

El 22 de agosto
es el Día
Mundial del
FOLKLORE

HACE 132 AÑOS «NACIA» EL FOLKLORE

Por Ariel Gravano

UNA CARTA CON HISTORIA

Se cumple el 22 de este mes el 132º aniversario de la publicación —en la revista Atheneum, de Londres— de la carta donde el anticuario inglés Sir William John Thoms propusiera el neologismo folk-lore.

«FOLCLORE»

FOLKLORE

«FOKLOR»

FOLK - LORE

Este hito bautismal ha servido para simbolizar el nacimiento de la nueva disciplina en el ámbito de las **Ciencias del Hombre**. Decimos simbolizar porque, en rigor, **no puede señalarse un punto fijo de arranque del Folklore**, si nos atenemos a lo que se reconoce como **antecedentes** de la imberbe actividad a la que Thoms puso título. Nos referimos a los recopiladores, coleccionistas, historiadores, viajeros, cronistas e incluso filósofos que se han venido ocupando desde la Antigüedad Clásica hasta 1846 de los estratos culturales de la sociedad que luego pasaron a ser **objeto** del Folklore. Desde **Herodoto**, **Plutarco**, **Plinio**, pasando por las **descripciones medioevales** sobre magia y supersticiones y las innumerables **obras literarias** que abrevaron en las fuentes del **folklore oriental** (reelaborándolo y proyectándolo), hasta las aportaciones críticas con que la **Reforma** creyó combatir las "corrupciones" del paganismo idolátrico, encontramos como nota común una misma actitud de **inventario crítico de las culturas extrañas**. Todo lo que las grandes civilizaciones constataron como entorno "**bárbaro**" (extranjero) fue, de alguna u otra manera, objeto necesario de su análisis, de su conocimiento. Fuese para conquistar (por las armas o por el "espíritu"), para negativizar o para justificar expansionismos esclavistas e imperiales, lo cierto es que es posible hallar un permanente gesto (las más de las veces imbuido por la soberbia etnocentrista) de inclinación y auscultamiento hacia esas culturas y pueblos **exóticos, primitivos... bárbaros**. Y por eso —por este común punto de partida histórico—, es que el Folklore, al surgir como **ciencia** en los epígonos del **Romanticismo** decimonónico, cava su cauce particular junto y dentro del canal de las **Ciencias Antropológicas**, al lado de la **Etnología** —que enfiló su mira hacia los pueblos primitivos de África, Oceanía, Asia y América— y de la **Arqueología prehistórica**, que se ocupó de las culturas extinguidas.

Podemos, entonces, imaginar a Thoms en su gabinete londinense descargando sobre su carta todo un universo pleno de potencialidades pero también de **historia**. Su proposición no fue producto ni de la casualidad, ni de un capricho providencial de su espíritu ilustrado. Amasó su base causalística en estos llamados **antecedentes**, en el contexto **social** en que le tocó vivir y en la corriente filosófico-literaria romántica. Ya cabían en su mente para entonces las deslumbrantes descripciones que, desde la época de los **grandes descubrimientos** hasta el **Iluminismo** habían acortado el trayecto de la cultura metropolitana europea hacia el nuevo mundo del **aborigen**. Era **necesario entonces descubrir al salvaje en el propio suelo**, dentro mismo de la civilización, que ignoraba su carácter de recóndito portador de bienes antiguos y rústicos. Es así que se traslada (o se bifurca) el interés antropológico hacia el bárbaro **de adentro**, hacia el aldeano, el leñador, el labriego, el **folk**, en suma.

Hemos querido, en esta ocasión, publicar íntegra la **carta** de Thoms, en el convencimiento de la utilidad de su revisión, que echa luz sobre no pocas cuestiones que hacen al **hoy** del Folklore.

LA PALABRA:

ADVERTENCIA TEMEROSA

Puede observarse que Thoms propone rebautizar **folk-lore** a lo que en forma espontánea se venía denominando **literatura popular**, término en ese entonces vago y ambiguo, que englobaba el área de acción de los **anticuarios**. Eran éstos diletantes señores embebidos del platórico espíritu romántico de una época en donde se afianzaban las fuerzas de los **nacionalismos** europeos, al calor de un desarrollo económico floreciente, industrial y expansionista, alrededor del cual giraba el mundo entero, en términos de proveedor de materias primas y —en forma cada vez más creciente— de nuevos **mercados** para la colocación de productos manufacturados. No es casual que el Folklore —como inquietud "científica"— surja en Alemania y en Inglaterra, entre otros países centrales.

Al leer la carta no deja de llamar la atención la **cura en salud** que realiza Thoms, cuando advierte, temeroso, sobre la posibilidad que se quiera negar el "honor de haber introducido el término folk-lore". Demuestra eso el ámbito **diletante** (por lo individualista) en que se movían estos anticuarios.

EL «FOLK»:

¿UN INVENTO DE THOMS?

Es obvio señalar que el vocablo **folk** no fue ningún invento de Thoms. Simplemente él tomó de su propia lengua la partícula con que se designa "gente, nación, raza, pueblo" (un significado bastante amplio, como vemos). Lo importante es que lo introdujo como sinónimo de **people**, esto es: **gente, pueblo, nación**, despojándolo de la connotación **racial**, física (con que, dicho sea de paso, también se lo ha confundido en nuestro idioma).

Al respecto, recordemos que el antropólogo italiano José Imbelloni —que trabajó gran parte de su vida en Argentina— ha establecido una **hilación histórica filológica** que uniría la palabra usada por los griegos antiguos para referirse a la **masa** (ἄλλοιοσ), con la denominación latina **vulgus**, con el germánico **Volk** y, por fin, con el sajón **folk**. Pero no deseamos evadirnos de lo que la carta thomsiana contiene en forma concreta. Advirtamos, entonces, que el autor **ejemplifica** quizá no estrictamente el **folk** pero sí los lugares **donde** ubica el folk. Habla de lo importante que sería que apa-

reciera un émulo inglés del Grimm alemán, que recogiera el material folklórico de las Islas Británicas. Después cita la ronda infantil de los niños de (oigan bien los que niegan la existencia del **folklore urbano**) la **ciudad de Yorkshire** (capital del condado de York, en la costa inglesa del Mar del Norte). Y finalmente, termina hablando de "**nuestro folklore**". En las tres citas explicita la nota fundamental del folklore: **su presencia dentro de la propia sociedad "civilizada", dentro de la propia cultura nacional del especialista**.

EL «LORE» DE LA CARTA

Thoms se refiere al **lore** (saber) cuando intenta buscar un sustituto de literatura popular. Lo hace con el afán de precisar el carácter específico de **esa** literatura, que no es la de los grandes autores, ni la que se **lee**; es el **saber** condensado "en la memoria de millares"... Son los "usos, costumbres, prácticas, supersticiones, coplas y proverbios antiguos"... Ese "número inmenso de **hechos pequeños**"... "insignificantes en sí mismos", pero que pueden sumarse como "eslabones de una gran cadena" que el Folklore reconstruirá.

EL ASOMBRO Y LA PERDIDA

El espíritu de la época está sintetizado ya en el segundo párrafo de la carta, cuando expresa el "asombro ante todo lo curioso o interesante de esta materia que se ha perdido por completo"... Es la actitud de quien valora y admira la existencia **en su propia patria** de bienes culturales que las clases y capas "ilustradas" han dejado en desuso. Porque es indudable que, para Thoms, quienes han perdido por completo estos materiales son sus **congéneres culturales** y no los que precisamente está señalando como **portadores** del folklore. Lo que demuestra que él constata la **vigencia** contemporánea y plena (aunque cambiante) de esas "**antigüedades**". Es este último término el que puede hacer llegar a conclusiones engañosas: **folklore**, según Thoms, es aquello que, reconociendo un origen ancestral (**tradicional** diríamos nosotros), mantiene una **vigencia actual**, y por eso puede ser recopilado **hoy**. Que esos fenómenos, como "espigas, esparcidas sobre el campo" puedan estar **desapareciendo** no implica que les pueda ser impartido **a priori** un certificado de defunción cultural obligatorio.

RESCATE Y DIFUSION

Porque no obstante observar y lamentar esa **pérdida**, el propósito declarado de Thoms apunta a que "**mucho de todo ello pueda salvarse aún**, mediante dedicación oportuna". Y este **salvataje** no consiste en otra cosa que en su **recopilación y difusión**, en su reconocimiento por parte de toda la sociedad. Por eso lo entusiasma la idea de que el periódico **Atheneum**, que posee una **gran circulación**, pueda **divulgar** entre sus compatriotas el folklore nacional.

«FOKLOR» Y «FOLCLORE»

Infinidad de veces se ha intentado reemplazar la palabra **folklore**. No queremos aburrir al lector con un inventario. Baste con saber que ninguna la ha podido sustituir plenamente. La aceptación de su uso ha sido universal. Ha trascendido fronteras e idiomas. Al español —bueno es tenerlo en cuenta— pasó, como tantas otras palabrejas que usamos a diario, por su **grafía**. Por eso debe pronunciarse **fol-klo-re**. Sí, con la "e" final. Este pasaje ocurrió —como siempre— en forma consuetudinaria hasta que fue convalidado por la **Real Academia**. Y por esta misma razón, tampoco es lógico pretender cambiar la "k" por la "c" (**folclore**), como se ha hecho en algunos países latinoamericanos y también se ha ensayado en Argentina (vrg. Poviña).

Lo que se tornó imperioso fue el deslinde al hablar del **objeto**, por un lado, y de la **ciencia** que estudia ese objeto por el otro. Obsérvese que el mismo Thoms se refiere en forma indistinta al folklore como **saber del pueblo** (objeto) y como **lo que se sabe del pueblo** (ciencia). Se ha querido subsanar esto utilizando la mayúscula inicial para significar la última (Folklore), distinguiéndola así del **fenómeno** (folklore). Pero lo más aceptado por la casi totalidad de los especialistas es usar **folklore** para indicar el objeto y **Folklorología** para hablar de la ciencia del folklore.

DIVERGENCIAS

Las **divergencias teóricas** posteriores a Thoms, lógico es suponer que convergirían hacia los componentes esenciales: el **folk** y el **lore**. Digamos suscitante que el primero adquirió —de acuerdo a los autores y tendencias— contenidos como "sector inculto de la sociedad civilizada", "no ilustrado", el

"menos alterado por la educación oficial", "grupos tardos", "masa indocta", "los individuos enteramente ignorantes de los resultados de la ciencia y la filosofía", el "pueblo que no lee", que se basan en una diferenciación cultural y "las clases instrumentadas", los "oprimidos", "los humildes", "las clases y capas productivas", que toman como sustento la estratificación social. Y alrededor del mismo concepto también ha surgido el modelo **sociedad folk**.

En cuanto al **lore**, mucho se ha teorizado. Lo más cercano que podemos citar son las **caracterizaciones del fenómeno folklórico**, de las que se destaca la de Augusto Raúl Cortazar (y por muy conocida no la exponemos). Se oye hablar también de **literatura oral**, **supervivencias**,

tradiciones, etc. Productos de múltiples Congresos Internacionales y Convenciones, se ha llegado a afinar en forma precisa toda esta terminología específica sobre la que volveremos alguna vez.

LA HERENCIA THOMSIANA

Es evidente que nadie puede afirmar que la **ciencia** del Folklore empezó con Thoms y su carta. Sí que ésta sirvió para dar la puntada inicial del reconocimiento científico de una rama de la Antropología Cultural con objeto y métodos propios. Lógicamente, es necesario un **proceso** para que el desarrollo de los acontecimientos y el desbroce de la hojarasca pseudocientífica hagan posible el establecimiento ple-

no de una ciencia socio-cultural, como es la Folklorología. Pero lo importante es que el amplio y diversificado avatar **teórico** que sucedió a Thoms fue y es un producto histórico, necesario y en pleno fluir. Casi todos los pueblos del mundo han tomado el folklore como una reivindicación; como fenómeno cultural y como disciplina científica social. Ya no es posible imaginar al diletantismo victoriano y pintoresquista. Hay dentro de la Folklorología de hoy divergencias teóricas y metodológicas. En la medida que se sabe extraer de ellas un saldo positivo hacia la ampliación y profundización del conocimiento popular, la carta de Thoms, por encima de su propia individualidad histórica, sigue siendo necesariamente **heredable** y valedera en su proyección.

EN ESTE TEXTO SE USO POR PRIMERA VEZ LA PALABRA FOLKLORE

CARTA DE AMBROSE MERTON
(SEUDONIMO DE WILLIAM JOHN THOMS)
A LA REVISTA THE ATHENEUM

"Sus páginas me han dado tantas muestras del interés que usted tiene hacia lo que en Inglaterra denominamos antigüedades populares o literatura popular (aunque de paso diremos que es más **lore** que **literatura**, y que podría llamarse más correctamente mediante el compuesto sajón folk-lore: the lore of the people), que guardo la esperanza de reclutar su ayuda para recoger las pocas espigas que quedan esparcidas sobre el campo en que nuestros predecesores alzaron una buena cosecha.

Todos cuantos han hecho de los usos, costumbres, prácticas, supersticiones, coplas y proverbios antiguos el objeto de sus estudios, tienen que llegar a dos conclusiones: la primera es de asombro ante todo lo curioso o interesante de esta materia que se ha perdido por completo; la segunda es que mucho de todo ello puede salvarse aún, mediante dedicación oportuna. Lo que Hone trató de hacer en su *Every-Day Book*, el periódico *Atheneum*, por su mayor circulación, puede llevarlo a cabo diez veces más efectivamente, reuniendo el número inmenso de hechos pequeños, referentes al tema que he mencionado, que están diseminados en la memoria de millares de lectores, y conservándolas en sus páginas hasta que aparezca otro James Grimm que preste a la mitología de las Islas Británicas los buenos servicios que este profundo filólogo y estudioso de la antigüedad ha llevado a cabo para

"FOLCLORE"

la mitología de Alemania. El presente siglo no ha producido quizás un libro más notable, aunque algo imperfecto como su sabio autor lo confiesa, que la segunda edición de la *Deutsche Mythologie*; pero ¿qué es esta última? Un conjunto de hechos pequeños, muchos de los cuales, cuando se los considera separadamente —aunque insignificantes con respecto al sistema en que el pensamiento del autor los ha conectado—, adquieren un valor que quien los registró por vez primera jamás soñó poder atribuirles.

¡Cuántos de estos hechos evocan sus palabras, tanto en el norte como en el sur, de John o'Groat's a Land's End! ¡Y cuántos lectores desearían demostrar su gratitud por las novedades que usted les comunica semanalmente proporcionando datos antiguos, recopilaciones de costumbres fuera de uso, de leyendas que mueren, de tradiciones locales o de coplas fragmentarias!

Todas estas informaciones no han de ser útiles exclusivamente al anticuario inglés. La relación entre el folklore de Inglaterra (no olvide que yo reclamo el honor de haber introducido el término folk-lore, como Disraeli ha creado el de Father-Land para la literatura de su país) y el de Alemania es tan íntima, que dichas informaciones servirán probablemente para enriquecer futuras ediciones de la *Mythologie* de Grimm.

Permítame mencionarle un ejemplo a este respecto. En uno de los capítulos de su libro, Grimm trata extensamente del papel que el cuco desempeña en la mitología popular y del carácter profético que la voz del pueblo le ha atribuido; y al mismo tiempo proporciona ejemplos de la costumbre de ver predicciones en el número de veces que su canto se escucha. Allí también se registra una idea corriente: "que el cuco nunca canta hasta que ha comido tres veces su acopio de cerezas". Ahora bien, últimamente me he informado de una costumbre observada entre los niños de Yorkshire, la que explica el hecho de una relación entre el cuco y la cereza, incluso en sus atributos proféticos. Un amigo me ha informado que los niños de Yorkshire antiguamente (y quizá todavía hoy) acostumbraban cantar alrededor de un cerezo mediante la siguiente invocación:

Cuco, cerezo;
baja y dime
cuántos años he de vivir . . .

Entonces cada niño sacudía el árbol, y el número de cerezas caídas significaba los años de la vida futura.

El cuento infantil que acabo de citar confieso que es muy conocido. Pero esta manera de utilizarlo no ha sido registrada por Hone, Brande o Ellis, y constituye uno de esos hechos, insignificantes en sí mismos, que llegan a ser de importancia cuando se convierten en eslabones de una gran cadena: hechos que una simple palabra publicada en el *Atheneum* recogerá con abundancia para el uso de los futuros investigadores de esta rama interesante de las antigüedades literarias, nuestro folklore.

AMBROSE MERTON

FOLKLORE

<<FOLKLORE>>

FOLKLORE

W. J. Thoms nació en Westminster (Inglaterra) en 1803 y murió en 1885. Anticuario. Autor de **Canciones y leyendas de Francia, España, Tartaria e Irlanda y Canciones y leyendas de Alemania**.

P.D.: Es justo que le exprese que he meditado cuidadosamente una obra acerca de nuestro folk-lore (bajo ese título, advierta a los señores A, B y C, de modo que no traten de anticiparse); estoy interesado personalmente en el éxito del experimento que en esta carta, aunque imperfectamente, le encarezco llevar a cabo.

