



# BERNARDO CANAL FEIJÓO



*“El pueblo siempre  
dice cosas importantes”...*

EL MAS LUCIDO INTERPRETADOR DEL  
FOLKLORE ARGENTINO: SUS ANALISIS, SUS  
INQUIETUDES, SUS OPINIONES Y SU  
VALORACION DE LAS EXPRESIONES  
ARTISTICAS POPULARES.

(Primera parte)

REEDICION DE  
UN PENSADOR

**A** lo largo de los cinco años en los que el que esto escribe tuvo oportunidad de realizar sus estudios fundamentales de Antropología en la Universidad de Buenos Aires sólo una vez se topó con el nombre de **Bernardo Canal — Feijóo**. Fue durante una clase teórica en la que el profesor titular de

la cátedra de Folklore General dijo: “dentro de la caracterización del fenómeno folklórico, Canal — Feijóo afirma que el **aislamiento** es una de sus condiciones principales”. Después **nada**, fuera de la aparición de **una** sola de sus obras en la lista de la bibliografía complementaria **no**

**obligatoria** dada a los alumnos. La mera curiosidad de entonces hizo que unos pocos capítulos de ese libro fueran apenas hojeados, con el apuro y la superficialidad que imponen las consabidas carreras contra el reloj de exámenes y plazos. Cuando, finalmente, el **diploma** vino a

# BERNARDO CANAL-FEIJÓO

"Yo me acerqué al fenómeno folklórico por el interés personal de comprenderlo, de entender yo eso que estaba ante mis ojos".



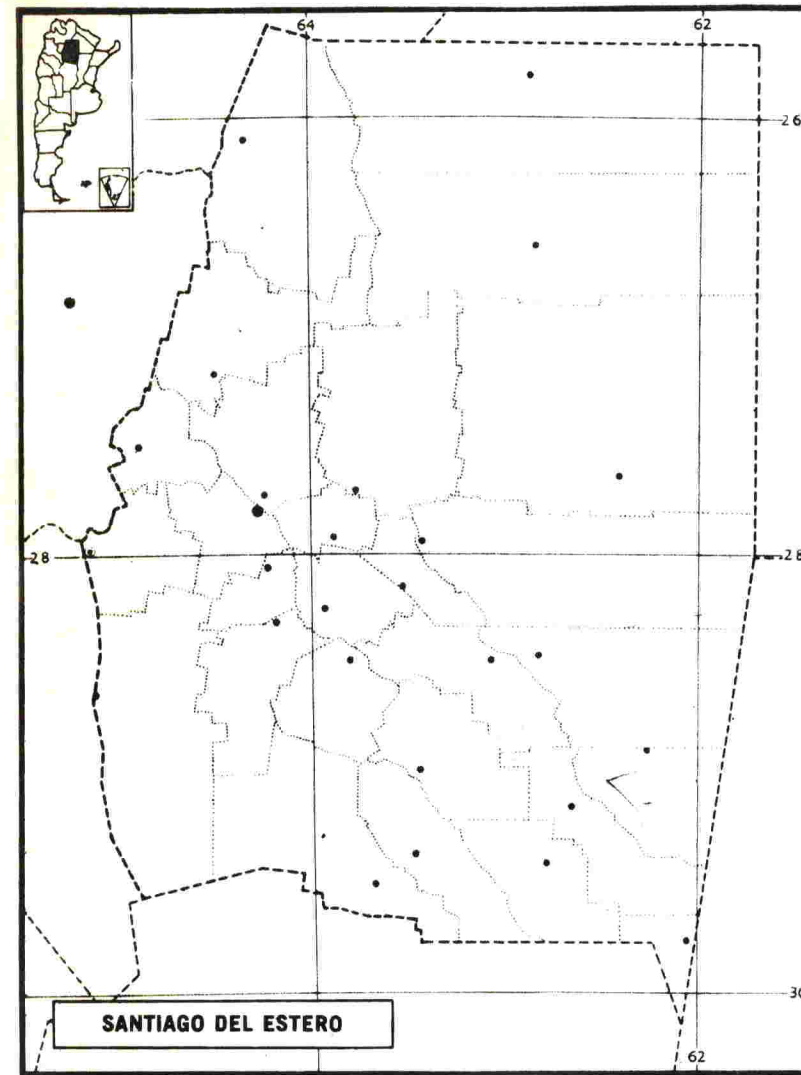
otorgar la tranquilidad necesaria como para **asimilar** lo deglutido vorazmente en las aulas y el prurito socrático del **sólo sé que no sé nada** martilló en nuestras ociosas horas de antropólogos recién recibidos, pudimos acceder integralmente a la obra de Canal-Feijóo. Estas líneas serán, básicamente, una forma de íntima sugerencia a los lectores de **Folklore** hacia la valoración de este autor argentino que ostenta hoy un reconocimiento internacional como pocos de sus compatriotas.

Nacido en **Santiago del Estero** hace 81 años, fue sumando desde los inicios de sus diversísimas experiencias vitales —**futbolista, abogado, es-**

**critor, dramaturgo, historiador, crítico literario, sociólogo, poeta**— una consustanciada calidez intelectual hacia las manifestaciones culturales de su pueblo. De ahí proviene el **folklorólogo**, del que nos ocuparemos en esta ocasión. Hemos de evadir, por tanto, aquellos aspectos de su biografía que escapan a nuestro interés específico, así como también la formal enumeración curricular. Su unanimemente reconocido prestigio como hombre de las letras nacionales nos eximen y a la vez justifican nuestra parcialización a sus ensayos exclusivamente folklorológicos.

Con estas inquietudes pudimos incluso acceder a una cordial entrevista en donde fuimos introducidos desde el

vamos en los temas que lo han apasionado siempre. Un espectro que abarcó trabajos sobre Derecho, Teatro, Historia Argentina, Literatura, y hasta su original "**Teoría de la ciudad argentina**"; introduciéndose además en la problemática sociológica del Noroeste argentino, con intencionados criterios de planificación. En su libro "**Confines del Occidente**", por otra parte, se interna en los vericuetos medulares del desarrollo de la cultura americana y nacional. Todos nudos temáticos que no abordaremos nosotros, pero que necesariamente se ovillan en el homogéneo huso de su capacidad crítica y filosófica. Y aunque tampoco tendremos lugar para exponer ni siquiera susciñ-



tamente la totalidad de sus específicos trabajos sobre **Folklore**, trataremos de dar una idea de su labor con demostrativos ejemplos, de los que sólo faltará su análisis de la Fiesta Sacramental (celebración de San Esteban, en Sumamao) por razones de espacio. Pensamos que será de utilidad la Bibliografía que daremos al final, aunque desgraciadamente muchas de sus obras no se encuentren en las librerías pues, como él mismo expresara, "**ya no son más sino de los editores**". Nos referimos a trabajos fundamentales como "**Ensayo sobre la expresión popular artística en Santiago**" (1937), "**De la estructura mediterránea argentina**" (1948) o "**Confines de Occidente**" (1954), que están es-

perando la urgente **reedición**, para llegar a esta presente generación que las desconoce y a aquella a la que quizá le pasó desapercibido (claro que nos referimos a los folklorólogos; afortunadamente nuestros escritores y críticos siempre valoran la tarea de C.F.).

