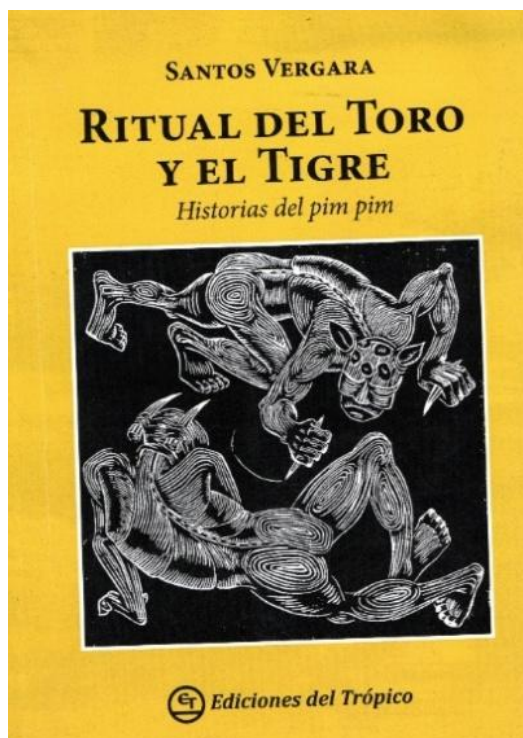


Ritual del Toro y el Tigre *Historias del pim pim*

Rodríguez Echazu
Museo de Antropología de Salta
Salta, Argentina
saninroe@gmail.com



Santos Vergara (2024)
Ritual del toro y el tigre. Historias del pim pim.
1ª ed. Araoz Ediciones.
Ediciones del Trópico. Orán, Salta.
ISBN 978-631-6639-21-9
156 páginas. 15 x 22 cm.

Disfrutar de la lectura de este libro de Santos Vergara y presentarlo en el Museo Histórico del Norte con la presencia del autor y la participación de grupos de artistas del *pim pim* y los públicos convocados fue una experiencia gratificante en todo sentido, un escenario inolvidable en una tarde de febrero.

Así, considero que el libro se encuadra en la perspectiva de la antropología y es atravesado por las dimensiones del patrimonio inmaterial, la literatura y el arte, entre otras. En el momento de la presentación, agradecí la invitación al Director del Museo Histórico del Norte Arq. Mario Lazarovich y al Profesor Santos Vergara por el *poder de la palabra*. Conozco a Santos por Cuadernos del Trópico, publicaciones orientadas a los distintos públicos, docentes, estudiantes, salteños, turismo cultural. El libro *Ritual del Toro y el Tigre, Historias del Pim Pim* no es la excepción, sigue esta línea de audiencia. Tiene el propósito de “hacerse público” y aportar al paradigma de la democratización y, por qué no, soñar con la posibilidad de una democracia cultural. El libro anima a pensar en ello,

cuando plantea el protagonismo de los “carnavaleros” en la gestión de la cultura, donde el autor se posiciona emic y etic. Cuenta que el *pim pim* resuena en su cabeza desde la infancia o juventud como trabajador del ingenio, lugar donde conoció a los “pimpineros”, quienes le abrieron las puertas de la comunidad Ava Guarany. Desde entonces, no deja de hacerse preguntas acerca de los sentidos y la dinámica de la manifestación como un actor en el escenario y a la vez espectador, sobre “las tablas” y la cuarta pared. Interrogantes que le permiten transitar del Mito al Logos y elegir una pluma de etnógrafo, de su vida y la de los otros, sin perder de vista sus públicos y un estilo literario.

Piensa el carnaval desde una complejidad de aspectos que lo constituyen en su análisis e invita a los especialistas a su estudio. Se cuestiona si el carnaval o *Arete* posee un carácter dramático, ritual, teatral y afirma que “existen numerosos elementos que confirman su pertenencia a la teatralidad”. El tema remite a la problemática planteada por Zulma Palermo, profesora emérita de la Universidad Nacional de Salta, en relación con la colonización pedagógica y la necesidad de aperturas y posibilidades en la deconstrucción de la ciencia colonial que heredamos de occidente. En el texto *Tejer la Memoria, tomar el poder*¹¹, ella desafía el paradigma hegemónico y propone un giro ontológico, siguiendo la metodología de relevar indicadores o elementos que configuran las artesanías y el arte, como ahora lo hace Vergara con el ritual y el teatro. A partir de dos imágenes, una de Tarsilia Do Amaral, considerada una obra brasilera modernista y, otra, de una estatuilla de barro cocido, gestada por manos anónimas y expuesta en un museo provincial de contenido étnico, reflexiona acerca de su status quo e interpela la concepción del arte, de aquellos productos simbólicos que en el orden de la cultura occidental y moderna se distinguen como “artísticos”. Al repasar los aspectos que componen las “artes visuales” se plantea: ¿qué es lo que hace que la tela de la obra brasilera sea considerada “arte” y se exhiba en los museos internacionales como exponente latinoamericano, en tanto que la estatuilla de barro sea expresión artesanal de una cultura y expuesta en una institución local para un público reducido? La pregunta es similar a la de Vergara: ¿Qué es lo que hace que el *Arete* sea considerado ritual y no teatro? Para responderse, indaga los elementos que definen la dramaturgia clásica y contemporánea con el fin de interpretar y dignificar el *pim pim*.

