

De danzas, ponchos e hilados

Daniela Beatriz Iriarte
Universidad Nacional de Catamarca
Argentina

En una tarde calurosa del mes de julio, en la ciudad de Belén, provincia de Catamarca, atípico para esa época del año, una gran multitud fue participe de la “Marcha de los Ponchos” convocada por diversas instituciones estatales en una de las avenidas principales de la ciudad. La finalidad del encuentro tenía el eje puesto en el rescate cultural y revalorización de los tejidos artesanales realizados por las personas de la zona, quienes desde antaño son reconocidos en función de esa actividad ancestral. De esta manera, “la Marcha de los Ponchos” fue el slogan que promovió el desfile de más de 300 ponchos; combinando colores y texturas para exhibir, homenajear y rescatar su cultura tradicional.

Mi participación, fue la de dar a conocer el desarrollo del evento como comunicadora de una de las instituciones organizadoras. Sin embargo, más allá de cumplimentar con una tarea institucional, me sentí interpelada por la danza, la música, las artesanas y la propia marcha que reunió familias, niños, ancianos; quiénes -tras el encabezamiento de la Virgen de Belén- iniciaron la gran caminata para conjugar, baile, canto y el popular revoleo (de los ponchos) al compás de la música. En esta emergencia, me interesa resaltar la entrada en escena, más allá del baile, de un “cuerpo vivencial” (Najmanovich) que cobra protagonismo por la algarabía de la danza y desde la cual “las fuerzas emotivas y las relaciones inter-corporales no dejan quieto el sentido y movilizan retóricas, metamorfosis y matrices oblicuas de las artes de hacer” (Grosso 2009a 5).

De igual manera, las artes de hacer de las artesanas están presentes en el tejido mismo de los ponchos como reflejo de una transmisión generacional/ancestral; a partir de los cuales las tejedoras se reconocen, se identifican y se emocionan.

La historia tejida

El poncho es un elemento de vestimenta típica del patrimonio tradicional argentino. Cada pueblo y cultura le fue imponiendo su marca particular, agregándole distintos motivos y técnicas que le fueron dando una impronta característica.

A lo largo del tiempo tuvo distintos usos. En épocas pasadas, le servía al gaucho como protección contra el frío, las lluvias, las malezas del territorio y cobija para dormir. También era útil para la pelea y en las batallas.

Para el director del Museo Nacional de Arte Decorativo, Alejandro Bellucci, “el poncho es sobretodo, impermeable, bufanda y capote. También sirve como colchón al sereno y oficia de manta y de frazada, además de ofrenda al promesante”. En cualquiera de sus formas, el poncho representa un pedazo grande de la historia del continente americano y es el símbolo fundamental del quehacer nacional. En palabras de Belucci, se trata de “una segunda bandera que integra el imaginario de una tradición de paz y cobijo en la que los argentinos nos reencontramos y nos reconocemos” (Ponchos, historia y tradición).

En la actualidad, hay tantos ponchos como artesanos tejedores y cada uno representa el reflejo fiel de su paisaje. Le dibujan figuras, colores y marcan un estilo propio, distintivo del terruño que los vio nacer. Así fue desde su nacimiento un milenio antes de Cristo en la ciudad peruana de Paracas, donde se lo usaba como manta cobijadora de los funerales.

Según la investigadora Ruth Corcuera, “El poncho aparece 1000 años antes de Cristo. Tenía una contextura muy fina y era utilizado como ofrenda en los enterratorios. Una tesis marca que había ponchos en el año 1000 AC en Paracas”, (Ponchos de las tierras del Plata 68).

Miles de años pasaron hasta que los simples enlazados de hilo fueron un tejido compuesto por urdimbre y trama. El Perú fue su cuna. Desde allí, se desparramó la costumbre de su uso a toda la región andina, en donde se confeccionaban una especie de camisetas que los Incas llamaban “unku” y que era usada como vestidura funeraria.

Lo cierto es que el poncho existía en estas tierras gracias a sus habitantes originarios. Con la conquista española de América, el poncho, lejos de debilitarse, robusteció sus formas, amplió sus técnicas, sus diseños y sus colores. Según la investigadora, “los españoles adoptan el poncho porque un saco no los cubría, el poncho sí. El poncho es un abrigo muy práctico, que permite libertad para la geografía americana; posibilita mover las riendas del caballo, a diferencia de la inmovilidad de una casaca española. Hay una funcionalidad especial para los espacios rústicos y grandes como los paisajes de América”, (Corcuera 1999 72).

En los siglos XVI y XVII los indígenas del Virreinato del Perú le dieron una gran difusión y un siglo después ya los usaba la sociedad criolla del Río de la Plata. Fue con Juan Manuel de Rosas que el poncho comenzó a jugar en la vida de las ciudades, cuando el rojo abrigo de El Restaurador se oponía al emblema celeste de los Unitarios.