FOLK - LORE

FOLKLORE

Y EL FOLKLORE DEJO DE «GATEAR»

Hemos comentado en el número anterior la carta de Thoms. Dijimos que su aporte fundamental fue el de dar un rótulo a esa actividad que venían desarrollando en Europa los anticuarios y amantes de la literatura popular. Pero también habíamos señalado la existencia de no escasos antecedentes que tuvo el Folklore como ciencia, desde la Antigüedad hasta los días de Thoms. Es por eso que, en rigor de la verdad, el niño que fue bautizado en 1846 ya hacía varios siglos que "gateaba" por el ámbito de las inquietudes intelectuales 'civilizadas'. Sólo que su desarrollo hacia la plena madurez fue dado en forma sumamente acelerada a partir de esa fecha inaugural. Incluso se nos hace difícil establecer el grado mismo de ese estado adulto en el poco tiempo transcurrido hasta nuestros días. Ciertamente es que hoy la folklorología ha alcanzado un status indiscutible en el podio de las ciencias del hombre. Pero no está exenta —por esto— de los tormentosos vaivenes teóricos, metodológicos e ideológicos en que se debaten esas mismas ciencias.

No es nuestro deseo realizar aquí una exégesis completa de las teorías, corrientes y tendencias que afluyeron alrededor o en el seno mismo del folklore a partir de su establecimiento consciente. Mas la idea de esta diversidad especulativa en torno a la cultura popular debe ser tenida en cuenta —pensamos— en función de la problemática que se abre hoy a los ojos de la Folklorología. De ahí la necesidad de dar un vistazo a estos enfoques.

En pos de los orígenes

"El principio de estos orígenes, tanto de las lenguas como de las letras, ha sido que los primeros pueblos gentiles, por una demostrada necesidad natural, fueron poetas y hablaron mediante caracteres poéticos... Características suyas han sido ciertos géneros fantásticos (o imágenes, casi siempre de sustancias animadas, de dioses o de héroes, formados por su fantasía) a los que reducían todas las especies o individuos pertenecientes a cada género; lo mismo que las fábulas de los tiempos humanos... Por lo tanto, dichos caracteres divinos o heroicos han sido fábulas o relatos verdaderos, y se descubre que sus alegorías contienen interpretaciones, no análogas sino unívocas, no filosóficas sino históricas..." Tal lo que expresara en su *Ciencia Nueva* el genial Giambattista Vico, allá por el 1700 (su obra fue publicada en 1744, año de su muerte), cimentando la idea historicista de la cultura, tomada luego por el Romanticismo. Las fábulas, los refranes, los relatos que abundan en boca del pueblo, no son el producto de un criterio especulativo o 'filosófico', no son el resultado de una mera inquietud imaginativa, sino el resabio superviviente de un contenido históricamente real y verdadero, proveniente de edades superadas de la humanidad.

Con esta perspectiva, Vico se encarga de dar una dimensión temporal a cada bien cultivado por el hombre; establece un enfoque diacrónico de la cultura, que encuentra un antecedente remoto —como era de esperarse— en el pensamiento reflexivo de los clásicos griegos: "las doctrinas filosóficas de nuestros antepasados —dictaba Aristóteles en su *Metafísica*— han sido conservadas hasta el día de hoy como venerables fragmentos. Es allí que... nos aparecen con alguna claridad las creencias de nuestros padres y las tradiciones de los primeros humanos".

Lo que equivale a decir: todo ese cúmulo de creencias, relatos, tradiciones, costumbres, normas morales, etc. que se conservan hoy en día "como venerables fragmentos", configuran restos de la vida cultura de antaño... "de los primeros humanos", de los orígenes.

No podía, entonces, el movimiento romántico —del cual había surgido el Folklore— evitar inclinarse hacia lo que ya la Antropología (con su interés por los 'primitivos') venía desarrollando desde la época de los Grandes Descubrimientos: el problema de los orígenes. Se había incluso querido ver en los pobladores nativos de América, por ejemplo, a los descendientes de esa humanidad no redimida y originaria, de la que hacían referencia los textos sagrados cristianos; de ahí lo de *ab-origenes* (del origen). Era menester ahora, antes de todo otro tipo de análisis, profundizar en el lugar, el tiempo y la circunstancia del principio, de la gestación primigenia.

Varias son las escuelas doctrinarias que se forman en relación con estos desentrañamientos.

Nombrar al sol, invocar a Dios

Se dió en llamar escuela naturalista o mítica a la orientación inspirada en el alemán Max Müller (1823-1900), quien partía de la idea de la existencia de un

En nuestra edición anterior, el antropólogo Ariel Gravano comentaba la famosa carta de Thoms donde, por primera vez, se usó la palabra **folklore**. En esa misma tesitura y con el interés de ir aclarando e informando sobre distintos aspectos de la **Ciencia del Folklore**, continuaremos una serie de notas a cargo del mismo autor. Un aporte que consideramos imprescindible para todos aquellos que de uno u otro modo están relacionados con el mundo del folklore moderno.

tronco común lingüístico y cultural ario (indoeuropeo) ubicado en la India. Sus componentes designaban a los fenómenos naturales con determinadas palabras. Al dispersarse estos grupos por todo el territorio euroasiático fueron formándose las distintas familias lingüísticas que darían origen a los eslavos, germánicos, griegos, latinos, celtas, iranos e hindúes, quienes continuaron utilizando las mismas palabras que referían los fenómenos naturales, pero sin conservar sus significados originales, por lo que fueron siendo reinterpretados, con diversa suerte. Surgieron así los mitos sobre divinidades y héroes, que al transcurrir el tiempo y la evolución siguieron depositados en la memoria popular como una "mitología menor" (para distinguirla de la clásica), con la particularidad que precisamente esta mitología superior terminó por perder su vigencia al caducar las civilizaciones que las sustentaban, mientras que las fábulas, cuentos, canciones y leyendas folklóricas aún hoy pueden ser halladas en boca del pueblo.

Es posible entonces —según esta escuela—, lograr metodológicamente la reconstrucción del tipo original de narración folklórica, partiendo de la confrontación de las diferentes variantes recogidas. A esto se llega mediante el estudio de la etimología (los nombres de las cosas y personajes), lo que permite, además, establecer la lógica "tradicional", específica de estos materiales.

Las postulaciones de Müller fueron recibidas con gran euforia por los filólogos y folklorólogos, aunque ya en su misma época comenzaron a ser refutadas en sus principios.

¿Todo el folklore proviene de la India?

Theodor Benfey (1809-1881) fue más allá en cuanto a la problemática de los orígenes, al afirmar que, en realidad, ésta era una cuestión de hecho que no necesitaba de una mayor verificación, pues toda pieza del



folklore narrativo hallada en Europa o Asia debía tener su origen en algún tipo sánscrito, de la Indis.

En efecto —explicaba—, durante los primeros siglos de desarrollo y expansión del budismo en Oriente adquieren auge las narraciones que sirven a la propaganda moral y social de esa religión. En la Europa antigua y medieval se las ignoró y recién con las Cruzadas pudieron penetrar en la tradición oral de Occidente. Aunque ya antes de la Edad Moderna habían llegado a formar el sustrato folklórico europeo, transportadas por los mahometanos y los mongoles.

Benfey basó su proposición fundamental del traspaso de la literatura oral (folklore) de Oriente a Occidente —entre otras cosas— en la idea del zig-zag cultural; esto es: de autores "literatos", individualizados en su momento, pasaron al pueblo y de éste, transformados, de nuevo a ser tomados por otra generación de la literatura desde donde volvieron a pasar nuevamente al pueblo.

Mambrú se fue pero vive

Tanto para Müller como para Benfey, entonces, el presupuesto básico era la ubicación de un exclusivo centro desde donde hacia el mundo se habrían irradiado los "materiales" folklóricos (cuentos de hadas, fábulas, danzas, poesías populares, proverbios). Es lo que se dio en llamar teoría monogenista. Casi a la par, y al calor de los acelerados resultados de las ciencias biológicas de la época, surge la corriente evolucionista en Antropología, la que —con diversos matices— entiende que la cultura atraviesa, a lo largo de la evolución, distintas y sucesivas etapas seriadas y en complejidad creciente, y reconocen, como es lógico suponer, numerosos centros de desarrollo del hombre y la cultura (teoría poligenista). Se la denominó "escuela antropológica".

Uno de los pilares (y figura cumbre de la Antropología de su generación) fue el inglés Edward B. Tylor (1832-1917), quien —entre otros nuevos aportes— incluyó en el tratamiento del folklore los conceptos de animismo y supervivencia. Comenzó estableciendo las analogías entre el pensamiento de los 'salvajes' y el del niño de la sociedad 'civilizada'.

El 'primitivo', al igual que el infante, se caracteriza —según Tylor— por interactuar con su cosmos —y, por ende, con los fenómenos naturales que lo rodean—, como si fueran criaturas animadas.

El niño, en efecto, balbucea sus primeros intentos de actuación en el medio 'hablando' ya sea con una figura pintada en la pared o con un simple utensilio del hogar, al que 'trata' como si tuviera vida propia.

No hay en el pensamiento del 'primitivo', en tanto, ninguna 'lógica' ni 'ciencia' natural que le garantice que, por ejemplo, el sol va a salir el día de mañana, de la misma manera que lo hizo hoy. Entonces, se le hace necesario invocar al animus del astró, para imponerle, de esta manera, un comportamiento regular. Para curar una enfermedad es menester 'alejar' los espíritus animados del cuerpo del paciente o 'calmar' a algún dios telúrico con un sacrificio. Tanto el sol como la montaña están, efectivamente, animados.

Será recién la conciencia reflexiva del hombre al adentrarse en la Historia la que le brindará la seguri-



dad conceptual de ese 'comportamiento' natural.

Pero estas representaciones míticas que anudaron la vida cultural y física del hombre 'salvaje' como una totalidad unívoca, se desgranarán, al correr de la evolución, y quedarán esparcidas como restos supervivientes en la mentalidad de los pueblos. Lo que ayer fue un rito sagrado hoy quizás sea un gesto más del comportamiento espontáneo. (El "¡Salud!" que se pronuncia a veces en forma despreocupada al producirse un simple estornudo fue, en épocas pretéritas, un conjuro cargado de sacro contenido, pues significaba contrarrestar la acción de los malos espíritus que 'salían' del cuerpo en ese momento). "Los hechos importantes de la sociedad antigua pueden verse transformados en juegos de las generaciones posteriores y sus serias creencias reducirse al folklore infantil" decía Tylor. Y podemos acordarnos, sin ir más lejos, de algunas rondas en que los niños, sin darse cuenta, nombran, viven o maldicen a personajes de saliente relieve históricos (Mambrú, el que se fue a la guerra; "Levántate Juana/que las cuatro sonique allí viene Roca/con su batallón...") o se refieren a reyes, doncellas, caballeros y condes de evidente inexistencia actual.

Desarrolla, entonces, Tylor el concepto de supervivencia, que fundamenta su aportación al Folklore: "Entre los datos que sirven para rastrear el curso que ha seguido en realidad la civilización del mundo se hallan la gran clase de hechos que me ha parecido correcto denominar en el término 'supervivencias'. Se trata de procesos, costumbres, opiniones, etc. que la fuerza de la costumbre ha transportado a una situación de la sociedad distinta de aquella en que tuvieron su expresión original y, de este modo, persisten como pruebas y ejemplos de la antigua situación cultural, partiendo de la cual se ha llegado a la nueva".

Incluidos en forma generalizada en la misma escuela

la antropológica debemos citar las investigaciones de Andrew Lang (1844-1912) y James Frazer (1854-1914). El primero de ellos, coincidiendo con los fundamentos de Tylor sobre el animismo, considerará al folklore como el corpus de expresiones de la llamada "mentalidad arcaica", cuna de los tabúes que rigieron la vida en sociedad del hombre 'salvaje' y que hoy se han tornado 'irracionales' para el pensamiento histórico, pero que continúan vigentes en los lugares alejados del cosmopolitismo moderno. Frazer, por su parte, autor del famoso La rama dorada (1890), extendiendo el estudio del folklore desde el campo del animismo al de la magia, danó como origen de fábulas y leyendas actuales tanto acontecimientos históricos reales como apreciaciones míticas de fenómenos naturales.

El reemplazo del folklore

Hacia 1893 irrumpe en escena la escuela 'histórica' del francés Joseph Bédier, como especie de contrapartida por cierto excepticismo que habían producido las distintas refutaciones a las otras tendencias. Es poligenista y sus conclusiones derivan de la distinción, dentro de cada tradición popular, de los elementos étnicos de los no étnicos, siendo los primeros aquellos que se identifican con el grupo humano portador y los segundos los datos imaginarios y fantásticos que pueden ser compartidos entre varios pueblos. El dilema de los orígenes, establece Bédier, es un problema histórico, o literario, que no necesita de explicaciones

'míticas' o 'antropológicas'. Si hay que tener en cuenta lo que él denomina la "escala de la decadencia folklórica", significando con esto el principio por el cual determinados bienes caducan dentro de la cosmovisión folklórica de un pueblo al embestirse con otros principios, otras concepciones superiores que las anulan. Da como ejemplos extremos las leyendas históricas, que serían las más propensas a ser reemplazadas en el cuerpo folklórico, y en la otra punta los proverbios y adivinanzas, que pueden supervivir en cualquier tiempo y circunstancia.

Y fueron los primeros pasos...

Interrumpimos aquí para hacer una breve consideración final (seguiremos próximamente con las orientaciones folklóricas del siglo XX), fieles al objetivo de buscar la vinculación entre estas 'escuelas' con los problemas y matices que se plantean en nuestros días en el campo de la Folklorología. Ciertamente no quisimos dar más que unos ligerísimos trazos sobre doctrinas y trabajos que llevaron vidas enteras de dedicación y estudio. Tamaño atrevimiento quizás encuentre un atenuante en nuestra pretensión de suscitar la inquietud hacia estas lecturas básicas, como modo idóneo de evitar caer en discusiones bizantinas y estériles sobre cuestiones que tal vez hace ya un siglo fueron, si no resueltas, al menos planteadas de modo consistente.

ARTEA ESPECTACULOS

ELENCO

FOLKLORE LOS ANDARIEGOS

TANGO OSVALDO PUGLIESE y su orq.

HECTOR DE ROSAS

OSVALDO REQUENA y su grupo

NACHA ROLDAN
"QUINTRAL"

JAZZ ENRIQUE VILLEGAS

TEATRO INDA LEDESMA

DIRECTOR: BERNARDO F. NORIEGA

PRODUCCION: SELMA HENRY

ANA MARIA GOMEZ

JULIO LEIZEROVICH



Viamonte 1453, 2º (19) - Bs. As.

49-3475

45-4887

49-4414

CUANDO EL FOLKLORE SE PUSO LOS «LARGOS»

Continuando con los breves trazos que habíamos empezado a delinear sobre las diversas corrientes teóricas mediante las cuales se ha venido desarrollando la Ciencia del Folklore a partir de la carta de Thoms, abordaremos en esta oportunidad algunas de las principales escuelas surgidas en lo que va del siglo XX. Los criterios con que podemos agrupar las distintas corrientes de pensamiento abocadas a la investigación folklorológica pueden ser varios. Lo más común es referirse al desarrollo por países. Y se oye entonces hablar del Folklore norteamericano, alemán, ruso, italiano, etc. No creemos que ésta sea una forma muy conveniente, ya que los lineamientos teóricos y metodológicos de cada orientación —si bien se concentran la mayoría de las veces en un solo país— son compartidos por estudiosos de distintas regiones del globo. Por ejemplo —y para no ir muy lejos—, podría hablarse de la Ciencia del Folklore "en la Argentina", pero no de la Ciencia "Argentina"



del Folklore, pues dentro de nuestro país han convivido y conviven distintas tendencias que, lejos de ocasionar un daño al progreso de la disciplina, le han brindado elementos para un desarrollo más fructífero. Y todas ellas tienen sus puntos de enlace con las grandes escuelas teóricas que hoy reseñamos (por eso damos la mayor cantidad de ejemplos con folklorólogos nacionales). Lo importante es extraer de la diversidad de enfoques su valor de aportes como descubrimientos, como develamientos, de cuestiones hasta ese momento escondidas. Quiérase o no, es imposible hablar de un Folklore exclusivamente nacional sin manejar conceptos o elementos cuyo surgimiento se ha dado a lo largo del proceso histórico de la Ciencia y en las más diversas latitudes. Queremos advertir que estas agrupaciones por tendencias no dejan de ser arbitrarias, por el hecho de que hay investigadores que no pueden ser "encasillados" en una sola corriente, o bien no "cabem" estrictamente en ninguna.

La característica fundamental que diferencia la Folklorología inmediatamente posterior a Thoms, de las de las primeras décadas de nuestra centuria, es el cese del auge de las grandes tesis omni-comprendivas (naturalista, evolucionista, difusionistas, monogenistas, etcétera), en beneficio de las tareas de recopilación y clasificación de los materiales folkloricos. Poco a poco empezaron a perder crédito los rastreos especulativos sobre los orígenes o la búsqueda de la cuna geográfica del folklore universal. Sin dejar completamente de lado estas cuestiones, se fue trasladando el interés a la situación de hecho principal: los fenómenos folkloricos estaban allí, al alcance de la mano, y era menester antes que nada recogerlos y estudiarlos tal cual se presentaban. Esto, dicho a grandes rasgos, pues ya veremos que el afán teórico y generalizador jamás fue abandonado.