Dentro del panorama de la **Ciencia del Folklore** en Argentina, Canal — Feijóo se destaca por ser un **hermeneuta**, un **interpretador** del fenómeno folklórico. Trascendió los peldaños recopilistas, descriptivistas y especulativos y eludió el nivel de la sistematización doctrinaria. No es el recolector —aunque lo ha hecho— ni el teórico sistemático: es el meditador de los significados profundos y de las raíces histórico-sociales del

folklore. El alcance de sus investigaciones lo coloca sin duda como uno de los más eminentes pensadores argentinos y americanos, llegando —como hemos de ver nosotros aquí— a establecer postulaciones generales sobre la cultura popular tan novedosas como objetivas, capaces de provocar la revisión de no escasos de los criterios clásicos de sustentación conceptual del Folklore. Quizá por eso su bibliografía era "no obligatoria"...

## ¿LA DIFUNTA CORREA 'ES' LA PACHAMAMA?

"Fíjese Usted, Gravano, lo que es el mecanismo de la fe popular... En el caso de la **Difunta Correa**, por ejemplo, la criatura que sobrevive a la madre muerta lo hace prendida a la teta; y está probado biológicamente que al morir se cristalizan todos los humores del cuerpo humano, la sangre, etc. Pero lo **simbólico** es lo que vale. Acostada, la Difunta es la identificación con la tierra, la hipóstasis con la tierra. **Es un rito propiciatorio de las aguas subterráneas**, en una zona en que las aguas de arriba son inciertas. Es hermoso el símbolo".

Así, entrando directamente en tema —en uno de los asuntos de la expresión cultural popular más concretos de nuestro país— abrió el diálogo nuestro entrevistado. Es que para Canal — Feijóo la disquisición puramente teórica debe ser extraña, desgajada de esa riquísima realidad que todos los días se teje en la urdimbre de la manifestación folklórica.

"Yo dije esto de la Difunta Correa en un artículo publicado en **La Gaceta** de Tucumán y se desencadenó el clero en contra de la celebración: **la ha prohibido**. Bueno, en realidad, el rito multitudinario continúa al margen de esto. La prohibición de la Iglesia fue por esa interpretación mía totalmente pagana. Incluso prohibieron a **La Gaceta** publicar la segunda parte, que finalmente editó

# BERNARDO CANAL- FEIJOO

*"En la esencia folklórica está el olvido, la desaparición de la singularidad del autor formal, accidente puramente técnico y provisional de la expresión".*



la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires, en la revista **Logos**".

De ahí hemos copiado nosotros algunos párrafos:

"No cuesta mayor esfuerzo comprender que, en el caso de la Difunta, la muerte de la protagonista alegoriza la identificación de la imagen de la mujer-madre con la Tierra, la sobrevivencia de la criatura prendida al pezón, la merced nutricia prometida y dispensada en su seno; y el cuadro de conjunto, la idea de la Magna Mater, matriz y tumba primordial a la vez.

Cabe, pues, entrever en el culto de la Difunta, un eco no muy remoto del culto telúrico, eminentemente americano, de la Pachamama; pero en este caso con una particularidad tácitamente significada en la supervivencia de la criatura prendida a la teta yerta, y bien explícita en la ofrenda de rigor en los "altares" de las rutas, que consiste en **bottellas de agua**, de agua precisamente y no de vino o de nafta como hubiera sido más lógico en zonas de intensa producción (y consumo) vinícola, y en culto popular de camioneros. El agua de la ofrenda de rigor, nombra por así decir con todas sus letras, lo que estaba simbólicamente significado en el tácito zumo requerido por la criatura del pezón inerte: máximo don del cielo o de los subsuelos de aquellas tierras de superficie reseca y sedienta.

Es quizás inherente a todos los cultos telúricos el incluir ritos de propiciación mágica de las aguas, y entre éstos un sacrificio, real o ficticio, humano o animal, de adulto o niño, varón o mujer. Y la propiciación, que apunta principalmente a las lluvias del cielo,

puede también apuntar a caudales subterráneos que se ansía ver aflorar. Tal este caso del culto de la Difunta, en que la víctima propiciatoria es mujer, y el caudal requerido es de subsuelos, según simboliza la criatura prendida al pezón.



Aparte el interés meramente folklórico, de perspectivas etnográficas y sociológicas tan sugerentes, de esta leyenda-culto, cabe considerarla bajo un aspecto más sutil: el del supuesto místico que la mente culta descuenta en la figura de la Difunta, implicándolo en la noción hoy dilapidada, de "carisma". Resultaría evidente que el carisma en juego en esta leyenda-culto, tiene mucho más que ver con las potestades de la Pachamama que con las conceptualizaciones de la teología escolástica. Lo que valdría la pena analizar". (1977: pp. 119-120).

## DE AFRICA A LA RIOJA: "PALITO DE HINOJO... CUERITO DE PIOJO"

De entre las muchas inter-

pretaciones de Canal — Feijóo sobre el folklore narrativo queremos reproducir ahora íntegra esta en que disecciona lo que para el oyente no avisado no sería más que un simple cuento popular, sin otra significación que la "fantasiosa".

"Este era un Rey muy poderoso. ¡Un día encontró un Piojo en su Palacio!

—Cosa rara... —se dijo—. Esto debe significar algo... No lo mato.

Llamó a una Negra sirvienta que tenía, y le dijo:

—Me vas a criar este Piojo. Con mucho cuidado.

La Negra prometió hacerlo así, y el Piojo empezó a crecer y crecer; hasta que la Negra ya no lo pudo cargar más y se lo dijo al Rey.

# BERNARDO CANAL- FEIJOO

—¡Si no lo podés cargar más, echate a la cama y acábalo de criar! —ordenó éste.

La pobre Negra ¡claro! tuvo que obedecer; y así siguió; y el Piojo creció tanto que ya la tapaba. Entonces el Rey, con mucha reserva, mandó carnearlo y estaquear el cuero, con estacas de palo de hinojo.

En seguida mandó publicar un bando:

—¡Eh! ¡Quiquiera que sea! El que adivine de qué es un cuero que tengo en mi Palacio, se casará con mi hija. Grande es pues, el premio. ¡Pero el que no adivine, perderá la vida!

Muchos caballeros, interesados en tan bella prenda, se presentaron creyendo, es claro, ganar fácilmente. ¡Pero qué!... ¡Ninguno adivinó!

El último en presentarse fue un Tonto. La gente, al verlo, se decía riendo a carcajadas:

—¡Este sí que va a morir de fijo!

Pero el Tonto, sin apurarse, se puso a mirar el cuero. Lo miró y miró, despacito, un buen rato, y por fin dijo con sencillez:

—¡Palito de hinojo... cuerito de Piojo!

—¡Eso es! ¡Muy bien! —exclamó el Rey—. ¡Te casarás con mi hija!

Y así fue: el Tonto se casó, y se llevó a la Madre al Palacio del Rey, y todos vivieron muy felices.