Además de sus usos actuales y pasados, el poncho fue también, a principios del siglo XX, uniforme de la policía de campaña y del ejército argentino.

Los ponchos de campo van desde el color gris al marrón y blanco, mientras el negro era el de los nobles y el rojo era sinónimo de sangre, de muestra de potencial ante el enemigo. Para los investigadores, esa variación cromática deriva del pensamiento religioso mapuche. El estilo de las columnas del poncho podía significar posesión de hacienda, varias mujeres, alianzas políticas y procedencia geográfica, de acuerdo a la tradición araucana.

Pero desde sus orígenes, para Corcuera, “el poncho está muy unido a los viajeros porque es excelente para una travesía. Después se convierte en una pieza de arte, pero su uso es claro: el poncho sirve para cubrirse del frío y el viento en medio del campo. Para eso lo usaban los arrieros que cruzaban la Cordillera de los Andes. Está muy unido al clima” (Ponchos de las tierras del Plata 69).

El poncho puede ser confeccionado con distintos tipos de lana: de vicuña, llama, oveja, guanaco o alpaca. En la actualidad, para determinar su autenticidad, se utilizan parámetros que dan cuenta de las características específicas en su elaboración. Los estilos cambian conforme la geografía y las

técnicas también viajan a ese ritmo. En el Chaco, por ejemplo, la lana con que se hace el poncho se hila con un huso que se apoya en el piso y en Catamarca, La Rioja y Tucumán el huso va suspendido en el aire. En sus dibujos, en sus colores y en los materiales utilizados está una parte de quien los ha elegido. Ese conjunto marca también un estilo distintivo que caracteriza cada zona en que los artesanos le dan vida a la colorida manta. El desplazamiento de la costumbre del tejido desde los obrajes hasta las casas particulares, creó una cultura familiar del poncho que a su vez está relacionada con el lugar.

La lana de oveja y la de llama son las de uso más común entre los artesanos. La de llama está relacionada con el uso que los pobladores originarios hacían de su carne, de sus servicios (lo usaban para transporte) y de su lana.

El pelo de vicuña representa el material más distintivo de los más preciados ponchos. Para los Incas, este camélido representaba el Sol, de gran importancia para su cultura. Prestigioso, se usa su pelo extrafino para la confección de delicadas prendas de altísimo valor comercial. Los Incas creían que la esquila del pelo de vicuña significaba una virtual muerte del camélido debido a la supuesta intolerancia ante el frío y con ese argumento mataban a las vicuñas. Hoy se hacen travesías a la Puna catamarqueña para hacer el Chaku, captura de vicuñas salvajes con el fin de esquilas, protegiéndolas dentro de su hábitat natural.

Los ponchos están hechos de dos piezas, que se cosen en el centro con un punto de bordado formando un pequeño dibujo, llamado mosca. Existen, también, ponchos tejidos de una sola pieza, con un ojal realizado con tramas discontinuas. Los colores y diseños son creación de cada artesano del telar, que aprendieron de sus antepasados las técnicas, secretos del entramado característico de cada pieza confeccionada (Atlas de Catamarca).

Belén, cuna del poncho

Belén¹ es una ciudad de la provincia de Catamarca, y capital del departamento Belén que se ubica al sudoeste del departamento entre los km 4089 y 4092 de

la Ruta Nacional 40, en un valle semiárido surcado por el río Belén. Integra la región oeste de la provincia, a 1.500 m.s.n.m. y una distancia de 291 Km del departamento Capital. Limita al noroeste con Antofagasta de la Sierra, al nordeste con la provincia de Salta, hacia el oeste con Tinogasta, hacia el sur con Pomán, hacia el este con Andalgala y Santa María. Belén cuenta con 6 distritos catastrales: Belén, Londres, Puerta de San José, La Ciénaga, San Fernando y Hualfin (Atlas de Catamarca).

Por otro lado, Belén es la tierra que consagra la creación del poncho, especialmente del hilado de vicuña en particular y de llama y oveja en general. Por ello, es conocida mundialmente no tan solo por su belleza incomparable, sino también por la belleza y armonía de sus tejidos. Hoy representa la mayor actividad en la industria telera de la provincia de Catamarca. Un alto porcentaje de la población es artesana. Se estima que aproximadamente un 15 % del total de la población belicha realiza esta actividad. Los tejidos de Belén son actualmente conocidos en todas partes, haciendo del poncho criollo, la prenda de abrigo práctica por excelencia. Aún hoy se continúa con el hilado manual y el teñido con tintas vegetales y mordientes caseras, verdadera ciencia de la naturaleza que convierte a los ponchos belichos en los mejores del mundo. En función de esas particularidades se reconoce a Belén como "la cuna del poncho".

Danzares

El folclore² fue la danza que acompañó la convocante marcha, y tras el encabezamiento de la Virgen las personas emanaban alegría al ritmo de la música y de las coreografías que los cuerpos formaban durante el tránsito de la caminata. Muchos espectadores fueron contagiándose de esta algarabía, los que sin previa especulación e invitación irrumpieron y se aunaron en el colectivo danzante, fundiéndose al compás del bombo y la guitarra.