A grandes trazos, entonces, subdividimos las escuelas en "Histórico-difusionistas" (Histórico-geográfica; difusionismos e historicismos); la gran orientación "Antroposociológica", que incluye las corrientes sociológica, funcionalista y la escuela antropológica norteamericana; la concepción del materialismo histórico; la corriente psicoanalista y la estructuralista.

CORRIENTES HISTORICO-DIFUSIONISTAS: LA ESCUELA FINLANDESA

Corría el año 1828 y el erudito finlandés Elias Lönnrot concibió la idea de reunir las tradiciones populares de su patria. Lentamente y minuciosamente, comenzó a recorrer hasta los más apartados rincones en donde su pueblo abriera el vuelo de un ancestral mensaje en forma de cantos mítico-religiosos. Tras una ardua tarea de ordenación y combinación, tomó cuerpo lo que en 1835 fuera publicado con el nombre de *Kalevala*, la epopeya heroica de los finlandeses. Expectativas afirmativas de un fuerte nacionalismo hicieron que estos versos fueran recibidos con la fuerza de una reivindicación patriótica (Finlandia no era entonces un país independiente). Pero a la par de su encuadre político, el saldo de la tarea de Lönnrot significó como nota fundamental el acelerado impulso que asumieron las investigaciones folkloricas en su país, creándose así lo que se llamaría la "escuela finlandesa", también conocida por el nombre de su método: el histórico-geográfico, llevado a cabo por Julius Krohn, su hijo Kaarle, junto a Antti Aarne, y otros. Este consistió básicamente en elaborar mapas con la distribución de los motivos presentes en los cuentos y narraciones populares, estableciendo con esto las posibles vías de difusión de los mismos. Por

supuesto que lo que ellos recopilaban no eran versiones idénticas de un cuento en cuestión sino distintas variantes de lo que concebían como prototipo del cuento. El pueblo, afirmaban, va modificando en forma constante sus propias creaciones al ritmo de su transmisión temporal (de generación en generación) y espacial (en el medio geográfico). Mediante minuciosos análisis de estas variantes lograban obtener lo que llamaron la forma básica o arquetipo de la pieza folklorica y, a partir de este, intentaban la reconstrucción de la forma originaria. Establecían entonces la historia particular o evolución del motivo en función de la totalidad de datos obtenidos (fecha y lugar de recolección, fuente escrita donde se lo halló, etc.). Lo que trasladaba el interés al establecimiento de leyes de distribución y difusión de los bienes folkloricos.

CUENTOS, MOTIVOS E HISTORIAS

La descendencia dejada por los eruditos fineses se hizo sentir inevitablemente en toda Europa y América. Los discípulos de Krohn, y hasta sus críticos, intentaron profundizar o pulir el alcance de sus postulados. Von Sydow, De Vries, Anderson, Nygard, Waugh, Roberts y otros se inscriben en esta gran orientación "difusionista". Pero la principal de todas —y uno de los aportes metodológicos más grandes al estudio de la narrativa tradicional— es la obra del norteamericano Stith Thompson, el famoso *Motif-index of Folk Literature* (1955-1958). Son seis enormes tomos en donde constan los cuentos, leyendas y mitos de todo el mundo, desgajados en sus motivos más significativos.

Se les han efectuado a estos trabajos numerosas críticas. Incluso entre los mismos autores que nombramos. Pero lo esencial para destacar es el saldo eminentemente antimetafísico que se ha producido a partir de la escuela finlandesa y sus continuadores. Por más que jamás se hayan dejado de lado las especulaciones de tipo general, como dijimos, con el acento puesto en la tarea recopiladora de estas orientaciones más que en la tesis filosóficas del siglo pasado, la Ciencia del Folklore ganó en rigurosidad técnica y metodológica.

Y es dentro de esta amplia panorámica historicista (etnohistórica en algunos casos) que podemos abarcar las densas investigaciones de estudiosos como Menéndez Pidal para el Romance español, Juan Alfonso Carrizo para lo propio en Argentina y Carlos Vega en lo referente a la música folklorica latinoamericana; cada uno con sus particularidades.

¿ YA ES ADULTO EL FOLKLORE ?

En artículos anteriores hemos reseñado algunas de las posturas teóricas en que se ha debatido la Ciencia del Folklore a partir de la publicación de la carta de Williams Thoms, en 1846. Hemos demostrado las principales 'escuelas' del siglo XIX, con sus enfoques comparativo-monogenistas y evolutivo-polygonistas. Luego recorrimos parte de las tendencias del siglo XX, a las que agrupamos en histórico-difusionistas y antropológicas. Nos faltaba ver, dentro de estas últimas, a la escuela antropológica norteamericana del Folklore, y vamos a continuar hoy nuestro vistazo con la corriente llamada psicoanalítica.

EL RIGOR

Con el nombre generalizado de 'escuela antropológica norteamericana del Folklore' se reconocen los valiosísimos aportes de un gran número de investigadores culturales, discípulos y continuadores de Franz Boas, el que desde principios del siglo contribuyó grandemente a afianzar el rigorismo de los trabajos de campo y de la metodología. No puede hablarse de una teoría o escuela conceptual orgánica de Boas, pero mucho le deben las disciplinas de la cultura en cuanto a la reafirmación científica de sus estudios.

La orientación que siguió luego la Folklorología estadounidense se inclinó netamente hacia el folklore literario, en desmedro de la integralidad invocada por otras corrientes, y muchas de las aportaciones de mediados del siglo se excluirían en el estudio del cuento y la narrativa populares, pero con la particularidad de ampliar su enfoque hacia los grupos indígenas.

Hoy en día esta amplitud de criterios ha llegado a involucrar en lo folklórico —con suficiente basamento científico— a la cultura popular de las ciudades, desde el estudio de los gestos cotidianos, hasta los más complicados fenómenos folklóricos del mundo industrial.

OPULENCIA Y SUBDESARROLLO

Una cuestión en auge antes de mediar el siglo fue la producida por otro norteamericano: Robert Redfield, con su caracterización de la sociedad folk (ver recuadro), a la que siguieron refutaciones acérrimas. En 1953 su compatriota George Foster publica *¿Qué es la cultura folk?*, retomando

en forma crítica el concepto, con una visión más histórica y teniendo en cuenta ya las nuevas perspectivas de los estudios de aculturación y de área, de no poca efectividad metodológica (ver recuadro):

Pero convengámonos en situar éstos y otros aportes en la gran línea de fuerza que demarca el interés por integrar al corpus teórico antropológico (y, por ende, folklórico); los procesos de interrelación (dependencia económica, penetración cultural, etc.) de la sociedad industrial, desarrollada y expansionista de los EE.UU. con la realidad 'campesina', 'no desarrollada' y hasta 'tribal' de los países latinoamericanos en especial.

De todas formas, el concepto básico de Redfield ha sido suscripto por la mayoría de los folklorólogos latinoamericanos (en forma directa o implícita), entre los que se cuentan muchos argentinos:

PSICOANÁLISIS Y FOLKLORE

La tendencia emergente de las influencias del psicoanálisis no podía dejar de sentirse en el Folklore. Desde la misma época de fundación de esta orientación, se notó la importancia de tipo simbólico con que se tomaron los materiales folklóricos. El mismo Freud lo relaciona en su *Totem y Tabú* y desde allí hasta nuestros días se han acrecentado los trabajos de interpretación del folklore con los paradigmas psicoanalistas. Si bien —necesario es recalcarlo— a lo largo de toda la historia de las ciencias de la cultura es dable detectar gran cantidad de enfoques basados en la Psicología,



Pero indudablemente el carácter irruptivo de la obra freudiana prevaleció en gran parte de las opiniones psicológicas occidentales y, de esta manera, se trasladó al Folklore.

En esta tesitura podemos ubicar a Abraham, Jung, Fromm (ver recuadro), Jones, Fölsch, Munden, Campbell y, más cercanos a nosotros, a los brasileños Ramos y Carvalho Neto, incluyendo también a algunos estudios de nuestro compatriota Bernardo Canal Feijó (ver recuadro). Claro que cada uno de ellos desde distintos costados particulares de interpretación. Como notas comunes podemos puntualizar el hecho de considerar los mitos y relatos folklóricos como una realidad simbólica que escondería bajo su ropaje fantástico las verdaderas latencias de la libido, en el ámbito del inconsciente colectivo.

La misma ejemplificación con que ilustramos nuestra nota da la pauta de que no obstante poseer el psicoanálisis una tentadora zona de atracción en cuanto a sus resultados, la perspectiva psicológica en general está fuertemente ligada a una hermenéutica del folklore, tal como nos evidencia Canal Feijó, sin necesidad de caer en los exclusivos moldes freudianos.

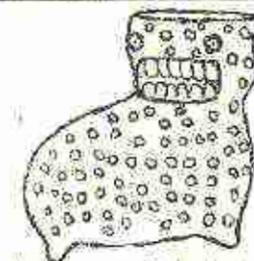
EL folklore se sitúa así en un campo de plétoras posibilidades interpretativas, en tanto expresión de los fundamentales resortes del comportamiento social espontáneo.

CONVERGENCIAS

A modo de síntesis parcial (nos faltan todavía otras orientaciones), podríamos anticipar algunos puntos:

a) El uso de concepciones que universalicen criterios en función de la realidad folklórica, de manera de concebirla con presupuestos teóricos omnicomprendidos está en las antipodas de los intentos de la escuela de Boas y si aparece en los fundamentos del psicoanálisis.

b) Es evidente que tanto la Antropología como el Psicoanálisis han influenciado notoriamente en las corrientes vistas en esta nota. Queremos, al respecto, hacer una advertencia: una cosa es la influencia que determinada teoría o ciencia puede tener en la Folklorología y otra muy distinta es que una disciplina ajena al Folklore —por ejemplo, la Peda-



gogía, el Derecho, la propia Psicología — utilice el material y las investigaciones folklóricas para sus particulares intereses. Esto entra dentro de la esfera del Folklore Aplicado.

c) En cuanto a la delimitación del objeto folklórico, salvo los epígonos de las tesis de Redfield, es notable la ampliación hacia lo urbano, como campo propio del Folklore.

d) Sin duda el mayor avance científico dado por estas escuelas se verifica en la rigurosidad de los métodos y de las técnicas de investigación (herencia de la escuela de Boas y también de la finesa). La necesidad (proveniente del funcionalismo) de recopilar los materiales teniendo en cuenta sus interrelaciones con el todo de la cultura y sus condicionamientos básicos (escuela sociologista), lo mismo que la ampliación hacia los aspectos psicológicos —que vimos hoy—, han redundado en un establecimiento más objetivo de los hechos folklóricos en función de los contextos de donde se los ha abstraído.

Hemos visto, entonces, unos paratajados de algunas de las principales aportaciones teóricas acerca de los materiales folklóricos. Pueden extraerse múltiples conclusiones, ciertamente. Pero se hace necesario tener en cuenta que nuestra exposición no quiere ser más que eso: una mera reseña ilustrativa de esa variedad folklórica. No es que propiciemos ningún engañoso eclecticismo —vano, por otra parte—, ni que nos situemos enfrente de los debates como espectadores. Que el lector pueda disponer de una pequeña punta del gran ovillo de la Ciencia del Folklore es nuestro objetivo fundamental.

Digamos también que la variedad de métodos y escuelas no despeja a la Folklorología de sus propios métodos y de sus teorías específicas. Es lógico que éstas se basen en cuerpos doctrinarios mayores (filosóficos) en los que se sustentan y se alimentan. Pero también es necesario observar que el material folklórico para la teorización debe ser previsto con la rigidez científica de cualquier ciencia social. Y al haber un objeto propio, las distintas interpretaciones que éste provoca tienen en común esa misma realidad objetiva.

A. G.

LA CULTURA FOLK EN AMÉRICA

George Foster brinda una perspectiva temporal concreta a su concepto de cultura folk, sobre la base de la crítica a la tipología ideal de Redfield.

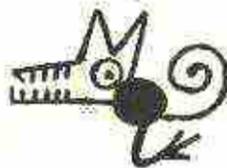
"La forma en que el pensamiento científico de los siglos pasados se filtró hasta el nivel folk está bien ilustrada en la medicina popular. La medicina folk en Hispanoamérica forma una unidad en tanto que tiene sus bases en el conocimiento científico popularizado de la época de la Conquista. Particularmente debe notarse la prevalencia de la teoría de los humores de Hipócrates y Galeno, y las ideas de 'frío' y 'caliente' aplicadas a la comida, a los

remedios, a las enfermedades y a sus causas, etc. Es notable, asimismo, que la mitad o más de las yerbas prescritas como medicinales en América latina eran recetadas por los médicos españoles en el siglo XVI.

En muchos otros aspectos los elementos de la cultura folk descienden de esferas intelectuales, urbanas y cortesanas de los siglos anteriores.

La cultura folk apareció con la revolución urbana, cuando la organización social estratificada de las ciudades se desarrolló, apareciendo una élite intelectual, científica y social."

(FOSTER, George: *¿Qué es la cultura folk?* (1953). En: Introducción al Folklore, CEAL, Bs. As. 1978; pp. 65-75.)



Peró indudablemente el carácter irruptivo de la obra freudiana prevaleció en gran parte de las opiniones psicológicas occidentales y, de esta manera, se trasladó al Folklore.

En esta tesitura podemos ubicar a Abraham, Jung, Fromm (ver recuadro), Jones, Róheim, Munden, Campbell y, más cercanos a nosotros, a los brasileños Ramos y Carvaiho Neto, incluyendo también a algunos estudios de nuestro compatriota Bernardo Canal Feijóo (ver recuadro). Claro que cada uno de ellos desde distintos costados particulares de interpretación. Como notas comunes podemos puntualizar el hecho de considerar los mitos y relatos folklóricos como una realidad simbólica que escondería bajo su ropaje fantasioso las verdaderas latencias de la libido, en el ámbito del inconsciente colectivo.

La misma ejemplificación con que ilustramos nuestra nota da la pauta de que no obstante poseer el psicoanálisis una tentadora zona de atracción en cuanto a sus resultados, la perspectiva psicológica en general está fuertemente ligada a una hermenéutica del folklore, tal como nos evidencia Canal Feijóo, sin necesidad de caer en los exclusivos moldes freudianos.

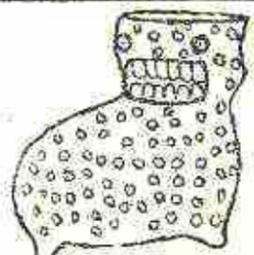
EL folklore se sitúa así en un campo de plurióticas posibilidades interpretativas, en tanto expresión de los fundamentales resortes del comportamiento social espontáneo.

CONVERGENCIAS

A modo de síntesis parcial (nos faltan todavía otras orientaciones), podríamos anticipar algunos puntos:

a) El uso de concepciones que **universalicen** criterios en función de la realidad folklórica, de manera de concebirla con presupuestos teóricos omnicomprendivos está en las antipodas de los intentos de la escuela de Boas y si aparece en los fundamentos del psicoanálisis.

b) Es evidente que tanto la **Antropología** como el **Psicoanálisis** han influenciado notoriamente en las corrientes vistas en esta nota. Queremos, al respecto, hacer una advertencia: una cosa es la **influencia** que determinada teoría o ciencia puede tener en la Folklorología y otra muy distinta es que una disciplina **ajena** al Folklore —por ejemplo, la **Peda-**



gogía, el Derecho, la propia **Psicología**— utilice el material y las investigaciones folklorológicas para sus particulares intereses. Esto entra dentro de la esfera del **Folklore Aplicado**.

c) En cuanto a la delimitación del **objeto folklórico**, salvo los epígonos de las tesis de Redfield, es notable la **ampliación hacia lo urbano, como campo propio del Folklore**.

d) Sin duda el mayor avance científico dado por estas escuelas se verifica en la rigurosidad de los métodos y de las técnicas de investigación (herencia de la escuela de Boas y también de la finesa). La necesidad (proveniente del funcionalismo) de recopilar los materiales teniendo en cuenta sus interrelaciones con el todo de la cultura y sus condicionamientos básicos (escuela sociologista), lo mismo que la ampliación hacia los aspectos psicológicos —que vimos hoy—, han redundado en un establecimiento más objetivo de los hechos folklóricos en función de los contextos de donde se los ha abstraído.

Hemos visto, entonces, unos pantallazos de algunas de las principales aportaciones teóricas acerca de los materiales folklóricos. Pueden extraerse múltiples conclusiones, claramente. Pero se hace necesario tener en cuenta que nuestra exposición no quiere ser más que eso: una mera reseña ilustrativa de esa variedad folklorológica. No es que propiciemos ningún engañoso eclecticismo —vaya por otra parte—, ni que nos situemos enfrente de los debates como espectadores. **Que el lector pueda disponer de una pequeña punta del gran ovillo de la Ciencia del Folklore es nuestro objetivo fundamental.**

Digamos también que la variedad de métodos y escuelas no despeja a la Folklorología de sus propios métodos y de sus teorías específicas. Es lógico que éstas se basen en cuerpos doctrinarios mayores (filosóficos) en los que se sustentan y se alimentan. Pero también es necesario observar que el material folklórico para la teorización debe ser previsto con la rigidez científica de cualquier ciencia social. Y al haber un **objeto propio**, las distintas interpretaciones que éste provoca tienen en común esa misma realidad objetiva.

A. G.

LA CULTURA FOLK EN AMÉRICA

George Foster brinda una perspectiva **temporal** concreta a su concepto de cultura folk, sobre la base de la crítica a la tipología Ideal de Redfield.

