceso histórico de nuestro país. El caballo es parte de la familia raidista y como tal es objeto de afecto y cuidados. Finalmente, la inclusión de este deporte en el inventario busca desalentar las prácticas deportivas que no se ajusten al cuidado del equino.

¹³ Unesco: “La charrería, tradición ecuestre en México”. <ich.unesco.org/es/RL/la-charrería-arte-ecuestre-y-vaquero-tradicional-de-mexico-01108> (9 de julio de 2019)

¹⁴ Unesco: “‘Chogān’, juego ecuestre acompañado de música y relatos”. <ich.unesco.org/es/RL/chogan-juego-ecuestre-acompanado-de-musica-y-relatos-01282> (9 de julio de 2019)



MÚSICA DEL LITORAL

Descripción

La música litoraleña al río Uruguay, o música litoraleña del río Uruguay, es una expresión artística inspirada en el paisaje costero, con un alto contenido poético. Está asociada a un conjunto de prácticas musicales particulares de la región que contemplan estilos o especies musicales como la canción del litoral, la chamarrita, la milonga, el chamamé, el chotis, el sobrepaso y el rasguido doble, entre otras. La música, a través de estos estilos, describe el paisaje costero vinculado al río Uruguay, mientras que las letras incorporan a los personajes de dichos paisajes culturales y naturales. Uno de los máximos exponentes de la canción litoraleña fue Aníbal Sampayo (1926-2007), cantautor y compositor sanduceño, referente regional e internacional de esta expresión, cuya obra comenzó a ser difundida por América Latina en el año 1956.¹

La música litoraleña no se adscribe a una unidad territorial delimitada, sino que forma parte de los diferentes centros poblados que bordean las costas del río, por lo que trasciende las fronteras geopolíticas de Uruguay. De manera que, en nuestro país, la cuna de esta expresión musical son los departamentos de Artigas, Salto, Paysandú, Río Negro, Soriano y Colonia.

Ámbito del PCI

Artes del espectáculo

Lugar de origen de la propuesta

Ciudad de Paysandú

Portadores participantes

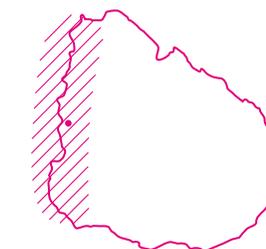
Hugo Rodríguez, Roberto Hernández, Eduardo Chito Lemes, Rafael Márquez, Ruth Vaucher, Oscar Pina, Ramiro Della Valle, Marcelo Fagúndez, Omar Angioni, Sergio Félix, Hugo Wilkinson, Mario Fernández, Miguel Chaparro, Santiago Macchí y Rafael Márquez

Referentes locales

Alejandro Mesa, coordinador de museos de la Dirección de Cultura y Museos Departamentales, y Comisión Departamental de Patrimonio Cultural, Paysandú

Responsabilidad técnica

Hugo Rodríguez, Roberto Hernández, Eduardo Chito Lemes, Rafael Márquez y Olga Picún



Ky chororo

Aníbal Sampayo

Pasa mi río,
caminito de cristal,
mi dulce río,
canto azul que busca el mar.

Ta, ta, upá...
Ky chororó,
ky chororó,
ky chororó.

Rema que rema,
palita de ybyratá.
La luna llena,
medallón en el palmar.

Potro del agua,
canoíta que te vas,
camino que anda,
hombre, río y soledad.

Río de los hombres

Oscar Pina

Banda azul medular de cielo y selva
Centelleante en el estío tu caudal
Erizado de lloviznas en invierno
O bramando en las crecientes tu canal

No te olvides padre viejo de tus hombres
Los que luchan en tu cuenca por comer
Los que enfrentan el fragor de tus tormentas
O las legiones sedientas de mosquitos en tropel

(Estribillo)

En el mate previo a la encarnada
O al volver del canto ronco del hacha dura y tenaz
Piensa que si hay noche habrá alborada
La esperanza es un puerto que lo alienta a continuar

Bajo el velo lunar de tus vigiliass
Tu hombre pesca o pone trampas por cazar
O medita el que depende de la leña
El sustento que el monte le pueda dar
Y la paz nace o muere en el esfuerzo
De que el pan llegue o falte en la ocasión
A pescadores, montaraces y nutrieros
Y a los que queman sus años en los hornos de carbón

La unidad de la música y la poesía

La música litoraleña tiene reminiscencias guaraníes que se mezclan con tradiciones gauchescas y recibe la influencia de la inmigración europea en el uso del acordeón. Tradicionalmente, la música del litoral se sustenta en tres instrumentos: guitarra, acordeón y arpa.

Como expresión de la raíz folclórica y del canto popular presenta particularidades rítmicas que la diferencian de la música de otras regiones, en cuanto su identidad está consustanciada con el paisaje costero, tal como lo explicara Aníbal Sampayo:

En el Tataupá, ave que ocupa una de mis canciones, su grito onomatopéyico de “Quichóroro”, quichó-ro-ro, conforma exactamente también un dos por cuatro; lo mismo que el caso de otras aves, el venteevo, el chingolito, la gallineta, o el pato Sirirí. En el golpe marcadísimo del galope del caballo, o sea este: patá-pataplá patá-pataplá, vuelve a repetirse el fenómeno binario. Los sonidos de tres cuartos de tiempo se pueden tomar de todos los sonidos largos como el andar del río, una gota de agua que cae, etc. Como vemos, el ritmo existe en todo elemento universal y ajustado a este colorido melódico, dictado por el paisaje, reproduce el fenómeno de creación...²

Los textos de la canción litoraleña hacen referencia a la relación del hombre con su entorno, a su problemática social y al medioambiente. Los personajes se vinculan con actividades productivas asociadas al río: pescadores, lavanderas, paisanos en labores agropecuarias, entre otros. En la descripción de los paisajes se alude a la flora y la fauna de las zonas costeras del río Uruguay. El mburucuyá, la pitanga, el ubajay, la yerba mate, el sauce, el chañar, el tala, el guaviyú, el espinillo, el ñandubay, entre otros componentes del paisaje vegetal, y aves como el tero, el chajá, la calandria, el zorzal, el martín pescador, el hornero y la tacuarita se integran a las canciones. También las referencias a leyendas de los pueblos originarios incorporan la cultura guaraní y la charrúa.

Sampayo escribe sobre la manera en que el medioambiente incide en el modo de ser y la construcción de las identidades de quienes habitan un determinado lugar. Describe comparativamente los elementos que, según el entorno, están presentes en la cotidianidad y se objetivan en las tareas que son inherentes a sus pobladores: “el hombre anda con su cultura a cuestras, anda el hombre y por ende su cultura”. De esta manera, el entorno del Río de los pájaros³, que es la vida de los costeros, se convierte en objeto de inspiración del artista:

El pescador suplanta el caballo por la canoa, el lazo por los anzuelos, las espuelas que aceleran la marcha por los remos [...] La hacienda invisible trae, como consecuencia, noches enteras para alcanzar algún arisco dorado o el pintado surubí... Y en desacuerdo total, con algún investigador mal informado, debo aclarar que no es nada raro que sobre la superficie del Río de los Pájaros se deslice un sublime panorama de jongadas, pues todas las semanas son cinchadas a remo por los hacheros y pescadores de la

¹ Aníbal Sampayo: *El canto elegido*, Estocolmo: Cono Sur Press, 1985, p. 107.

² *Ibidem*, p. 77.

³ Significado del nombre Uruguay en guaraní.



Oscar Pina (guitarra), Ruth Vaucher (arpa) y Hugo Rodríguez (guitarra) interpretando música de Aníbal Sampayo durante un encuentro con el equipo del departamento de PCI. Paysandú, julio de 2019. {OP}



Cristina Tagliani en la 11ª Semana de Aníbal Sampayo. Patronato de Paysandú, Paysandú, agosto de 2018. Foto: Hugo Javier Rodríguez



Anibal va a la escuela. Música del litoral para jugar y aprender, álbum editado en 2015. {OP}



Mario Fernández en la 11ª Semana Aníbal Sampayo. Teatro Florencio Sánchez, Paysandú, agosto de 2018. Foto: Hugo Javier Rodríguez

La sencillita

José Carbajal

Rumbeando pa' la Colonia,
tres arroyos de distancia,
me le volqué pa' la zurda
y me la topé acostada.
Miren si será cerquita,
que allí lo que sobra es agua;
no sé si me habrá entendido,
yo le hablo de Villa Pancha.

Venía de un pago muy frío,
traía enferma mi guitarra.
Tal vez extrañaba el nido
de cobijitas moradas,
donde juntos aprendimos
a modelar la chamarra
a semejanza del pueblo
pa' que por el pueblo hablara.

Qué lindo es volver al pago
pa' copiarle las tonadas
a la lluvia que se vuelca
por los techos de media agua,
pa' tener olor a humo,
pa' pisar la tierra blanda,
pa' hacerle fiesta a los perros
y poder vivir en calma.

Qué lindo es volver al pago,
ese de olor a foscata,
pa' charlar con los vecinos
amargueando de mañana,
pa' sentir llorar el viento
cuando se cuelga en las ramas,
y en las noches de tormenta,
las plegarias de las ranas.

Qué lindo es volver al pago
y encontrar lo que faltaba:
cariño, amor y consejos,
calor de hogar y esperanza
en dos viejitos divinos,
bien cargaditos de canas.
Qué lindo es volver al pago
cuando se ha dejao el alma.

Rumbeando pa' la Colonia,
tres arroyos de distancia,
me le volqué pa' la zurda
y me la topé acostada.
Miren si será cerquita,
que allí lo que sobra es agua;
no sé si me habrá entendido,
yo le hablo de Villa Pancha,
con don Rosendo, con doña Eustaquia,
tomando mate por la mañana,
bajando higos o asando choclos.
¡Mire qué lindo, con los vecinos!
Con Alejandro, con la Susana,
con la Pequeña paseando el perro.
¡Pero, qué lindo que está mi barrio!
Lo' ocalitos, Lo' arenales, los candelares...
¡Pero, qué hermosa la Villa Pancha!

cooperativa del Litoral, desde las islas del Queguay hasta la ciudad de Paysandú, donde son embarcadas a Montevideo para sus aserraderos. Estos añosos laureles, y otras especies, son de nuestra tierra y esos hombres cobrizos, unidos en un espíritu común, son los montoneros de nuestro tiempo y, descendientes del Tape y del gaucho, han cambiado la lanza por el hacha, haciendo patria a su manera, por lo que son tan dignos como sus antepasados de tener un canto propio a sus esfuerzos. Quiere decir, entonces, que tenemos material para inspirarnos.⁴

La música litoraleña, como expresión cultural, no se adscribe a los ámbitos académicos de la música y, en general, sus cultores no pasaron por un proceso de aprendizaje formal, sino autodidacta basado en la escucha analítica y la práctica, la observación y la tradición oral. Sin embargo, en los últimos años, músicos que practican la docencia en la Escuela Departamental de Música de la Intendencia de Paysandú y en la Escuela de Educación Artística n.º 113 de Educación Primaria (antiguamente, Escuela de Música), entre otros centros de formación musical, han emprendido estudios enfocados a la enseñanza y difusión de la música litoraleña en los ámbitos académicos.

Se menciona, en este sentido, el material pedagógico para niños *Aníbal va a la escuela. Música del litoral para jugar y aprender*, cuya elaboración estuvo a cargo de Hugo Rodríguez, a partir de los trabajos realizados por Aníbal Sampayo. El proyecto fue seleccionado por el Fondo Concursable para la Cultura del Ministerio de Educación y Cultura, en 2014. En los discos compactos que acompañan al texto explicativo, participan músicos de ambas márgenes del río Uruguay, como también de otras regiones del país: Oscar Pina, Eduardo Chito Lemes y Hugo Rodríguez (Paysandú); Guillermo Lugrín y Facundo Torresán (Entreríos); Héctor Numa Moraes (Tacuarembó) y Julio Brum (Canelones), entre otros.

Otro aspecto a tener en cuenta es que la música litoraleña ejerce influencia sobre otros géneros que se practican en la región, tales como el rock, el ska, el reggae y el jazz.

La práctica de la música litoraleña y su salvaguardia

El colectivo de músicos de Paysandú con el cual se trabajó en el inventario nacional plantea que la música litoraleña se encuentra en un estado de "fragmentación", puesto que los diversos grupos musicales que la practican no se dedican a ella en forma exclusiva. Aun así, y por esta misma condición, no es posible afirmar que su supervivencia se encuentre en peligro. Sin embargo, los músicos destacan la importancia del desarrollo de investigaciones académicas de largo alcance sobre esta expresión musical, como también la relevancia de promover e incentivar la formación de grupos musicales de tradición popular, dedicados en forma exclusiva a su interpretación y difusión. Plantean el interés de ampliar el repertorio de la música litoraleña a través del estímulo a la composición, de manera de dar cabida al surgimiento de nuevos autores. Asimismo, este colectivo manifiesta como una necesidad la revisión de la forma de ejecutar cada uno de los ritmos que integran la música litoraleña (chamarrita, milonga, chamamé, sobrepaso o rasguido doble, entre otros), puesto que, a partir de las distintas fusiones, se han ido deformando.

⁴ Aníbal Sampayo: o. cit., p. 78.

Grupos y músicos sanduceros que practican actualmente la música litoraleña

Los Costeros, Musiqueros del Fogón, Mensajeros del Litoral, Los Sanduceros del Chamamé, La Sinfónica de Tambores, Tantomán, Los Hermanos Cabillón, Abriendo Caminos, Cuarteto Ivirapú, Agua Clara & Cía, Daniel Mayea, Sopapa Fontoura, Rafael Márquez, Omar Romano, Arcio Fagúndez, Mario Fernández, Luis Lemes, Eduardo Lemes, Leonardo Lemes, Nahuel Lemes, Oscar Pina, Laura González Cabezudo, Alberto Bargas, Osvaldo Sanguinet, Roberto Hernández, Gisela Sosa, Omar Fagúndez, José María Brunini, Hugo Rodríguez, Catherine Vergnes, Tito Mendaro, Flaco Piediferri, Cristina Tagliani, Ruth Vaucher, Jorge Medina, Teresita Godoy, Marcelo Fagúndez, Robin Texeira, Miguel Palomeque, Oscar Zardo, entre otros.

Por otra parte, desde hace doce años los músicos trabajan colectivamente con las instituciones en la organización de la Semana de Aníbal Sampayo, que se lleva a cabo en el mes de agosto. Durante esta semana se realizan actividades musicales y culturales en torno a la figura de Sampayo, las cuales incluyen conciertos, talleres y clínicas, entre otras. También trabajan en otras propuestas, como la realización de un encuentro de música del litoral donde participe todo el litoral fronterizo de Uruguay, así como también de Argentina, de manera de fortalecer los vínculos con los músicos entrerrianos.

Otro aspecto de la salvaguardia de esta expresión de la cultura del litoral se asocia con la existencia de documentos sonoros y gráficos, en manos de los propios músicos o de sus familias, que testimonian el pasado y el presente de la música. De manera que la digitalización, la conservación y la accesibilidad de estos documentos constituyen una estrategia de gran relevancia para el desarrollo de conocimiento y la puesta en valor de la música litoraleña como patrimonio inmaterial.