Esa irrupción dio lugar a la entrada en escena de un cuerpo vivencial³ cuyo movimiento implicó interacción, relación y transformación mutua con el sentir de la música. Sentidos que dialogan con la danza y despiertan el impulso de

comulgar y bailar junto al resto de los presentes. Asimismo, estos sentidos afianzan la relación del lugar, de la tierra, con la música dado que “nuestro cuerpo vivencial es ante todo un límite fundante y una trama constitutiva de un territorio autónomo y a la vez ligado inextricablemente al entorno, con el que vive en permanente intercambio” (Najmanovich).

Si bien la convocatoria de la Marcha fue realizada por instituciones estatales con un claro discurso de revalorización cultural, la “puesta en escena” emergió con honda emotividad y animada por la música a manera de contra-discurso que irrumpió simbólicamente a partir del despliegue de los cuadros folclóricos.

Susana, fue una de las personas destacadas por su particular destreza, quien al unísono de la tradicional chacarera contagiaba su esplendor y alegría: “me parece extraordinario que Belén haya generado un momento para mostrar su artesanía y su obra cumbre en la danza. Soy de Londres, pero vivo en Mendoza y vivir esto me emociona. Me emocionan mis raíces”.

Las raíces emocionan, palabras de Susana que reflejan el sentir asociado con la tierra, canalizado a través de la danza, como mecanismo de refuerzo y de expresión de la propia cultura. Las raíces convocan, interpelan a los que están y a los que no, porque surcan el sentir de los lugareños en una de sus manifestaciones más sentidas y reconocidas: el folclore.

La música provocó la enacción⁴ de los cuerpos que emergieron en la danza para dar lugar a la formación de figuras típicas del baile folclórico conjugadas con los colores, entramados y texturas de los ponchos.

Muchos de los presentes, con gran algarabía apoyaron y exaltaron esta iniciativa, lo que implica “valorizar nuestra cultura, rescatar nuestras tradiciones y mostrar a los jóvenes nuestras tareas ancestrales”.

Teresita, tejedora de ponchos de vicuña, también hizo eco de la emocionalidad que atravesaba a los presentes. “Me emocioné cuando hablaron de la marcha, esto me emociona porque son cosas nuestras que debemos rescatar y no perderlas por eso es que estoy aquí (...), y así es que nos incentivamos a venir. La prepare a mi mamá (quien tiene una discapacidad motriz) y la traje. El poncho que tengo puesto lo hice yo”.

Las emociones, la alegría, los colores, las texturas, los movimientos tienen un sentido estratégico en nuestros contextos interculturales dado que “las formaciones hegemónicas establecieron en la realidad social su mapa de diferencias por medio de políticas de aniquilamiento, de olvido y de negación” (Grosso 2007 187) y la semiopraxis⁵ señala hacia las relaciones entre los cuerpos acallados e invisibles de la enunciación. Entonces, en palabras de Grosso, la semiopraxis:

Trata de abrirnos al poder significativo de la gestualidad, y tal vez de recomprender, desde el horizonte gestual, el lenguaje allí implicado y aun de mostrar como el lenguaje es reapropiado por el relieve del gesto. Se trata de que una lucha de las representaciones lingüísticas reconozca también las representaciones dramáticas en pugna contra la hegemonía: el poder poético y el poder dramático de la representación, donde representación ya no tiene esa casi exclusiva consistencia ideal que le confiere la lingüística, sino que sus juegos trópicos traen la retórica a la interacción de los cuerpos en los espacios tiempos; representación se convierte en metamorfosis lúdicas, excediendo todo mentalismo: su especificidad comunicativa genera sentidos en el curso mismo de la acción, mostrando la ilusión estetizante e intelectualista de una dialéctica entre representación y acción. Representación-en-la-acción es otra cosa, que no se dice ni se imagina, sino que se hace metamorfoseando el orden discursivo del mundo. (El revés de la trama 20).

En la marcha, la danza, las figuras y la disposición de los cuerpos no involucran un mero hacer, se trata más bien de un gesto diferenciado que -más allá de reconocer el baile folclórico como algo convencional o típico de nuestras provincias norteñas- no significa una mera reproducción, sino que es el gesto en la emoción “el lugar de la memoria y tal vez sea el motivo de la expansión de la ritualidad de la vida diaria” (Grosso 2007 190). Esta memoria es la que emerge en la circulación ritual en torno a la Marcha de los Ponchos. No había indicación alguna sobre formación o invitación al baile, todo fue fluyendo al compás de la música y al sentir de la gente. Es decir que en estos movimientos emergieron “*maneras de hacer y modos de representar* fuertemente cargados y orientados por mediaciones no lingüísticas, ligados a una corporalidad escénica y a una materialidad simbólica, no explícitas, tal vez

nunca enunciadas en lenguaje, pero no por ello menos operantes” (Grosso 2009a 6).