"La forma en que el pensamiento científico de los siglos pasados se filtró hasta el nivel folk está bien ilustrada en la medicina popular. La medicina folk en Hispanoamérica forma una unidad en tanto que tiene sus bases en el conocimiento científico popularizado de la época de la Conquista. Particularmente debe notarse la prevalencia de la teoría de los humores de Hipócrates y Galeno, y las ideas de 'frío' y 'caliente' aplicadas a la comida, a los

remedios, a las enfermedades y a sus causas, etc. Es notable, asimismo, que la mitad o más de las yerbas prescriptas como medicinales en América latina eran recetadas por los médicos españoles en el siglo XVI.

En muchos otros aspectos los elementos de la cultura folk descienden de esferas intelectuales, urbanas y cortesanas de los siglos anteriores.

La cultura folk apareció con la revolución urbana, cuando la organización social estratificada de las ciudades se desarrolló, apareciendo una élite intelectual, científica y social."

(FOSTER, George: *¿Qué es la cultura folk?* (1953). En: *Introducción al Folklore*, CEAL, Bs. As. 1978, pp. 65-75.)



JUAN EL ZORRO Y LA PICARDIA CRIOLLA

Bernardo Canal Feijóo, es una de las más lúcidas mentes argentinas. En su indagación folklorológica ha cristalizado un agudísimo análisis de los conocidos casos del zorro y el tigre. SE lo ha querido ubicar en la corriente psicoanalítica del Folklore, pero su labor trasciende con creces tal encasillamiento.

"Hay en todos los folklores del mundo esta gesta burlesca de personajes zoológicos, que en el nuestro constituye 'los casos del zorro'. Los protagonistas cambian de un lugar a otro, conforme a leyes poco misteriosas de localización etnográfica, pero en todas sus versiones el asunto es en general el mismo: la confrontación anecdótica de la astucia y la fuerza, en una intaxativa prueba en que la victoria final es asignada a la astucia.

El principio moral que puede estar supuesto en el antagónico dualismo, no disimula mucho la postulación anarquizante que tal principio debe implicar en un mundo en el que el orden reposa necesariamente sobre la fuerza.

(CANAL FEJOO, B.: *Buca, creyó y culpa en la creación* anónima, Nova, Bs. As., 1951, pp. 33-43.)

CAPERUCITA ROJA Y EL SEXO

Quizá sea este el ejemplo demostrativo —y no poco sensacionalista— de la **aplicación del psicoanálisis al estudio de los elementos folklóricos**. Es la interpretación de Erich Fromm sobre el conocido cuento *Caperucita Roja*.

La mayor parte del simbolismo de este cuento puede ser entendida sin dificultad. La *Caperucita Roja* es símbolo de la menstruación. La niña cuyas aventuras nos relata el cuento se ha convertido en mujer madura y debe afrontar el problema del sexo. Las advertencias de no salirse del camino —son claras prevenciones contra los peligros del sexo y la pérdida de la virginidad. A la vista de la niña se despierta el apetito sexual del lobo, quien trata de seducirla sugiriéndole que mira a su alrededor y escuche el canto dulce de los pajaros (...). El lobo, disfrazado de su abuela, engulle a la inocente *Caperucita*. Aplicado su apetito, se duerme. Hasta ahora, el cuento parece tener un solo tema, sencillo y moralista: el de los peligros del sexo. Pero en realidad es mucho más complicado. ¿Cuál es

el papel que desempeña el hombre y de qué modo se representa al sexo? El varón es pintado como un animal astuto y cruel, y el acto sexual como un acto de canibalismo en el que el macho devora a la hembra. (...) el odio y el prejuicio contra los hombres aparece más claro aun al final del relato (...). ¿De qué modo se ridiculiza al lobo en el cuento? Haciendo que trata de asumir el papel de una mujer embarazada, que lleva seres vivos en el vientre. *Caperucita* le pone piedras, símbolo de la esterilidad, el lobo se desploma y muere. Su acción, de acuerdo con la primitiva ley de talión, es castigada según el crimen: muere a causa de las piedras, símbolo de la esterilidad, por haber usurpado el papel de la mujer preñada. Este cuento de hadas... trata el conflicto entre varón y mujer; es una historia triunfal de las mujeres que aborrecen a los hombres y termina con su victoria; exactamente al revés de lo que ocurre en el mito de Edipo, que permite al hombre salir triunfante en la lucha.

(FROMM, Erich: *El lenguaje olvidado*, 1951.)

HACIA LA MADUREZ DEL FOLKLORE

• LAS ESTRUCTURAS

Es indudable que el **estructuralismo** se ha derramado como una mancha de aceite —con su cuna histórica en la Lingüística moderna— a través de las ciencias culturales, sociales, estéticas y filosóficas, impregnando con sus modelos, su lenguaje y sus principios gran parte de las nuevas orientaciones en esas disciplinas.

En el campo de los estudios folklóricos esta tendencia asoma, podemos decir de un modo independiente, con el surgimiento de ciertos **análisis formalistas de las estructuras narrativas tradicionales** (Parry, Lord), basándose en las regularidades temáticas, métricas y estilísticas. Pero sin duda, el mayor antecedente en la materia, lo constituye la obra del ruso **Vladimir Propp**, quien con su trabajo sobre la **Morfología del cuento**, sentó las bases para nuevas aportaciones estructuralistas, como la de **Alan Dundes** (1962) (ver recuadro).

Sostenía **Propp**, que los cuentos de hadas debían ser estudiados en sus relaciones con el todo histórico, social y cultural que los rodeaba. Así, llegaba a la conclusión que los lineamientos fundamentales de los cuentos estaban dados por esa realidad que, en su devenir había terminado por disociar los elementos míticos y rituales (en un tiempo unidos), para decantar en los relatos folklóricos actuales. Partía de los factores constantes y estables de los cuentos (a los que llamaba **funciones**) y establecía que el número de éstas era **limitado** (por ejemplo, para los cuentos de hadas hay sólo 31 funciones). El orden en que son expuestas esas funciones lleva una **secuencia idéntica** en todas las narraciones. Simplificaba, entonces, cada función con una palabra y con un signo (la función "el héroe y el villano se enfrentan en combate" se designa con la palabra "contienda" y con la letra "H"), estableciendo de esta manera la **estructura formal del cuento**, como herramienta básica para el estudio comparativo posterior.

Las críticas que más asiduamente ha recibido la corriente estructuralista se han debido no a sus ricos análisis parciales, sino a los intentos de generalización exagerada de sus conclusiones

Terminamos aquí el muestreo de las principales líneas que han orientado científicamente nuestra disciplina, a partir de la inaugural carta de **Thoms**. Hemos comenzado con lo que denominamos la "**herencia thomsiana**" (nº 284); los posteriores intentos de interpretación de los materiales folklóricos, con las escuelas **naturalista, indianista, evolucionista e histórica** (nº 285); para detenernos luego en las principales **tendencias del siglo veinte**, a saber: la **escuela finlandesa**, los **difusionismos** varios, el **sociologismo**, el "**jerarquismo**", el **funcionalismo** (número 286), el **antropologismo** y el **psicoanalismo** (nº 287). Nos toca en esta ocasión enunciar los principales postulados de las corrientes **estructuralista** y del **materialismo histórico**.

en el ámbito de la opinión sociológica, política y filosófica. Es indudable que —como todo formalismo— debe poseer un medurado cauce de extensión en el alcance y proyección de sus conclusiones.

• LAS "VOCES VIVAS"

Otra de las orientaciones de hoy en la Folklorología mundial es la inspirada en el **materialismo histórico**. Su primer figura fue **Máximo Gorki**, quien extendió el horizonte de la investigación en su país poniendo el énfasis en la facultad activamente **creadora** del pueblo y en el carácter de **elemento vivo** del folklore. Desechó los intentos de reducir los estudios a las meras **supervivencias** —concepción que criticó como "arqueológi-

ca—. Hablaba Gorki de "**las voces vivas del pueblo**". Y su tarea fue profundizada por una camada de investigadores soviéticos (Sokolov, Biryukov y otros), quienes también se basaron en la apertura del concepto de folklore como **la voz del presente** y no como sólo eco del pasado.

Se abocaron fundamentalmente a los fenómenos folklóricos tal y cual aparecen en **todo** el pueblo, es decir, tanto en el campo como en las ciudades; poniendo el acento tanto en las **circunstancias estructurales condicionantes**, como en los **factores de la creación** (circunstancia histórica, clase social, aspecto étnico, educacional, ocupacional, etc.) y también en el **tipo de percepción propia del pueblo**, invirtiendo el enfoque de los investigadores occidentales. Aunque podemos claramente encontrar

puntos de unión con algunas tesis evolucionistas y con los enfoques **sociológicos**, pues le han prestado atención a los **aspectos funcionales de la tradición**.

Asimismo, dentro de esta perspectiva se destacan los aportes de los científicos **húngaros**, tanto en el campo del folklore propiamente dicho, como en el de la proyección.

El afloramiento de trabajos inspirados o afines con los enfoques clasistas en los países occidentales, puede ejemplificarse con el italiano **L. M. Lombardi Satriani** (a partir de los textos de **Antonio Gramsci**), el brasileño **Edison Carneiro** y la última postura de **Paulo de Carvalho Neto** ("El folklore de las luchas sociales"), **Roberto Díaz Castillo** y **Celso Lara** en Guatemala, y en nuestro país con algunas declaraciones de principios cercanas a esta concepción (**Gudiño Kramer**, **Canal Feijóo**, **Marcelino Román**, **Néstor Lemos**).

Habíamos señalado en la nota anterior que es lógico —además de incontrovertible— que una ciencia de la cultura como es el Folklore haya abrevado en cuerpos doctrinarios más abarcativos, con raíces en concretas fuentes epistemológicas y filosóficas. Si, al fin y al cabo, el propio surgimiento consciente que impulsó los estudios de la cultura tradicional y popular estuvo desde sus inicios y en forma permanente influenciado por distintas y muy disímiles corrientes de pensamiento que, lejos de obstaculizar su desarrollo, lo propulsaron en forma ostensible.

Hay, es verdad, una ancha franja de contenido discursivo de la Folklorología que puede dar lugar —y los da en muchos casos— a una realidad interpretativa en constante controversia y debate (**y estas notas precisamente han intentado mostrarlo**). Pero, como decíamos, la porfía de los hechos objetivos soporta los más bravos embates de la más retorcida hermenéutica. Y, en última instancia, la **realidad folklórica** sigue allí, incólume y plétorica ante la fructífera observación científica o ante la mera y legítima (si dignos son sus fines) **apropiación cultural** por parte de la sociedad.

Es posible, entonces, que nuestro arbitrario modo de titular estos pantallazos nos haya conducido hoy a un caprichoso avatar que es necesario controlar: el grado de **madurez** de una ciencia se mide básicamente por sus **resultados**, entendiendo por éstos las aperturas concretas hacia un conocimiento más amplio y más profundo de la realidad, que provea elementos para una transformación, una elevación y un desarrollo más pleno y positivo de la Humanidad en su conjunto. Si este es, en suma, el fin último de las ciencias en general y de las del Hombre en particular. Dentro del abanico "teórico" reseñado en estas páginas hemos transitado por orientaciones y tendencias que hasta se oponen —a pesar de sus postulados conscientes— a estos laudables objetivos. Esto también es lógico, por real. Y la única manera científica de refutarlas y superarlas es, innegablemente, el progresivo y libre devenir de la Folklorología en los ámbitos **académicos, investigativo, de divulgación y aplicación**. Hacia este ansiado nivel de su desarrollo debe bregar desde su propio seno. Y allí residirá la raíz de su plena **madurez**. Todavía falta mucho camino por recorrer y muchos obstáculos que sortear.



BIBLIOGRAFIA

General:

- CORSO**, Raffaele: **El Folklore** (1953). EUCEBA. Buenos Aires, 1966.
DORSON, R.: **Teorías folklóricas actuales** (1963). En: **Introducción al Folklore**. CEAL, Buenos Aires, 1978; pp. 91-137.

Específica:

- CARVALHO NETO**, Paulo: **El folklore de las luchas sociales**. Siglo XXI, México, 1973.

- GRAMSCI**, Antonio: **Observaciones sobre el folklore**. En su: **Cultura y literatura**. Península. Madrid, 1967; pp. 329-336.
GUDIÑO KRAMER, Luis: **Folklore y colonización**. Colmegna, Santa Fe, 1959.
LEMOS, Néstor: **Folklore y filosofía**. Axioma Edit., Buenos Aires, 1976.
PROPP, Vladimir Ja: **Morfología del cuento**. Juan Goyanarte Editor, Buenos Aires, 1972.

HACIA LA MADUREZ DEL FOLKLORE

LA "IMPUGNACION" DEL FOLKLORE

"Por otra parte, en el discurso sobre el término (folklore), sin embargo, queda subrayado cómo los estudios folklóricos, más o menos veladamente, y fuera de algunas excepciones —por cierto que relevantes y cada vez más frecuentes— suponen o sobreentienden una neta separación entre el estudioso y su mundo, por un lado, y las clases populares por el otro; separación que se tiñe con una valoración precisa en términos de inferioridad de dichas clases respecto al mundo "culto".

(...) Nuestro discurso... procura plantear cómo las teoría y las investigaciones de folklore, en cuanto producciones superestructurales, están condicionadas por el plano estructural, es decir, por el sistema de las relaciones de producción económica de la sociedad, o sea por la esfera económica y social.

(...) Proponemos también una clave interpretativa del mundo popular visto como productor de una cultura de impugnación, de la que se indagan los distintos niveles." (pp. 93-94).

(...) Proponiendo como clave interpretativa el concepto de impugnación folklórica, planteamos, si, en verdad, el folklore como cultura de las clases subalternas con fun-

ción impugnadora explícita o implícita, directa o indirecta, frente a la cultura hegemónica... (...) El concepto de impugnación folklórica presupone la existencia de dos culturas —una cultura hegemónica y una cultura dominada—..." (pp. 118-119).

(...) Otro problema está constituido, además, por la existencia de innumerables documentos folklóricos en los cuales la clase subalterna se contrapone a la clase dominante en los términos de una contraposición entre "pobres" y "ricos".

La enfermedad del rico
es como la salud del pobre.
Los ricos como quieren
y los pobres como pueden. (p. 123)

(...) Servirse de las categorías de "ricos" y "pobres" para comprender los diferentes testimonios folklóricos no constituye, por lo tanto, una ingenuidad interpretativa, sino la operación consecuente con las condiciones efectivas de vida, y por consiguiente, de producción cultural, de la clase subalterna". (p. 125).

(LOMBARDI, SATTRIANI, L. M.: *Antropología cultural, análisis de la cultura subalterna*. Galerna, Buenos Aires, 1975).

LOS MOLDES REGULARES DEL FOLKLORE

"Hay otros medios de estudiar el folklore: uno de ellos está relacionado con la estructura y organización formal de los diversos géneros del folklore. No hay duda alguna de que la mayoría de las formas del folklore, por ejemplo, cuentos de hadas, juegos o adivinanzas infantiles, son o han sido muy imitados y copiados; obedecen a moldes regulares.

(...) Por ejemplo, la estructura de las supersticiones parece seguir las líneas de una fórmula condicional: "Si tenemos A, tendremos B, a menos que haya C". Un ejemplo práctico sería: "Si rompes un espejo, tendrás siete años de mala suerte, a menos que arrojes los pedazos del espejo al seno de una corriente de agua".

(...) Del mismo modo, la estructura de los juegos infantiles puede relacionarse muy bien con la filosofía o "visión del mundo" de la cultura en que se producen. Los juegos parecen ser modelos populares de la vida, tanto de los niños como de los adultos. Por ejemplo, en la sociedad norteamericana, la mayoría de los juegos son competitivos; en ellos siempre hay un ganador y un perdedor..."

(DUNDES, Allan: *Diversos modos de estudiar el folklore*. En: *El retorno de los juglares*. Edit. Asociados, México, 1972; pp. 72-73.)

EL FOLKLORE COMO REFLEJO DE LA VIDA

El interés por las "voces vivas" del folklore y el acento puesto en el carácter de reflejo de la realidad tienen cabida en la erudición del entrerriano **Marcelino Román**:

"Una amplia reunión de materiales, tanto históricos como pertenecientes a la época actual, brindaría constancias llamativas, en toda América, de aspectos significativos de la poesía popular —en una corriente cuya riqueza o se desconoce o se oculta— y mostraría que todos los grandes movimientos populares están acompañados por la expresión poética.

(...) No es cierto que la poesía popular se manifieste con exclusividad en lo lírico y lo pintoresco. Podemos observar que las formas líricas llegan, en períodos de agitación, de lucha, de grandes esfuerzos colectivos, a transformarse en expresión épica, reflejadora del tormentoso afán multitudinario... Así, por ejemplo, los acentos líricos del celito rioplatense y de la cueca chilena se transforman en épicas voces caldeadas en la lucha por la Independencia, de igual manera que el corrido venezolano tras los heroicos galopes de los llaneros... Del mismo modo que los cantos populares reflejaron en Argentina la pugna de unitarios y federales..."

(ROMAN, Marcelino: *Itinerario del payador*. Lautaro, Buenos Aires, 1957.)