Inventario nacional

En la ciudad de Paysandú, el equipo de trabajo sobre patrimonio cultural inmaterial (PCI) impartió talleres de sensibilización y diagnóstico de este patrimonio y mantuvo reuniones con referentes locales y portadores de expresiones, cuyo resultado fue la apropiación del concepto de PCI como una herramienta para el fortalecimiento de sus prácticas. En el caso de la música litoraleña, se realizaron durante 2018 y 2019 varios encuentros con un colectivo de músicos interesados en promover y preservar esta expresión que construye las identidades de los pobladores de las costas del río Uruguay. En estos encuentros se ha podido constatar el arraigo de esta música, en cuanto ocupa el centro de los intercambios, sea a través de la palabra o del sonido musical.

A partir de estos encuentros se elaboró colectivamente una ficha de diagnóstico de la música litoraleña del río Uruguay en su condición de patrimonio inmaterial y se efectuaron reuniones con la Comisión Departamental de Patrimonio Cultural de Paysandú, lo que ha dado como resultado un interés institucional por apoyar las iniciativas del colectivo dirigidas al fortalecimiento de la música litoraleña.



LA GUASQUERÍA

La práctica y sus ámbitos

Esta artesanía (también denominada *soga* en Argentina y Chile) se caracteriza por el trabajo en cuero crudo vacuno o caballar. Presenta técnicas específicas de preparación del cuero, de trenzado y de torneado, entre otras. Su fin, originalmente funcional, es también estético y social. Permite trabajar en las tareas cotidianas del campo, a la vez que engalana el caballo para las festividades. El hecho de que esta artesanía se base en el trabajo en cuero crudo (es decir, el cuero que no ha sido sometido a ningún proceso químico de curtido) hace que las piezas tengan una gran resistencia y durabilidad.

La guasquería, de acuerdo a los ámbitos de patrimonio cultural inmaterial (PCI) de la Unesco, se ubica en la categoría Técnicas artesanales tradicionales, ya que su elaboración forma parte de la cultura del gaucho y del peón rural. Por otra parte, dado que los aperos del caballo cumplen un rol de indicador de estatus social o estético en su uso festivo en desfiles y fiestas gauchas, podemos vincular la guasquería con el ámbito de Usos sociales, rituales y actos festivos.

Contexto histórico y socioeconómico

La economía uruguaya se basa tradicionalmente en la producción agrícola-ganadera. Es un país agroexportador de cereales, carne y ganado en pie, por lo que el

Ámbitos del PCI

- Técnicas artesanales tradicionales
- Usos sociales, rituales y actos festivos

Lugar de origen de la propuesta

Vergara (Treinta y Tres) y ciudad de Tacuarembó

Portadores participantes

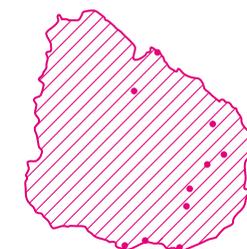
Altamir Sosa, José Collazo, Roberto Olivera, Jonathan Velázquez, Luis Cardozo, Guzmán Puchelvert, Pedro Navas, Milton Fagúndez, Antonio Larrosa, Juan Eastman, Daniel Benítez, Luis Becerra, Rodolfo Martínez

Referentes locales

Ariel Melgarejo, del Museo Histórico y de la Comisión de Patrimonio de Treinta y Tres; Jorge Muniz (Vergara), Víctor Hugo Ávila (Treinta y Tres), Agustín Briones, presidente de la Comisión de Patrimonio de Lavalleja

Responsabilidad técnica

Leticia Cannella, Olga Picún



campo tiene una importancia fundamental. En este contexto, la cría de ganado es uno de los motores de desarrollo del país desde sus orígenes, siendo el uso del caballo esencial para atender las tareas rurales. El caballo se equipa con un apero compuesto por montura o recado realizado por talabarteros, mientras que el resto del apero es realizado por guasqueros: riendas, cabezada, pretal, estriberas, así como lazos, rebenques, etc.

Los guasqueros, también denominados sogueros en la Argentina,¹ comparten un origen regional que se remonta a los tiempos de la colonia, en donde españoles e indígenas aportaron a la creación de esta práctica. La guasquería está asociada a la gran abundancia de ganado que caracterizó nuestro país a partir de su introducción en el siglo XVIII. Durante el siglo XXI, diversos factores han afectado esta artesanía, que aún se practica con cambios y readecuaciones a los nuevos contextos del consumo y de la ruralidad en la cultura contemporánea del Uruguay.

En las etapas iniciales, el guasquero era el trabajador rural denominado tradicionalmente en nuestro país “siete oficios” –apelación que hace referencia a la variedad de saberes relacionados a la vida rural que tenían los peones. En ese entonces, eran generalmente personas que conocían en profundidad todas las tareas rurales. Las necesidades y exigencias de las piezas que realizaban eran experimentadas por ellos mismos en sus jornadas de trabajo.

Varios investigadores coinciden en distinguir dos etapas en la guasquería. La primera fue en el siglo XVIII, asociada a las vaquerías y estancias cimarronas, con gran abundancia de cuero y trabajos en guasca de los que tenemos poca información. La siguiente etapa se desarrolló en el siglo XIX, asociada a la presencia de la estancia, que le otorgaba estabilidad al trabajador rural, permitiéndole un mayor desarrollo de las técnicas del trabajo de cuero crudo. A su vez, la presencia de jinetes y carretas en las ciudades generaban la necesidad de guasqueros.² El trenzado en cuero crudo lo hacían ciertos trabajadores de estancia que tenían habilidad y gusto por la guasquería y que disponían del tiempo para hacerla. Como dice Mario López Osornio al relatar la vida de un trabajador de edad avanzada:

El pobre paisano estaba la mayoría de las veces imposibilitado para otras obligaciones que no fuesen la mansa tarea de trenzar, por hallarse materialmente deshecho por los rudos años de trabajo en el campo y los naturales achaques de la vejez. Esta final reclusión en el cuartito de las sogas era considerada por los patrones como un premio a su adhesión, creyéndolo bien remunerado con pequeñas cantidades de tabaco. El viejo soguero ejercía sobre el resto de los compañeros de faenas la autoridad propia del artista, creador de primorosas filigranas en cuero, aparte de la experiencia acabada de los que ruedan la pendiente de la vida, y regalándoles la palabra perfumada de sus narraciones picarescas o la flor sangrante de las penas.³

1 Mario López Osornio: *Trenzas gauchas*, Buenos Aires: Hemisferio Sur S.A., 2000 (1934).

2 Rocío García Mallo: *De la yerra a la vitrina. Transformaciones contemporáneas de la guasquería*, Montevideo: Ministerio de Educación y Cultura, 2009, pp. 33-34.

3 Mario López Osornio: o. cit., p. 125.

El desarrollo de la guasquería en el Río de la Plata tomó características propias desde su origen. Al respecto, se cita el siguiente testimonio:

Las riendas criollas y las cabezadas de cuero trenzado son infinitamente mejor que nuestras riendas de suela. La fuerza del cuero crudo que usan es enorme y trenzar los tientos es un arte en el que los gauchos sobresalen particularmente y en el que muestran verdadero gusto [...] En rigor, el caballo con sus avíos y ornamentos es el gran hobby de los sudamericanos y no se miran en pagar los que les parece bien hecho.⁴

Durante gran parte del siglo XX la guasquería ha sufrido los avatares del campo y de la producción ganadera, principalmente. El despoblamiento del medio rural y la desaparición de muchas de las grandes estancias de antaño hizo que los guasqueros se mantuvieran casi exclusivamente en los centros poblados. A su vez, la emigración de los jóvenes a la capital afectó la transmisión del oficio. Asimismo, la presencia de nuevos recursos para el trabajo en la ganadería (transporte de ganado en camiones, tareas rurales realizadas en camioneta u otros vehículos) y la competencia de fibras sintéticas también afectaron la guasquería en nuestro país. En investigaciones realizadas por el Museo Nacional de Antropología en la década del ochenta, en Lascano y San Luis al Medio (Rocha), se registró la visión pesimista de los propios guasqueros con respecto al futuro de su oficio.⁵ Por otra parte, la ausencia de interés académico y de políticas públicas referidas a la producción artesanal de la guasquería implicó su desconocimiento y relegamiento.

La transmisión del oficio

Uno de los factores claves de esta práctica cultural son los contextos de transmisión del oficio, que se han visto más o menos afectados. En ello han incidido de diferentes maneras los cambios en las prácticas del trabajo rural y la revitalización de las tradiciones gauchas. Asimismo, la percepción de la transmisión del oficio está influenciada por la propia experiencia relacionada al aprendizaje, la edad del artesano, el mayor o menor contacto con otros guasqueros, sus estrategias de comercialización, el lugar de residencia, etc. Algunos testimonios plantean que el trabajo del guasquero solía tener ciertos niveles de secreto en la resolución de temas técnicos de elaboración. Al respecto, señalan que la transmisión del oficio no siempre era abierta, ya que los grandes guasqueros podían llegar a ser celosos de su saber. En este sentido, una forma de aprendizaje autodidacta fue y sigue siendo el desarmado de piezas viejas, lo que permite ver el proceso de armado en forma inversa.

Tradicionalmente, el aprendizaje se realiza por observación directa del aprendiz al guasquero avezado y por transmisión oral de uno a otro. Se requiere, según los propios guasqueros, de un talento y manualidad naturales y de paciencia para descifrar las diversas técnicas de preparado del cuero y de trenzado. El testimonio del guasquero Guzmán

4 Woodbine Hinchliff: “Viaje al Plata en 1861”, citado en Fernando Assunção: *Pilchas Criollas*, Montevideo: Edición de la Comisión Nacional de Homenaje del Sesquicentenario, 1976, p. 333.

5 Video documental *Guasquero*, dirigido por la Lic. Leticia Cannella y el Lic. Arturo Toscano, producido por el Museo Nacional de Antropología, la Radio Televisión Italiana y el SODRE, 1992, y exposición “Hacen así, así los oficios...” en el Museo Nacional de Antropología, 1980-1990.

Puchelvert de Mariscal, que en los últimos años se ha dedicado exclusivamente a la guasquería, refiere lo siguiente sobre su proceso de aprendizaje:

Acá a la vuelta había un señor que era guasquero y yo empecé con nueve años a ir a ahí, pero iba a coser y él estaba haciendo y él hacía cosas sencillas. Bueno, ahí empecé a ir, tenía una paciencia... Yo digo: ¿cómo nunca me corrió? Pobre. Porque es una cosa que usted tiene que tener paciencia pa' enseñar. Pero él tenía paciencia y él siempre me decía: "Bueno, vos nunca te olvidés que a vos te enseñaron, que vos tenés que enseñar también". Y después estuve un año en una estancia donde todos eran guasqueros, la estancia Rinconada. Quedaba en Aiguá. Cuando llovía quedaba por un mes, igual. Que se crecía y quedaba todo bajo de agua. Se sacaba para otra estancia el ganado y ahí nos íbamos pa' la pieza a trabajar en soguear, porque no había nada en el campo, estaba todo tapado de agua [...] Bueno, ahí usted iba a ver una pieza y estaban haciendo una cosa, aprendía una cosa y iba a otra... y estábamos cada cual en su pieza. Nos llevábamos bárbaro... Siempre estaba aprendiendo algo ahí.⁶

Las estancias eran los ámbitos naturales de aprendizaje del oficio; las horas de descanso o días de lluvia se aprovechaban para compartir el saber del trenzado, practicar, si se era un aprendiz, o hacer una pieza si ya se sabía cómo. La falta de luz o el humo del galpón eran parte del esfuerzo que había que hacer para avanzar con el trenzado. Como relata Puchelvert:

Y el capataz me decía: "Vos no trabajes ahí Guzmán porque vos vas a quedar ciego, cuando tengas 30 años vas a estar ciego." Seguro, aquello era un humo que usted no sabe; solamente nosotros entrábamos ahí, pero el entusiasmo que uno tenía... cómo iba aprendiendo y haciendo cosas.⁷

Si bien la transmisión del oficio no parece caracterizarse por ser de orden familiar, este ámbito es propicio para el aprendizaje. El guasquero Altamir Sosa, de Melo, recuerda:

Mi padre era encargado de estancia y los días de lluvia todos hacían esto y yo también observaba. Mi hermano es guasquero y fue quien me enseñó, y un cuñado también.⁸

Asimismo, Luis Becerra (67 años) de Vergara, relató que su acercamiento al oficio se dio en su niñez a través de su padre, quien trabajaba el cuero crudo para el uso cotidiano en una estancia donde era encargado. Le enseñó a lonjear y estaquear el cuero, como también algunas técnicas para trabajarlo; mientras que el resto del aprendizaje fue autodidacta. Becerra considera que la enseñanza del oficio no es redituable, en la medida en que no es equivalente a los ingresos por la venta de sus piezas.⁹

⁶ Guzmán Puchelvert, entrevistado por Leticia Cannella y Olga Picún, Mariscal, 21 de marzo de 2019.

⁷ *Ibidem*.

⁸ Altamir Sosa, entrevistado por Leticia Cannella y Olga Picún, Melo, 8 de julio de 2018.

⁹ Luis Becerra, entrevistado por Olga Picún, Vergara, 28 de setiembre de 2017.

Por su parte, Rodolfo Martínez (80 años) de la ciudad de Treinta y Tres, jubilado de rematador rural y guasquero retirado que se especializó en tiento fino, piensa que el propio trabajo de guasquero no es redituable, ya que "requiere mucha tranquilidad, tiempo y paciencia".¹⁰ Martínez solo ha transmitido sus conocimientos técnicos de la guasquería a sus hijos –que no se dedican al oficio– y, en casos puntuales, a quienes se acercan interesados en alguna técnica en particular.¹¹ Ambos guasqueros de Treinta y Tres coinciden en que el oficio está en riesgo porque no hay interés en aprenderlo.

El aprendizaje de la guasquería dentro de los sistemas formales de enseñanza cuenta al menos con un antecedente. En 1987, el Consejo de Educación Inicial y Primaria implementó un programa de educación posescolar rural a distancia. En este marco, se publicó material didáctico para autoaprendizaje, que incluía cartillas sobre preparación y uso del cuero. Este material incentivaba a la población juvenil a aprender esta artesanía, lo que da cuenta de la valoración que hacía la educación formal sobre la guasquería en ese entonces.

Actualmente, otros ámbitos de aprendizaje que han sustituido, en parte, al de las estancias los constituyen los cursos no regulares dictados por la Universidad de Trabajo del Uruguay (UTU) y por guasqueros experimentados que organizan talleres particulares. La UTU ha desarrollado desde la década del ochenta algunas experiencias puntuales de cursos itinerantes. Habría que evaluar debidamente su incidencia en el desarrollo de la práctica. Por otra parte, hay guasqueros que dictan cursos con el apoyo de los gobiernos departamentales o como iniciativa exclusivamente particular. Algunos maestros actuales de guasquería son Guzmán Puchelvert y Antonio Larrosa en Lavalleja, Agustín Villanueva en Montevideo, Mario Nenucho Navarro Trujillo¹² en Empalme Olmos, entre otros.