En relación con esas emergencias, cito nuevamente a Grosso para quien “gestar” nos coloca en el clima y en el curso de los afectos y las emociones. Gestar es una vida generada en la interacción y en el contacto social y cultural. “Lo que se gesta deviene de un oscuro estado de latencia, fuertes sensaciones y sentimientos, percepciones climáticas y atmosféricas, retumbos, músicas en la música, sonidos de tambores, percusión primaria, es lo que late, lo emergente, lo que se insinúa, lo que anuncia, lo que viene” (Gestar la gesta popular 25). Asimismo, el autor hace referencia al estilo en que las matrices y redes populares ponen su énfasis de sentido y fuerza de presión que combaten “con un poder de roedura que no es ni argumentativo ni cínico, pero que ni tampoco funda acuerdos ni cree ingenuamente. El conocimiento allí es puro desgaste burlón, sometido al tembladeral de la risa higiénica y austera lógica de la arquitectura apolínea” (Gestar la gesta popular 26).

A su vez, Grosso suma a su planteo los supuestos de Paulo Henrique Martins sobre la necesidad de llenar el vacío en la teoría social por una exploración sociológica más extensa de lo cotidiano.

Hay todo un universo teórico que se manifiesta a partir de la reorganización de la matriz espacial y temporal de América Latina, y de las nuevas modalidades de agencia simbólica del territorio, reveladas por las novedades de los planos lingüístico, cultural, económico, político y moral. Pero esas novedades fenomenológicas no pueden ser percibidas en tanto los intelectuales y los planificadores (y, entre ellos los científicos sociales) continúen excesivamente apegados a indicadores objetivados de la realidad, que permiten apenas una comprensión superficial de la arqueología de la vida social”. (Gestar la gesta popular 26)

Para el autor, las rupturas epistémicas por las que irrumpen gestos de sentido nos ponen ante radicales desplazamientos tectónicos a los que denomina como “espacio-tiempos otros”. En este sentido, afirma la existencia de otras gestas que buscan remover los cimientos de un “estado-de-ser” que pavimenta y sepulta “maneras-de-estar activas” y operantes en el discurso de los cuerpos de nuestras comunidades primarias, aquellas pertenencias populares que “la

institucionalidad política resiente o instrumenta, que la formación académica aparta y desconoce, que la ciudad aplana, educa y mercantiliza con cada nuevo impulso de Modernidad” (Grosso 2009b 21).

En el desarrollo de la marcha, como evento promovido por instituciones y organismos estatales, cobran protagonismo las “creencias territoriales otras” dando paso a la emergencia de “otras sensibilidades”, “otras relaciones intercorporales de sentido”, desde las cuales la alegría, el goce, la risa, la ritual circulación de los pies y la fiesta pueden llevar a la pérdida del tiempo y al diseño de nuevos mapas y territorios: “*otros espacio-tiempos* asolan los trazos a sangre y fuego del espacio-tiempo homogéneo y gestionando gota a gota, del capitalismo de extracción y consumo en la formación política del Estado” (Grosso 2009b 35).

Desde otra mirada, considero pertinente reflexionar sobre la danza asociada con el lugar y por ello, traigo a colación el análisis realizado por Rodolfo Kush sobre las relaciones establecidas con el hábitat que, a su vez, cimientan “el estar”.

El estar, para Kusch, se asocia con el concepto de instalación desde el cual “se refleja el modo de existir en América, en cuanto implica la acción de algo que instala, como referencia de un absoluto con el cual se cohabita” (Esbozo de una antropología filosófica americana 11). El concepto de cultura, según este autor, no se refiere sólo al acervo espiritual que el grupo brinda a cada uno y que es aportado por la tradición, sino además es el baluarte simbólico en el cual cada uno se refugia para defender la significación de su existencia. En este sentido, la danza como elemento constitutivo del simbolismo cultural de Belén golpea la escena colonial (la Marcha de los Ponchos) para lograr un “domicilio existencial, una zona de habitualidad en la cual uno se siente seguro. En realidad se trata de conceder sentido a lo que nos rodea” (Esbozo de una antropología filosófica americana 14).

En esta dirección, señala la importancia que el pensamiento del grupo adquiere para comprender lo que acontece. Se trata de un pensamiento condicionado por el lugar, o sea que hace referencia a un contexto firmemente estructurado mediante la intersección de lo geográfico con lo cultural. “Por

ejemplo, desde este ángulo se explica toda clase de resistencia que el grupo ofrece a la interferencia del mundo exterior. Una propuesta económica se estrella contra el cierre cultural del grupo. Y la propia cultura de éste tiende a proporcionar elementos para resistir cualquier modificación” (Kusch 1978 15). En otras palabras, el baile como “infiltración” de la cultura local frente a la iniciativa de “revalorización” y “rescate” de las instituciones.