FOLKLORE Y PROYECCION EN LA HISTORIA

Iniciamos a partir de este número otra serie de notas de investigación folklórica, a cargo nuevamente del antropólogo Ariel Gravano. Esta vez se trata de historiar, analizar y comentar los episodios que han marcado a la música de proyección folklórica en la Argentina. Como comprenderá el lector, toda historia tiene un comienzo y en este sentido, Gravano le propone un rápido y eficaz repaso previo por lo que ocurrió en los distintos pasos de la humanidad. Después, sí, nos incorporaremos a los acontecimientos musicales de nuestro país.

por ARIEL GRAVANO



Vamos a iniciar, con ésta, una serie de notas sobre la proyección folklórica musical en Argentina. Muchos y acuciantes son los problemas y discusiones que hoy en día se plantean alrededor de este tema. Preguntas como ¿qué es, al fin de cuentas, el folklore? ¿hacia dónde va este folklore en el marco de la sociedad industrial? ¿dónde empieza el folklore 'puro' y dónde la proyección?; o disyuntivas como: 'tradición-vanguardia', 'vieja y nueva canción', 'recolección-divulgación', 'copia-recreación'; hasta llegar a los consabidos "compartimientos": 'tango', 'folklore', 'rock', etc, dentro de la música popular.

Nuestro interés principal estará enfocado a tratar de desentrañar el proceso real e histórico que ha hecho emerger dicha problemática en nuestro país. Nos hubiera tentado el abordaje directamente teórico de cada cuestión, de no estar de antemano convencidos que es en el contexto histórico donde pueden asumir un perfil más claro en cuanto a su comprensión y objetivación. Como marco de referencia conceptual puede servirnos el material publicado en el número 272 ("¿Qué es la proyección folklórica?"), en donde explicitábamos las principales posturas que han asumido algunos estudiosos con relación a estas expresiones artísticas de raíz folklórica.

Intentaremos, entonces, establecer las líneas de fuerza fundamentales del desarrollo histórico que recorrió nuestra música popular, desde la época de la Conquista y la Colonia hasta la actualidad.

Pero pensamos que no podemos encarar el estudio a partir de una época o fecha inicial punto cero, sino que debemos rastrear en las fuentes extra-americanas que encuadran el tema; es decir, en los fenómenos de proyección folkló-

rica antecedente y paralelamente desarrollados en el Viejo Continente. Y eso haremos hoy, en un rápido vistazo que nos permitirá corroborar el eterno fluir de la acción creadora de las grandes masas en la Historia, junto a los eventuales rescates —por parte de los sectores 'ilustrados'—, de las expresiones populares latentes en el pueblo. Se nos evidenciarán verdaderas proyecciones y se nos pondrá a descubierto un mundo quizá inimaginado por algunas concepciones egocéntricas de nuestra cultura 'civilizada'.

Sobrevolaremos por la comunidad primitiva, por las diversas sociedades prehistóricas posteriores, pasando por la Antigüedad Clásica, la Edad Media y el Renacimiento, para detenernos en el contexto más cercano de gestación y desarrollo de lo acontecido en nuestro país.

• En el remoto principio.

En la comunidad primitiva, de economía de subsistencia, donde es nula la existencia de clases sociales, la tarea artística es cumplida por toda la sociedad. Sólo es ejecutada por el privilegiado shaman. Pero la creación del hecho artístico es vivida como un don mágico, divino, no humano. La formación de verdaderas jerarquías elitistas de sacerdotes del arte no es producto de la 'desigual' capacidad de los individuos para realizar una pintura, o narrar un mito. Es la propia superestructura la que determina que esos pocos individuos sean traductores hegemónicos de toda la comunidad. Al considerar el bien cultural como divino y no humano, no se articula una distinción social entre creador y público. Aquí, la vanguardia dirigente de la sociedad sólo conserva; sólo es depositaria del mensaje sagrado.

Para nuestra concepción racionalista y dualista, alguien debe ser el que cree, en principio; pero, por más que de modo objetivo ocurra así, el hecho principal es que la que crea es la masa en su conjunto, o, si se prefiere, la creación no existe; no es que sea colectiva, sino que la producción es social. Por más que no cree en forma individual, si no se traduce en cada bien artístico a la comunidad, ésta misma se encarga de desprestigiar lo disfuncional. En este estado, todo lo cristalizado culturalmente es popular.

• "Aparece" el pueblo.

En las sociedades posteriores, la existencia del Estado y de la propiedad privada de tierras y esclavos, determina una estratificación social que se contrapone en forma constante con la estratificación cultural, ya que lo predominante son los procesos de dominación e invasión, y posterior yuxtaposición de distintos pueblos. Han surgido, por otra parte, la diferenciación entre ciudad y campo. El shaman deriva en el sacerdote, que formará una clase burocrática como divinidad viviente, con poder mítico y político. La vida rural es artesanal y pastoril. Se desarrollan las capas medias entre la población urbana, lo que asegura amplias oportunidades para intelectuales y artistas. Se polarizan las fuerzas: por un lado, la nobleza, la casta militar, la jerarquía sacerdotal y la burocracia, y por el otro, el pueblo (artesanos, pastores, comerciantes, esclavos, artistas populares).

La actividad musical en estas formaciones no fue muy rica. Predominó a lo largo de estos períodos la música vocal, con el acompañamiento de escaso número de instrumentos. El culto, como esfera dominante, determinó la conjunción estrecha entre canto y acción ritual. En la prolongada etapa prehistórica, hablar de élite creadora es absurdo, pues nada se 'creaba', todo se conservaba en forma tradicional. Todo era repetición de lo mismo. El cambio era lento y producto de la 'deformación' de lo eterno. En las sociedades de clases o de castas, dado el fenómeno de estratificación de distintas culturas por dominación, el proceso se hizo mucho más complejo y dio lugar a profundas transculturaciones. La vigencia de la música —dentro del arte— como factor de cohesión comunitaria, tuvo un papel importantísimo, desde el punto de vista ideológico, tanto en los bandos dominantes como en los dominados, que configuraban el pueblo.

• Por los grandes imperios.

En la Antigüedad Clásica se mantienen muchos de estos elementos. Es preciso señalar la

importancia del intercambio de bienes en zigzag, de abajo a arriba y viceversa; lo que equivale al folklore y a su proyección. Y esto no hubiera sido posible sin la asunción de una conciencia del origen diacrónico de los bienes culturales, por parte de los griegos. Herodoto, Platón, Aristóteles vieron en la poesía popular el soplo de los tiempos primigenios y —lo más importante— la compararon con su entorno bárbaro. En estos imperios esclavistas, el pueblo era una masa heterogénea compuesta por esclavos, artesanos, campesinos y comerciantes pequeños. Los esclavos eran desde mozos sirvientes hasta profesores de idioma y música. Por encima de ellos estaban los ciudadanos. La élite de pensadores no pocas veces entró en contradicciones con el propio sistema mercantil colonialista y, por otra parte, era el sector más cercano al desarrollo del arte popular (aunque la actitud general era de desprecio hacia el trabajo material y, por ende, hacia sus hacedores: esclavos y artesanos). La música era casi la misma en el seno del pueblo (salvo los amplios sectores de esclavos extranjeros) y en la alta ciudadanía. El artista griego creaba para la comunidad-estado (polis), no para clientes particulares ni para un mercado. El arte era juzgado útil desde un punto de vista no material.

La herencia musical oriental fue reelaborada y estudiada por los sabios griegos, de quienes la heredaron los romanos y el cristianismo medieval. Pero, paralelamente a los bardos que cantaban para la nobleza, estaba el rapsoda popular y errante que, de feria en feria, recitaba lo que le llegaba desde los salones aristocráticos y lo que él mismo creaba. A su vez, los vates sacerdotales, intentaban refinar y estilizar lo que el lenguaje cotidiano y popular quizá habían deformado, pero abrevando en la fuente espontánea al fin. Se separan las dos corrientes, influyéndose mutuamente en el tiempo. Para esta época la música era esclava del verso. Por siglos nada se escribió en prosa. Era muy estrecho el paralelismo entre ritmo musical y oral.

• Durante el medioevo.

Al llegar a la Edad Media, se nos configura un cuadro estamental que va desde la nobleza feudal hereditaria, pasa por el clero y los vasallos y termina en el pueblo, compuesto por la población urbana de mercaderes y artesanos y los campesinos de la gleba. El arte se impregna más que nunca con el predominio recalcitrante de la religión oficial. Pero hay pruebas concretas de que en el seno de las clases populares se mantenían de modo tradicional las formas musicales heredadas de siglos anteriores y que conformaban

LA MUSICA DE PROYECCION FOLKLORICA ARGENTINA DESDE LA PREHISTORIA HASTA EL "BOOM" DEL FOLKLORE

una liturgia vulgar y consuetudinaria: su **folklore**. El cristianismo primitivo, por otra parte, había tomado del paganismo elementos principalísimos de su ritual. Tal vulgarización fue lógicamente combatida por la Iglesia de un modo muy inteligente: no en forma **frontal** sino por medio de la acción **consciente** de las preclaras mentes de **San Ambrosio y San Gregorio el Grande** quienes, en lugar de negar todo este conjunto de formas musicales profanas, se encargaron de **proyectarlas** con reformas que encerraban el contenido religioso de sus propias concepciones. Este es el surgimiento del **canto gregoriano**, que dio lugar a históricas discusiones, cuando el pueblo empezó a simplificar y a modificar los cánones en función de las pautas **folklóricas**, incluso a pesar de las muchas concesiones ya hechas por la Iglesia, con el objeto de hacer accesibles al 'inexperto' oído de esclavos y siervos las grandes verdades morales del cristianismo. En estrecha ligazón con este proceso se encuentra la formación de las **lenguas vulgares**, producto de las invasiones bárbaras. El cantar profano y obscuro penetra de súbito en los templos y se elevan las iras del clero. Fue un período de pleno auge de la **canCIÓN popular y folklórica**, lo que representó una pérdida de parte del sistema griego y la correspondiente confusión en las Academias que se empeñaban en seguir enseñándolo. Había en estos tiempos una directa relación entre artista y pueblo —fuera de las cortes y los castillos— que hacia el fin de la Edad Media se fue perdiendo, pues el público lo habrían de constituir casi exclusivamente las cortes. Toda Europa es recorrida por los cantores populares que reciben distintos nombres: **menestres, bardos, trovatori, minnesinger**. Un autor de la época señalaba que **el arte se empobrecía y ¡Oh, paradoja: el oído popular se enriquecía!**... Se consolida en este momento la **armonía**, pues el canto popular impone cada vez más la regularidad de formas. La temática, por su parte, es elegida con libertad por las masas y los giros melódicos la acercan mucho a la música moderna ligera. Llegó un momento en que los dos géneros, el popular y el litúrgico, tornaron a confundirse. Irritados concilios encargaron a músicos insignes que pusieran coto a esta situación y éstos no vieron mejor solución que aceptar el gusto popular y adoptaron muchas de las formas folklóricas profanas en la composición de misas y cantos oficiales. Lo que no sería más que una simple **proyección folklórica** de aquella época. En el Medioevo, en suma, se cimentó el fondo musical básico de las épocas posteriores, con la integración de las dos vertientes: la litúrgica, oficial, y la popular-folklórica.

• Desde el Renacimiento.

Con el **Renacimiento**, la relación entre productor y consumidor varía; este último es un individuo concreto; el noble, el burgués acaudalado. Aparece la institución del **mecenazgo**, a raíz de la separación cada vez mayor entre trabajo material y trabajo espiritual y la consideración de este último como improductivo. Bajo estas condiciones, el contenido de las obras se inclinará hacia la exaltación de la nueva posición asumida por la clase progresista. Pero en la música esto no implica una renovación radical de las formas pues el 'descubrimiento' de la Antigüedad que se opera en los otros géneros artísticos deberá pasar en esta esfera por la asimilación de la herencia medieval, que sólo contiene **en su interior** los elementos clásicos. El impulso del proceso popular no se pierde, entonces, pero sí se establece un distanciamiento cada vez mayor entre el nivel **superior** de las nuevas élites y los estratos más bajos (campesinado, capas medias urbanas). Esta separación no surge del proceso **natural** de producción artística sino específicamente de las modificaciones de la estructura socio-económica europea. Prueba de esto es que la **materia prima** de la elaboración musical de los artistas renacentistas provenía sólo de aquel fondo sincrético de la Edad Media, compuesto en forma esencial por elementos folklóricos. Ciertamente es que los que componen e interpretan son los protegidos de la nobleza y las cortes; pero sus obras no son más que la **proyección** del caudal anónimo de canciones y melodías populares.

Son abundantes en esta época las **recopilaciones** eruditas de **romanzas tradicionales** del siglo X, por ejemplo, en Francia; y en Italia las colecciones de cantos populares épicos, de las luchas nacionales. En Rusia, España, Portugal, ocurre lo mismo. En Alemania, el predominio del poder burgués en las ciudades y la nueva relación de fuerzas entre artista y público hacen que unos pocos **minnesingers** sobrevivan formando escuelas que se hacen cada vez más estables, dando nacimiento a un nuevo personaje: el **meistersinger**, que durante los siglos XVI y XVII cultivará el **volkslied** (canto popular) que incidirá en gran medida en la música eclesiástica de la **Reforma**. El estilo de este canto era puramente estrófico. De él se originaron la **oda**, el **aria** y la **cantata**.

En los siglos XVII y XVIII se produce la independencia de la música instrumental como consecuencia, por un lado, del avance técnico y, por otro, de la transcripción de la polifonía vocal de

los madrigales y misas del siglo XVI, **cuya raíz, ya vimos, se hundía en las canciones folklóricas**, puramente vocales. La **sonata**, la **suite** y la posterior evolución hacia la **sinfonía** reconocen idéntico proceso. Con respecto a esta última, lo folklórico no sólo estaba en su raíz, sino que los autores que la desarrollaron se vieron en la necesidad de integrar elementos típicos y **folklóricos**. **Un ejemplo de esto —entre muchos— puede ser La Pastoral de Beethoven**, donde se reproducen no pocas canciones folklóricas eslavas y austríacas (por lo que, alguna vez, fue acusado de plagiarlo).

Se observa el mismo proceso de **intercalación consciente de temas y melodías populares en las canciones sagradas**, con el fin de ganar las apetencias mayoritarias; sobre todo, ante el surgimiento del Protestantismo y sus explícitas intenciones de popularizar la música. Agreguemos que el desarrollo de la economía mercantilista y la expansión del comercio determinó la existencia de mercados internos, aptos para recibir ya el arte en forma masiva. En la Italia del siglo XIV se musicalizan las fábulas pastorales y las comedias populares. Además, las representaciones teatrales, poco a poco, fueron incluyendo intermedios musicales, con temas anónimos y folklóricos, para superar la monotonía del espectáculo. De ambas vertientes surgió la **ópera**, con su variante popular, la **ópera bufa**.

Estos intentos de recomodar las formas con el fin de masificar el arte, condicionándose a las pautas marcadas por el folklore musical y poético de la época no eran más que típicas proyecciones folklóricas, que adquirirían mayor o menor ímpetu según los países y los procesos. El contenido ideológico que se imprimía a estas recreaciones, así fuera el más retardatario, debía hacer **concesiones** sensibles para llevar a cabo sus propósitos. Por otro lado, la pujante burguesía impulsaba a su vez con fuerza arrolladora al conjunto del pueblo hacia sus posturas revolucionarias. Digamos, por ejemplo, que uno de los entretenimientos de **Juan Jacobo Rousseau** fue el de componer típicas romanzas al estilo medieval, pero con un contenido temático contemporáneo. Los cantos políticos que abundan en Francia durante la Revolución eran aires populares anónimos recreados al ritmo de los acontecimientos. En Alemania, el **volkslied**

fue tomado por grandes compositores y tratado en contrapunto; el siglo XVIII ve constituirse una Liga de Poetas que escribió líricas populares inspirándose también en el canto folklórico, dando lugar al **volkslied**, el que sirvió luego a **Mozart** para componer sobre él. **Beethoven** escribió sus primeros cantos sobre el **volkslied**. **Haydn** revitalizó el **volkslied**, componiendo sobre esa base. **Schubert** creó seiscientos cantos en forma de **volkslied**. De este movimiento nace, con **Loewe**, la **balada**. **Brahms** también se inspiró en el canto folklórico alemán. En Hungría, el realismo alcanzado por la música popular se tradujo en vibrantes obras 'cultas'. Suecia y Noruega vieron florecer su música erudita luego de la adaptación de los cantos folklóricos y su reelaboración sobre pautas académicas. Para esta época, al ritmo de la consolidación política de las distintas naciones, cunde en Europa el auge de los **nacionalismos musicales** y de las corrientes **románticas**.

Y es al calor de éstas que se entronca la labor de los grandes coleccionistas de los siglos XVIII y XIX, cuya máxima expresión es sin duda la obra de los hermanos **Grimm**. Quizá sorprenda a algunos el saber que también estos padres de la recopilación folklórica 'cometieron' una especie de **proyección folklórica**, al reelaborar ellos mismos los cuentos y relatos recogidos entre el pueblo. Sus intenciones eran las de 'mejorar' los productos populares, pero lo que a nosotros nos interesa aquí es observar que esas inolvidables piezas del folklore narrativo deben precisamente en gran parte su perdurabilidad a la acción de sus recopiladores y **difusores**.