En 2018, guasqueros que participaron en la Fiesta de la Patria Gaucha en Tacuarembó reconocieron cierto apoyo a su artesanía en esta última década brindado por PRODENOR, un proyecto de desarrollo social rural integral para la zona norte del Uruguay del Ministerio de Vivienda, Ordenamiento Territorial y Medio Ambiente, que facilitó fondos puntuales para la realización de cursos de guasquería. Sin embargo, la obtención de fondos para el estímulo de esta artesanía ha sido históricamente casi inexistente.¹³

Otro ámbito actual de aprendizaje lo constituyen los encuentros organizados por los propios guasqueros desde el año 2000. En estos encuentros, realizados en ocasiones de fiestas criollas u otros eventos, se comparten preocupaciones y saberes sobre esta artesanía. Los guasqueros sostienen que "ahora el aprendizaje es más fácil porque se comparte más".¹⁴

Por otra parte, la tecnología ha facilitado también el aprendizaje de la artesanía entre los más jóvenes, ya que en Youtube abundan los videos sobre el oficio. Un ejemplo de ello lo constituye *El Rincón del soguero*¹⁵, producción argentina que muestra en detalle la elaboración de piezas en cuero crudo y que es habitualmente consultada por guasqueros de ambas márgenes del Plata.

¹⁰ Rodolfo Martínez, entrevistado por Olga Picún, ciudad de Treinta y Tres, 28 de julio de 2018.

¹¹ Sonia Wyszynsk, "Oficios que están desapareciendo. El Guasquero, trenzador de tientos y recuerdos...", en *Revista Anda*, n.º 29, Montevideo: El País S.A., diciembre de 1999, pp. 12-14.

¹² Videoentrevista al guasquero Mario Nenucho Navarro en *Enfoque Regional TV*, s/d, 23 de agosto de 2017, <youtube.com/watch?v=6frTiDQzsvw> (09.2019)

¹³ Guasqueros jóvenes, entrevistados por Leticia Cannella, Tacuarembó, marzo de 2018.

¹⁴ *Ibidem*.

¹⁵ Canal de tutoriales *El Rincón del soguero* <youtube.com/user/Elrincondelsoguero> (05.2019)



Altamir Sosa cortando tiento. Melo, julio de 2018. {OP}



Cabezal realizado por Altamir Sosa. Melo, julio de 2018. {OP}



Altamir Sosa en su taller. Melo, julio de 2018. {OP}



Detalle de apero realizado por Guzmán Puchelvert. Mariscala, marzo de 2019. {LC}



Guzmán Puchelvert mostrando aperos del caballo. Mariscala, marzo de 2019. {OP}



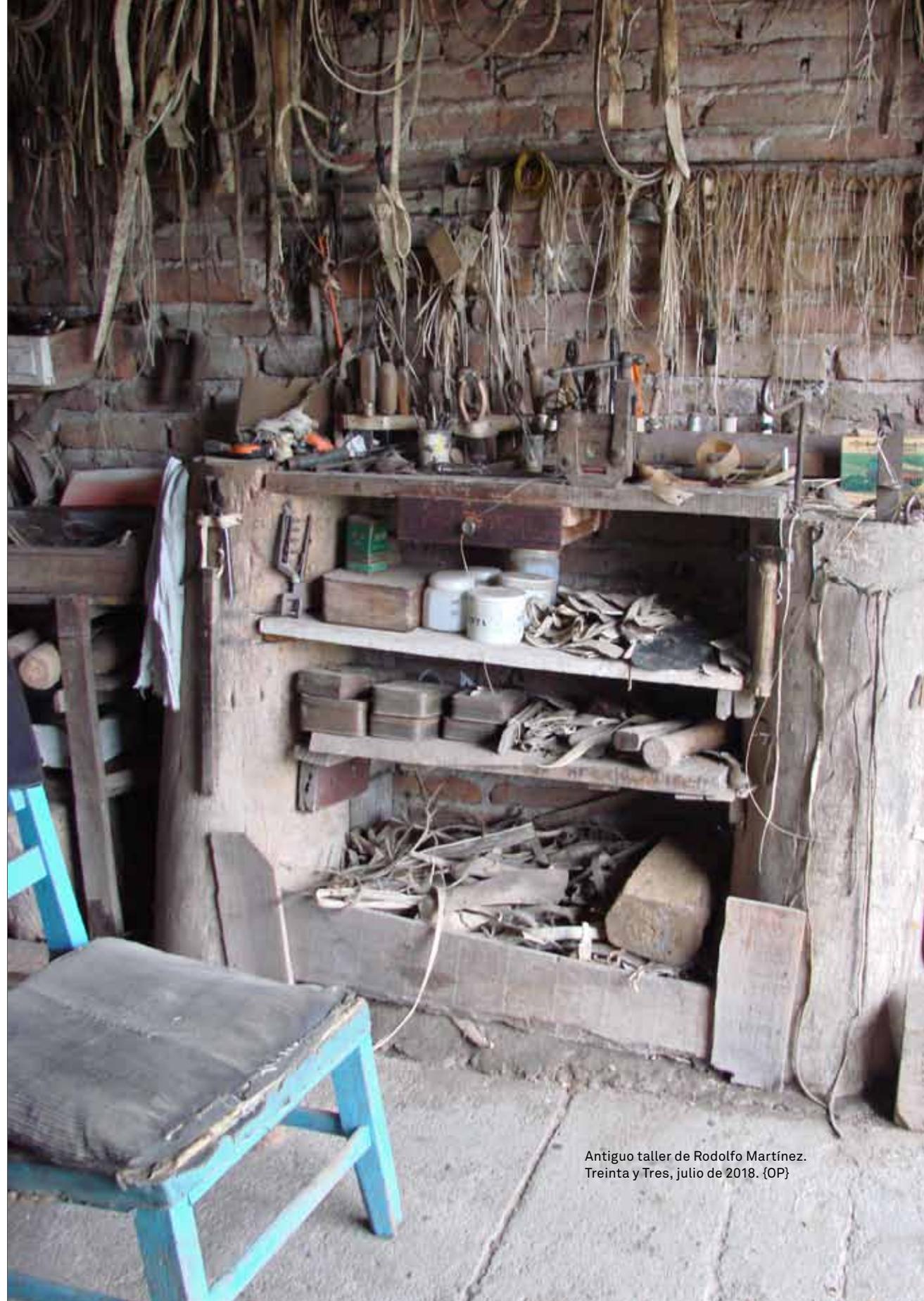
Guzmán Puchelvert ablandando el cuero. Mariscala, marzo de 2019. {OP}



Muestra de trenzas para reparar de Rodolfo Martínez. Treinta y Tres, julio de 2018. {OP}



Rodolfo Martínez cortando tiento fino. Treinta y Tres, julio de 2018. {OP}



Antiguo taller de Rodolfo Martínez. Treinta y Tres, julio de 2018. {OP}



Luis Becerra en su taller. Vergara, setiembre de 2017. {OP}



Taller de Luis Becerra. Vergara, setiembre de 2017. {OP}



Mesa de trabajo de Luis Becerra. Vergara, setiembre de 2017. {OP}

En definitiva, los ámbitos de aprendizaje han cambiado; la formalización de este proceso en cursos programados se ha convertido en uno de los principales lugares de enseñanza. Por otra parte, el aprendizaje virtual generado por la disponibilidad de videos en Internet es un ámbito relativamente nuevo, que se deberá evaluar para conocer su incidencia en los procesos de transmisión del oficio y en los distintos aspectos que hacen a la propia artesanía.

La guasquería como ingreso complementario y su comercialización

Como mencionamos anteriormente, los trabajadores rurales, especialmente los del área de la ganadería, suelen tener nociones básicas de guasquería. Algunos le dedican más tiempo al trenzado, generando una mayor destreza en el trabajo en sogas. Esta habilidad se puede convertir en una fuente de ingresos complementarios al salario rural. Esto también debe ser considerado como una fuerte motivación en los procesos de aprendizaje. Al respecto, citamos:

Hubo un muchacho... que iba colgando todo en la vuelta... ¿Qué vas hacer ahí con tantas cosas? [le preguntó] “Cuando me vaya de aquí se vende y me compro el rancho allá en Velázquez”, e hizo eso. El día que se fue compró, con todo lo que vendió, un terreno con un rancho. Después él lo hizo de bloque a la manera de él; ahora tiene una bruta casa.¹⁶

Así, el asalariado rural ve en este trabajo artesanal una oportunidad de incrementar sus ingresos y generar capacidad de ahorro que no podría lograr de otra manera.

Los lugares de venta de las piezas de guasquero se han diversificado. Estos guasqueros-trabajadores rurales venden sus trabajos a los *pilcheros* (vendedores en ferias de ropa gauchesca) y a las talabarterías y veterinarias. Cuando se han profesionalizado y viven exclusivamente de la artesanía venden en sus propios domicilios, donde muchas veces trabajan por encargo.

La revitalización de las tradiciones gauchas generadas a partir de la década del 2000 ha sido un factor de gran importancia en los procesos de comercialización. El estímulo que recibieron las cabalgatas tradicionalistas a lugares históricos –como, por ejemplo, la que se realiza a la meseta de Artigas– y las aparcerías y sociedades nativistas fueron una oportunidad de venta para los guasqueros. En estos eventos, los aperos de los caballos debían lucir de la mejor manera, ya que son piezas de valor simbólico que transmiten el estatus del jinete. Además, en estos desfiles y fiestas criollas no se permite el apero de piola u otros materiales, solo de cuero, como una expresión de “autenticidad” legitimada.

Las fiestas gauchas como La Patria Gaucha en Tacuarembó, la de Minas y Abril en Lavalleja, la Fiesta del Mate en San José, la del Grito de Asencio en Soriano, la Semana Criolla del Prado en Montevideo, entre otras, son también ámbitos propicios para la comercialización de artículos de cuero crudo. Varios de los guasqueros entrevistados coin-

ciden en que las aparcerías, las fiestas y los desfiles tradicionalistas son los ámbitos comerciales por excelencia de su producción. Guzmán Puchelvert recuerda:

En el 85 ya trabajaba bastante y armamos la nativista de Mariscal. Entonces para los desfiles yo preparaba algo y lo llevaba, y ahí es cuando yo empecé a vender a la gente que le empezó a gustar lo que yo hacía; como que ahí empecé a vender, ¿me entiende? Ya casi a los 20 [años], ahí ya estaba vendiendo cosas, porque salía a los desfiles y me venía con el caballo sin nada de vuelta pa' trás; traía el recado nomás, la jerga, el pelego, más lo otro que ya lo había vendido. Riendas, cabezadas, rebenques, pretales, eso era lo que hacía más, que se vendía más, cinchones, estribera. Pero después, claro, con los años uno va aprendiendo; es como todo, en todo oficio usted va a ir aprendiendo cada vez más.¹⁷

Actualmente, debido al costo de los locales de venta, en estas grandes fiestas los guasqueros se agrupan para compartir los gastos. Cada guasquero lleva sus piezas, que son fácilmente reconocidas y diferenciadas frente a los ojos del grupo, pero no frente a la mirada del potencial comprador. En estos casos, los precios de venta son acordados entre ellos. Por el contrario, cuando la venta la realiza el guasquero de manera particular, él fija los precios de acuerdo a su trayectoria en el oficio y al poder adquisitivo de su clientela. Las transacciones comerciales, cuando la venta se hace en el domicilio del guasquero y a clientes conocidos, se maneja por acuerdo de palabra a conveniencia de ambos.

No obstante, hay guasqueros que se mantienen por fuera de este circuito, como es el caso de Luis Becerra, el único artesano del cuero crudo de la ciudad de Vergara, Treinta y Tres. Hace aproximadamente treinta años que Becerra dejó de realizar la esquila en el campo, para dedicarse en forma exclusiva a la guasquería como única fuente de ingresos: realiza trabajos por encargo, de manera que no participa en espacios de interacción con otros guasqueros, como ferias o criollas.

La guasquería como patrimonio cultural inmaterial

La propuesta de integrar la técnica artesanal del trabajo en cuero crudo o guasquería al inventario nacional de PCI surgió en el departamento de Treinta y Tres. En el Museo Histórico de la ciudad se realizó el primer taller de sensibilización y diagnóstico de PCI dirigido a las comunidades locales, en el marco del inventario nacional.¹⁸ Con la guía de los referentes locales, el departamento de PCI de la Comisión del Patrimonio Cultural de la Nación (CPCN) se acercó a los talleres de dos guasqueros de la zona, Luis Becerra, de Vergara, y Rodolfo Martínez, de la ciudad de Treinta y Tres. Por otra parte, en el encuentro de guasqueros que tuvo lugar en 2018 durante la Fiesta de la Patria Gaucha, se realizó un taller de PCI y consulta a los asistentes sobre la pertinencia de trabajar con la artesanía desde una óptica patrimonial, la que fue aprobada por todos los concurrentes.

¹⁷ *Ibidem.*

¹⁸ En el Congreso de Comisiones Departamentales de Patrimonio Cultural, efectuado en la ciudad de Durazno en abril de 2017, se había ensayado este tipo de taller.

¹⁶ Guzmán Puchelvert, entrevistado por Leticia Cannella y Olga Picún, Mariscal, 21 de marzo de 2019.

En este marco, el departamento de PCI de la CPCN comenzó a trabajar en consulta con los guasqueros. Estos constituyen un colectivo disperso en todo el territorio nacional, que está consciente de la situación de vulnerabilidad de su saber y de la problemática de la viabilidad futura de la guasquería. Los artesanos consultados identifican algunos puntos problemáticos en el entorno de su práctica. Por un lado, señalan los problemas de comercialización. Los *stands* de las principales fiestas criollas suelen tener un alto costo en relación a las ventas, por lo que para algunos de ellos es difícil asumir estos gastos, aunque sean compartidos.

Respecto a los procesos de aprendizaje, existen opiniones encontradas. Mientras que unos resaltan el dinamismo que tendría hoy, para otros está en riesgo. En el primer caso, se percibe una mayor apertura en relación a antaño en el compartir del saber, aun cuando la especialización en técnicas más complejas requeriría de la mirada atenta de un maestro guasquero, lo cual no siempre es posible. La implementación de cursos se ve como una oportunidad de mejora, pero los maestros de guasquería son escasos (hasta el momento se registraron cinco en todo el país). A esto se suman los casos en que el guasquero prefiere el trabajo en solitario, debido a las características del oficio.

La competencia de otros materiales es un problema relativo, ya que si bien continúa la jerarquía de la artesanía en cuero crudo sobre otras materias primas, hay ámbitos ecuestres, como por ejemplo el raid hípico, donde predomina el uso de fibras de algodón o sintéticas. La relación costo-tiempo de producción también requiere una reflexión a la hora de la comercialización, ya que muchas piezas resultan accesibles únicamente para compradores exclusivos, lo que significa una reducción del mercado.

Entre los guasqueros consultados en el ámbito de la Fiesta de la Patria Gaucha, la disponibilidad de cueros para la artesanía también es señalada como un problema, puesto que el material de cuero es escaso: el animal viejo ya no muere en las estancias, sino que se vende y, además, se exporta el cuero.

Dentro de las fortalezas que presenta este colectivo, se pueden señalar los casos de guasqueros que trabajan en forma coordinada, presentando ciertos modos básicos de organización ocasional y restringida a diferentes puntos del país. Su objetivo fundamental es compartir conocimientos y resolver problemas de comercialización de su artesanía. Esto ha contribuido a garantizar su presencia en los principales puntos de venta, como lo son las fiestas gauchas.