Pautada sobre la versión incluida por Susana Chertudi en su compilación de cuentos folklóricos argentinos, la de nuestro ejemplo puede considerarse la versión argentina típica de un cuento popular difundido también en otros países americanos bajo for-

mas de mayor prolijidad narrativa, con detalles especialmente útiles para la cabal comprensión de sus alcances simbólicos, algo oscuros en la sobria versión argentina. Sin mucha dificultad pueden descubrirse en ésta, hábilmente articulados, heterogéneos elementos significativos, como sólo se da en la narrativa popular de nuestro continente de mezcla y confusión: elementos esotéricos y rituales y elementos profanos; elementos "blancos" y elementos "negros"...

El desmontaje analítico permite entrever notables trascendencias.



I — Este era un Rey poderoso, que un bien día descubre un Piojo en el Palacio. "Cosa rara"... Pero decide no matarlo. "Algo debe significar".

¿Por qué habría tenido que matarlo, de primer impulso? ¿Nada más que por Piojo? ¿Y qué podía "significar" un Piojo en el Palacio?...

II — El caso es que el Rey confía el Piojo a una Negra "que tenía en el Palacio", recomendándole "mucho cuidado".

¿Por qué una Negra? ¿Por qué mucho cuidado? Que la

designada fuera precisamente una Negra, dice ya de sí que la raza entra esencialmente en el juego. La Negra, en efecto, tendrá a su cargo un papel, que luego se irá revelando de "mucho cuidado" y que para el sobreentendimiento simbólico del cuento le atañe por su raza.

III — Ya bajo el cuidado de la Negra, el Piojo crece, crece, hasta que ella "ya no lo puede cargar más"... "¡Echate entonces a la cama, y acábalo de criar!", manda el Rey. El Rey sabe lo que manda: ha dicho "criar". El papel encomendado a la Negra no consistía, pues, en la mera guarda del pequeño; se trataba de su "crianza", castizamente sinónimo en el lenguaje vulgar de educación, enseñanza de conducta. ¿De qué especie? Lo dice paladinamente el mandato del Rey, que además recomienda: "con mucho cuidado"...

IV — Pero he aquí que el Rey, llegado ese momento en que el Piojo ha crecido ya tanto que "la tapa" a la Negra, decide "muy reservadamente" —subraya el cuento— mandarlo "carnear", y luego estaquear "el cuero", con "estacas de palo de hinojo"... Todo esto parece de primera intención traído a cuento por simple exhuberancia inventiva; pero nunca hay en la narración popular imágenes antojadizas, resultando siempre que las empleadas significan más de lo que dicen.

El cuento —en la versión de nuestro ejemplo— habla de "carnear"; esto va de cuenta del idioma del narrador popular, quien con ese verbo subentiende en el caso simplemente "cuerear". Porque allí se trata precisamente de eso: de quitar "el cuero" al Piojo, y luego estaquear el cuero con estacas de palo de hinojo...

Cabe señalar un pequeño detalle: en el Bando que manda publicar el Rey desafiando a responder el enigma, se decía: "el que adivine de qué es



el cuero que tengo estaqueado en el patio del Palacio"; no se decía: "el que adivine de quién es el cuero"... Para la mentalidad animista no hay diferencia entre el quién y el qué; pero aquí la cosa no va con la gramática sino con el asunto.

Ya desde ese dato de mandar quitar el cuero al Piojo y estaquearlo, podemos estar seguros de que ahí se trata, lisa y llanamente, de un rito de circuncisión, tal como es de uso en ciertas comunidades africanas. Así, la imagen de "carnear", o sea de la muerte del Piojo, introducida por un narrador criollo, no es, en lo aparentemente burda, del todo disparatada, desde que en esas prácticas negras, el rito de circuncisión, en su largo proceso, incluye una etapa de ausencia o desaparición convencional del sujeto, entendida como una muerte virtual de éste. Los etnógrafos dan a este paréntesis de muerte ficticia el nombre de

muerte ritual o muerte iniciática.

El largo proceso comienza, pues, con la circuncisión, y prosigue en cierto retiro iniciático de transcurso estrictamente secreto. El cuento africano de Semumu (equivalente negro del Pulgarcito blanco), que traduce claramente el proceso ritual, narra que, después de la operación, Semumu, el joven ya circuncidado, se retira a un lugar desierto, el mopato, donde nadie puede penetrar, bajo pena de muerte. El retiro se prolonga allí meses, e impone duras pruebas de neófito "para adquirir los privilegios del varón de la tribu". Entre estas pruebas, una interesa especialmente al estudio de la imaginaria narrativa popular: que el neófito deba hacer frente a un ser temible, devorador, de incierta fama, con aspecto a veces de Vieja horrenda.

V — ¿Cómo podría dudarse de que, cuando el Rey desafía

a "adivinar" de qué es el cuerito que tiene estaqueado en el Palacio; sobreentendiendo el secreto del retiro ritual, la muerte ficta del neófito; y cuando previene que "el que no adivine, pagará con la vida", sobreentendiendo la prueba iniciática del encuentro con el monstruo devorador en el desierto?...

Muchos sucumben en la prueba; claramente lo expresa el cuento: Muchos caballeros creyeron ganar fácilmente. Fracasaron. ¿Fracasaron? ¡No! Simplemente "callaron". Estaban excluidos de la prueba. El cuento habla precisamente de "caballeros", personajes ya de rango; cabe destacarlo, porque quien debe triunfar en la ocasión, probando plena idoneidad, será un personaje sin rango social todavía, al que entretanto convencionalmente se llama "El Tonto". Es evidente que los "caballeros" supuestos en el cuento, no son sino circuncisos ya iniciados, que ya están

# BERNARDO CANAL- FEIJOO

en el secreto, y deben participar ceremonialmente en el oficio final, quizá testigos o sacerdotes de la consagración del nuevo pretendiente.

VI — Será en efecto un Tonto el Edipo que acierte a desbaratar el enigma de la Esfinge estaqueada... Era, en el caso, indispensable disputarlo "Tonto" para significarlo portador de un saber oculto, incommunicable, aprendido en el retiro ritual, especie de descenso a los antros de la muerte, de donde se retorna ya plenamente habilitado para responder al Enigma. ¡Pues el Tonto que ahora comparece a contestar victoriosamente el desafío real, no es otro que el mismísimo Semumu, el joven circunciso que, cumplida la secreta etapa iniciática, regresa del mopato ya en posesión de propios atributos!

VII — En otras versiones del cuentito —la chilena, por ejemplo— "el Tonto" señalado al triunfo, aparece antes viviendo en un rancho lejano, "a cargo de una Veterana", y enterándose de la clave del enigma del cuerito estaqueado en el patio del Palacio, por confidencia de una laucha. Salta a la vista que "el rancho lejano" corresponde al retiro ritual de Semumu, y "a cargo de una Veterana" alude a la enseñanza iniciática que allí se cumple. Y naturalmente, dicha Veterana no es otra que "la Negra" encargada de la crianza en la versión argentina. Pero las otras versiones hallan necesario puntualizar que el Tonto "sabe" el secreto del cuerito estaqueado por confidencia de una laucha... ¿Por qué una laucha?

Huésped de agujeros y rincones, la laucha es en el criollo cuentito símbolo de conocimientos secretos, o sea de

todo cuanto pasa de escondido entre paredes del Palacio. Pero es también universalmente símbolo de atributo viril; con lo que su presencia en el cuento implica a la vez la plena idoneidad del iniciado para el acceso palaciego.