El desarrollo posterior del fenómeno artístico puede ser tipificado de manera esquemática: en una primera fase, el consumidor no precede a la obra y el contacto con el artista es posterior y muchas veces directo. Recién en un segundo momento ya el consumidor es un ser **ajeno**, futuro e indeterminado; las condiciones impuestas por la producción material, que convierten a la obra en mercancía y unidad de valor especulativo, hacen que el público del arte se identifique con el **mercado**. De esta manera, es la división social del trabajo la que determina la concentración exclusiva del talento artístico en algunos individuos y el aparente **estancamiento** en las grandes masas.



La música de proyección folklórica argentina: de la prehistoria hasta el "boom" del folklore

por Ariel Gravano

Habíamos establecido en notas anteriores una cierta base teórica del fenómeno de la **proyección folklórica**, a lo que agregamos la correspondiente corroboración histórica de su existencia universal.

Nos toca ahora penetrar en la realidad de la música y la poesía popular en la **Argentina**. Pero, antes que nada, queremos aciarar que el impulso fundamental que ha motivado la publicación de estos trabajos surgió a la luz y al incentivo del gran impacto que dejó el llamado '**boom**' del '**folklore**' de los años sesenta —la moda del '**folklore**'—, cuyas consecuencias vivimos hoy. Más bien podríamos decir que todas estas páginas son un intento por explicar este fenómeno del '**boom**' de la proyección folklórica musical de hace más de tres lustros.

Lo vamos a hacer siguiendo el hilo conductor de un esquema ya esbozado, que contiene como pasos necesarios, primero, detectar la **base social** desde la que surge la heterogénea urdimbre de la cultura popular; y luego, desbrozar los distintos niveles de ese contexto superestructural en el que se sitúan las expresiones del pueblo.

No vamos a hacer hincapié —por tanto— en un estudio del **sujeto** folklórico musical individual (como podría ser el payador, o el cantor popular del siglo pasado), o de las **obras**, o en la crítica de contenidos y formas. Asimismo, advertimos que no intentaremos realizar una historia pormenorizada del proceso sino más bien señalarlo a éste en cuanto tal.

Encaramos en una forma, si se quiere, arbitraria el establecimiento de varios períodos en la historia de nuestra música popular de origen folklórico. El primero abarca desde la época de la **Conquista y la Colonia, hasta la Revolución de Mayo**, a partir de donde comienza el segundo, que culmina con el **surgimiento del Folklore como ciencia en Argentina (1880)**, hecho que determinará una expansión de las inquietudes por parte de las capas y clases urbanas de la Nación en formación hacia el rescate y revitalización del tesoro popular. A partir de 1940 ecllosiona el proceso migratorio hacia los centros industriales —más precisamente hacia Buenos Aires— y empiezan a germinar los elementos **preparatorios** de lo que va a ser desde 1960 hasta 1965 el '**auge**' de la música '**folklórica**'.

LA MÚSICA POPULAR DURANTE LA COLONIA: FOLKLORE Y CONQUISTA

La estructuración del esquema y las pautas que vimos en el caso de la música popular en Europa deberá sufrir ahora el '**traspaso**' a la situación americana y, más específicamente, a la Argentina.

Durante el primer período vamos a buscar los elementos básicos de lo que se dio en llamar nuestro **folklore**, tanto desde el punto de vista social como desde los dos aspectos estéticos que nos interesan: música y poesía. Entendemos que se puede hablar de **formación** —a lo largo de los casi tres siglos de Colonia— de lo que hacia el tiempo de la Revolución de Mayo será el patrimonio folklórico del futuro país. Pero es necesario puntualizar que esta visión conduce, en forma lineal, a negar durante toda esa larga época la existencia de los procesos que vinimos señalando de **zig-zag**, proyección folklórica, etcétera. En efecto, la falta de documentación sobre la realidad musical folklórica de la época colonial está motivada por el desinterés '**letrado**' hacia las expresiones de los niveles socioeconómicos inferiores de la sociedad pre-republicana, y puede hacernos caer en el error de adjudicar a este período sólo el mero papel de oscuro **formador** de nuestra cultura popular; cosa que debe ser replanteada en términos de un desarrollo espontáneo del caudal cultural criollo, sin la mediación del factor inductivo '**ilustrado**', debido a la si-

tuación política imperante en la Colonia y sus características étnico-culturales específicas.

El hecho de carecer de documentos o registros que nos permitan identificar el tipo de música vigente en los distintos niveles sociales —sobre todo en los populares— a lo largo del período colonial, no debe alarmarnos demasiado, pues es la consecuencia lógica del desarrollo espontáneo y no dirigido de la cultura popular americana. Podemos, empero, distinguir aspectos parciales del proceso.

LOS CANCIONEROS AUTOCTONOS

Carlos Vega ha distinguido para esta época dos **Cancioneros** realmente americanos, indígenas, primitivos: el **Tritónico** y el **Pentatónico**.

El primero se caracterizaba por su escala de tres grados '**naturales**', por la falta de armonía y de sistema rítmico, por los pies binarios y por su asimetría; su área de dispersión originaria había sido continua y abarcaba el occidente americano; poseía una sola especie: la **baguala** (o **joi-joi**, o **tonada**, o **vidalita**, o **vidala coya**) que se cantaba —y aún hoy se la sigue cantando— acompañada de la caja, con una gracia especial, el **kenko** (equivalente al **swing** norteamericano), o se tocaba con el erke, el erkencho o la trutruca (1).

El segundo —el pentatónico— tiene una ascendencia eminentemente andina (inca), aunque su dispersión es mundial. Vega cita una serie de capas de cancionero pentatónico preincaicas, una de las cuales habría llegado hasta Santiago del Estero, Catamarca, La Rioja y Tucumán, pero que no tuvo mayor trascendencia. Una de estas capas, perdida hoy, habría poseído semitonos. Desplaza al Tritónico y el algunas zonas se le superpone. Su escala es conocida: consta de cinco grados; pies binarios; carece de armonía; tiene sólo acompañamiento de percusión, se lo ejecuta también con la flauta de pan (sicu) y la quena; su especie única es el **huayno** (o **carnaval**, o **carnavalito**, o **takirari**).

Podríamos pensar que el folklore argentino se caracteriza en su música por la presencia **predominante** del elemento indígena, cosa que, en términos generales, no se corresponde con la verdad. La mayoría de los estudiosos coinciden en que, tanto en su aspecto musical como en el literario —más acentuado en éste— el aporte



etnográfico es inferior al español. Aquí nos ayuda el concepto de '**cultura de conquista**', pergeñado por el antropólogo norteamericano **George Foster**, que nos dice que la aculturación americana —por parte específica de España— no debe ser concebida como un proceso unilateral de dominación cultural por parte del bando conquistador sino como la integración de ese dominio innegable con los elementos que el sector indígena —según las regiones y las culturas— logró mantener, a costa de sangre y sumisión. Y lo más importante que nos señala Foster es que la base de esta cultura receptora casi desde un primer momento la constituyeron indios y... **españoles**. Así, "**el proceso de aculturación se realizó desde la élite urbana hacia las clases bajas campesinas**" (2), lo que la doctrina folklorológica llamaría un '**continuum folk-urbano**', con un **centro** y una **cultura de comunidad**, o área de dispersión.

Este elemento teórico puede servir en forma satisfactoria si se lo aplica de modo particular a nuestro país, como ya se ha empezado a hacer para el estudio de la **cultura nacional**, en términos del desarrollo de la **cultura criolla**, como suma algebraica de la **cultura de conquista** y las

LA MÚSICA POPULAR DURANTE LA COLONIA: FOLKLORE Y CONQUISTA

culturas criollas y como substractum de todas las clases y capas sociales, esencia y origen de nuestra nacionalidad (3).

ESPECTRO SOCIAL

Nos lleva esto, en un segundo término, a estructurar/el andamiaje social por sobre el que se asienta nuestra realidad cultural. Hay coincidencia en dividir el espectro social de la época de la Colonia en tres grandes niveles: el 'superior', compuesto por los terratenientes de ascendencia hispánica; el 'inferior', constituido por los grupos indígenas; y el 'intermedio', de "límites difusos", cuyos componentes son, según Cortazar (4), los españoles mismos de la época inicial y los criollos luego, que van a configurar el cuadro de nuestro pueblo (pobladores y trabajadores del campo; habitantes de pueblecitos y aldeas; puesteros, pastores y agricultores pequeños; peones de fincas y estancias; isleños y hombres del río y los sectores indígenas y africanos integrados social o racialmente, por medio del mestizaje, al estrato civilizado) (5).

ESTADO LATENTE

En tercer lugar, se presenta el hecho indiscutible de la existencia de la música en todo el período que va desde la Conquista hasta la Revolución. Nos falta concretar, sin embargo, de modo particular la forma y el proceso superestructural que se desarrolló antes de la aparición de los intentos románticos de rescate y desocultamiento consciente de nuestra música popular y folklórica. Pero ya advertía Menéndez Pidal sobre el error positivista de igualar los hechos de la vida misma con los datos que ocasionalmente se puedan poseer. La carencia del documento no significa necesariamente la inexistencia del fenómeno. Es así que propuso el concepto de 'estado latente', para explicar por un lado el ocultamiento que las clases y capas 'ilustradas operan con respecto a las expresiones populares y, por otro, para afirmar el carácter diná-

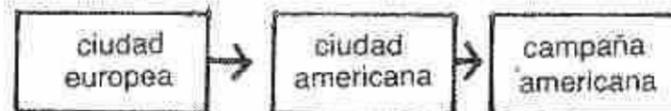
mico y permanente de estas últimas que, como un río subterráneo, se deslizan consecuentemente a despecho de la ignorancia 'superior'. Cortazar, a su vez, basándose en esta concepción, nos habla de 'fluencia latente': "durante los siglos XVII y XVIII y gran parte del XIX la cultura folk permaneció como oculta a los ojos de los ambientes letrados, urbanos y dirigentes, de los centros universitarios y prestigiosos, como Santa Fe, Córdoba, Buenos Aires" (6).

DEL SALON AL PUEBLO

Pero sería poco coherente con nuestras afirmaciones anteriores conformarnos con este 'estado latente' que, si bien nos brinda una buena pauta teórica, no alcanza para englobar el mecanismo permanente de zig-zag (ascenso y descenso) que verificamos para la música popular en general. Y es que, a pesar de la falta de constataciones sistemáticas, no pocos elementos nos proporcionan información válida sobre la música colonial. Sobre todo nos ponen de manifiesto el proceso principal de 'descenso' (popularización) de las danzas y canciones cortesanas europeas —que, en su momento, fueron folklóricas en España o Europa y ascendieron (proyección) luego a las cortes— hacia los niveles 'inferiores' criollos. El propio Foster señala que "en los siglos XVII y XVIII los maestros de danzas de Europa occidental introdujeron danzas folklóricas, después de adaptarlas a las necesidades de la corte. Estas danzas, convertidas en danzas de salón, pasaron a América latina, donde poco a poco se convirtieron a su vez, de nuevo en danzas folklóricas" (7). Al mismo hecho se refiere en forma sumamente extensa Carlos Vega (8) quien, por su parte, se encarga de desmenuzar aún más el mecanismo. Digámoslo con sus propias palabras: "la danza rural que sube se encuentra en la campaña por haber descendido antes de los salones" (9), pero, "la danza, al subir, sube a un salón, no a todos los salones" (10); es decir, que es tomada en forma individual por un artista, que la reelabora y la introduce al ambiente cortesano, el que a su vez la impone por medio de la moda (proyección folklórica). Así, se detecta un foco de irradiación de la especie musical, desde donde llega a otros subfocos, que, muchas veces la recrean y modifican, hasta que se produce su decadencia en el nivel aristocrático y es cuando sólo se la encuentra en los ambientes rurales y semiurbanos trabajadores. Porque antes de llegar la folklorización, en América la



transmisión fue de salón en salón, de pueblo en pueblo. Lo que nos llegó de España no fue su folklore sino su música 'cult': nada folklórico arraigó en el nuevo territorio" (11). "El pueblo sudamericano no reproduce el hacer y el sentir del pueblo ibérico sino, principalmente, los de la aristocracia colonial, tal como ésta reprodujo los de las cortes europeas" (12). El esquema sería así:



LOS TRES PATIOS

Recordemos el cuadro de los 'tres patios' de nuestra Buenos Aires colonial: en el primero se realiza la tertulia, donde damas y caballeros de la 'alta sociedad' aldeana (hacendados, comerciantes descendientes de los primeros sectores privilegiados) bailan las danzas en boga. En el segundo, los sirvientes y peones criollos imitan a sus patrones, pero modifican de hecho los sutiles movimientos musicales y coreográficos. Y en el tercero, el esclavo de color y el indio realizan un

proceso de sincretismo que se reflejará luego en menor grado en la cristalización de la cultura republicana, pues tanto el elemento indígena como el africano no fueron preponderantes en la música popular posterior.

VIAS DE LLEGADA

Vega da varias vías de penetración de las especies musicales europeas: desde 1600 a 1810 las de Lima, "capital cultural de la Argentina centroccidental hasta muy entrado el siglo XIX" (13); Santiago de Chile y las provincias rioplatenses (Asunción, Buenos Aires); y desde 1810 en adelante Buenos Aires, Santiago y Lima, en ese orden de importancia. Cita también el pasaje mediterráneo desde Lima, por Tucumán hasta Buenos Aires, más lento que los anteriores.

Cortazar también verifica los descensos y ascensos, esta especie de ley de gravedad cultural que Vega desarrolla específicamente para las danzas y con respecto a los Cancioneros.

NOTAS BIBLIOGRÁFICAS

- 1 VEGA, Carlos: Panorama de la música popular argentina; con un ensayo sobre la Ciencia del Folklore. Losada, Buenos Aires, 1944. pp. 111-112.
- 2 FOSTER, George: Cultura y Conquista. Biblioteca de la Facultad de Filosofía y Letras. México, 1960. Cap. I.
- 3 LAFON, Ciro: Antropología Argentina. Bonum, Buenos Aires, 1977.
- 4 CORTAZAR, Augusto Raúl: Confluencias culturales en el Folklore argentino. Instituto Cultural Español, Buenos Aires, 1944.
- 5 Ibídem.
- 6 CORTAZAR, A. R.: El folklore y su proyección literaria. En: Historia de la literatura argentina. Centro Editor de América latina, Buenos Aires, 1968. Pág. 1351.
- 7 FOSTER: op. cit.
- 8 VEGA, C.: El origen de las danzas folklóricas. Ricordi, Buenos Aires, 1956. pp. 29-30.
- 9 Id. pag. 37.
- 10 Id. pag. 36.
- 11 VEGA, C.: op. cit. 1944. Pág. 81.
- 12 Id. pag. 82.
- 13 Id. pag. 79.

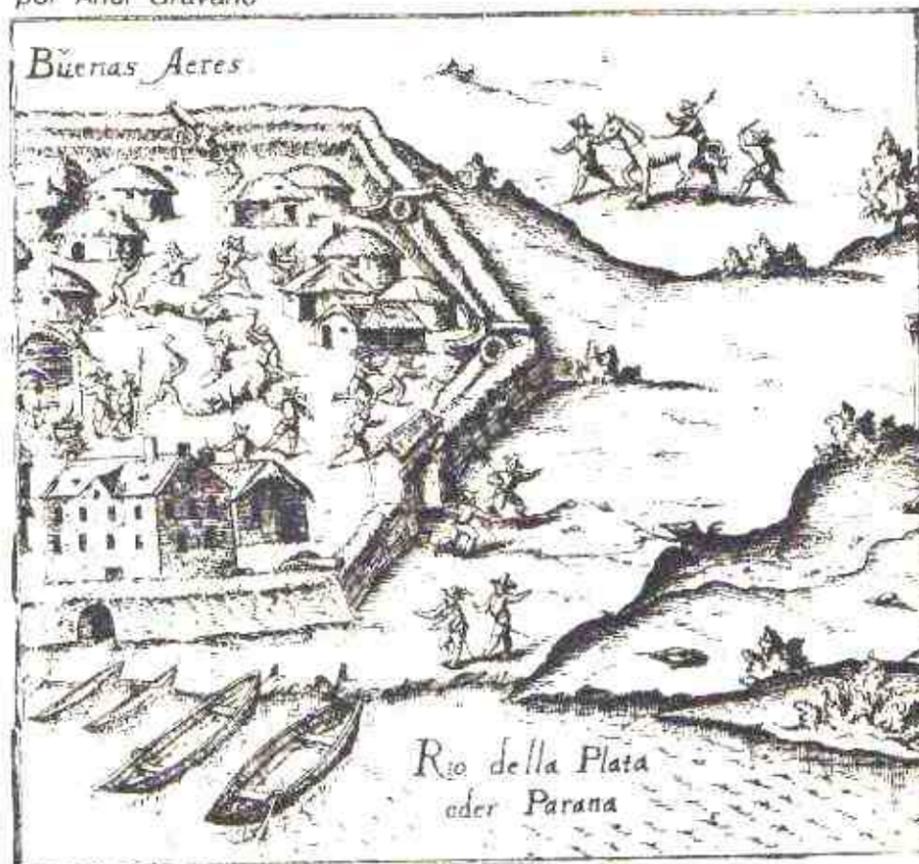
Con ser pocos, los datos obtenidos de los siglos XVI, XVII y XVIII nos revelan ya la existencia de una dicotomía entre los **popular** y lo **cortesano**. Vimos que tal proceso se venía produciendo desde hacía tiempo en Europa. En el siglo XV aparecen los **maestros profesionales** y los **Tratados de danzas**. Desaparece la improvisación y se fijan normas que, por otro lado, facilitan la enseñanza. Lo concreto es que ya desde el siglo XVI se habla de "**vulgarización**" (popularización, entendemos nosotros) de la danzas y canciones traídas por la España conquistadora. **en 1597, el Obispo de Tucumán —Fray Fernando de Trejo y Sanabria— prohibió a cualquier persona que "bayle dance taña ni cante bayles ni cantos lacibos torpes ni deshonestos... con torpes palabras y meneos"**.¹ Durante el siglo XVII los señores terratenientes del Tucumán tenían músicos profesionales entre el personal de sus estancias para su distracción. Preponderaba en las fiestas la música religiosa, sobre todo por la injerencia de la actividad evangelizadora en la enseñanza oficial de los colegios. Isabel Aretz reseña los testimonios del P. Alonso de Barzana, quien escribió que "**mucha de la gente de Córdoba es dada a cantar y bailar... en coros**".² Es la época, por otra parte, de la acción de **San Francisco de Solano** por Tucumán, quien mostró el sonido del violín por primera vez a los indios. Los padres Juan Romero y Gaspar de Monroy también testimoniaron cómo los naturales de Tucumán entonaban "cánticos espirituales" enseñados por los misioneros.