El departamento de PCI de la CPCN cuenta con un registro básico de los guasqueros de Lavalleja, Canelones, Treinta y Tres, Cerro Largo y Tacuarembó y de los maestros de guasquería, además de documentos fotográficos y filmicos. A su vez, se han definido vías de consulta y canales abiertos de comunicación con los mismos. Es necesario elaborar un informe que aborde la situación actual de la práctica, los problemas de transmisión y su resignificación cultural en nuevos ámbitos no rurales, además de las problemáticas ya mencionadas. Esto, con el propósito de definir en forma participativa las estrategias de salvaguardia de este PCI.



LENGUAS DE LA FRONTERA NORTE

Descripción

Las lenguas de frontera, conocidas popularmente como portuñol, fronterizo, bayano o brasileño¹ y denominadas en el ámbito académico, entre otros, como dialecto fronterizo, dialectos portugueses del Uruguay o portugués del Uruguay,² constituyen una variedad dialectal del portugués que, al estar en contacto con el español, recibe su influencia. El portuñol es vehículo de expresiones de la literatura oral que construyen las identidades culturales de los habitantes de la región fronteriza con Brasil.

El idioma y el concepto de patrimonio cultural inmaterial

Según la Convención para la Salvaguardia del Patrimonio Cultural Inmaterial de 2003, el idioma se considera como patrimonio inmaterial desde su condición de vehículo para transmitir aquellas expresiones orales que las comunidades reconocen como parte de sus tradiciones e identidades. Así aparece expresado en uno de los documentos directivos de la Unesco sobre el patrimonio cultural inmaterial (PCI):

Las tradiciones y expresiones orales no existirían sin el idioma. Además, casi todas las categorías del patrimonio cultural inmaterial –desde los conocimientos acerca del universo hasta los rituales y las técnicas de la artesanía–

Ámbitos del PCI

- Expresiones y tradiciones orales, incluido el idioma como vehículo del patrimonio cultural inmaterial
- Artes del espectáculo
- Conocimientos y usos relacionados con la naturaleza y el universo
- Técnicas artesanales tradicionales

Lugar de origen de la propuesta

Departamento de Rivera

Portadores participantes

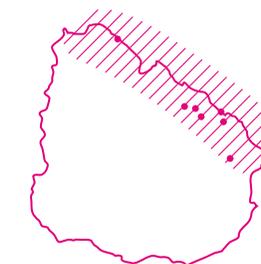
Residentes de las localidades de Aceguá e Isidoro Noblía (Cerro Largo); Arroyo Blanco, Moirones y Vichadero (Rivera); Vergara (Treinta y Tres) y ciudad de Artigas.

Referentes locales

Enrique Da Rosa, coordinador de Centros MEC Vichadero, Tranqueras, Rivera y Minas de Corrales

Responsabilidad técnica

Olga Picún y Leticia Cannella



Va' encomenzar el baile (Brindis Agreste, 1947)

Agustín Bisio (Rivera, 1894-1952)

Ahí llegó Bento-Músico
con su “cordiona” roncadora y vieja,
colgada a media espalda, en una funda
que ya perdió el color, de tan grasienta.

Ahí llegó el ciego Honorio
con su guitarra nueva,
metida en una pierna de bombacha,
bien atada a los tientos.

Las mozas se acicalan y se empolvan
y una a una en la sala “se apresentan”,
sentándose enfiladas contra de las paredes,
“mesmo qu'en los estantes, las boteyas!”
y los mozos, allá por los galpones,
se van turnando un peine y un espejo,
y salen con el “pelo arrelambido,
con mechones rebeldes,
como pelambra de ternero nuevo.”

Formando “mosquitero”
se van aglomerando ante la puerta,
y eligen en la fila de muchachas,
la que ha de ser futura compañera.
“Compremiso mozada!”
Abra cancha un momento,
que va entrar Sia Nica
con una palangana llena de agua,
qui hai di arrociar el piso de la sala,
pr'evitar qui alevante “polvareda”!

En un rincón, los músicos se ensayan,
para ver si “se aciertan”:
—“Esta cordiona ‘stá perdiendo viento;
me agencien por ahí un papel d'istracia
y un poco de jabón, pra componerla”.
—“La guitarra ‘stá baja;
me emprestin argún lápez y una piola

pra li hacer un requinto,
y ya, n'un momentito, la arreglamos”.

El dueño de la casa ha prevenido
que “nom si han de bailar bailes mudiernos,
porque su casa es de famía,
y no atolera fartas de rispeto”.
[...]

—“Ucha vascas grandotas,
esas vecinas nuevas!”
—“Tamién in esa casa todo es grande,
incomenzando por los vascos viejos;
los perros, las gayinas, las lecheras...
¡Todo lo que trajeron de sus pagos,
parece que se viesse”
con un vidrio d'omento.”
—“Diz qui es gente muy güena...”
—“Y muy trabajadera!”

—“Oique! Mirá las Pérez,
solo arrastrando seda...!”
—“quién las vido!”
—“la más grande ‘stá linda
pena qu'és pretensiosa la pueblera!”
—“Mas lo que son las chicas, te garanto,
que han d'estar estudiando
para bicho de sexta...!”
¡Ucha mujeres fieras...!”
—“Hai de ser corajudo, el que las pele!”
Aquí irrumpen la música y la danza,
van saliendo a la pista las parejas,
y, empieza a resender a agua florida
y a sudor, el ambiente.
“Va' encomenzar el baile, muchachada:
ilijan compañera,
mas no orvidin qui es casa de famía
y, no atolero fartas de rispeto!”

Tomado de Silvia Gutiérrez Bottaro: “El portugués uruguayo y las marcas de la oralidad en la poesía del escritor uruguayo Agustín R. Bisio”, en *Abehache*, n.º 6, San Pablo: Associação Brasileira de Hispanistas, 2014.

están vinculadas al idioma o dependen de él para su uso cotidiano y su transmisión de una generación a otra.³

De esta manera, las lenguas de frontera construyen las identidades culturales de los habitantes de la región fronteriza con Brasil, que se expresan en la literatura oral, como también en la escrita: poemas, canciones, relatos, cuentos, mitos, adivinanzas, proverbios y leyendas, entre otras manifestaciones. De las formas en que el PCI se manifiesta, sintetizadas por la Unesco en cinco ámbitos no excluyentes, el idioma aparece explícitamente en el primero de tales ámbitos, que alude a las formas orales de expresión (expresiones y tradiciones orales, incluido el idioma como vehículo del PCI). No obstante, la lengua aparece representada en todos los demás ámbitos. En el caso de Uruguay, puede ser un vector de transmisión de conocimientos vinculados a las técnicas artesanales de la guasquería, las hierbas medicinales y las bendecuras, o las recetas de comidas tradicionales, entre otras expresiones o prácticas que incluyen las artes literarias y musicales.

El portuñol en la frontera uruguaya

El portuñol se define como una variedad dialectal del portugués influenciada por el español. No obstante, para comprender el alcance de este contacto lingüístico en la construcción de las identidades culturales de frontera, hay que tener en cuenta su dimensión histórica. El referido contacto se remonta a las luchas entre la Corona española y la portuguesa por la apropiación de tierras orientales y se consolida con las migraciones desde Río Grande del Sur, la adquisición de tierras y el establecimiento de las familias en la zona de frontera.⁴ Por lo tanto, como dice Luis Behares, esta variedad lingüística “muestra los rasgos propios de un vernacular históricamente construido sobre las bases del portugués, que se asentó en la zona desde el siglo XVII”.⁵

A través de los estudios lingüísticos y sociolingüísticos en nuestro país, se ha podido constatar que la presencia del portuñol en el habla cotidiana abarca una importante región que comprende localidades de los departamentos de Artigas, Salto, Rivera, Tacuarembó y Cerro Largo.⁶ Asimismo, durante el inventario de PCI se han podido observar variedades del portugués uruguayo en Treinta y Tres. En el municipio de Vergara, pueblo fundado por un terrateniente originario de Río Grande del Sur,⁷ el portuñol aparece en múltiples expresiones y en las prácticas de medicina popular, conocidas como bendecuras, como un componente ineludible.

- 1 Virginia Bertolotti y Magdalena Coll: *Retrato lingüístico del Uruguay. Un enfoque histórico sobre las lenguas en la región*, Montevideo: Comisión Sectorial de Educación Permanente, Universidad de la República, 2014. <historiadelaslenguasenuruguay.edu.uy/15/descargar.html> (6.8.2019)
- 2 Luis Behares señala que la denominación “portugués del Uruguay” surge en los años noventa, en cuanto a que lo que se conoce como portuñol son “variedades sustancialmente portuguesas”, sin que esto signifique negar sus afectaciones del español. Ver Luis Behares: “Variedades del portugués habladas en el noreste uruguayo”, en Luis Behares y J. M. Fustes (eds.): *Aportes sobre la diversidad lingüística en el Uruguay*, Montevideo: Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación, UdelaR – Ministerio de Educación y Cultura, CPCN, 2013, pp. 23-42.
- 3 Unesco: *Patrimonio cultural inmaterial. Preguntas y respuestas*, 2003. <ich.unesco.org/doc/src/01855-ES.pdf>
- 4 Luis Behares: o. cit., pp. 60-63.
- 5 Ibídem, p. 24.
- 6 Ibídem.
- 7 Jorge Muniz: *Historias vergarenses*, Treinta y Tres: Imprenta RBS, 2015, p. 13.

Trintiuno

Fabián Severo (Artigas, 1981)

A mim me gustava los cumpleaños
aunque casi nunca podía ir.
Asvés no tiña ropa
asvés no tenía regalo.

Cuando nos podía comprá regalo
comprava bombacha, calsonsiyo o meia.
Si el cumpleaños era de niña
i nos noum tiña diñeiro
nos agarrava alguna joya de las madre.

Una vuelta pasó algo mui ingrasado.
El Caio había yevado una bombaya
de regalo para Gabriela
i cuando nos istava jugando la escondida
él se emburró porque tenían feito trampa
intonse
entró un cuarto
i sacó de inriba da cama
onde istavan todos los regalo
la primera bombacha que encontró
i se foi.

Si pudíamos ir
nos aprovechava para cumé.
A mi me gustava los posiyo con ensalada rusa
i los ságuche
mas iso sempre era lo que menos había
lo que mas había
era galletita salada con maionese
i un pedaso de morrón insima.

Nos nunca iva
mas cuando podía
era uma fiesta.

La lingüista Graciela Barrios señala que, desde el punto de vista dialectal, el habla del portuñol no representa una anomalía, puesto que la gente habla en función de los recursos lingüísticos de que dispone; por lo que el portuñol pasa a ocupar un lugar en el ámbito político cuando el Estado uruguayo emprende acciones homogeneizadoras.⁸ Estas acciones sobre la lengua tienen también una larga historia e hitos en relación al portugués. Entre estos, las campañas idiomáticas de la dictadura cívico-militar, que buscaron “defender el español frente a la ‘amenaza’ del portugués, y preservar su ‘pureza’ frente a la ‘contaminación’ de expresiones ‘incorrectas’”.⁹ Las campañas tuvieron importantes consecuencias en la planificación educativa¹⁰ y, sin lugar a dudas, en las reivindicaciones del portuñol como un derecho a la diversidad que desde hace varios años se desarrollan en nuestro país.

Los planteamientos de las comunidades fronterizas

Las evidencias que aportan las investigaciones lingüísticas realizadas en la frontera, que dan cuenta de la particularidad de este hecho y de su diversidad dentro de nuestro territorio, no son suficientes para considerar como PCI el portuñol o fronterizo. La definición de las expresiones de PCI tiene como eje central las propuestas que los propios portadores realicen. Por este motivo, el equipo del departamento de PCI de la Comisión del Patrimonio Cultural de la Nación (CPCN) visitó las capitales de frontera de Artigas, Rivera, Treinta y Tres, Tacuarembó y Melo, así como los pequeños poblados de Aceguá, Arroyo Blanco, Moirones, Isidoro Noblía, Vergara y Vichadero.

En este proceso, se identificaron diversas acciones previas a nuestra visita que habían desarrollado referentes locales tales como el profesor Enrique Da Rosa, equipos docentes, artistas locales y, principalmente, los pobladores que han sufrido situaciones de castigo y represión por hablar el portuñol. En este sentido, los estudios lingüísticos han hecho énfasis en que “el portugués uruguayo es también una variedad lingüística estigmatizada, es decir, es una lengua sin prestigio y considerada incorrecta hasta por sus propios hablantes. [...] El español, por su parte, es la lengua de las clases medias y altas urbanizadas”.¹¹

Es así que los diferentes actores sociales dieron cuenta de la necesidad de ser visualizados y reconocidos como portadores de esta variedad dialectal, que es un factor esencial en la construcción de sus identidades. De las visitas realizadas a las comunidades, surge que el portuñol es reconocido por los portadores, tal como lo indica Luis Behares,

[como su] *lengua madre o primera lengua, y que su consideración de ‘incorrecta’ es producto de años de represión del derecho a hablarlo libremente en los centros*

⁸ Entrevista a Graciela Barrios, Uniradio, 7 de marzo de 2016. <uniradio.edu.uy/2016/03/audio-el-lenguaje-fronterizo-en-uruguay/>

⁹ Graciela Barrios y Leticia Pugliese: “Política lingüística en el Uruguay: las campañas de defensa de la lengua”, en *Estudios de Lingüística del Español*, n.º 23, Barcelona: Universidad Autónoma de Barcelona, 2006. <elies.rediris.es/elies23/index.htm> (20.8.2019)

¹⁰ *Ibidem*.

¹¹ Nicolás Brian, Claudia Brovetto y Javier Geymonat: “Una experiencia de educación bilingüe español-portugués”, en Nicolás Brian, Claudia Brovetto y Javier Geymonat (eds.): *Portugués del Uruguay y educación bilingüe en escuelas de la zona fronteriza*, Montevideo: CEIP, 2012. <cep.edu.uy/documentos/2012/publicaciones/Publi_Portu_del_Uruguay.pdf> (20.8.2019)



Practicante de medicina popular que utiliza expresiones lingüísticas de frontera asociadas al desarrollo de su práctica. Artigas, 2018. {OP}



Hablantes de portuñol en Arroyo Blanco. Rivera, setiembre de 2018. {OP}



Hablantes de portuñol en un comercio del lado brasilero de la ciudad fronteriza de Aceguá. Cerro Largo, 2018. {OP}



Los niños de Arroyo Blanco utilizan expresiones de frontera en sus cantos y juegos. Rivera, 2018. {OP}

educativos de enseñanza y en ámbito públicos. Sin embargo, es importante señalar que, en las últimas décadas, el Programa de Educación de Inmersión Dual Español-Portugués en Escuelas Fronterizas y otras acciones de la educación formal han atendido, en parte, esta problemática.¹²

Más allá de los cambios instrumentados en la educación formal y de las propias acciones que tomará el Programa Nacional de Inventario de PCI, los hablantes del portugués que hemos consultado consideran su lengua como un componente identitario y patrimonio que define el “ser de frontera” histórico y contemporáneo; que, no obstante los avances realizados, sigue esperando su reconocimiento por parte de toda la comunidad nacional en cuanto a su diversidad y riqueza como vehículo de la cultura fronteriza.