La antropóloga española Lourdes Méndez¹² examina las desiguales posiciones de poder y legitimidad que ocupan los especialistas occidentales y no occidentales en el mundializado campo del arte, cómo –vía colonización- se difundieron e impusieron las

¹¹ Palermo, Z. (2012). Tejer la Memoria, tomar el poder. *Organon*, 27 (52). <https://doi.org/10.22456/2238-8915.33481>

¹² Méndez Pérez, L. (2006). Quienes dictan las reglas del arte, primitivización de artes y artistas no occidentales al mutuo reconocimiento: un desafío político y artístico pendiente. *Artes, la revista*, 6 (11), 24-34. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=2089292>

ideas sobre lo “primitivo”, las categorías eurocéntricas de arte, artista y obra de arte, y sus consecuencias para las expresiones, creadores y productores no occidentales. Un punto importante aquí es indicar que, como señalan Vergara y Méndez, los pueblos no occidentales no poseen en sus lenguas vernáculas esas categorías, ni la distinción occidental de arte y artesanía, de artistas y artesanos. Expresa:

Para el saber antropológico, y salvo honradas excepciones en las sociedades primitivas, las mujeres eran artesanas que producían objetos destinados a un uso doméstico y los varones eran artesanos, o artesanos de lujo, que producían objetos que no habían sido concebidos con el único fin de ser contemplados puesto que estaban destinados a un uso ritual o suntuario. Asumiendo una asentada creencia propia de la estética idealista según la cual lo que permite distinguir universalmente al gran arte de las artes aplicadas es tanto que el objeto haya sido creado con el único fin de ser contemplado, como su capacidad intrínseca de provocar emoción estética en quienes la contemplan desinteresadamente, el saber antropológico fue colocando aquellos objetos indígenas que consideraba como dotados de cualidades estéticas en el ámbito de la cultura tradicional, y no en el campo del arte. Esta interpretación excluyó del campo del arte a creadores y creadoras indígenas, y tanto especialistas del arte como de la antropología siguieron esta tradición –estética occidental- que dividió a los objetos, y podríamos agregar a las expresiones, en los siguientes apartados: arte/cultura/no arte/ no cultura. (27 y 28)

De acuerdo con este argumento, las producciones artísticas enmarcadas en la cultura, anónimas como las “artesanías”, el carnaval o *Arete*, etc., no se clasificaron en la órbita del arte. Los objetos y/o la cultura material ingresó, y aún tiene lugar, en los museos antropológicos y etnográficos.

Las expresiones tradicionales son denominadas “ritual” (folklore), no así teatro. Celia Aiziczon de Franco¹³, filósofa de la Universidad Nacional de Tucumán, en su libro “Mito, Fiesta, Rito”, asegura que “los pueblos del antiguo México no tenían palabras equivalentes a la expresión Bellas Artes, no especularon acerca de cuestiones estéticas, tampoco hicieron objetos para ser contemplados únicamente por su belleza” como en occidente. Por esta razón, el arte latinoamericano fue menospreciado. Nos planteamos, entonces, como Lourdes Méndez: ¿Cómo lograr un mutuo reconocimiento entre arte y artistas occidentales y no occidentales? ¿Cómo conseguir que el relato no sea exclusivo de quienes definen las reglas del arte? ¿Cómo lograr que las artesanías de los pueblos originarios como el *Arete* sean valorados y no menospreciados desde la conquista?

¹³ Aiziczon de Franco, C. (1998). *Mito, Fiesta, Rito*. Instituto de Investigaciones Estéticas, Facultad de Artes, Universidad Nacional de Tucumán, p. 17. 2

Vergara, sin duda, contribuye a este proceso de descolonización de la ciencia, la cultura y el arte. Ya casi al final de las páginas expresa:

Aquí cerramos nuestra revisión y nuestras divagaciones, tal vez algo innecesarias para fundamentar la teatralidad aborigen pero pertinentes para ejemplarizar los equívocos que surgen a partir de las distintas formas de entender el teatro, una manifestación estrechamente vinculada con lo social y colectivo. Acaso por eso mismo, su mirada está condicionada la ideología. Sabemos, el hecho teatral es un campo amplio, variado, complejo y muy rico en cuanto a modalidades escénicas. Por lo tanto, no se puede excluir de su consideración, así nomás, sin verdadero fundamento, cualquier expresión o propuesta, por más primitiva o vanguardista que sea. Como bien lo simplificó Kleir Elam en una frase, la teatralidad es 'la producción de significado en escena'. Es decir, también en el teatro el sol sale para todos.

Sandra Inés Rodríguez Echazu es licenciada en Antropología, Universidad Nacional de Salta (UNSa), magíster en Políticas Sociales (UNSa) y magíster en Museología (UNT). Se desempeña como profesional del Museo de Antropología y profesora de la Universidad Católica de Salta, de la Escuela de Bellas Artes "Tomas Cabrera" y otras instituciones de nivel superior. Forma parte del equipo de investigación del Consejo de Investigación de la Universidad Nacional de Salta (CIUNSA). Ocupó cargos en el ámbito de los museos y la cultura y es autora de libros y artículos de antropología.