En 1616 se funda el **Primer Conservatorio de música** en la Reducción de San Ignacio

LA MUSICA POPULAR DE LA COLONIA

LOS BRUJOS QUE VOS QUEMAIS...

por Ariel Gravano



(Misiones), por parte del P. Juan Vasseo. Los alumnos de estos padres eran los indios. Incluso se los enviaba a Buenos Aires a actuar. Tocaban y cantaban con el mejor "gusto de Francia", a varias voces y leyendo sus partituras.³ Ya en el siglo XVIII era común la actuación de **conjuntos musicales** de las congregaciones religiosas. Se ignora, empero, las características de esta música, pues no fue documentada hasta ya entrado el siglo XIX. Aretz da como pro-

bable la bajada desde el Perú hasta el Tucumán de "**voleas, tiranas y fandangos**", hacia el siglo XVIII. Es justamente para esta época donde empiezan a nombrar en los escritos las danzas cortesanas bailadas en las Provincias del Plata. Se sabe, por ejemplo, que **los jesuitas, en las misiones, enseñaron a los indios reducidos a bailar "algunos minuets y contradanzas con tanto garbo, como pueda verse en Madrid"**.⁴ según menta Fray Pedro José

de Parras.

Se sobreentiende que, siendo escasos los datos de expresiones musicales en los niveles de la oligarquía colonial, muy poco se habrá registrado sobre lo que **el pueblo practicaba, fuera de la certeza de la existencia, para aquella época, de una música popular**. Aretz cita el **fandanguillo**; por lo demás, no es posible tener una idea aproximada, fuera de una hipotética "música del país" ubicada por Vega en América Occidental hacia 1700, que no era ni española ni incaica —a pesar de la sugerencia de Aretz de que "la música en estos casos era también popular y hasta regional española"—; sin olvidar las referencias a las "danzas de tambor" de los negros importados del África, que motivo en 1770 la prohibición expresa del Gobernador Juan José

si textualmente la exposición de Vega. Si bien la misma podría ser objeto de un mayor análisis o el punto de partida fundamental para una profundización de sus mismas fuentes —tarea ya realizada por Isabel Aretz—, no es el caso intentararlo aquí.

A lo largo del siglo XVII llegan los elementos europeos que darán lugar a los dos principales **Cancioneros argentinos**: el **Ternario Colonial** y el **Binario Colonial**, que arraigan hacia el 1700. El primero proviene de Occidente, de la vía aristocrática castellana (Lima-Santiago de Chile), su sistema tonal es binodal, tiene pies ternarios, se canta en dúos de terceras paralelas y se instrumentaliza con cordofonos (guitarra primero y luego arpa), los que en un principio sólo se rasgueaban; sus especies son: **aires, amores, arunga, bailecito, boliviana,**

pio; recaló la guitarra de cinco cuerdas, luego la de seis y posteriormente se agregaron el acordeón y los tamboriles, este cancionero explica las perfectas analogías entre los sones del caribe y la **milonga** rioplatense; sus especies serán el **lundú, la modiña, el samba, la danza, la contradanza, el son, el merengue, la habanera, el maxixie, el tango, la milonga y la rumba**.

En forma temporalmente paralela a estos dos grandes corpus musicales sudamericanos, se ubica el **Cancionero Europeo Antiguo**, de ascendencia medieval en el Viejo Continente, donde en un principio fue "culto" para luego folklorizarse. Es, según Vega, "**la única música popular española que arraigó en América**". La música "superior" europea desciende de él en línea recta. Llegó primero

CUADRO SINOPTICO DE LOS CANCIONEROS Y LAS ESPECIES

CANCIONERO TRITONICO: baguala.	sagios, alabanzas.
CANCIONERO PENTATONICO: huayno.	PRIMERA PROMOCION EUROPEA: gavota, gallarda, pavana, corrente, canario, zarabanda, chacona, la del Volta.
CANCIONERO TERNARIO COLONIAL: aires, amores, arunga, bailecito, boliviana, caramba, cueca, chacarera, ecuador, escondido, gato, gauchito, lorencita, llanto, mariquita, marote, pala-pala, palito, patria, resbalosa, remedio, sombrerito, triunfo, zamba, triste, estilo, vidala.	SEGUNDA PROMOCION EUROPEA: minué, pasple, bourrée, giga, contradanza.
CANCIONERO BINARIO COLONIAL: contradanza, merengue, habanera, milonga, rumba, maxixie, lundú, modiña, samba, danza, tango.	CANCIONERO CRIOLLO OCCIDENTAL: cueca, resbalosa, mariquita, gato, vidala (contradanza, minué).
CANCIONERO EUROPEO ANTIGUO: villancicos, arrullos, rondas infantiles, salves, tri-	CANCIONERO CRIOLLO ORIENTAL: habanera, maxixie, tango.
	TERCERA PROMOCION EUROPEA: vals, polca, chofis, habanera.

Vértiz de "**bayles indecentes que al toque de su tambor acostumbra los negros; si bien podrán públicamente bailar aquellas danzas de que usan en la fiesta que celebran en esta ciudad**".⁵

Vamos, entonces, a completar el esquema de Carlos Vega que ya iniciamos con los dos cancioneros autóctonos.

LOS CANCIONEROS ALOCTONÓS

Para esta parte seguimos ca-

caramba, cueca, chacarera, ecuador, escondido, gato, gauchito, lorencita, llanto, mariquita, marote, pala-pala, palito, patria, resbalosa, remedio, sombrerito, triunfo, zamba; todas danzas. Como canciones se conocen el **triste, el estilo (o décima)** y la **vidala (o vidalita)**.

El segundo llega por la ruta oriental, desde el subfoco portugués de Río de Janeiro posee pies binarios y su sistema tonal incluye las escalas mayor y menor europeas; en un princi-

por la vía limeña y luego en forma directa por el Atlántico. Está compuesto de pies binarios y ternarios, su tonalidad clásica es el modo mayor. Fue introducido por la Iglesia; sus especies son **villancicos, arrullos, rondas infantiles, salves, trisagios y alabanzas**. Su "universalidad" se explica por la expansión católica en el planeta.

LAS NOVEDADES

Hacia el 1700 y durante todo el siglo XVIII y parte del XIX

LA MUSICA POPULAR DE LA COLONIA

Vega detecta lo que denomina **promociones europeas**, constituidas por la llegada al país de grupos de danzas que alteran de alguna manera los cancioneros vigentes. El modo de arraigo es el de siempre: imposición por moda en los salones de la aristocracia criolla y española, —donde se recrean con la acción de los maestros— y posterior **bajada** a los ámbitos populares con procesos de hibridación que, en numerosos casos, dan lugar a sensibles modificaciones en los sistemas tonales, armónicos y coreográficos. La **primera** de estas **promociones** trae danzas como la **gavota**, la **chacóna**, la **del Vol-**

ta. La **segunda**, ya entrado el siglo XVIII, provocará más hibridaciones que la primera; llegan danzas de pareja suelta como el **minué**, el **paspié**, el **bouffée**, la **giga** y la famosa **contradanza**. Hacia 1800 arriba el **vals**, dentro de la **tercera promoción**.

Vega distingue entre estas oleadas europeas dos corrientes: **la de los salones** y **la del teatro**. Las tres promociones vistas estarían encuadradas dentro de la primera corriente. La del teatro —léase mejor **circo**—, por su parte, es la encargada de difundir en la campaña, de un modo directo, la música aristocrática de la época —un tanto empobrecida y casi siempre escenificada—; la música de los salones, contemporánea y, por último, la música regional española. Así, la tonadilla y el sainete llegan a Buenos Aires en 1770,

trayendo las danzas de salón de la **segunda promoción**. A fines del siglo XVIII surge el sainete **gauchesco**.

La importancia de estas promociones europeas está estrechamente ligada a los procesos posteriores de hibridación y formación de nuevos cancioneros.

De los dos troncos principales surgirán los dos **Cancioneros Criollos**, que alcanzarán su pleno desarrollo durante el siglo XIX. El Ternario Colonial recibe las especies coreográficas europeas de la **segunda promoción** (posteriores al 1700) y se hibridiza, formando el **Cancionero Criollo Occidental**, cuyas manifestaciones más importantes serán la **cueca**, la **resbalosa**, la **marikita**, el **gato**, la **vidala**, la **contradanza**, el **minué**. Esta mezcla se produce mediante el consabido mecanismo de la copia de lo nuevo por el impulso de la moda, lo que cristaliza en una extensión **horizontal** (en el mismo estrato social) de las especies recién llegadas y su posterior **descenso** cultural. También se verifica un proceso de superposición **vertical** del Ternario Colonial sobre el Tritónico pre-colombino, e incluso una yuxtaposición entre estos dos y el Pentatónico. El ejemplo más característico de esto último es la **vidala chayera** del cancionero riojano, basada en el canto femenino en terceras paralelas, con la originalidad de que la voz que lleva la melodía es la inferior. Este cancionero se extendió en un principio hacia el oeste de Catamarca, oeste de La Rioja y noroeste de San Juan, para ver luego reducida su área ante el avance del Criollo Occidental. Vega nos habla también de un **Cancionero Rioplatense**, de origen enigmático, caracterizado por reminiscencias de la Grecia antigua, intermezcladas en el Criollo Occidental, producto quizá de un sustrato antiguo donde predominaban los modos dorio e hipodorio; la especie donde aparecen estos restos es el **estilo** (o **décima**, o **tonada**, o

triste).

Por su parte, el **Binario Colonial** recibe las influencias europeas pero de un modo distinto que el Ternario. Mientras éste las acogió en sus ambientes aristocráticos y distinguidos, donde el prestigio urbano las popularizó casi de inmediato, el Cancionero Oriental de la Colonia vio caer las nuevas expresiones en los sectores rurales, lo que produjo por un lado el olvido de muchos elementos de este cancionero ante el impulso de la rama urbana y, por el otro, el surgimiento de nuevas especies. Vimos que en el siglo XVIII habían llegado la **gavota**, la **contradanza** europea, el **minué** y, hacia fin de siglo, el **vals**; pues bien, ninguna logra perdurar en plenitud en todo el litoral argentino. Sólo sus elementos coreográficos son asimilados e introducidos en las danzas picarescas, lo que lleva a su posterior folklorización. La **contradanza** ya veremos que termina engendrando al **pericón**, la **media caña** y el **cielito** y, además, pierde sus líneas melódicas; avasallada por las vigentes en los niveles criollos de la época.

Asimismo, se da el hecho de especies que llegan al Río de la Plata y no tienen mayor trascendencia, hasta que, haciendo el camino inverso, vuelven a los centros europeos (Paris), se imponen ahí, son revitalizadas (**proyección folklorica**) y vuelven con el prestigio necesario como para asimilarse al Cancionero Criollo Oriental. Este es el caso de la **habanera** (oriunda de Cuba), del **maxixie** (Río de Janeiro) y luego del **tango**. Las fórmulas del Binario Colonial sólo sobreviven en la milonga payadoresca suburbana, que tendrá su auge hacia la segunda mitad del siglo XIX.

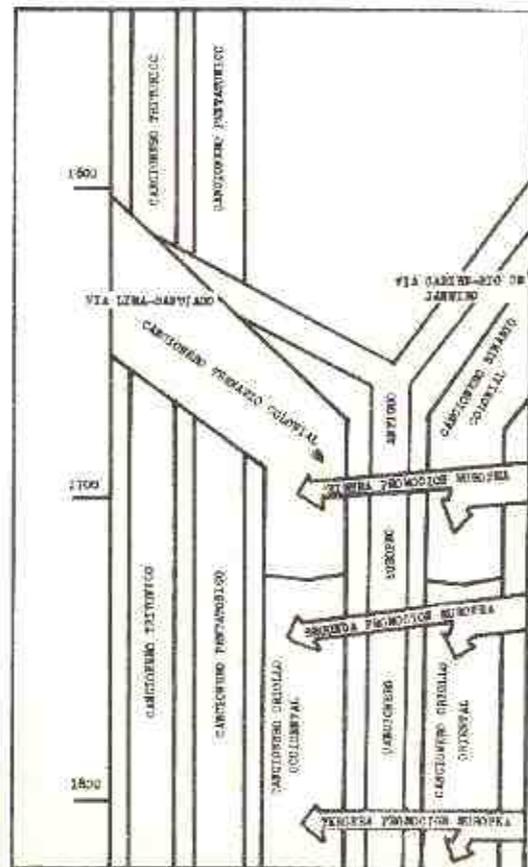
LA POESIA FOLKLORICA

Pero vemos que ya nos estamos adentrando, sin quererlo, en el segundo período de nuestro esquema. Querriamos pun-

tualizar antes, sucintamente, algo acerca del aspecto **poético** de la música popular colonial. La mayoría de los autores han coincidido en varias afirmaciones fundamentales: primero, **la incidencia del elemento autóctono indígena es muy escasa en la poesía cantada argentina**; segundo, casi el único afluente de la poesía popular es la corriente hispánica, heredera del Siglo de Oro, de su tradición medieval y renacentista y de los ricos aportes judío, árabe, griego y latino; tercero, **el pasaje de este caudal se realizó principalmente por**

la vía oral, aunque no se descarta la importancia —menor— del libro; cuarto, **al contrario de lo ocurrido con la música, lo que predominó en esta aculturación transcontinental fue la poesía popular y folklórica española, y sólo en la medida de su folklorización en España o en las nuevas colonias, se encuentran pasajes clásicos**; finalmente, **al iniciarse el siglo pasado ya existían intentos de proyectar la poesía popular al ámbito erudito y libresco (Bartolomé Hidalgo)**. Por razones expositivas, lo detallaremos en el próximo período (1810-1880).

CUADRO DIACRONICO DE LOS CANCIONEROS FOLKLORICOS ARGENTINOS



CITAS BIBLIOGRAFICAS

- 1 **ARETZ, Isabel:** *Música tradicional argentina*. Ed. Univ. Nac. Tucumán; Buenos Aires, 1946.
- 2 **GRENON, S. J. P.:** *Nuestra primera música instrumental, datos históricos*. Buenos Aires, 1929.
- 3 **ARETZ, Isabel:** *El folklore musical argentino*. Ricordi Buenos Aires, 1952; pag. 18.
- 4 **ARETZ, I.:** op. cit. 1946, pag. 40.
- 5 **Id.** pag. 100.
- 6 **Ibid.**
- 7 **ARETZ, I.:** op. cit. 1952.
- 8 **VEGA, C.:** *Panorama de la música popular argentina*. Losada, Buenos Aires, 1944; pag. 267.



La inauguración del drama nacional con la **Revolución de Mayo** pone de relieve la tremenda significación de las fuerzas desatadas en pos de la necesaria redención social como Nación independiente y su repercusión interrelacionada —de modo dialéctico— con la cultura. Dos son los niveles de esta vinculación: En primer lugar, el **empuje** ideológico que la Revolución como tal sobrellevará, a pesar de los distintos avatares históricos que la contradecirán, hasta hacerla casi diluir entre el conglomerado político posterior; por otro lado, la acción mediata de la **Guerra de la Independencia**, como marco directo de referencia de los sectores populares provincianos, también muchas veces entrando en contradicciones con los intereses, tanto porteños como locales.

Si, a la luz de Mayo, la estructura social de la Colonia hizo posible la aglutinación de fuerzas en contra del **enemigo común**, distintas fueron las valoraciones objetivas y subjetivas que acerca de ese enemigo se conjugaron de una manera coherente. La proyección cultural de la puja entre los distintos intereses económicos asimilados transitoriamente en torno al proyecto liberador será evacuada no sólo en función de los componentes ideológico-filosóficos de la **cultura "oficial"**, sino que aposentará sus resortes y palancas también en el marco del **desarrollo cultural espontáneo** de las capas y clases populares, al ritmo más o menos acelerado que el proceso político de fondo impusiera, pero —y esto es lo esencial—, en función también del desarrollo **precedente**, en términos de la **herencia cultural** resultante y en pleno fluir.