OFICIOS EN TORNO AL ACORDEÓN DIATÓNICO

Descripción

El acordeón diatónico, también llamado acordeón de botones o verdulera, es un instrumento de viento con fuelle, reconocido por sus ejecutantes como el adecuado para la interpretación de un repertorio de tradición popular que construye la memoria de los habitantes de zonas urbanas y rurales del país. Este repertorio está conformado por danzas que se instalaron en el siglo XIX fuera de la metrópoli, generando sus propias variantes, incluso en la denominación de las mismas. Entre estas danzas se encuentran la polca o polca canaria, el vals, el chotis, la habanera o danza, la chamarrita o chimarrita y la mazurca o ranchera, si bien el repertorio no se restringe a ellas.

El acordeón diatónico –término que refiere al tipo de escala que produce el instrumento– se clasifica, según la organología musical, como aerófono de lengüetas libres y consta de un fuelle que une la caja armónica de la melodía (mano derecha) con la de los bajos o acordes (mano izquierda). El sonido es producido por la acumulación y expulsión del aire del fuelle, que hace vibrar –gracias a un sistema de válvulas– las lengüetas metálicas, cada una de ellas afinada a una altura determinada. Dichas lengüetas se conectan con los botones que pulsa el ejecutante a través de un sistema de palancas. El acordeón diatónico tiene la particularidad –al

Ámbito del PCI

Artes del espectáculo

Lugar de origen de la propuesta

Ciudad de Treinta y Tres

Portadores participantes

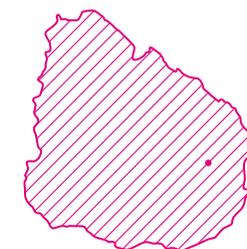
Por el departamento de Treinta y Tres, Víctor Hugo Ávila, Rodolfo Martínez, Alfonso Arostegui, Kelvin Pereira y Lucía Cuadrado; por el departamento de Paysandú, Marcelo Fagúndez y Daniel Viola.

Referentes locales

Ariel Melgarejo, Museo Histórico de Treinta y Tres; Comisión de Patrimonio de Treinta y Tres; Alejandro Mesa, coordinador de museos de la Dirección de Cultura y Museos Departamentales de Paysandú; Comisión Departamental de Patrimonio Cultural de Paysandú

Responsabilidad técnica

Olga Picún



¹² Luis Behares: “Portugués del Uruguay y educación fronteriza”, en Nicolás Brian, Claudia Brovetto y Javier Geymonat (eds.): *Portugués del Uruguay y educación bilingüe en escuelas de la zona fronteriza*, Montevideo: CEIP, 2012. <cep.edu.uy/documentos/2012/publicaciones/Publi_Portu_del_Uruguay.pdf> (20.8.2019)

igual que el bandoneón— de que cada botón se asocia a dos lengüetas sujetas, en uno de sus extremos, al lado respectivo de un chasis y produce dos sonidos diferentes según se abra o se cierre el fuelle.

La interpretación del acordeón, sobre todo el de una hilera de botones, se considera relativamente sencilla, por lo que en el siglo XIX su uso se extendió rápidamente. En Uruguay, se popularizó el acordeón de una hilera de botones para la melodía con cuatro bajos, así como también el de dos hileras con ocho bajos. Los siguientes versos, de autor desconocido, nos acercan al uso del acordeón de botones y a su repertorio a comienzos del siglo XX:

*Les voy a hablar esta vez
del negro Eustaquio Fernández
[oriundo de] Treinta y Tres
Ya en 1903, antes de entrar en la guerra
andaba por campo y sierra
con su acordeón de botones
animando los fogones
al cariño de mi tierra
[...] que dice de vals, polcas y yotes [chotis]
aprendidos en los trotes
[...] de los quilombos de afuera.¹*

Según documentos gráficos reunidos por el musicólogo uruguayo Lauro Ayestarán, a mediados del siglo XIX el acordeón de botones ya se encontraba en Montevideo:

El 2 de diciembre de 1852, en el periódico El Comercio del Plata se anuncia que en la tienda de la calle del Rincón número 50 se venden “Acordeones ricos de nueva invención”.² El acordeón se derrama por el ámbito rural y a los pocos años, en 1863, está sustentando el acompañamiento de las danzas campesinas.³

La recopilación sonora realizada por Ayestarán en todo el territorio nacional, que alcanzó unos cuatro mil registros,⁴ muchos de ellos de danzas interpretadas en acordeón de una o dos hileras de botones, nos pone en contacto con la música, los instrumentos musicales y

los espacios de circulación y recepción —no solo en el momento de su trabajo de campo— como parte de un legado transmitido oralmente. La memoria de los músicos que Ayestarán entrevistó o grabó entre 1943 y 1966, año de su muerte, se remonta en algunos casos a la niñez, adolescencia o incluso a la etapa adulta vividas en las últimas décadas del siglo XIX. Este es el caso de José Núñez, quien en 1946 tocó para Ayestarán, en los “arrabales de la ciudad de Paysandú”,⁵ una polca canaria que cantó acompañándose de un acordeón de una hilera y que dijo haber aprendido en 1869, cuando trabajaba de peón en una estancia.⁶

Al año siguiente, Ayestarán grabó en Durazno varias danzas del repertorio de acordeón; entre ellas, chotis, chimarritas y rancheras o mazurcas interpretadas por el músico Justo Peralta, igualmente peón de estancia y que tenía en ese entonces 68 años de edad. También en Durazno, registró un vals interpretado por Pedro Silva Soturno, oriundo de Fray Bentos, con entonces 85 años: “Fue ejecutado en acordeón de una sola hilera: de austera sobriedad, tiene en su segunda parte bastante gracia por los rápidos silencios que lo interrumpen”.⁷ Mientras que en Trinidad, departamento de Flores, registró en la misma época una habanera —conocida fuera de la capital del país con el nombre de *danza*— que interpretó en acordeón de dos hileras Concepción Carbajal de Chaves, de 85 años, y cuya transcripción publicó Ayestarán en un artículo, acompañada del siguiente comentario:

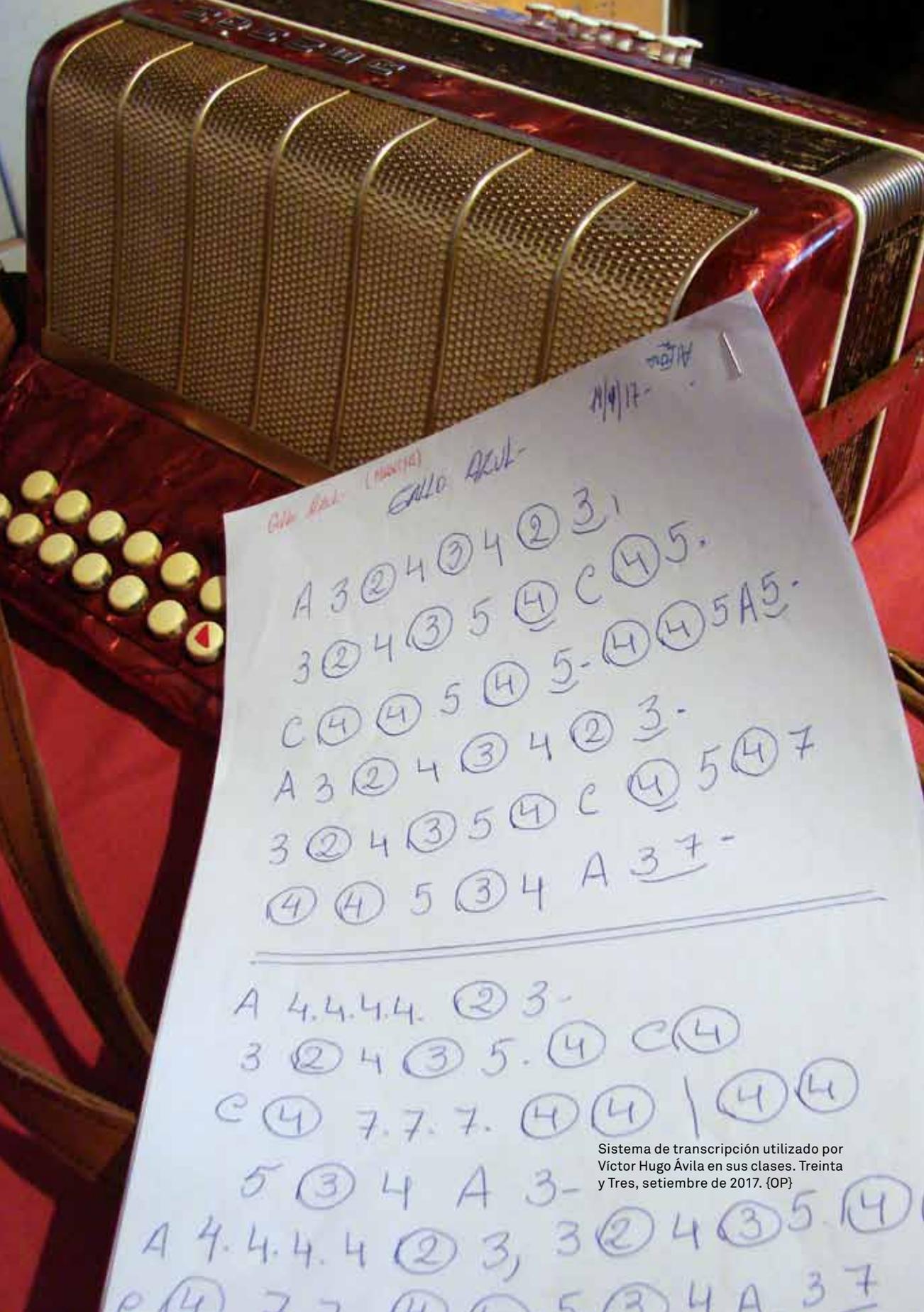
Doña Concepción, excelente acordeonista de fresca memoria, nos registró entre otras un curioso Cielito, que es una de las especies ya extintas en nuestro ambiente. La presente Habanera tiene una cierta gracia voluptuosa en la curva de su melodía.⁸

También registró en varias oportunidades al reconocido acordeonista Aquilino Pío, quien nació al comenzar el siglo XX. En 1959, Ayestarán se refería a él de la siguiente manera:

[...] un personaje de color, de las afueras de Salto, que tocaba pericones en los últimos bailes y que ahora toca “mazurcas” porque la gente todavía, pero por excepción, sigue bailando el viejo repertorio de polcas, mazurcas y chotis. Aquilino Pío toca un pericón de esos de levantar el polvo del piso en medio del rancho, que luego debían “aplacar”, según me decía él, con salmuera no bien terminaba sus ejecuciones. [...] Estos pericones eran pericones para bailar enlazados, en forma de danza de giros, en los ranchos, cuando ya se estaban extinguiendo los últimos exponentes bastoneros de la época del pericón de conjunto.⁹

1 Entrevista a Elidio Losa por Ana Rodríguez, Minas de Corrales, Rivera, 15 de enero de 2007. En la entrevista participan varios miembros de la familia de Elidio y entre todos tratan de reconstruir espontáneamente versos que hablan de un acordeonista llamado Eustaquio Fernández; de esta reconstrucción se tomaron los fragmentos que se transcriben. Nota de la entrevistadora: “Quizás la familia esté mirando la carpeta de trabajo de ‘Memoria de la Esclavitud’, donde hay fotos de afrodescendientes. Hay una foto de Máxima Ferreira, quien dice que su padre era un famoso domador, y que a ella le anotaron mal el apellido.” Este domador era precisamente Eustaquio Fernández. Entrevista inédita proporcionada por la autora.
2 Según el autor, se trataría del acordeón de dos hileras con ocho bajos. (Ver más adelante).
3 Lauro Ayestarán: “La guitarra y el acordeón”, en *La Unión*, año 83, n.º 21811, Minas, 24.8.1963. <cdm.gub.uy/wp-content/uploads/2014/12/CDM-Ayestarán-GuitarraAcordeón-1963.pdf> Archivo digital del Centro Nacional de Documentación Musical Lauro Ayestarán (4.2.2019).
4 Olga Picún: *La Música en el Uruguay por Lauro Ayestarán, Volumen II. Homenaje en el centenario de su nacimiento*, Montevideo: Centro Nacional de Documentación Musical Lauro Ayestarán, 2013.

5 Lauro Ayestarán: “La polca”, en *El Día*, año 16, n.º 780, Suplemento dominical, Montevideo, 28.12.1947. <cdm.gub.uy/wp-content/uploads/2014/12/CDM-Ayestarán-Polka-1947.pdf> Archivo digital del Centro de Documentación Musical Lauro Ayestarán (4.2.2019). Ver imagen a continuación.
6 Coriún Aharonián: *Lauro Ayestarán. Un mapa musical del Uruguay*, Montevideo: Ayuí – Intendencia de Montevideo, 2003, p. 12. Folleto adjunto a disco compacto.
7 Lauro Ayestarán: “El vals”, en *El Día*, año 17, n.º 787, Suplemento dominical, Montevideo, 15.2.1948. <cdm.gub.uy/wp-content/uploads/2014/12/CDM-Ayestarán-Vals-1948.pdf> Archivo digital del Centro Nacional de Documentación Musical Lauro Ayestarán (4.2.2019). Ver imagen a continuación.
8 Lauro Ayestarán: “La habanera o danza”, en *El Día*, año 17, n.º 789, Suplemento dominical, Montevideo, 29.2.1948. <cdm.gub.uy/wp-content/uploads/2014/12/CDM-Ayestarán-HabaneraDanza-1948.pdf> Archivo digital del Centro de Documentación Musical Lauro Ayestarán (4.2.2019).
9 Lauro Ayestarán: “Panorama del folclore musical uruguayo”, en *Rotaruguay*, año 26, n.º 305, Montevideo, 1959, pp. 19-26. <cdm.gub.uy/wp-content/uploads/2014/12/CDM-Ayestarán-PanoramaFolcloreUruguayo-1959.pdf> Archivo digital del Centro de Documentación Musical Lauro Ayestarán (4.2.2019).



11/11/17
 Cello (Piano)
 Solo Acel-

A 3 ② 4 ③ 4 ② ③ 1
 3 ② 4 ③ 5 ④ C ④ 5.
 C ④ ④ 5 ④ 5- ④ ④ 5 A 5-
 A 3 ② 4 ③ 4 ② ③ -
 3 ② 4 ③ 5 ④ C ④ 5 ④ 7
 ④ ④ 5 ③ 4 A 3 7 -

A 4.4.4.4. ② 3 -
 3 ② 4 ③ 5. ④ C ④
 C ④ 7.7.7. ④ ④ | ④ ④
 5 ③ 4 A 3 -

A 4.4.4.4 ② 3, 3 ② 4 ③ 5 ④
 C ④ 7 7 ④ ④ 5 ③ 4 A 3 7

Sistema de transcripción utilizado por Víctor Hugo Ávila en sus clases. Treinta y Tres, setiembre de 2017. {OP}



Rodolfo Martínez, aprendiz de acordeón, en su casa. Treinta y Tres, julio de 2018. {OP}



Víctor Hugo Ávila en el Museo Histórico de Treinta y Tres, donde enseña el acordeón. Julio de 2018 {OP}



Acordeones reparados por Víctor Hugo Ávila. Treinta y Tres, setiembre de 2017. {OP}



Caja armónica para reparar en el taller de Víctor Hugo Ávila. Treinta y Tres, setiembre de 2017. {OP}



Clase de acordeón diatónico en el Museo Histórico de Treinta y Tres. Noviembre de 2018. {OP}

Unos meses antes de su muerte, ocurrida en 1983, la familia de Aquilino lo grabó tocando su acordeón en una fiesta familiar. Estos registros se reunieron en un fonograma, *Aquilino y su acordeón*, que le rinde homenaje.¹⁰ Además del repertorio característico de acordeón diatónico, pericón, mazurca, chotis, ranchera, vals y polca, el fonograma contiene chamamé, baión, tango, paso doble y corrido mexicano.