VIII — "¡Palito de hinojo... cuerito de Piojo!". La clave era obvia. Puesto que nadie ignora que el piojo entomológico **no** tiene cuero, se sobreentiende que el Piojo folklórico del cuento (trasplante criollo del Semumu etnográfico) es el disfraz imaginario con que se implica la ausencia ritual del neófito, su muerte iniciática, tras la circuncisión y durante esa larga pausa del aprendizaje secreto bajo sabia docencia de la Negra o Veterana. Y ahora podemos ya comprender que "el Piojo" y "el Tonto" no son sino dos nombres sucesivos del mismo personaje: Piojo, hasta la circuncisión; Tonto, en el duro transcurso de la instancia iniciática. La prueba consagratoria final, ya en el patio del Palacio, lo promoverá finalmente "caballero", en posesión de los atributos del rango asumido, bien taxativamente implicados en la respuesta al Enigma:

"Palito de hinojo"... **Hinojo:** hierba de hechizos de amor; **palito:** emblema viril.

IX — Actualmente, entre los Hombori del Africa occidental, que practican la circuncisión, los niños que van a ser sometidos a esta operación abandonan la aldea en compañía de sus padres o hermanos mayores y se internan en la selva, de donde regresarán cuarenta días después. Entre otros detalles ceremoniales se observa el uso de estacas con intenciones mágicas. Los circuncidados

reciben en efecto en el acto quirúrgico un garrote, y otros objetos de uso práctico. Cumplido el período selvático, regresan a la aldea, donde son presentados a la comunidad por el circuncisor, sobre una gran plataforma de piedra. Allí se despojan de todo lo que llevan encima, con excepción de los garrotes, emblema de acceso a la virilidad. Golpeando con ellos el suelo, cantan a coro:

**"No estamos avergonzados;  
porque ahora somos hombres;  
golpeamos la tierra que es  
nuestra madre,  
porque ahora somos hombres".**

(La larga ceremonia ha sido filmada; de modo que, en parte al menos, el secreto iniciático ha sido ya violado. ¿Qué no lo ha sido en nuestra época?)

X — "...y el Tonto se casó, y llevó a la madre al Palacio del Rey", concluye el cuento argentino. ¿La madre? La Madre Negra, naturalmente. Evidentemente "La Mae Preta" de leyendas y ritos africanos trasplantados al Brasil. La admisión de la Madre iniciática en el recinto del Palacio, del brazo del triunfador, da fe del carácter ritual de la oculta docencia.

No es por cierto éste el único cuento popular argentino de nítidas reminiscencias negras envueltas en esquemas típicos de la narrativa blanca. Ni ese el único caso en que se descubre inscripto el "tema de la circuncisión", con las características mágico-metódicas del rito africano. Puede fácilmente advertirse en la estructura del cuento popular la ingenua habilidad con que el rito negro de acceso a la edad viril (la circuncisión, la pausa del cuero estaqueado, etc.) se



trama a reglas tácitas de sucesión dinástica y protocolos de "Palacio", del orden blanco.

Señala Susana Chertudi que la versión argentina analizada fue recogida en La Rioja hace poco menos de medio siglo. Aunque nunca hubo allí, lo mismo que en el resto del país, comunidades negras con prácticas etnográficas propias (como en el Brasil), tampoco faltaron allí el negro y la negra personalmente mezclados a la familia criolla urbana o rural, en cuyo seno dejarían escuchar, no sin algo quizá de mística nostalgia, el recuerdo de costumbres ancestrales ya imposibles en el nuevo ámbito. Lo que allá, en el seno de la comunidad negra había sido rito, en el seno de la comunidad criolla se volvía simple relato, literatura ya, en la cual podía haber lugar a transgredir el orden del esquema ritual para dar paso a

meros recursos compositivos del narrador.

El negro no cuenta hoy, estadísticamente, entre los datos demográficos argentinos. Cuenta empero en los rasgos fisonómicos de no muy pocos criollos. Y, más sutilmente, en muchos matices de la expresión folklórica. El cuento analizado da una idea de su sutil subsunción en el todo del espíritu criollo".

(1969: pp. 71-79)

Hemos visto hasta aquí dos ejemplos de la hermenéutica de nuestro autor (en la segunda parte expondremos su análisis sobre los **Casos de Juan**). No nos cabe reproducir otros de no menos profundidad, como el de la Fiesta Sacramental Americana y el de diversas piezas narrativas del folklore argentino. Pasaremos, entonces, a la consideración de la obra de Canal-Feijoo en función de sus aspectos **teóri-**

**cos.** El fundamental que nos ocupará será el concepto de lo folklórico.

## "POR QUE ME ACERQUE AL FOLKLORE"

En ningún lugar de sus estudios sobre el material folklórico argentino es dable encontrar una exposición exclusivamente teórica. Canal-Feijoo reemplaza, para decirlo de algún modo, la menuda sistematización doctrinaria de un Cortazar, o las tajantes afirmaciones de un Vega, con una justeza conceptual no exenta incluso de giros metafóricos clarificantes no sólo desde un punto de vista folklórico sino abarcando también las áreas más intrincadas de la Filosofía, la Estética o la Antropología Cultural y Social.

Cuando lo interrogamos acerca del por qué de esa fal-

# BERNARDO CANAL- FEIJOO

ta de un trabajo general dentro de su obra nos contestó: **"Porque para ello se requiere un estudio serio y un trabajo de investigación que yo no soy capaz de hacer. Yo me he acercado al fenómeno folklórico con una inquietud filosófica social e histórico sociológica"**.

Por lo tanto, nosotros hemos de hacer aquí una verdadera **extracción** de esos aspectos fundamentales y últimos de la cultura folklórica de entre sus análisis particulares, que en parte mostramos.

"Yo me acerqué al fenómeno folklórico por el interés personal de comprenderlo, de entender **yo** eso que estaba ante mis ojos allá en provincias, justo en la época en que la irreversible **Revolución Industrial** trastocaría toda esa realidad".

## EL SUJETO FOLKLORICO

Pero esa inquietud la canalizaría C.F. de una forma radicalmente nueva —para **aquella** época de sus primeros trabajos e inclusive para **ésta**—: poniendo el énfasis en el estudio del **sujeto** folklórico; en esos invisibles resortes movilizadores por la mentalidad colectiva popular y manifestados en el folklóre. "Pienso que —nos dice en **Burla, credo, culpa en la creación anónima**—, si bien el investigador puede darse el placer de aislar cualquiera de los aspectos que inscribe el fenómeno folklórico, no podría llegarse a una valoración cabal de sus potenciales de autenticidad, y con ello de verdadera originalidad y fecundidad, si no se lo pulsa al codo de los datos etnológicos, sociológicos y psicológicos que históricamente lo enmarcan, a cuya impronta no podrían

sustraerse. Este concepto importa acentuar el enfoque de los estudios sobre el **sujeto** del folklóre, después de haber dedicado tan proficuo afán al **objeto** folklórico en sí; pasar de la cosa al hombre, aunque a través de la cosa...". (1951: p. 13).