La geografía hace al hábitat, y éste existencialmente al domicilio. La geografía comprende las rugosidades reales, como los accidentes de la tierra. Por ese lado apunta a un modo de ser-ahí, al “para vivir”, o sea al hábitat, al molde simbólico en el cual se instala el ser. Eso produce la cultura, como un modo peculiar de cultivo para hacer frente al contorno. La cultura es entonces un molde simbólico para la instalación de una vida. Este molde simbólico constituye el así llamado suelo (Kusch 1978 17).

Por eso, en realidad, se piensa a partir de lo que se come, lo que se produce, de lo tradicional que condiciona todo quehacer, todo esto enredado en el poder ser, pero invertido como ser de la posibilidad que es, pero que está condicionado por la cultura que abarca todo lo que hace al estar (Kusch 1978 19). “Uno rescata la tradición, el tema de que mi madre, mis tías y mis abuelos han llevado la costumbre de la hilandería en vicuña”, afirma Teresita. La tradición del hilado se asocia con, siguiendo a Kusch, “una forma de concretar el sentido en el que intuitivamente descansa su vida. Consiste en el saber de un sentido en el cual se instala la vida del grupo” (Esbozo de una antropología filosófica americana 22) y por ello afloran las emociones con el desfile de entramados y colores que remiten a las maneras de hacer de una ancestral tradición.

Las tejedoras de la luna

Esa tarde calurosa de invierno no impedía el despliegue de la Marcha y las personas lucían orgullosas su tradicional vestimenta. La multitud crecía conforme pasaba el tiempo y a lo lejos se visualizaba una amalgama de colores, texturas e hilados. Y allí estaban ellas, bajo la sombra de un gran árbol, un grupo de siete mujeres con sus ponchos de vicuña observando el

transcurso del evento. Me acerqué con curiosidad ante la alegría reflejada en sus rostros y por la similitud de sus prendas, realizadas en hilados y colores similares. En una primera instancia inferí que podrían tratarse de algún grupo representativo de hilados, pero ellas simplemente se reunieron a contemplar el desfile y se dieron con que -sin previo aviso- la Marcha las había reencontrado. “Somos las tejedoras de la luna”, respondió Teresita -con risas de por medio- cuando le pregunté si tenían algún nombre. “No pertenecemos a ningún grupo, somos tejedoras belenistas y tejemos con hilos de luna”.

Mi “desinteresado” acercamiento, se mudó hacia un interés explícito de conversar con aquellas mujeres, porque sentí que los “hilos de luna” encubrían anécdotas y “maneras de hacer” que las tejedoras podrían contarme para que lograra conocerlas.

“Antes hilábamos con mecheros, lamparitas, y a los hilos gruesos los hilábamos a la luz de la luna. El tejido es un disfrute, el poder estar y compartir y eso es lo que queremos que quede plasmado en los jóvenes para que siga siendo una tradición. Trabajar en el hilado era antes el juego de la familia. Porque en medio del tejido, uno cocinaba, barría, ponía la ollita y empezábamos a hilar y en medio de todos los quehaceres estábamos con el uso, despelando la vicuña. Es un proceso grande el de tejer con lana de vicuña, primero hay que esquilar el animal, luego se vareteaba⁶ el vellón, después se areteaba⁷ y por último sacaba el excedente de pelo para que salga fino y suave la prenda, para que salga firme el tejido y hacer la hebra más fina. También hay que separar los colores, según las gamas (marrón beige,) que posee el animal en las distintas partes del cuerpo, porque según las partes del cuerpo se obtienen los colores, de la panza es el beige.”

El arte del hilado con lana de vicuña conlleva un circuito ritual que circunscribe espacios, consagra tiempos, formaliza acciones y “separa objetos densamente cargados de símbolos” (Grosso 2007 93). Más allá de una actividad artesanal, el tejido se constituye en una forma de vida, en parte constitutiva de una red de relaciones que opera por detrás y que va guiando los sentidos y las prácticas

en estas maneras de hacer. Más adelante volveré sobre las relaciones que subyacen a estas prácticas y que conforman una teoría de la relacionalidad.

Las maneras de hacer de las tejedoras de la luna, la preparación del hilado, ponen de relieve una mediación comunicativa que destaca la singularidad de “una ratio popular” “una forma de pensar investida de una manera de actuar, un arte de combinar indisociable de un arte de utilizar, formalidades a las cuáles obedecen las prácticas y que son tan evidentes que no se ven ocultas por su evidencia (...) dichas matrices epistémicas son por tanto a la vez, diría Raymond Willimas, estructuras del sentir”. (Grosso 2009b 29)

“Este poncho lo hice yo, lo tejí con mis propias manos, fue de mi marido y ahora lo uso yo. Este poncho tiene 56 años. Estoy emocionada con la marcha de ver a todos con los ponchos puestos, porque se fue perdiendo esta tradición”, comenta Juana. El “tejer” conlleva el sentir, la práctica se asocia con las emociones y con lo que a ellas subyace: las tradiciones y el deseo de compartir, interactuar y enseñar a los más jóvenes un estilo de vida impregnado en el “hacer”.