El proyecto Mapa Sonoro de Uruguay, liderado por la antropóloga Ana Rodríguez, también nos pone en contacto con el acordeón diatónico y su presencia más reciente en la vida social de los habitantes de pequeños poblados. En la zona rural de Guayubira, departamento de Artigas, Raquel Tafernaberry se refirió al uso del acordeón en las serenatas para celebrar los cumpleaños de los vecinos de la localidad:

*Cuando cumplía años un vecino, por ejemplo, escondidos todos, se reunían los otros, se juntaban, y cuando el otro pobre estaba por dormir en su casa, sonaba en el medio del patio el acordeón y ahí se formaba el baile. Las serenatas... divinas, divinas eran.*¹¹

En Arroyo Blanco, departamento de Rivera, Hipólito Fernández cuenta que, a principios de la década de 1970, llegó a organizar en un bar de su propiedad unos sesenta bailes. Menciona a los músicos que en ese entonces residían en la localidad, algunos de los instrumentos que ejecutaban y el tipo de música que se bailaba (tropical, *gaúcha*, polca): “Los primeros músicos eran de cordeona de ocho bajos, la chiquita esa. [...] Y se bailaba aquí con acordeón, bandoneón, que eran solo músicos vivos de acá [...] Venían de todas partes, Vichadero, Moirones. Hacía un baile bueno, grande.”¹²

Este fugaz repaso del legado documental de Lauro Ayestarán y del Mapa Sonoro de Uruguay testimonia la presencia histórica del acordeón de botones, considerado por el musicólogo uruguayo uno de los instrumentos folclóricos de nuestro país: “Los instrumentos musicales en el folklore del Uruguay son en la actualidad apenas tres: la guitarra, el acordeón diatónico de una o dos hileras y el tamboril de las ‘llamadas’ montevidianas.”¹³ Esta documentación nos permite acceder a diferentes momentos de la historia del acordeón diatónico, a su expansión por el territorio nacional, acompañando danzas o animando fogones, y a su presencia en celebraciones (cumpleaños, casamientos) y en bailes en pequeños poblados del medio rural, así como al tipo de repertorio musical asociado a él.

Los saberes vinculados al acordeón como patrimonio cultural inmaterial

El acordeón verdulera es un instrumento delicado y de mecanismo complejo, que requiere de manos expertas para su afinación, reparación y mantenimiento. La transmisión oral, la observación y la experiencia son en Uruguay los medios de enseñanza y aprendi-

zaje de las técnicas de afinación y restauración, como también de la interpretación. Las maneras en que se adquieren y transmiten los saberes dependen del ingenio de cada uno y del intercambio con los demás, permeado muchas veces por vínculos de reciprocidad.

El acordeonista Víctor Hugo Ávila, de la ciudad de Treinta y Tres, utiliza un sistema de transcripción muy sencillo de las piezas musicales, que cumple una doble función: la recopilación de repertorio y la transmisión o enseñanza del mismo. Ávila puntualiza que este sistema lo aprendió de otro acordeonista, Custiel Trías, que además era restaurador:

*Él era músico... humorista también, acordeonista. Él nació en Florida y vivió muchos años en Montevideo. En el 94 tuve la suerte de recorrer con él todo el Uruguay, en distintos escenarios. Con él aprendí mucha cosa y ahora hace dos años que él falleció y pude comprar las cositas todas de él, del taller de él; y tengo acá y las cosas siguen vivas. Esas cosas que él tanto quiso no quedaron en el olvido. Y están saliendo nuevos acordeones, que era lo que él quería.*¹⁴

De manera que, además del instrumento y su repertorio musical, existe un entorno sociocultural en el que intervienen los oficios de intérprete, afinador y restaurador con sus técnicas específicas. La enseñanza y el aprendizaje de estos oficios, con métodos no académicos, y los espacios de circulación y recepción de la música (presentaciones artísticas solidarias en diversas instituciones, en festivales de música de tradición popular, etc.) son parte esencial de ese entorno sociocultural.

La propuesta de integrar el acordeón diatónico y su entorno al inventario nacional de patrimonio cultural inmaterial (PCI), en el ámbito de las artes del espectáculo, surge en el departamento de Treinta y Tres, en el contexto del Museo Histórico de la ciudad. En este lugar, Víctor Hugo Ávila encontró un espacio institucional para transmitir sus saberes como intérprete, afinador y restaurador de acordeones de botones a niños, jóvenes y hasta adultos mayores. Víctor Hugo tiene una colección de unos cincuenta acordeones –restaurados por él–, que abarcan en el tiempo desde mediados del siglo XIX hasta 1970, aproximadamente. Cada acordeón tiene una historia y estas historias son relatadas tanto en encuentros personales como frente al público; de manera que constituyen una vía de reconocimiento y homenaje a aquellos músicos que los hicieron sonar antes que él. Este aspecto no es excepcional, ya que el reconocimiento a los músicos del pasado aparece en otros acordeonistas, como es el caso del tacuareboense Walter Roldán.¹⁵

El acordeón diatónico mantiene su vigencia en Uruguay, quizás no con el mismo vigor que en épocas pasadas; o, acaso, habiendo transformado o resignificado sus funciones en la vida social de los centros poblados –con excepción de la metrópoli– y de las comunidades rurales, que fue donde se afianzó como instrumento popular.

Con su repertorio tradicional, su presencia en contextos como el de la música litoraleña, así como con la incorporación de otros géneros o estilos (chamamé, vanerón, etc.), el acordeón diatónico es parte de la vida cultural y social en contextos populares: fiestas,

¹⁰ *Aquilino Pío y su acordeón*, Montevideo: Perro Andaluz Record, 2004. Financiado por el Fondo Nacional de la Música (FONAM).

¹¹ Raquel Tafernaberry entrevistada por Ana Rodríguez, grabación realizada con María Beluchi y Facundo Francia: “Serenatas y comunidad en Guayubira y La Estiba”, Artigas, 2018. En *Mapa sonoro de Uruguay*: <mapasonoro.uy/recordings/?category_id=&record_id=123> (4.2.2019).

¹² Hipólito Fernández entrevistado por Ana Rodríguez, grabación realizada con Dorotea Melo: “Música, bailes y juego en Arroyo Blanco”, Arroyo Blanco, Rivera, 2017. En *Mapa sonoro de Uruguay*: <mapasonoro.uy/recordings/?category_id=7&record_id=84> (4.2.2019).

¹³ Lauro Ayestarán, “La guitarra y el acordeón”: o. cit.

¹⁴ Víctor Hugo Ávila, entrevistado por Olga Picún, ciudad de Treinta y Tres, 29 de setiembre de 2017.

¹⁵ Videointervista a Walter Roldán, *Latiendo América*, capítulo 16, Tacuarembó, marzo de 2015. <youtube.com/watch?v=XHUDWgC-wdc&fbclid=IwAR3alGbRdKuv4DajGF7NMAwLW9jX7fvqZ7eqYUalvaakaP7Dw9NJ3F82K0I>

festivales, bares y beneficios o kermeses en las escuelas, entre otros eventos públicos. De esta manera, se integra a la construcción de las identidades colectivas y este es el fundamento por el cual la comunidad lo reconoce y propone, junto con los oficios asociados a él, como patrimonio cultural inmaterial.

Por otro lado, es difícil pensar en la música viva sin considerar su presencia en el ámbito de lo privado, de las fiestas y reuniones familiares o de amigos, o incluso como un componente más de la vida cotidiana. En efecto, para Víctor Hugo Ávila el espacio privado, familiar, marcó su afición por el acordeón cuando apenas tenía cuatro años de edad y escuchaba a un tío abuelo tocar polcas en acordeón de una hilera. Veinte años después, en 1989, pudo comprar su primer acordeón y comenzó su aprendizaje observando a los acordeonistas de su ciudad.

Entre los alumnos de Ávila está Rodolfo Martínez, jubilado de rematador rural y fino guasquero retirado, que a sus casi ochenta años comenzó a aprender el acordeón por el placer de tocar y compartir con su familia y amigos ese repertorio tradicional, que conoce quién sabe desde cuándo; pero también para recuperar la agilidad de sus dedos, que se ha visto disminuida por la edad.

Debido a la dispersión en el territorio y a que no se interpreta en forma masiva, para conocer el estado actual del acordeón diatónico y su entorno sociocultural está pendiente un estudio profundo a nivel nacional. A pesar de la información recabada durante la elaboración del inventario nacional de PCI –fundamentalmente en la ciudad de Treinta y Tres y, en menor medida, en Paysandú– así como de las referencias en los medios, se constata una preocupación por la escasez de afinadores y restauradores de este instrumento musical.

Inventario nacional

En el departamento de Treinta y Tres, el equipo del departamento de PCI impartió talleres de sensibilización y diagnóstico de este patrimonio. Asimismo, mantuvo un intercambio fluido, presencial o por medios electrónicos, con referentes locales y portadores de expresiones tanto de la ciudad de Treinta y Tres como de Vergara, cuyo resultado ha sido la apropiación del concepto de PCI como una herramienta para el fortalecimiento de las manifestaciones que reconocen como parte de sus identidades. Desempeñaron un papel fundamental en este proceso el Museo Histórico de la ciudad de Treinta y Tres y la Comisión de Patrimonio, a través de Ariel Melgarejo, como también la guía de Jorge Muniz, referente de la ciudad de Vergara, con quien el equipo del departamento de PCI recorrió la ciudad y sus alrededores, llegando hasta Paso del Dragón, en la frontera con Cerro Largo. De esta manera, se pudo entrevistar a portadores y descendientes de portadores de distintas expresiones o prácticas; entre ellas, la medicina popular (benceduras), guasquería, herrería, costura, barbería, esquila y danza.

En la ciudad de Treinta y Tres, el acordeón diatónico se integró prácticamente de manera natural al inventario, ya que Víctor Hugo Ávila formó parte y colaboró en este proceso de diagnóstico del PCI. En este marco, se pudo apreciar el interés de los jóvenes tanto por aprender el repertorio tradicional del acordeón de botones como por incorporar nuevos géneros o estilos musicales, con arreglos acordes a las posibilidades de este instrumento.

Con este antecedente, en el contexto de la propuesta de la música litoraleña como expresión del patrimonio cultural inmaterial, el equipo técnico pudo entrar en contacto con el acordeonista sanducero Marcelo Fagúndez, quien a través de sus interpretaciones da cuenta de la incorporación del acordeón de botones a este ámbito de la música uruguaya; también con Daniel Viola, otro de los escasos restauradores de acordeón de botones que hay en el país. Como ya se dijo en el apartado anterior, es necesario emprender una investigación a nivel nacional que permita conocer el estado actual del acordeón diatónico y su entorno sociocultural como PCI.

Aun así, se pudo constatar que a través de la práctica del acordeón de botones no solo se ponen en valor aspectos de la historia y la cultura musical del país, sino un entorno en el que se fortalecen identidades, se promueve la generosidad en la transmisión de saberes y una relación de respeto mutuo entre el maestro y el alumno; se reconocen la enseñanza y el aprendizaje no académicos, y también a los músicos del pasado reciente. A la vez, se ofrecen herramientas a los jóvenes para insertarse de manera responsable en el campo de la música, sea como una posibilidad de desarrollo personal o laboral.



EL ARTE DE LA PAYADA

Descripción

El arte de la payada rioplatense se define, esencialmente, por la improvisación del texto que realizan uno, dos o más payadores en contrapunto, proponiendo un desafío entre uno y otro, acompañados por guitarra. De acuerdo a los investigadores de esta práctica, que se registra en la región desde el siglo XVIII, la payada se enmarca en las tradiciones poético-musicales de origen hispano. La improvisación en décima es la más habitual en la región, aunque hay otras variedades que también están presentes. La décima, en poesía, es una estrofa constituida por diez versos octosílabos.

La poesía improvisada en forma de “duelos poéticos” es un fenómeno muy viejo y universal, y por lo que respecta al mundo hispánico, está extendido por todo él, aunque en la actualidad se conserve con desigual vitalidad en sus territorios. Tiene incluso un nombre específico, el verso amebeo, con el que se canta alternativamente y en competencia, con la esperanza de alcanzar una victoria que habrá de juzgar un hombre neutro y entendido que actúa como jurado. Hunde sus raíces en el origen de la cultura grecolatina.¹

La payada se culmina a *media letra*, donde los payadores alternan dos versos cada uno, hasta finalizar los diez. Cada payada supone un momento único e irrepetible, no solo por el contexto social en donde se desarrolla, que es dinámico, sino también porque los payadores

Ámbitos del PCI

- Artes del espectáculo
- Usos sociales, rituales y actos festivos
- Tradiciones y expresiones orales, incluido el idioma como vector del patrimonio cultural inmaterial

Lugar de origen de la propuesta

Canelones, San José, Montevideo, Soriano, Maldonado, Colonia, Flores, Cerro Largo, Río Negro, Lavalleja y Paysandú

Portadores participantes

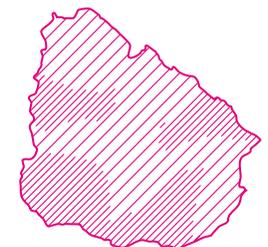
Organizadores de encuentros y payadores

Referentes locales

Pablo Rivero (San José), José Aldecoa y Amalia Fumero (Flores), Jorge Repetto y Tabaré Costa (Canelones)

Responsabilidad técnica

Leticia Cannella



improvisan sobre un tema acordado, generalmente usando el humor satírico. Se presentan vestidos con atuendos gauchescos que rememoran su origen rural, por lo que también se considera este género como una verdadera teatralización de la figura del gaucho, revitalizada en cada presentación.² Por todos estos aspectos, la payada se distingue de cualquier otro género musical y marca su presencia a través de la estrofa improvisada, la indumentaria y el punteo en la guitarra, generalmente de milonga.

Los ámbitos de la payada

Algunos aspectos de la payada han variado con el tiempo, si bien su práctica mantiene la improvisación como componente esencial. Los procesos de cambios y permanencias que la caracterizan han sido estudiados por varios investigadores de la región, principalmente del área de la historia y de la musicología, cuya reseña completa escapa a los objetivos del presente artículo, pero que deberá ser tratada en la publicación del estado del arte de la payada.

Su presencia en América Latina bajo diferentes formas habla de su antiguo origen europeo. Como señala Lauro Ayestarán:

*La recolección en masa que estamos haciendo de la payada a contrapunto [...] acaso nos revele en el futuro insospechados esclarecimientos de un ejercicio poético-musical que tiene tres mil años de vigencia. Su cotejo posterior con los “desafíos en el sur y el nordeste del Brasil, entre los huasos chilenos o entre los llaneros venezolanos que se están recolectando por otros colegas en estas disciplinas, nos van a dar la visión orgánica de esta supervivencia trovadoresca en el continente sudamericano”.*³

A modo de síntesis, y para entender el devenir histórico y los cambios en los contextos sociales en que se desarrolló esta práctica cultural en el Río de la Plata, algunos historiadores distinguen los siguientes períodos:

*[...] dos períodos más o menos bien delimitados: la primitiva época de los cantores rurales, generalmente nómadas, que alternaban el canto con otras actividades propias de la vida campesina, y una época de plenitud, la del payador urbano que hace de su arte una profesión de tiempo completo y actúa en elegantes salones o escenarios de teatros y, antes, contribuye al auge del circo criollo, convirtiéndose muchas veces en su atracción principal.*⁴

En lo que respecta a la historia de la payada en Uruguay, está pendiente su estudio. De todos modos, resulta interesante destacar que algunos payadores consultados sobre sus re-

¹ Máximo Trapero: *El libro de la décima. La poesía improvisada en el mundo hispano*, Las Palmas: Universidad de Las Palmas de Gran Canarias, 1996, pp. 42-60.