## VALOR DEL FOLKLORE

Va de suyo que para Canal-Feijóo el folklóre posee un valor, una riqueza, una potencialidad creacional profunda que se halla en el centro mismo de la comprensión sobre el sujeto humano trascendental, en sus aspectos concretos, tanto histórico-sociales como filosóficos. Por eso él observa esa realidad no con la mera apetencia pintoresquista o descriptivista, tan común en la afición folklórica, sino con el despojo subjetivo que encierra una posición asumida objetivamente, apuntando a una interpretación, a una hermenéutica total del fenómeno y es, a su vez, consciente de las **otras valoraciones** que se hacen de la cultura folklórica, cuando nos habla de las **tres posiciones** o niveles de enfoque que posee el folklóre. El primero es el específico, el del que **hace y emplea el folklóre**, el del **pueblo**; el segundo, el del que lo **estudia y analiza** y el tercero el del que lo **ignora**. Obsérvese que ya parte de una objetivación particular: el folklóre es ignorado. ¿Dónde? ¿Cuándo? En **ésta** realidad, en **su** realidad social contemporánea. ¿Por quién? Pues por los sectores que ven en la cultura popular algo **extraño**, algo ajeno y menospreciable: **"el hombre culto menosprecia en nuestro país el folklóre"**, decía en 1937 (p. 63). Las **"clases superiores... nunca se han mostrado preocupadas por los problemas de una expresión auténtica"**. (1937: p. 24).

Luego volveremos sobre esta cuestión.

Adentrémonos ahora en la **caracterización del fenómeno folklórico** que extraeremos del total de su obra.

## LA EXPRESION UNANIMIZADA

**"El pueblo no tiene otra forma de expresión espiritual que el folklóre, o sea, la expresión personal unanimitada"**. (1937: p. 39).

Nota esencial entonces: ser expresión del **espíritu colectivo**, fundidor de las actividades mentales personales cristalizadas en lo popular, trascendiendo la sumatoria social, alzándose por encima de la cuantificación sociométrica. En efecto, el ribete cualificador de lo popular lo encontramos señalado en el concepto de **pueblo**: en **"esta categoría —dice—, que no es cuantitativa sino cualitativa. El 'pueblo' es una cualidad demográfica esencial. Ser pueblo es una forma, numérica o escasa, de existencia integral, unitaria y colectiva, estabilizada: histórica, social, espiritual y geográfica"**. (1954: p. 52).

Con lo que tenemos ya una enumeración nada casual de rasgos que tranquilamente podemos trasladar del sujeto del folklóre (el pueblo) al objeto, a la cosa; eso que C.F. no quiso hacer por no ser un "especialista".

## DINAMISMO HISTORICO Y SOCIAL

El fenómeno folklórico es **concreto**, constituye una realidad palpable en el **aquí y ahora**, no existe en el vacío de las verdades eternas ni de las idealizaciones incorpóreas. Tiene su **tiempo** y su **lugar** y una vigencia determinada y enmarcada por la existencia **social** de sus portadores. Y en la medida en que estos ocupan un lugar en la **Historia**, el folklóre está urgido por este **condicionamiento**, al extremo de hacer depender de él la real existencia, o **extinción**, de sus propias manifestaciones: el fenómeno folklórico, establece C.F., no puede ser desgajado de su **circunstancia sociológica**. **"Todo folklóre**

**re procede, en su tipicidad, de condiciones histórico sociales dadas, está, como fenómeno biológico, sujeto a las vicisitudes y alternativas del proceso de la existencia de la comunidad a que corresponde"**. (1951: p. 11). Y esta fundamental condición histórica y, a su vez, mutable, lo convierte en un verdadero **documento de época**, aún en el momento en que deja de ser propiamente folklórico, esto es cuando pierde su vigencia. **"Cabe preguntarse —llega a esbozar luminosamente nuestro autor— si estas mutaciones en el marco objetivo, que obligan al hombre, individual y colectivamente, a nuevas acomodaciones de conciencia y de conducta, no tendrán forzosamente que conmovér las bases profundas de la sensibilidad y del gusto que hasta ahora sustentan y vitalizan ese folklóre"**. (1951: p. 12).

## ACTUALIDAD DEL FOLKLORE

La tercera nota que encontramos de lo folklórico (sin que este orden signifique prevalencias categoriales), es lo que él mismo denomina el **marco etnológico**. El puente histórico-cultural que entabla los más acuciantes interrogantes cuando se lo verifica en la práctica, en lo particular de ciertas especies, como el cuento o la leyenda. Es el haz de vinculaciones que el **método comparativo** ha descubierto entre el presente folklórico y el remoto mundo de la **mitología**, tanto **etnográfica** (primaria) como **clásica**. Una prueba de ello la tenemos en el tratamiento con que Canal-Feijóo aborda el caso de la **Telesita** (1969). Es que tanto el folklóre como la mitología representan los **"mecanismos del alma elemental"** (1951: p. 13) y sus relaciones son, en cierto aspecto, ambivalentes: **"El folklóre bien puede representarse como la mitología en proyecto, o como una mitología en liquidación"**. (Id.). Lo que no debe llevar a la confu-

sión de unilateralizar el problema de la **procedencia** de lo folklórico. No todo el folklóre proviene de un 'fondo mitológico', pero sus vinculaciones son bien constatables. No olvidemos —y, de hecho, pasamos a una cuarta connotación— que el folklóre, independientemente del origen histórico de su contenido, es un fenómeno **presente, vivo, en actualidad**, y como tal es vivido: **"Desde su actualidad presente y circunstanciada, el sujeto no asume el folklóre para regresar a un pasado, sino para empinarlo a su presente"**. (1951: p. 14).

Sea cual fuere el tema de fondo que pueda ser detectado analíticamente en la disección del fenómeno folklórico, la voluntad consciente —y aún inconsciente— de sus poseedores apunta a la **vivencia automatizada en acto**; y esto lo particulariza C.F. en su estudio sobre las tres esferas a que ha demarcado su interés: la **fábula**, el **culto** y la **leyenda**.

Y recién hablábamos de la independencia entre la vigencia del bien folklórico y su origen (remoto o no). Precisamente, con todo el trasfondo de estructuras ancestrales que lo relacionan con la mitología universal, C.F. reconoce, por ejemplo, que la fábula —más concretamente los 'casos de Juan'— la ha urdido el hombre del pueblo, del pueblo criollo, con lo que baja a tierra el problema de la **causa** —del por qué— de la existencia de esa manifestación popular argentina.

## LO UNIVERSAL Y LO LOCAL

Esto nos lleva a los rasgos **universales** del folklóre y a su carácter de circunscripción **localista** dentro de esas características: **"Cada folklóre se define por una doble limitación cuando menos; por todo aquello que, dentro de los temas comunes, ha retenido para sí, y por todo aquello que, emanado del propio destino de su pueblo, no ha tras-**

**cendido de él, ha quedado aislado allí mismo"**. (1951: p. 33).

En esta retención de temas y formas distribuidas en todo el orbe y desde lo profundo del devenir humano se cifra la personalidad distintiva de cada folklóre. Porque el fenómeno no es abstracto; sólo es posible hallarlo dentro de un cuerpo social determinado y en una época cierta. **"No hay más folklóre que el de sus versiones locales"**. (1937: p. 41). Aquí reside la tipicidad que lo moldea y destaca, que lo aísla del resto de manifestaciones culturales.