Para Teresita, usar el poncho es una “identidad”. “Estoy emocionada por volver a ponerme el poncho, es lo que nos representa. Recuerdo a mi mamá constantemente hilando y urdiendo porque los turistas siempre le venían a comprar. Además, con la hilada venía la bailada y el ponche de los inviernos”.

“Yo guardo los usos de mi madre, los ovillitos, a mí me enseñaron, yo estudie con el sacrificio de mi madre a través de las mantas. Se tejer e hilar. Pero me dedico a otras actividades”, agregó Dora.

“Con la hilada venía la bailada”, una relación casi dialéctica que involucra “relacionarse en la práctica con epistemes otras, implica ya relacionarse de acuerdo a esas teorías en la práctica. Por ello es que vincularse con teorías otras de la relacionalidad es algo que no se puede hacer sólo en términos de conocimiento. Debido a que nos relacionamos como seres es que las conocemos, pero no nos relacionamos como seres sino de acuerdo a esas mismas teorías de la relacionalidad” (Haber 2009 12).

En términos de Haber:

La teoría de la relacionalidad opera como una estructura por detrás o por debajo de la experiencia y, que guiando la

semiosis y la práctica, se mantiene ajena a la enunciación de los actores. (...) Es una teoría perfectamente conocida por la gente, tanto que es el metro contra el cual se miden las evaluaciones morales. No se trata de un entramado invisible sino que es perfectamente visible para quien lo conoce, aunque se debe aclarar que no es posible conocer las teorías locales de la relacionalidad sino es mediante el relacionamiento de acuerdo a esas mismas teorías, de manera que conocer y estar acaban por asemejarse lo suficiente como para que resulte superfluo diferenciarlos. (La casa, las cosas y los dioses 15).

De esta manera, el tejido mismo, el arte de hacer, se trata de una relacionalidad que no necesita del lenguaje, sino de la puesta en acto de la relación. No se reproduce mediante la escritura y la lectura alfabética, “sino en las relaciones criadas en el tiempo, entre las cosas que se modulan ritualmente” (Haber 2011 17). Es decir, las relaciones que se hacen, se tejen y a su vez, se relacionan.

Interpelaciones/provocaciones

En mi quehacer profesional, como comunicadora de una de las organizaciones organizadoras, pude dar cuenta de la realización del evento, sin embargo me sentí provocada e interpelada por las artes de hacer de las tejedoras de la luna. No bastó la sólo cobertura periodística del acontecimiento porque más allá del “éxito” de la convocatoria, se movilizaron prácticas de sentido, tanto en los presentes como en mi persona, que irrumpieron de manera simbólica cobrando fuerza en el escenario multicolor del desfile de los ponchos.

Además, el escribir sobre este acontecimiento no tuvo la intención de dar respuesta a un problema de investigación preestablecido, sino que responde simplemente a la necesidad de conocer y re-conocer a las artesanas en función de sus propias emociones. Emociones vinculadas al recuerdo de las raíces, de las costumbres y de la madre tejedora que bajo el entramado de hilos y usos se dedicaba a la crianza de sus hijos. Es por ello que mis ansias de conversar o de comprender la emocionalidad que cobijaba un poncho me

llevó a querer sumergirme en lo que subyace, lo que envuelve y lo que abriga a las artes de hacer de las artesanas “belenistas”.

Por este motivo, mi acercamiento involucró una conversación, no sólo con las personas en un sentido material, sino con los “sentidos otros” de la realidad en la que estaba situada. Primero desde la distancia, en un lugar de observadora, para luego ser interpelada por los cuerpos, los colores, los hilados, los entramados y danza “en una conversación que interpela y, a la corta o a la larga, conmueve” (Haber 2011 21).

De este primer contacto podría decir mucho más, como también podría hundirme en las relaciones entramadas de las tejedoras con sus telares, usos y “bailadas” de por medio. Sin embargo, al escribir sobre las protagonistas de esta historia es mi intención primaria explicitar las emociones y sentidos que circularon en torno a un particular evento producido en la ciudad de Belén y en una calurosa tarde de julio. Por otra parte, me planteo diversas cuestiones que se desprenden de esta primera aproximación:

¿Cuál es el lugar de la religión?

¿De qué manera la imagen de la Virgen de Belén actúa en la confluencia de lo ancestral/colonial?

¿El interés de las instituciones en “rescatar la cultura ancestral” acentúa o intensifica un posicionamiento diferencial con respecto al otro?

¿Qué es lo que subyace a esa actitud altruista de revalorización?

¿Existe una reproducción colonial en las acciones emprendidas por los organismos estatales?

¿Se pretende revalorizar la cultura o se tiende a la mercantilización y exposición de una ancestralidad olvidada?