² Matías Isolabella: “Estructuras de improvisación en la payada rioplatense: definición y análisis”, en *Revista Argentina de Musicología*, n.º 12-13, Buenos Aires: Asociación Argentina de Musicología, 2012.

³ Lauro Ayestarán: “Primera meditación sobre la payada y los payadores”, en *Marcha*, año 18, n.º 855, Montevideo, 22 de marzo de 1957.

⁴ Raúl Dorra: “El arte del payador”, en *Revista de Literaturas Populares*, año 7, n.º 1, México: Universidad Autónoma de Puebla, 2007, pp. 110-132.

El origen del término Payada

[...] BAL que significó baile y composición poética: de donde procedió BALADA, o sea, precisamente, un canto de trovador cuya semejanza fonética con PALHADA, PAYADA, es muy estrecha. Los trovadores solían llamarse a sí mismos PREYADORES: literalmente rogadores o rezadores de sus damas; y esta voz concurrió, sin duda, con fuerza predominante, a la formación del derivado activo de payada, payador. PREYADORES procedía del verbo provenzal PREYAR, que es el latino PRECARI cuya fonética transitiva está en el italiano PREGARE, especialmente bajo el modo poético PRIÉGO. Hubo también una forma PRAYAR que supone el derivado PRAYADOR, robustecido todavía por BALADA y PALHADA. Payador quiere decir, pues, trovador en los mejores sentidos.

Leopoldo Lugones: *El payador*, Linkgua ediciones, Serie Historia 212, 2013 (1916), p. 12.

ferentes históricos, durante el trabajo que se está realizando, mencionan como antecesores de la payada a Joaquín Lensina (1760-1860), Eusebio Valdenegro (1783-1818), Bartolomé Hidalgo (1788-1822) y Victoria, la cantora, mujer vinculada a los lanceros de Artigas. Cada uno de estos personajes históricos se conforma en el imaginario colectivo de los payadores uruguayos como sus antecesores, y son reconocidos por ellos como los responsables de abrir el camino de este género en el territorio nacional en el siglo XVIII y primeras décadas del XIX. Futuros estudios aportarán desde lo académico al origen de este género en nuestro país.

La época del *payador urbano* iría desde la segunda mitad del siglo XIX a las primeras décadas del siglo XX. Luego, el investigador Raúl Dorra señala una tercera época en donde la tecnología permitió no solo una mayor divulgación del arte de la payada, sino que favoreció el contacto entre los payadores de Hispanoamérica.⁵

La payada del siglo XXI, si bien continúa favoreciéndose de los medios de comunicación, enfrenta desafíos inéditos en su historia por la incidencia de diversos factores. Por un lado, la competencia de otros géneros musicales más o menos globalizados, que logran una mayor presencia en los medios de comunicación de alcance nacional. Asimismo, el cambio en los gustos musicales de las nuevas generaciones, la pérdida de valoración de la poesía en general y las nuevas concepciones de la ruralidad son, entre otros, los desafíos que enfrenta hoy la payada. Por otra parte, nuevos fenómenos culturales que se han dado en nuestro país en las últimas décadas estarían favoreciendo esta práctica. El resurgimiento de las aparcerías, asociaciones nativistas y fiestas que revitalizan el período gaucho son ámbitos en los que la payada encuentra un lugar natural de expresión. La creación de talleres de payadores (Taller de Payadores del Uruguay, Taller de Payadores de Paysandú, etc.), así como experiencias puntuales de talleres de corta duración realizados en la última década en eventos festivos, son actividades creadas por los propios artistas como respuesta a la necesidad de estimular el surgimiento de nuevas generaciones de payadores. En estos talleres, algunos jóvenes paulatinamente han comenzado a interesarse por la prác-

⁵ *Ibidem*, pp. 117-118

tica de la poesía musical improvisada (se estima que hoy habría unos veinte payadores menores de treinta años) y hacen sus primeras experiencias en los escenarios de festivales y concursos organizados en los encuentros de payadores en diferentes puntos del país.

En Uruguay, las actuaciones de payadores se vinculan también a las fiestas gauchas (Semana Criolla del Prado, Fiesta de la Patria Gaucha, Fiesta del Mate, etc.), donde suelen ser parte de los espectáculos de domas. Allí su actividad se denomina *florear* y consiste en observar al jinete a la vez que se improvisan estrofas con acompañamiento de guitarra. En esas ocasiones, promueven en cada verso del relato su espíritu gauchesco y picaresco, que resalta las hazañas de los domadores. Si hay dos payadores o más se dará seguramente el fenómeno de la payada de contrapunto, mientras se preparan los jinetes. Otros ámbitos

Cuadro 1: agenda de encuentros de payadores

Febrero		
1ª quincena	Villa Soriano, Soriano	El evento Arreando Tradiciones fue declarado de interés departamental en 2018. Se creó en el 2012 y desde entonces las ganancias se vierten a fondos benéficos para instituciones del pueblo.
Abril		
1er domingo de Semana de Turismo	Minas, Lavalleja	El encuentro Peleando contra el olvido se realiza desde 2012 en la plaza y en la Sociedad Nativista de Lavalleja. Participan payadores nacionales y del Mercosur.
Semana de Turismo	Montevideo	La Semana Criolla es un evento tradicional con más de 90 años de historia. La payada es un componente esencial de esta fiesta.
Julio		
18	Nueva Helvecia, Colonia	El Encuentro Nacional e Internacional de Payadores Luis Alberto Martínez se realiza desde 2005 en el Cine Helvético, con gran convocatoria de público. Lleva el nombre de un reconocido payador local de trayectoria internacional. Participan payadores nacionales y del Mercosur.
Agosto		
24	Montevideo	Día Nacional del Payador. Encuentro internacional de payadores en la Sala Zitarrosa.
24	Montevideo	Desde 1992 se realiza en la Biblioteca Nacional el encuentro Día del Payador Nacional en Homenaje a Ansina.
24	Trinidad, Flores	El Festival Internacional de Contrapunto , en el Teatro Artigas, lleva once ediciones ininterrumpidas y convoca payadores nacionales e internacionales.
24	San José de Mayo, San José	En el Teatro Macció de San José de Mayo, ciudad declarada Capital de la Payada, se realiza un encuentro desde 2011 (entre el 2017 y 2019 no se realizó, pero ya se agendó el de 2020).
Setiembre		
2ª quincena	Mercedes, Soriano	El primer evento se realizó en honor a Juan Pedro <i>Pocho</i> Sosa, payador tradicional.
Mediados	Villa Sara, Treinta y Tres	El encuentro de payadores denominado Rueda del Domingo tiene unos 30 años de antigüedad. Se realiza en la Sociedad Criolla Los Treinta y Tres.
Octubre		
2º domingo	Ecilda Paullier, San José	El encuentro se realiza desde 2014 en la Sociedad Rural de Ecilda Paullier.
Diciembre		
1ª quincena	Montevideo	El encuentro Homenaje a Peregrino Torres se realiza en el Ateneo o en la Biblioteca Nacional.

propicios para los payadores son los concursos de payada que se organizan dentro de los programas de grandes fiestas, de donde surgen valores jóvenes. La Fiesta de La Patria Gaucha en Tacuarembó, la del Mate en San José, la del Olimar en Treinta y Tres, Todos los Pagos Cantan en Santa Catalina (Soriano) y la de la Patria Grande en Canelones, entre otras, suelen organizar este tipo de competencias, donde ellos miden su capacidad de improvisar.

Sin embargo, son los denominados *encuentros de payadores* los que cumplen un rol fundamental en la generación de ámbitos que jerarquicen el espectáculo de la payada. Estos encuentros se caracterizan por ser eventos con un fuerte impacto local, donde las principales actuaciones son de payada, pero se intercalan con otros géneros como la poesía gauchesca y el canto folclórico. Se realizan en distintos puntos del país y conforman una agenda de la payada del Uruguay que cuenta con un gran apoyo de los medios radiales y de televisión locales, aunque a nivel de la prensa de alcance nacional no tienen casi cobertura. Los encuentros de payadores cuentan, algunos de ellos, con varias décadas de existencia; sin embargo, son vulnerables en cuanto a su continuidad, ya que suelen descansar sobre un solo organizador u organizadora referente. Por otra parte, no siempre dan ganancias o siquiera se cubren los gastos. Los organizadores son personas vinculadas al folclore y a lo gauchesco, verdaderos amantes de este arte que, con gran esfuerzo de trabajo y poder de convocatoria entre los payadores y el público, realizan cada año los encuentros. Estos se subvencionan principalmente a través de colaboraciones de gobiernos y organizaciones locales y del cobro de una entrada popular. En el cuadro 1 se organiza la secuencia de estos espectáculos, que tienen diferentes años de permanencia.

Los organizadores suelen invitar a payadores de la región, principalmente de Argentina (aunque también, a veces, concurren de Chile y del sur de Brasil), para conformar las duplas que realizarán su duelo de payadas. Así se refuerza en estos ámbitos el espíritu del género, que comparte su poder histórico, patriótico e identitario con los países de la región. Los encuentros de payadores cumplen, pues, no solo una función artística que se jerarquiza por la presencia de payadores extranjeros, sino que, además, las charlas entre unos y otros son momentos oportunos para conversar sobre los problemas compartidos por la payada en la región. También los artistas intercambian experiencias sobre las estrategias a seguir para su mejor inserción en los tiempos que corren. Opinan sobre la pertinencia o no de diversas acciones para promover su arte: de los pro y los contras de formalizar su educación en talleres, de presentarse junto a otros músicos que se basan en la improvisación, como los raperos, de la necesidad de captar nuevos públicos, etc. Los payadores son sus propios representantes artísticos, que aprenden por acierto y error, explorando los diversos contextos de sus comunidades, con el fin de mejorar su situación como artistas en el espectro de la música uruguaya y la de los ámbitos donde pueden expresar su arte. Actualmente, las remuneraciones de los payadores por actuación van entre \$U 1500 para pequeños eventos y entre \$U 3000 y \$U 7000 para eventos mayores, pudiendo algunos pocos payadores cobrar sensiblemente más, de acuerdo a su trayectoria y tiempo de actuación.

Por último, el rol de las radios, fundamentalmente las del interior del país, es digno de mencionar ya que llevan la payada a la vida cotidiana de las familias. Los programas de música folclórica y noticas del campo de los domingos por la mañana suelen tener espacios fijos para los payadores; algunos de ellos son los propios productores y conductores de estos programas radiales, a los que reconocen como una gran herramienta de divulgación de su arte.



Payadores llenando la ficha de diagnóstico durante el 1er Encuentro de la Payada. Rocha, setiembre de 2018. {LC}



Payada espontánea de los más jóvenes en el encuentro de Tala, setiembre de 2019. Foto: Norma Calgaro



Grupo de payadores asistentes al encuentro realizado en Tala, setiembre de 2019. Foto: Norma Calgaro



Ronda de payadores de Chile, Brasil y Uruguay en el encuentro de Tala, setiembre de 2019. Foto: Norma Calgaro



Jóvenes payadores improvisando en el almacén de la localidad. Encuentro de Tala, setiembre de 2019. Foto: Norma Calgaro.

Antecedentes de su declaración como patrimonio cultural inmaterial del Uruguay y del Mercosur

A diferencia de las otras prácticas culturales presentadas en esta publicación, el arte de la payada ya fue declarado, junto con otras prácticas musicales, patrimonio cultural inmaterial (PCI) del Uruguay por el Ministerio de Educación y Cultura (MEC), el 4 de marzo de 2010 (Resolución ministerial n.º 225/10). Sin embargo, las primeras acciones para su reconocimiento surgen de parte de los propios payadores, hace décadas atrás. De acuerdo a las diversas entrevistas realizadas y a los documentos recolectados, desde mediados del siglo XX este colectivo tuvo una gran capacidad de organización para acciones puntuales. La denominada *Cruzada Gaucha* es un ejemplo de ello. Esta consistió en una serie de espectáculos de payadores que recorrieron Uruguay y se realizó por varios años, a partir de 1955, marcando un hito en la historia de la payada en nuestro país. Algunos de los payadores participantes fueron Raúl Montañés, Carlos Molina, Clodomiro Pérez, Luis Alberto Martínez, Conrado Gallego, Aramis Arellano, Victoriano Núñez y Héctor Umpiérrez. Luego se sumaron, entre otros, Carlos López Terra, Juan Carlos Indio Bares, El Pampa Barrientos, Héctor Guillén, Walter Saldivia León, Waldemar Lagos, Abel Soria y Washington Montañés.⁶

Ya a fines del siglo, otro resultado de este accionar de los payadores fue la declaración del 24 de agosto como el Día Nacional del Payador, que desde 1996 se celebra en honor al nacimiento de Bartolomé Hidalgo, poeta gauchesco del siglo XIX, considerado por este colectivo como uno de los antecesores de la payada. A la ya citada declaración por parte del Estado uruguayo de la payada como PCI le sigue, en el 2012, la elaboración del documento denominado Carta de Montevideo, en la que payadores y repentistas de Uruguay, Argentina, Brasil, Chile, Venezuela y Cuba reconocen la importancia de esta práctica cultural como un factor de unión de los pueblos de la región. Este documento advierte sobre el riesgo que corre el arte y de la necesidad de actuar para su recuperación. Señala, también, la necesidad de elaborar planes de salvaguardia que incluyan acciones en los ámbitos de la educación formal y en los espacios o ámbitos en donde se desarrolla la payada. Propone divulgar la décima y la poesía oral improvisada, estimulando la investigación académica de esta práctica.

En la Semana Criolla de 2013, los payadores de la región elaboraron un nuevo documento denominado Declaración de Montevideo, en el que reafirmaron su compromiso con la salvaguardia del arte repentista; a su vez, solicitaron su declaración como patrimonio cultural del Mercosur. Esto fue finalmente reconocido en los años 2015 y 2016, incluyendo la payada de Uruguay y Argentina y la paya de Chile.