Precisamente esta nota del aislamiento como precondition de lo folklórico es referida en los siguientes términos: **"No hay folklóre sin cierto aislamiento geográfico y cultural; no es producto de exportación o importación"**. (1937: p. 45).

El carácter de **vigencia**, de **actualidad**, de conjugación cultural en tiempo presente que posee la cosa folklórica está en estrecha ligazón con lo que ya en parte señalamos acerca del carácter eminentemente **dinámico** del folklóre (mutabilidad, condicionamiento y existencia históricos). Más detenidamente lo veremos al describir el **proceso folklórico argentino**.

## ¿QUIEN CREA EL FOLKLORE?

Como bien señala nuestro estudioso, muchas veces se dan como implícitas ciertas pautas **menospreciativas** hacia el folklóre que no se avenga a servir de corroborante pleno de **esquemas y apriorismos** tenidos por **inamovibles**. Es el caso de la determinación del **origen** (en el caso argentino: autóctono o superpuesto) de las especies folklóricas. Dice, por ejemplo, y a propósito de ese prurito que tiende a ver en lo folklórico algo necesariamente **autóctono**: **"La condición de autoctonía inherente al folklóre no es un escrúpulo genético; en definitiva, nadie sabe de dónde**

# BERNARDO CANAL- FEIJOO

vienen las cosas espirituales, y lo que importa es saber dónde se encuentran. El pueblo las toma donde las halla". (1937; p. 63).

El modo **no notorio, impersonal, no individualizado** del acontecer folklórico lo describe C.F. con la **antipropiedad**: "en la esencia folklórica está el olvido, la desaparición de la singularidad del autor formal, accidente puramente técnico y provisional de la expresión". (1937; p. 40). "Lo que otorga la propiedad de las formas folklóricas no es la creación original, sino la apropiación" (id. p. 86).

Este último carácter básicamente apropiativo del folklore es el que vale, en última instancia. Tanto que prevalece por encima de la pregunta sobre la creación original, única, individual: "tan auténtica como la creación es una **adopción**, a la que se presta el fervor de la vida" (1937; p. 17).

Pero, ¿puede determinarse lo que está más apto para, a la postre, ser apropiado por el sujeto folklórico? Esto nos dice nuestro autor: "Muy pocas cosas, aún entre las excelentes, o especialmente en ellas, pueden folklorizarse. Muchas bellas plantas acaban en la flor; muchas crecen más allá de la flor, hasta alcanzar el fruto, y en éste la semilla, para con ésta caer, como de propio peso, a hundirse en el humus de las permanentes germinaciones" (1969; p. 39).

## CORTAZAR Y CANAL-FEIJOO

Y si hasta aquí hemos visto algunos rasgos que Canal-Feijóo atribuye al fenómeno folklórico fue con la intención de esquematizar lo que precisa y voluntariamente no se expuso nunca como corpus sistematizado. Hemos listado: el **ser popular** (del pueblo), la **condición histórica, universal,**

**localizada, típica, independiente de su origen;** enmarcada entre lo primitivo y lo clásico, pero viva y presente, expresiva de la **propiedad popular colectiva** e independiente de ser una **creación original** o una **adopción**.

A aquel que haya hojeado alguna vez cualquiera de los trabajos teóricos de **Augusto Raúl Cortázar** le parecerá suficientemente coincidente esta caracterización como para justificar esa reticencia de Canal-Feijóo a exponer su propia visión abstracta del hecho folklórico. Pero permítansenos prevenir —antes de continuar— sobre la **no total identificación** entre la caracterización cortazariana y las propuestas mediatas de nuestro autor; que ya encontramos en esa insistencia de C.F. sobre la condición histórica y social del fenómeno, cosa que él devela en la práctica de sus trabajos al referirlos expresamente a una localización temporal precisa en sus **por qué** y en su interpretación profunda. Lo que no significa que Cortázar ignorara o menospreciara este ser histórico del folklore. La prueba palpable —para dar sólo un ejemplo— la tenemos en su análisis del **Carnaval Calchaquí**. Pero lo que en Cortázar es sólo **descripción**, basada en una constatación —la hilación del hecho en cuestión con su pasado histórico— en Canal-Feijóo es **explicación**, es **interpretación**, es averiguar el **por qué** del fenómeno en todos los planos (etnológico, sociológico, histórico y psicológico —nosotros agregaríamos estético, o filosófico inclusive—); y no sólo en el marco de los análisis particulares de las especies folklóricas, sino en sus proposiciones teóricas, a veces expuestas "sin querer". Veamos esto.

## ¿QUE ES LO QUE DISTINGUE AL FOLKLORE?

El folklore existe **por oposición, por distinción**.

Es la propuesta cultural que el pueblo crea, atesora y

alimenta en contraposición al acumulado andamiaje que la esfera 'superior', 'cultura', 'oficial', impone de hecho a toda la sociedad. Se ha dicho alguna vez que es una **respuesta**, e indiscutiblemente podremos hablar en estos términos si es que oteamos el fenómeno desde esa cima 'cultura'. Permítansenos insinuar al menos aquí la posibilidad de que en realidad el folklore sea la verdadera **propuesta** en que la cultura dinamiza su movilidad a lo largo y a lo ancho de la urdimbre social.

Los rasgos que Canal-Feijóo señala como propios de la cultura folklórica —además de los ya vistos— se tornan, en este sentido, como la otra cara de la cultura —valga el pleonasma— 'cultura'. ¿Cuáles son? Es difícil enumerarlos en forma taxativa, ya que él mismo no lo intenta; pero diremos que se interrelacionan unos con otros y, a riesgo de pasar por alto algún detalle, los exponemos así:

## EL FOLKLORE ES "PARA SI":

"El folklore está hecho por el pueblo y para sí" (1937; p. 64).

"El folklore existe siempre para servir a un fin común; no hay formas subjetivas, abstractas o meramente técnico-hipotéticas" (id. p. 40).

"Los juicios de gusto, las estimaciones cualitativas, están a menudo obviadas en el alma del pueblo por la identificación en acto o uso de una determinada forma creadora con una práctica social" (ibid).

"El sujeto tiende a instrumentar el folklore, no a instrumentarse en el folklore" (1951; p. 14).

"El pueblo no dice, sino que 'se' dice en el folklore" (1937; p. 39).

"El pueblo no tiene otra forma de expresión espiritual que el folklore".

De lo que se ha encargado en sus ensayos ha sido precisamente de develar la verdadera **raíz** de esa manifestación de **humor**, el sugerente **sentido** en que convergen las coordenadas cultural, lingüística e **histórica** del asunto. En 1937 ya señalaba las formas en que, desaparecido el indígena, continuó perviviendo su idioma, y ponía de ejemplo el **cancionero bilingüe**, el **copleo** en donde se intercalan las dos vertientes. Están, en principio, las especies folklóricas que se expresan **exclusivamente** en español y de igual forma en quichua. Pero —destacaba— hay una segunda manera, que es cuando la especie es **transferida** del español al quichua, que es cuando "va acompañada de un **cambio de intención o sentido esencial**". ¿Cuál es esta intención, este cambio? Nos lo explica al describir la tercera forma: "cuando los idiomas se entretajan o combinan dentro de una misma especie (como en el caso de las coplas bilingües, entre otros), el aborigen no tiene en general otro objeto que el de señalar una intención de contraste o contradicción, más o menos sutil, con el español".