Podría, igualmente, seguir enlistando interrogantes a propósito de esta experiencia, pero el énfasis, reitero, puesto en lo emocional -como asiento donde mora el sentido de la acción colectiva- “no constituye un resaltador de la norma ni un accidente secundario, sino que opera los caminos desviados y los desbordes de las previsiones y prescripciones dominantes: son las razones prácticas de la máquina de perturbadísimos afectos que hacen del mito, el



ritual, la narrativa y las creencias cotidianas *maneras de hacer* de una *semiopraxis critica*" (Grosso 2009a 2).

© **Daniela Beatriz Iriarte**

Notas

1 Los pueblos que habitaron el territorio de Belén, antes de la colonización, fueron: los Hualfines, los Famaifiles, los Culampajaos, los Quilmes, de Quimivil-Londres. En el año 1557 llegan los primeros españoles, al año siguiente, 1558, Juan Pérez de Zurita, funda "Londres de la nueva Inglaterra", en el Valle de Quimivil, cerca de la actual ciudad de Belén; a este le sucedieron Gregorio de Castañeda y finalmente el Pbro. Bartolomé de Olmos de Aguilera quien la funda definitivamente el 20 de diciembre de 1681 en el valle del río que se denominaba Famayfil, que significa "de los cerros de atrás o detrás del cerro". Debe su nombre a la advocación de la Virgen del Santuario de Nuestra Señora de Belén en España. (Atlas de Catamarca, 2014).

2 La historia del folclore argentino lleva arraigada la influencia de los misioneros que llegaron a América en la época de la cristianización de los pueblos indígenas y la influencia de los esclavos llegados del África, con sus sonidos autóctonos. A eso hay que sumarle también, otros movimientos migratorios posteriores, que también traían consigo su cultura, costumbre y tradiciones. Esta mezcla de ritmos, fue abriéndose paso por todo el territorio argentino, y de sus mezclas derivaban estilos musicales que se arraigaban en cada región como la expresión característica de ese ámbito.

Durante el siglo pasado, distintos intérpretes de cada región fueron moldeando los diferentes estilos que se convertirían en los más populares de nuestra música popular. Esto, en cierta parte, no fue muy positivo. Porque también quedaron en el olvido otros estilos y danzas, que algunos hoy luchan por reflotar.

Haciendo una recorrida apresurada en la historia del folclore argentino, comienza a nacer con la influencia de los misioneros. Esto ocurría en el siglo XVI, cuando Juan Gabriel Lezcano (Nuño Gabriel) llega a Buenos Aires junto a don Pedro de Mendoza, y reúne a los indígenas del lugar y comienza a enseñarles nuevos cantos, con los cuales intentaría "civilizarlos". Pero la primera provincia en recibir el aporte cultural hispano sería Tucumán, donde los indígenas de la zona recibirían de los misioneros llegados al lugar la influencia de su música.

Ya en el siglo XVII, la música, la danza y el canto alcanzarían un progreso más que interesante, varias provincias del territorio nacional comenzarían a organizar reuniones donde predominan todas estas formas de expresión artística. A esto hay que sumarle la cantidad de instrumentos que ya en esa época existían. En el siglo XVIII se intensifica el aporte europeo a través de calificados músicos que llegan a estas tierras, con nuevos instrumentos, partituras y libros de música. Pero en este siglo también comienza a haber una influencia, pequeña, pero importante, de los esclavos, que con su música traída del África, darán un aporte importante a la música popular.

El siglo XIX es el momento cúlmine de la música popular argentina. Más allá de la creación del Himno Nacional y del Teatro Colón, comienzan a surgir las primeras orquestas y coros que difundirán por todo el territorio nacional lo que será la música folclórica.

Con la llegada del siglo XX, comienzan a surgir grupos representativos de cada región de la Argentina, interpretando la música popular, a través de las chacareras, zambas,

vidalas, huaynos, gatos, cuecas y otros ritmos, que serán los preponderantes en el folclore nacional.

En la década de 1940, el folclore comenzó a difundirse en las grandes ciudades y, en los años 60, alcanzó una de sus máximas expresiones. El folclore se había convertido en un fenómeno comercial, y surgieron una gran cantidad de músicos que, en su mayoría, y, a pesar de los años, siguen manteniendo un contacto activo con la música de nuestra tierra. La música folclórica canalizó una sensibilidad popular y nacionalista, de múltiples vertientes estéticas, políticas e ideológicas, características de las décadas de 1960 y 1970.