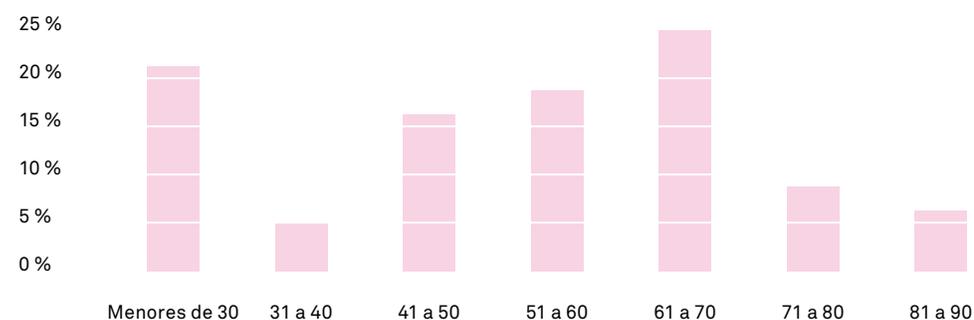
Sin embargo, han sido escasas las acciones que se han desarrollado en su favor. Los portadores de la payada conforman un colectivo disperso en todo el territorio nacional, con una tradición de trabajo más individual que colectiva. Esto, aunado a la falta de técnicos abocados a su registro y salvaguardia y a la ausencia de legislación y políticas públicas sobre las prácticas de PCI ya declaradas son, entre otros, algunos de los factores que han condicionado su debido tratamiento.

Acciones de salvaguardia

Teniendo como referencia estos antecedentes, el departamento de PCI de la Comisión del Patrimonio Cultural de la Nación (CPCN) fijó, desde 2018, entre sus prioridades la realización de un relevamiento de los payadores uruguayos, con el fin de generar un ámbito de comunicación y consulta permanente con los propios portadores de la práctica. A su vez, el registro permitió conocer algunos aspectos de la situación en que se encuentra este arte y las líneas de salvaguardia que se podrían definir en conjunto. Esta información de base marca el inicio del inventario de la payada, para dar cuenta del estado del arte y de sus portadores. Esto requiere la participación de investigadores de varias disciplinas: de la antropología social, la historia y la musicología, así como de los propios payadores y gestores del arte. En este marco, hemos iniciado algunas acciones concretas como, por ejemplo, el registro de los encuentros de payadores (ver cuadro 1), los que estamos visitando para conocer sus dinámicas. Asimismo, el registro de los payadores del Uruguay nos permite aproximarnos a conocer el rango de edad de este universo, su distribución geográfica, las prioridades para realizar los estudios en profundidad de los payadores mayores, etc.

Este registro se ha realizado en base a los datos que nos aportó, en primera instancia, la organizadora de encuentros y folclorista Cristina Alonso y la información que han aportado los payadores Diego Sosa, Mario Tarde, Miguel Ángel Olivera y Edison González, entre otros. El departamento de PCI ha organizado, gracias a esta colaboración de los portadores, una base de datos de 99 payadores, que incluye información sobre lugar de residencia, edad y datos de contacto. El criterio empleado para su inclusión en el registro es el reconocimiento que como payadores les realizan los propios colegas o su comunidad. Con este criterio se registraron payadores y payadoras de trayectorias reconocidas a nivel nacional e internacional, junto con otros de trayectorias locales. Dado que se está hablando de un arte popular y que el arte de la payada requiere de un proceso de aprendizaje continuo (como cualquier disciplina), los niveles de formación son diversos. Estos se vinculan con varios factores, por ejemplo: con las posibilidades de estudio que haya tenido el payador en el sistema de educación formal, el mayor o menor acceso a otras fuentes de información (libros, contactos con colegas, talleres, etc.), la dedicación diaria que puede dedicar a su arte, entre otros.

Cuadro 2: payadores uruguayos por edad



⁶ Sergio Sánchez: *Biografía de Raúl Montañés*, Instituto Uruguayo Argentino, Banco de Historias Locales, 2010. <bhl.org.uy/index.php?title=Biografía_de_Raúl_Montañés> (20.9.2019)

En el cuadro 2 se muestra la gráfica de edad de los payadores uruguayos relevados. En base a estos datos podemos decir que el promedio de edad es de 54 años. La mayoría se agrupa entre los 50 y 80 años, lo cual nos habla de una población de artistas mayores. La primera columna refiere a los menores de 30 años (en números absolutos, son 18) y estaría relacionada con la realización de talleres de formación de payadores estos últimos años. De acuerdo a algunas entrevistas realizadas, la dedicación no exclusiva al arte de la improvisación estaría fuertemente condicionada por la baja remuneración que reciben por actuar y por la inestabilidad de los contratos. Habría que investigar, en este sentido, si la “profesionalización” del payador está vinculada a la edad en que puede generar un ingreso seguro a través de la jubilación, lo que le permitiría dedicarse al arte a tiempo completo. El estudio de estos aspectos económicos del payador y la posibilidad de profesionalización en etapas más tempranas de su vida deberían tenerse en cuenta en la definición de planes de salvaguardia.

Con los datos provisorios que se han recabado en este primer registro de payadores, se generó un mapa de distribución de su residencia actual. De él se desprende, por un lado, que este colectivo tiene una dispersión en todo el territorio nacional, pero mientras que al norte del río Negro solo están radicados 28 payadores, al sur se encuentran radicados 71, principalmente en los departamentos de Montevideo, Canelones y San José. Las razones por las cuales esto sucede podrían responder a las generales que aplican a la población uruguaya y su distribución territorial. Esta está marcadamente concentrada en la capital, Montevideo, y en Canelones por las mayores ofertas laborales, de servicios, etc. Sin embargo, habría que estudiar oportunamente si este fenómeno de los payadores es más o menos reciente, o si presenta causas específicas vinculadas a la práctica del arte. Una información fundamental que arrojará luz sobre estos procesos vendrá de los datos solicitados por el departamento de PCI de la CPCN a las comisiones de patrimonio y direcciones de cultura de los gobiernos departamentales que, en trabajo conjunto con los payadores de las respectivas comunidades, se encuentran elaborando un informe sobre los procesos de la payada en sus departamentos. Estos y otros estudios que se están realizando nos permiten conocer la línea de base de la que partimos todos, tanto los payadores como el Estado, y definir conjuntamente indicadores que permitan evaluar las acciones que se realicen en favor del arte de la payada.

Asimismo, el departamento de PCI de la CPCN y la Dirección de Música de la Dirección Nacional de Cultura del MEC han organizado, entre 2018 y lo que va del 2019, seis reuniones de consulta con payadores uruguayos sobre el estado de la payada. Estas reuniones permiten elaborar propuestas conjuntas con los portadores de esta práctica cultural, condición indispensable cuando estamos trabajando con esta categoría del patrimonio inmaterial. La identificación y salvaguardia de la práctica recae fundamentalmente en los portadores, trabajando con el apoyo de los equipos técnicos de las organizaciones del Estado que correspondan. Una de las reuniones más importantes por su concurrencia fue la realizada en Rocha en setiembre de 2018, denominada Primer Encuentro de La Payada PCI del Uruguay. Allí, 22 payadores provenientes de Canelones, Soriano, Montevideo, San José, Maldonado, Colonia, Flores, Cerro Largo, Río Negro, Lavalleja, Rocha y Paysandú trabajaron en equipo para definir lo que, a su criterio, serían los lineamientos de una política de salvaguardia que atienda el estado actual de la payada. Las propuestas refieren a la

Organizadores de encuentros y payadores consultados o entrevistados

Cristina Alonso, Julio G. Martínez, Teresa Barbat, Miguel A. Olivera, Diego Sosa, Walter Rocha, Omar Almirón, José G. Artigas, Raúl de los Santos, Elbio Rodríguez, Carlos Torres, Juan Hernández, Manuel Calero, Gabriel Luceno, Ramón Urbiztondo, Miguel Ángel Díaz, Leonardo Silva, Jorge Franca, Gustavo Capote, Edison González, Julio Bermúdez, Arnoldo Olivera, Mario Tarde, Abdón Fernández, Luis Alonso, Juan Carlos López, Mariela Acevedo.

necesidad de mayores espacios de divulgación del arte en los medios televisivos y radiales, además de la promoción de talleres sobre el arte repentista que involucre a jóvenes aprendices. También solicitan que el Estado disponga de fondos para fomentar los espacios de manifestación de la payada y la inclusión de esta práctica en los centros educativos como tema de estudio del arte musical popular nacional. Finalmente, el documento señala la necesidad de que tanto los gobiernos departamentales como el nacional, a través de los ministerios de Educación y Cultura y de Turismo, definan políticas públicas con respecto a la salvaguardia de la expresión.

A este encuentro le siguió el III Encuentro de Payadores del Mercosur⁷ y II Encuentro de la Payada PCI del Uruguay, realizado el 28 y 29 de setiembre de 2019 en Tala, Canelones. En el mismo participaron delegaciones de Chile, Argentina y Brasil, quienes, junto al departamento de PCI de la CPCN, presentaron los informes de la situación de la payada en sus respectivos países. Por otra parte, los gobiernos departamentales de Canelones, San José, Flores, Soriano, Lavalleja, Paysandú, Maldonado y Río Negro concurren con sus respectivos informes departamentales. De este encuentro surgió el documento denominado Recomendaciones de Tala, redactado y avalado por las delegaciones internacionales y Uruguay y firmado por 46 participantes. El documento recomienda al Mercosur:

[...] dar continuidad a los encuentros de payadores de la región, crear un repositorio digital sonoro y gráfico de la payada y la paya a nivel regional y que los gobiernos que integran el Mercosur definan una política cultural y educativa regional que atienda la situación de la payada y la paya.⁸

Por otra parte, plantea recomendaciones dirigidas a los gobiernos y comisiones de patrimonio nacionales, departamentales, provinciales, estaduales u otras:

1. *Dadas las diferentes etapas en los procesos de declaración y de elaboración de inventarios de la payada y la paya, recomendamos definir criterios comunes para llevar a cabo los estados del arte por país, que deberán hacerse a la brevedad para definir las líneas de salvaguardia a implementarse.*

⁷ Con el objetivo de divulgar y proteger esta importante expresión cultural a nivel regional se realizó el Primer Encuentro de Payadores del Mercosur en Avellanada, Buenos Aires (Argentina), en 2016 y luego el Segundo Encuentro en Santiago de Chile, en julio de 2018.

⁸ Documento “Recomendaciones de Tala”, emanado del III Encuentro de Payadores del Mercosur.

2. *La promoción de los ámbitos de la payada debería ser una prioridad para la salvaguardia de la práctica. Nos referimos al apoyo a festivales del arte y la paya organizado por iniciativas estatales o privadas que tienen trayectoria en la gestión del género y la participación de payadores en actividades culturales y educativas, que diversifiquen y amplíen los públicos ya existentes.*
3. *Que se contemplen recursos presupuestales dignos que garanticen el reconocimiento profesional del arte.*
4. *Que se definan políticas culturales nacionales y locales que hagan visibles y constaten la categoría del arte como patrimonio cultural inmaterial.*
5. *Que se incluya la payada y la paya como tema dentro de la educación formal y no formal, atendiendo las prácticas pedagógicas correspondientes a cada nivel.*
6. *Que se promuevan y apoyen económicamente los talleres del arte repentista en cada localidad, ampliando y diversificando los públicos a los cuales se dirige.*
7. *Que se promueva su difusión en los medios de comunicación masiva.*
8. *En relación a la documentación del arte, se sugiere la creación de un archivo documental por país, que abarque materiales escritos, fotográficos, sonoros y fílmicos que permitan a estudiosos y público en general de la región y del mundo acceder al conocimiento del arte repentista en estas latitudes.⁹*

La payada como PCI del Uruguay es una práctica cultural que trasciende generaciones y límites geográficos. Su mayor o menor vitalidad dentro de la diversidad de géneros musicales de los tiempos que corren depende de todos los involucrados: los payadores, las instituciones del área de la cultura del gobierno, los organizadores de eventos folclóricos, los espectadores, los estudiosos de la cultura contemporánea, etc. El género ha sufrido cambios a través de su historia que no lo han afectado en su esencia: la improvisación cantada de versos que descansa en la capacidad del payador de captar el tema propuesto y armar unas décimas improvisadas sobre él. Este arte requiere entrenamiento para que el punteo de guitarra sea un buen acompañante del verso y para disponer de un rico vocabulario que permita componer en rima. Por lo que hemos aprendido de los payadores, ser payador no se logra en un día; por el contrario, requiere de mucho esfuerzo y dedicación que el payador desarrollará a lo largo de toda su vida.

Las garantías de trasmisión del oficio, el apoyo y promoción de los ámbitos propios para su desarrollo, el reconocimiento de este arte desde lo económico y cultural son algunos de las propuestas indispensables que surgen de la consulta a la comunidad de payadores. Estos aspectos, entre otros que surjan del inventario de la payada que está en proceso, deberán ser tenidos en cuenta para la elaboración de un plan de salvaguardia del arte de la payada en nuestro país.

⁹ Ibidem.

REFLEXIONES FINALES

El trabajo en patrimonio cultural inmaterial (PCI) es una oportunidad de reflexión sobre la diversidad cultural y sobre las interconexiones de una práctica cultural con su entorno social y simbólico. El PCI es un disparador para repensarnos como sociedad, pues hace visibles los cambios y permanencias de los saberes populares, como así también de los académicos. Estos últimos deben, por un lado, profundizar en su estrategia científica, proveedora de las evidencias que dan fundamento a sus enunciados y, por otro, reconocer el saber de otros colectivos. De la interacción de estos saberes y de la elaboración de sus estrategias de acción surge el concepto de PCI.

Es así que la presente publicación no es más, pero tampoco menos, que un comienzo en el recorrido de reconocer y divulgar la diversidad de algunas expresiones y prácticas culturales inmateriales que están presentes en la comunidad nacional. Asimismo, el mate, la payada, la guasquería y la música litoraleña, entre otras, nos convocan a vernos como región cultural donde las fronteras políticas se desdibujan para dar cuenta de los procesos culturales históricos y contemporáneos que nos unen.

El alcance de lo realizado es necesariamente acotado. Como lo señala la Unesco, la elaboración de inventarios nacionales de PCI debe ser permanente. El registro de nuevas prácticas culturales queda siempre pendiente, a la vez que la evaluación de las ya inventariadas.

Por otra parte, no se debe interrumpir el trabajo con el PCI ya que, por definición, alude a la fragilidad de los procesos de transmisión de saberes sometidos a diversos factores que afectan a nuestro país y al mundo de diferentes maneras; la globalización, la pobreza y la exclusión son algunos de ellos. Es por este motivo que se deberán destinar los recursos presupuestales que habiliten la ejecución de las políticas nacionales y departamentales referidas al patrimonio cultural inmaterial.

Asimismo, la tarea de continuar con la divulgación del concepto de PCI y su metodología de trabajo debería priorizarse para garantizar su debida comprensión y uso por parte de las comunidades y las instituciones. Los centros de educación de todos los niveles, las comisiones de patrimonio y direcciones de cultura departamentales y las ONG que trabajan con temas sociales son los ámbitos a considerar en la planificación.

Están pendientes otros estudios que den cuenta en profundidad de las prácticas ya inventariadas. Para la definición de las políticas culturales es necesario establecer líneas de base que den cuenta de la situación de la que se parte. Esto con el propósito de definir indicadores de desempeño de las políticas culturales o de las acciones directas de la comunidad, o de los mismos portadores sobre la práctica cultural en cuestión.

Por último, el PCI es un factor de desarrollo de los pueblos y así esperamos que sea para Uruguay. En primer término, porque contribuye a la autoestima y promueve una visión crítica de la realidad social y cultural entre los miembros de la comunidad donde se genera. Por otra parte, puede integrarse a estrategias de desarrollo turístico, las cuales deberán ser evaluadas y consensuadas con los portadores de las prácticas. En todos los casos, el sentido de ser de este trabajo y de los venideros es aportar al bienestar de las comunidades y al disfrute de la diversidad cultural.