Por ejemplo (por razones de espacio damos aquí sólo la traducción):

## EL SENTIDO PROFUNDO DEL QUICHUA

Como no podía ser de otra manera, el valor de la existencia de la lengua **quichua** en Santiago no pasó intrascendentemente por el tamiz interpretativo de Canal-Feijóo. Y fiel a su penetrante inquietud buceadora del real **sentido** de los fenómenos culturales, sus



# BERNARDO CANAL- FEIJOO

reflexiones —breves y a veces tangenciales— traspusieron esa tan común barrera del cientificismo pedestre, con que en muchos casos se han hartado páginas de sesudos tratados de depósito. El carácter de “**ínsula filológica**”, como gustó mentar **Ricardo Rojas** para referirse a Santiago del Estero, se ha convertido hoy, en nuestros días, hasta en mercancía de circulación turística, dicho esto sin el más mínimo afán peyorativo cuando el turismo es auténtico reflejo de una raíz cultural de carne y hueso. Pero precisamente esa médula real y profunda del fenómeno idiomático santiagoense es lo que interesó siempre a Canal-Feijoo. “En Santiago —nos decía— hay lugares en donde están las dos lenguas en uso; hablan tan fluidamente el español como el quichua, pero cuando usan el quichua lo hacen infundido de una **Intencionalidad de contraste, de oposición a lo español**. Yo muchas veces he querido ver, con un simplismo analítico típicamente culto, una especie de **resentimiento**... Pero no, es **humor**. Un humor despampanante el que se expresa con el uso del quichua...”.

*Cómo no sé el castellano sólo en quichua sé cantar, como no tengo caballo en burrito ando nomás.*

*Ayer salí de paseo montando una comadreja con riendas de 'sacha lazo' corteza de árbol las jergas.*

*Diz que la Iguana había dicho: “Yo soy ahora el comisario”. —“Bueno, yo voy a pelear”, saltó y dijo la tortuga.*

Por supuesto que, dichas en quichua, relucen su sentido esencial, pero nótese igualmente la alusiones de oposición no sólo idiomática (“Como no sé castellano”) sino a la **arrogancia caballeresca** —indudable símbolo **godo**, aunque remoto— y a la **autoridad policial**, en un irrefrenable tono de caricatura y de burla. “**En el engarce con el español (el quichua)... formula en principio la nota de irrisión, de burla y de ridículo, en contraste expreso o tácito con la generalmente grave proposición hispánica. La copla exclusivamente quichua es, puede afirmarse, siempre, por su parte, caricaturizante, cuando no trasunta un relente de amargura (...)** se ridiculiza al caballero, a la autoridad.

**aún a la mujer, es decir a los valores más caracterizados del mundo moral y afectivo del español”..**

“Parecería evidente —remata— que el pueblo guardara esa lengua para la expresión de lo que, en sentido ético, **no puede decir en español**. Es la medida de su oscuro disconformismo social. Es el idioma de secreto desquite, de la solapada revancha; la devolución secreta del resentimiento del vencido y desplazado de la escena histórica. Hay coplas que no tendrían ningún sentido, si no pudiera concebirse la proferidas por el indio en retirada, desde el dolor y la miseria del indio desterrado políticamente...” (1937: pp. 72, 83 y 111; 1951: pp. 23-24 y 32).

## LOS MECANISMOS MENTALES

En el folklore se manifiestan en profundidad la múltiple variedad de **niveles psicológicos**, preponderando aquellos que se oponen al conocimiento abstracto, hipotético y reflexivo que podemos, sin duda, paradigmaticar con los postulados ideales del **método científico**. Lo que de ninguna manera equivale a decir que el folklore sea puramente **irracional, 'emocional' o empírico-espontáneo**. Pero sí que entre sus resortes más hondos se encuentra una base de tipicidades propias de lo que en términos extremos es el **pensamiento primitivo**. El espectro de representaciones que nos da el folklore incluye, entonces, desde la **Intención**

**consciente** de crítica social, como es el caso de la fábula y de las coplas quichuistas (ver recuadro), pasando por **mecanismos inconscientes** que, para el caso de la fiesta llegan a contraponerse de hecho y en acto a la fe religiosa; hasta la sujeción **subconsciente** de, en el caso de ciertas leyendas, principios morales de conducta —por ejemplo, la del cacuy—.

Por supuesto que este tema daría para muchísimo más, pero por obvias razones de espacio y objetivos no nos detendremos en él. Nos reiteramos aquí en el pedido de lectura de “**Burla, credo, culpa en la creación anónima**”.

(Continuará)





BERNARDO

CANAL



RELLUO

*o el porqué del folklore*

(Ultima parte)



NOTA Y SELECCION DE TEXTOS POR ARIEL GRAVANO

# EL TERRIBLE CICLON

*“Juancito, por un camino. Va muy confiado en su soledad, resobando algunos tientos robados a troperos. De pronto, se da de manos a boca con el mismísimo Tigre, que sin demora le echa encima la zarpa”.*

*“El Tigre. — ¡Te pillé, trompeta!*

*Juancito. — Deme la bendición, Tío...*

*El Tigre. — ¡Otra cosa te voy a dar ahora!”.*

JUANCITO. — Dése con el gusto en vida, Tío. Aquí me tiene.

EL TIGRE. — Aquí te tengo, ¡sí!, y mi mayor gusto será verte escapar otra vez, ¡pero no ha de ser sin que hayas dejado todo tu cuero entre mis garras!

JUANCITO. — Sólo para dejarle esa prenda sería capaz de escaparme ahora mismo. Pero no va a servirle de nada el testimonio. Si por lo menos supiera a qué manos irá a parar mañana...

EL TIGRE. — ¡Será mi máspreciado trofeo! Lo guardaré con celo de avaro, para renovar cada día, viéndolo, el placer del castigo que te voy a obsequiar ahora!...

JUANCITO. — ¿Castigo? Dios lo oiga. ¡Pero que sea el que merezco — que es muy grande — para purgar todas mis culpas, y poder así, purificado, esperar el juicio!...

EL TIGRE. — ¡Estate tranquilo, que esta vez vas a quedar más limpio que víbora de agua!

JUANCITO. — Feliz usted que no necesita que nada le sea perdonado, y puede mostrarse tranquilo ante las Puertas...

EL TIGRE. — ¿Ante las Puertas?...

JUANCITO. — ¡Ante las puertas de la eternidad, que ya están de par en par abiertas ante nosotros!

EL TIGRE. — Ante vos, ¡sí que lo están!

JUANCITO. — ¿Y usted es Dios para librarse del destino?

EL TIGRE. — ¡Yo pienso todavía andar mucho por la tierra!

JUANCITO. — ¡Feliz ignorancia! Por lo menos usted se libra de las angustias de saber lo que ya se nos viene encima...

EL TIGRE. — Mi hora llegará cuando esté marcado. Entretanto todavía, tengo mucho que andar.