En: http://www.rivadaviamendoza.gov.ar/index.php?option=com_content&view=article&id=298:historia-del-folclore-argentino&catid=68:origen

3 Denise Najmanovich en el artículo "El sujeto encarnado: Límites devenir e incompletud" sostiene que el "cuerpo vivencial" o "cuerpo experiencial" no se trata ya de un cuerpo abstracto, dominado por la visión perspectiva y los las medidas estandarizadas externas. Ese cuerpo no desaparece totalmente, pero ya no es el único imaginario corporal. En la contemporaneidad empezamos a poder pensar en un cuerpo multidimensional: un cuerpo a la vez material y energético, racional y emocional, sensible y mensurable, personal y vincular, real y virtual. El "cuerpo vivencial" a diferencia del "cuerpo de la modernidad" o "cuerpo máquina" no es un objeto abstracto, ni independiente de mi experiencia como sujeto encarnado. Esa experiencia que todos tenemos de nuestra propia corporalidad no es fija, ni inmutable. Todo lo contrario, sentimos de una manera "clara y distinta" que estamos en permanente transformación: de eso se trata estar vivo. El "cuerpo vivencial" no alude a sustancia alguna, no tiene un referente fijo fuera de nuestra experiencia como sujetos encarnados. Nuestro "cuerpo vivencial" es ante todo un límite fundante y una trama constitutiva de un territorio autónomo y a la vez ligado inextricablemente al entorno, con el que vive en permanente intercambio.

4 *Enacción* término propuesto por Francisco Varela, como alternativa a la concepción clásica de la cognición que busca conocer un mundo que está dado de antemano, por otro que emerge de la circularidad que se da entre acción/interpretación. Toma el término inglés *enaction* (representar en tanto desempeñar un papel, actuar) y de la idea *debring forth* (hacer emerger) (Varela, 1990: 89-90)

5 Una *Semiopraxis* estudia, en cambio las prácticas discursivas en la corporalidad irreductible e irrebasable de las relaciones sociales; es una teoría social situada que investiga la *semiosis social* a nivel de las prácticas, que constituye la dimensión oscura, silenciosa y fuertemente determinante de los procesos de reproducción y transformación social en contextos interculturales poscoloniales. (Grosso, 2009: 34)

6 Según lo manifestado por una de las entrevistadas, significa sacar la basura del vellón del animal esquilado.

7 Para Teresita se trata de un término popular que refiere a golpear la lana esquilada para sustraerle “las suciedades, como el polvo” y luego proceder con su lavado e hilado.

Bibliografía

CORCUERA, Ruth. *Ponchos de las tierras del Plata*. Buenos Aires: Fondo Nacional de las Artes. 1999.

GOBIERNO DE LA PROVINCIA DE CATAMARCA. “Atlas Catamarca”. Disponible en: <http://www.atlas.catamarca.gov.ar> (2014)

GROSSO, José Luis. “Gestar la gesta popular. Del sueño ilustrado de la sociedad del conocimiento a la economía crítica del conocimiento formalizada en las matrices epistémico-prácticas de nuestros vicios y deformidades subalternos”. En GONZÁLEZ, J.D. y SÁNCHEZ, A. (eds.). *Los sectores populares construyen ciudad. El caso de Siloé en la Ladera caleña*. Santiago de Cali. Cuadernos de Ciudad N° 11, 2010. 8-33

-----“Símbolo, cuerpos y emociones. Conversaciones antropológicas en el revés estructural de las ciencias sociales”. En NAVARRETE, J. (coord.). *Economía y Sociedad en América Latina*. Congreso Pre-ALAS Perú. 2009a: 1-34

-----“Lo popular, la cultura y la política. Mudanzas y domicilios de las ciencias sociales”. En: Instituto Popular de Cultura. *Referencias para pensar la gestión de las culturas populares locales*. Santiago de Cali, 2009b: 17-49

-----“El revés de la trama. Cuerpos, semiopraxis e interculturalidad en contextos poscoloniales”. *Arqueología Suramericana*, Vol. 3 N°2 (2007): 184-212

-----“Un Dios, una raza, una lengua. Conocimiento, sujeción y diferencias en nuestros contextos interculturales poscoloniales”. *Revista Colombiana de Educación*, N° 50 (2006): 35-67.



HABER, Alejandro. *La casa, las cosas y los dioses. Arquitectura doméstica, paisaje campesino y teoría local*. Córdoba: Encuentro Grupo Editor, 2011.

-----“Nometodología payanesa. Notas de metodología indisciplinada”. En *Revista Chilena de Antropología* Nº 23, 1º Semestre (2011a): 9-49.

KUSH, Rodolfo. *Esbozo de una antropología filosófica americana*. Buenos Aires: Estudios filosóficos. Castañeda, 1978.

NAJMANOVICH, Denise. “El sujeto encarnado: Límites de devenir e incompletud”. Disponible en: <http://www.edupsi.com/fronteras.htm> (2001).

PEREYRA IRAOLA, Susana. “Ponchos, historia y tradición”. Disponible en: <http://www.lanacion.com.ar/184904-ponchos-historia-y-tradicion> (2001)

VARELA, Francisco. *Conocer. Las ciencias cognitivas: tendencias y perspectivas. Cartografía de las ideas actuales*. Barcelona: Gedisa, 1990.