LA GAUCHESCA

No de casualidad surge entonces la **poesía gauchesca**,

NUESTRA MUSICA POPULAR DESPUES DE MAYO: LO GAUCHESCO Y LO EUROPEO

por Ariel Gravano

consecuencia de la búsqueda de **lo propio**, en oposición al neoclasicismo y, en primera instancia, a **lo español**, a nivel de los escritores y poetas "cultos", imbuidos del acontecer y de las ansias de la Revolución. Este **periodo "épico patriótico" de nuestra literatura** —al decir de Alvaro Yunque— se encuentra en el nudo del problema cultural argentino, en muchos aspectos —en los fundamentales, diríamos— **todavía no resueltos** (1). Porque al decir **búsqueda** no englobamos a **toda** la literatura de la época y, por otra parte, no quiere significar esto que la poesía gauchesca haya sentado las bases **completas** de un decir auténticamente argentino. Como **proyecciones folklóricas**, en su momento sufrieron los síntomas de toda **creación individual no cristalizada**, lo que llevó muchas veces a una distorsión del verdadero estado de nuestra cultura popular, fuente que en numerosos casos no dejó de ser nominal. Recordemos la oposición de Juan Alfonso Carrizo a la identificación de la poesía tradicional (folklórica) argentina con la gauchesca en particular: "son poesías popularizadas que no tienen de épico sino las apariencias" (2), y habla de Ascasubi como de un "parodiante". Pero el valor indiscutible de este tipo de literatura —en estrecha ligazón con la música de entonces— reside en la **edificación de un cauce nacional naciente** y en apretada conjunción con el proceso de emancipación a nivel **total**.

Decíamos antes que la **Guerra de la Independencia** tuvo su significación mayor en los ámbitos provincianos no sólo por haberse desenvuelto allí, sino por haber sido consecuentemente renga en lo que a **renovación** se refiere: el innumerable río de cantos anónimos históricos y políticos de toda esta época en nada se diferencia formalmente del ciclo anterior hispánico-americano: "**la libertad** —nos cuenta Alberdi—

era palabra de orden en todo, menos en las formas del idioma y del arte: la democracia en las leyes, la aristocracia en las letras; independientes en política, colonos en literatura" (3).

Quiere decir, entonces, que además del subterráneo acontecer popular y folklórico —con las mismas características del periodo anterior—, sólo la acción **conciente** (política) de las **capas ilustradas**, identificadas con los contenidos objetivos del proceso histórico liberador como Nación, hizo posible la unificación de ambos niveles en un solo —aunque contradictorio— **arte "épico-patriótico"**. Por otra parte, los cantos de la Independencia recogidos por Carrizo no hacen más que confirmar el **carácter militante de nuestra literatura popular**. Sólo que en el nivel "erudito" las exigencias iban más allá: la conciencia cada vez más clara de la necesidad de una transformación de las **formas** ubicaría a nuestros hombres de letras enfilados hacia una búsqueda de un nuevo modo de escribir, de sentir, de pensar, con la mira puesta en el modelo de sistema que históricamente se imponía en ese momento. Echeverría escribiría luego: "**los brazos de España no nos oprimen, pero sus tradiciones nos abruma**" (4). La ruptura total con España era predicada en todo momento por los sectores pequeño-burgueses urbanos. Y a esto se iba a oponer, como siempre, el cúmulo de intereses portuario-monopólicos representados por los restauradores del feudalismo colonial y sus consecuencias retrofradantes en la cultura. El exilio forzado de intelectuales durante la época de Rosas no significa, entonces, el mero acontecimiento político de una persecución a opositores, sino el intento —varias veces ensayado luego— de desquiciamiento de un posible canal de reencuentro entre la verdadera cultura nacional con las tendencias y corrientes progresistas de la época.

Sin duda, a nivel de las **formas**, la síntesis de este proceso la encontraremos en los **Cielitos de Bartolomé Hidalgo** y en el **Martín Fierro**, fieles exponentes del esencial carácter de **milicia** del arte popular argentino y **ejemplos más que acertados de proyección folklórica**.

En 1836, Esteban Echeverría elaboró su "**Prospecto y proyecto de una colección de canciones nacionales**", donde intentó realizar una recopilación de música folklórica para con ella divulgar poesías históricas de su factura, con el propósito de "**popularizar algunos sucesos gloriosos de nuestra Historia y algunos incidentes importantes de nuestra vida social**" (5).

Pero la revolución de las formas preconizada por Echeverría, Alberdi, Sarmiento, estaría en estrecha relación con el fenómeno de dependencia cultural de Europa, si bien ya la obra de Hernández traducía un deliberado intento **consciente** de edificación de un lenguaje autóctono que trascendiera la improvisación y el **estado espontáneo** de nuestra literatura. Esta dependencia de Europa y la influencia del pujante futuro coloso del Norte (EEUU) llevará a los segmentos más avanzados de nuestra "inteligencia" a la apropiación de las corrientes ideológicas, científicas y filosóficas europeas, pero con **varias décadas de atraso**. Es así que incluso la segunda generación romántica seguirá abrevando en el materialismo mecanicista (en sus variantes organicistas, sociologistas, psicologistas).

LAS INFLUENCIAS EUROPEAS

Estas **relaciones** con el Viejo Mundo que verificamos sin mayor esfuerzo en el ámbito de la cultura "oficial", como pauta generalizada a nivel de su dirección **conciente** y política, no fue extraño tampoco para el campo de nuestra cultura popular, aunque con muy distintas motivaciones. Los términos de la dependencia del **mecanismo modable** impulsado desde los niveles superiores se mantuvieron y se solidificaron en grado creciente. **Paris** contó, durante gran parte del **siglo pasado**, a la **Argentina** como parte de su área de

influencia. Claro que todo esto sin desmentir para nada el proceso esencial de "nacimiento en lo popular" y por lo popular de los bienes **elevados**; pero en función de la interferencia sociopolítica como motivación básica del necesario amantamiento intelectual europeo, la posterior vuelta al pueblo del bien musical se mediatizaba al ritmo del manipuleo —simple y casi espontáneo en un principio— de la moda dominante.

En forma paralela, **se fue acentuando la diferencia entre la música y los bailes vigentes en las capas "ilustradas" y los practicados por las clases populares**. Pero con la característica de ser, en ambos sectores, las **mismas especies** líricas musicales y coreográficas.

Las principales líneas del esquema de este periodo se expresan más por la cristalización de una realidad ya nacional, en términos de un proceso interno, dentro del cual los aportes alóctonos entran a jugar como meras **influencias** o, siguiendo la denominación de Vega, **promociones europeas**, amén de las nuevas corrientes americanas. Estas últimas, vimos que decaen como factores predominantes pues a partir del principio del siglo XIX la vía de acceso principal es precisamente el puerto de Buenos Aires, en desmedro de Lima y Santiago de Chile.

Así, detectamos: por un lado, la llegada de la **tercera promoción Europea**, antes de la mitad del siglo, que produjo la hibridación de las nuevas especies (**vals, polca, mazurca, chotis, habanera**) con las anteriores. Luego de un primer anclaje en las clases dominantes, **descienden** —popularizándose—, llevadas a los suburbios y al ámbito rural por el circo y el teatro popular; **son las "canciones modernas" de**



La música de proyección folklórica argentina:

la época, y, por cierto, que también "foráneas". Es importante la difusión hacia 1855 del tango español, por medio de la zarzuela. Decían para esa fecha la tonadilla y el sainete, que volverá a resurgir en su variante gauchesca para fines del siglo. El circo criollo tiene dos épocas de auge: la primera, de 1837 a 1840, y la segunda, hacia 1880. Difunde por un lado la música de bandas y las de salón de la época y, por el otro, la "música popular argentina", que ya incluía en forma fusionada los dos cancioneros criollos y otras expresiones más o menos híbridas como el caramba, el gato, el llanto, la media caña, la marikita, el ondú, la huella, el cielito, la milonga (6).

A propósito de las formas híbridas, Vega especifica los distintos modos de intermezclarse de los cancioneros, como consecuencia de procesos de superposición, penetración, absorción, etc. En general, lo que se destaca realmente es un fenómeno de mezcla de elementos que sólo mediante el análisis pueden luego discernirse. El hecho concreto es la vivencia permanente —para el protagonista: el pueblo y el artista popular— de lo dado, lo espontáneo (lo tradicional, lo cristalizado), y lo nuevo (lo incorporado) en lucha constante, de la cual emerge la resultante forma híbrida, que tendrá mayor o menor alcance cultural en la medida que se adecúe a la tendencia generalizada de la recepción activa de la masa. Esta forma, entonces, poseerá elementos de procedencia distinta, pero será vivida (cantada, ejecutada) como una totalidad artística concreta y patentemente unitaria. Si el Ternario Colonial se aposentó sobre el Tritónico americano, la vidala resultante no será nada distinta a la simple baguala en el momento de instrumentarla: pero el afán analítico encontrará, por un lado, el pie ternario del Cancionero Colonial, originariamente heptatónico, con sólo tres notas; o la utilización del modo europeo en una melodía tritónica; o la baguala cantada en dúos de terceras paralelas, llevando la melodía la voz inferior. Además, se hallarán melodías del Ternario Colonial y del Criollo Occidental con ritmos del Pentatónico: la milonga del Cancionero Oriental, rechazada por el Ternario Colonial —a pesar de su difusión hacia el oeste—

pero adaptada en formas híbridas por el Criollo Oriental emergente; la habanera, también del Oriental, asimilada al Criollo Occidental; y así de seguido.

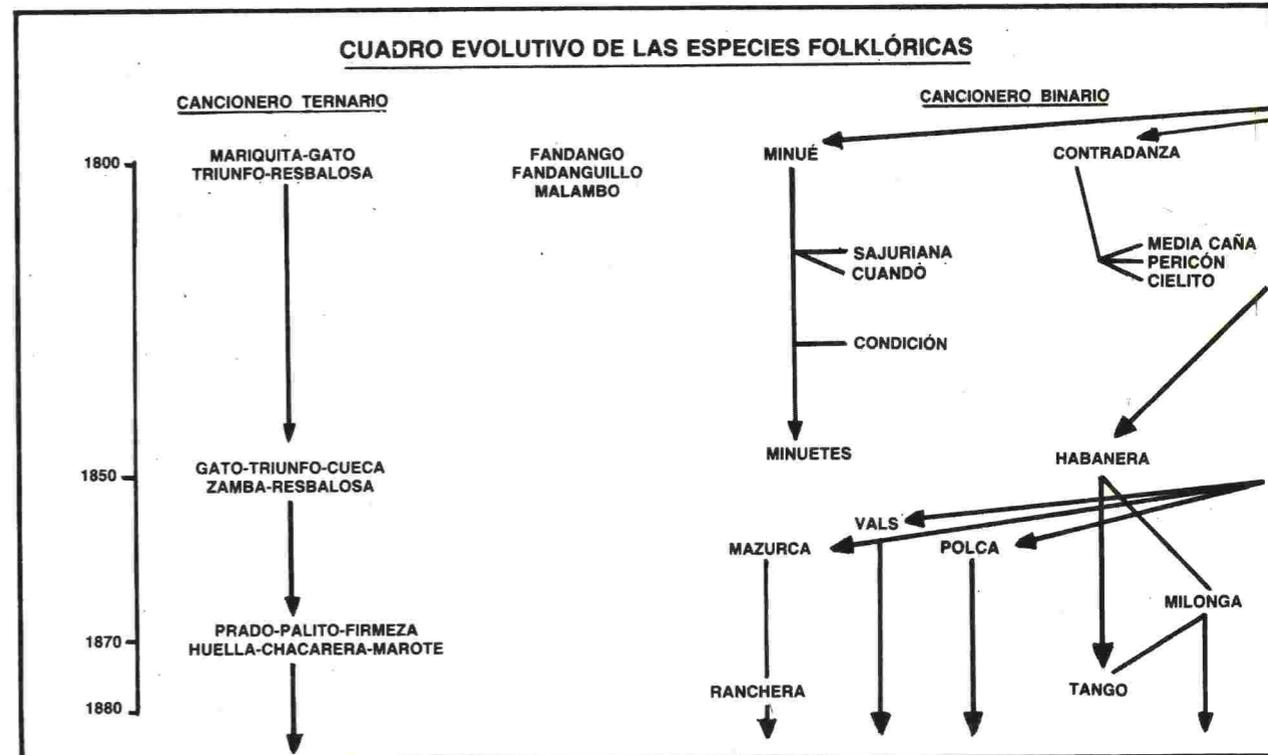
Los movimientos, entonces, son diversos y adquieren tanto la forma horizontal de la difusión geográfica, la vertical de la estratificación (ascensos y descensos), como la ramificada; ésta última es la que se relaciona con el surgimiento de nuevas danzas y especies. Entre la primera podemos citar el "traslado" de bailes peruanos a los salones del Norte y Oeste argentinos, el desplazamiento de expresiones del centro del país, como el cielito, el pericón y el cuando, hacia el Norte.

De la segunda y tercera formas recordemos el proceso descendente de las promociones europeas; de la segunda, por ejemplo, tanto el minué como la contradanza se diversificaron en otras subespecies criollas (el minué montonero, la condición, el sajuriana, del minué; el cielito, la media caña y el el pericón de la contradanza), que se practicaban tanto en los sectores aristocráticos como en los populares.

Al comenzar el siglo, justo cuando arribaba la tercera promoción europea se ejecutaban en el ambiente rural especies como el fandango, el fandanguillo y el malambo (en un principio, danza colectiva), mientras seguía penetrando la contradanza y su derivado, el cielito, mezclándose con la descendencia del Ternario Colonial (marikita, gato, triunfo, resbalosa, etc); el minué comenzaba a folklorizarse y a poco surgirían de él el cuando, la sajuriana, la condición; el vals,



de la prehistoria hasta el 'boom' del folklore



luego de su irrupción oligárquica, pasaría de moda, para revitalizarse a mitad del siglo en las clases populares; el Cancionero Oriental ya habría tomado el dúo de terceras paralelas del Ternario y, en forma más lenta que éste, confluía con la contradanza y la habanera, que alcanzaría su plenitud al arribar por segunda vez desde París, justo con la tercera promoción. Mientras tanto, en la campaña perduraba el viejo tronco occidental (con sus especies más conocidas: el gato, el triunfo, la resbalosa, la zamacueca, etc.) confundido con huellas, pericones, media caña, marote, palito, prado.

Este es el estado de cosas a mitad del siglo, momento en el que arraigan "danzas nuevas y extrañas" como la polca, la mazurca, el chotis, nuevamente la habanera y el vals. Llegan a tal grado de penetración que en muy poco tiempo ya se las considera criollas. La polca se afincará en el litoral y con el gato formará el gato polqueado (correntino). La mazurca pervivirá en la ranchera y la habanera se fundirá, en el Río de la Plata, en el tango, al entrar ya decididamente en la época de la pareja enlazada en lo que a coreografía se refiere (7).

LO POPULAR Y LO CULTO

Hacia fines del siglo, varios son los elementos que se articularán para inducirnos a dar por finalizado este período. En primer lugar, la creciente diferenciación entre la música popular por un lado y la "cultura" por el otro. Al principiar la centuria, vimos que todos los sectores sociales practicaban las mismas especies de danzas y canciones, con la sola diferencia de una mayor simpleza en los ambientes "no ilustrados". Pero ahora ya encontramos una polarización, manifestada a nivel "culto" por el desprecio cada vez mayor hacia las especies criollas. Estas últimas quedarán en forma latente relegadas, en cuanto a su vigencia, a los sectores rurales y marginales con respecto a los grandes centros urbanos.

En contraposición, empiezan a surgir —como consecuencia del nacimiento del Folklore en Europa— las tendencias,

por un lado, al intercalamiento de las expresiones populares dentro de los repertorios "cultos", con mayor o menor grado de proyección, y, por el otro, el interés de algunos músicos por cultivar los géneros folklóricos (Amancio Alcorta, Juan Bautista Alberdi, Salustiano Zavalía, Fernando Guzmán, Ignacio Alvarez, Dalmiro), cuyo principal exponente sería hacia 1890 el maestro Alberto Williams.

En tercer lugar, por el año 1880 resurgen el circo y el sainete en su versión gauchesca, los que se convierten en los canales más directos de difusión de la cultura folklórica. Su herencia inmediata serán las Compañías teatrales del período siguiente, como expresiones principales de los movimientos tradicionalistas del siglo entrante.

Por último, en la década del '90 ya ha asomado una especie del Cancionero Oriental que se ubicará muy pronto en un lugar prominente dentro del panorama de la música popular rioplatense: el tango.

CITAS BIBLIOGRAFICAS

- (1) YUNQUE, Alvaro: *La literatura social en la Argentina*. Claridad, Buenos Aires, 1941.
- (2) CARRIZO, Juan Alfonso: *Antiguos cantos populares argentinos*. La Facultad, Buenos Aires, 1926, pág. 14.
- (3) AGOSTI, Héctor: *Para una política de la cultura*. Edic. Medio Siglo, Buenos Aires, 1969, pág. 58.
- (3) AGOSTI, Héctor: *Para una política de la cultura*. Edic. Medio Siglo, Buenos Aires, 1969, pág. 58.
- (4) *Ibidem*.
- (5) ECHEVERRÍA, Esteban: *Obras Completas*, tomo V, pág. 130. Casavalle, Buenos Aires, 1874.
- (6) VEGA, Carlos: *El origen de las danzas folklóricas*. Ricordi, Buenos Aires, 1956.
- (7) *Ibidem*.