JUANCITO. — Ande entonces ligero, si quiere llegar a tiempo. Porque lo que usted ignora es que su hora es la hora de todos, ¡y ésa ya está llegando!

EL TIGRE. — ¡Ja, Ja, Ja!

JUANCITO. — Sólo un favor quisiera pedirle. Y no me lo ha de negar, porque encierra una última voluntad.

EL TIGRE. — No siendo tu cuero, pedí lo que quieras.

JUANCITO. — ¿Ve estos tientos? Una vez que se haya cobrado usted a gusto su castigo — ¡para mi salvación! —, sólo le pido, si algo sobra de mí, aun despojado de mi cuero, ¡me lo ate bien con estos tientos en ese tronco de quebracho!

EL TIGRE. — ¡Curioso antojo!

JUANCITO. — Bien, lo que se dice: ¡bien atado!

EL TIGRE. — Y ¿para qué, decime?

JUANCITO. — ¡Para que siquiera mis despojos no se vean arrastrados por el horrendo vendaval!

EL TIGRE. — Pero, ¿te has vuelto loco?

JUANCITO. — No le pido otra cosa, Tío; ¡y creo que bien merece tan poco un condenado a muerte! Pero no demore; no pierda tiempo, porque corremos peligro, minuto a minuto, usted de quedarse sin su castigo; yo de verme dispersado en los aires como afrecho en cernida. ¡Ya veo cerrando el horizonte la nube negra, negra!

EL TIGRE. — Y, a vos ¿quién te lo ha anunciado?...

JUANCITO. — ¡La selva está llena del fatal aviso! ¿No lo ve?

EL TIGRE. — No veo que se mueva una hoja...

JUANCITO. — Precisamente: ¡la calma que precede a las grandes catástrofes! Pe-

# BERNARDO CANAL- FEIJOO

ro no es momento de perder el tiempo en razones. ¡Castígueme como guste, sáque-me el cuero; pero después áteme bien a ese tronco, a la raíz de ese tronco! No le pido otra cosa... ¡No demore! ¡La nube negra va subiendo... subiendo!

EL TIGRE. —¿Un vendaval, dijiste?...

JUANCITO. —¡Un ciclón espantoso!... Los árboles volarán por los aires como pájaros heridos. Los pájaros serán arrojados al espacio como piedras cerradas. Y los demás seres, sin raíces ni alas, ¡imagínesel!... ¡Pronto, no pierda tiempo, Tío! Tome los tientos...

EL TIGRE. —Y... y... a mí, ¡quién me asegura!...

JUANCITO. —Usted no necesita. Usted es fuerte. Más fuerte que un árbol... ¡Pronto: la nube sube!

EL TIGRE. —¿Y si yo te perdonara a vos el cuero?

JUANCITO. —¿De qué me sirve ya?... ¡Áteme! No quiero otra cosa. ¡Le exijo que me ate!

EL TIGRE. —Y ¿quién sois vos para exigirme nada?

JUANCITO. —Le ruego, no haga cuestión de palabras a esta hora. No demore más. ¡Ya la nube negra estará corriendo su lona sobre nuestras cabezas!

EL TIGRE. —(*Tartajeando de terror*) ¿De modo que lo que vos pretendés es que no sólo no te castigue ahora, como me había propuesto, sino que encima te premie asegurándote la vida contra el destino?

JUANCITO. —¡Por Dios, por mi Tía, Tío! ¡No sea cruel ahora, en la hora de la muerte! ¡Amén!.

EL TIGRE. —¡Nada detendrá mi castigo! ¡Pero mi castigo consistirá en que vos, con tus propios tientos, me asegures a mí a las raíces de este tronco! ¡Bmm!...

JUANCITO. —¿Y yo, Dios mío, y yo?...

EL TIGRE. —(*Satánico.*) ¡El ciclón lo dará!

## El Zorro llora desesperado.

Pronto, ¡o te borro de un zarpazo!...  
*Bajo el simulado terror de la amenaza, Juancito sollozante, ata fuertemente a su Tío al tronco. Cuando ha terminado, restregándose las manos:*

JUANCITO. —Día lindo, ¿no?

*Se aleja gritando, burlón:*

¡Cuá, Cuá, Cuá!...

*El Tigre, al percatarse de la grosera trampa en que ha caído, abre grande la boca; ruge iracundo.*

*(Sobre el relato de José Gómez Besualdo)  
(1951; pp. 75-78)*

## EL ZORRO Y LA PICARDIA CRIOLLA

El estudio de Canal-Feijóo sobre los **Casos de Juan el Zorro** ya ha entrado en la categoría de **clásico**. Fue publicado como parte de la tríada interpretativa **Burla, credo, culpa en la creación anónima** (1951). Difícil es resumirlo, mas si nuestra meta es provocar su lectura —o su reiteración— creemos que estas pocas líneas bastarán.

La conclusión final con respecto a los **Cuentos de Tío y Sobrino** es que representan la simbolización de un estado de la **conciencia crítica popular**, cuya expresión prototípica se reduce tanto a los carriles de la **burla picaresca** como a la **crítica** como manifestación de un **disconformismo social**: "Hay un área de la expresión colectiva en que el **aspecto sociológico** resalta sobre todos los demás, y otorga al fundamento psicológico esencial un tinte intencional, crítico o disconformista" (1951; p. 15). Este ámbito es el de la **fábula folklórica**, despojada de la voluntad eminentemente ejemplificadora y moralizante en que ha devenido su par culta o literaria. La narrativa tradicional, en efecto, no posee **moraleja**, al menos en su manifestación primigenia; es siempre **caso**, con un valor puramente empírico, no dogmático. El modo en que se expresa el aludido disconformismo está, además, mediatizado por un evidente propósito **humorístico**, en el que se evita la alusión directa: "**la crítica amarga, corrosiva, es desconocida en los campos de la expresión folklórica auténtica; acaso más que humorístico quepa llamar simplemente burlesco, a ese producto de**

la expresión colectiva en que visiblemente la condición sociológica puede sobre todas las demás que la integran" (Id. p. 16). En este andarivel burlesco "se trasunta la conciencia o preconciencia crítica de la dura realidad sociológica en que se descubre el alma".

¿El alma de quién? ¿Cuál es esta "dura realidad sociológica"?

Canal-Feijóo establece que el protagonista de la fábula —el zorro— configura un símbolo del pueblo de la época inmediatamente anterior y posterior al proceso de nuestra descolonización. El zorro tiene, a su vez, una bipolaridad simbólica que va del indio al criollo, pasando por el mestizo. Estos elementos se evidencian en forma metafórica por el contenido dramático de los relatos en los que el tigre es la representación de la fuerza, de la coerción, de la imposición, de la brutalidad y, luego del trastrueque que el drama le depara al caer en las artimañas del zorro, varía de aspecto y cae en el ridículo, en la torpeza, en la irritación impotente, en la derrota.

Por supuesto que Canal-Feijóo parte de la base del origen totémico de la representación tanto del zorro como del tigre; esto es del estadio cultural en que el hombre vivía preponderantemente de la caza y a cu-

yo animal máspreciado atribuía nexos mítico-religiosos con su propia existencia humana y con los propios orígenes de su estirpe. Quizá los 'casos' del zorro fueron en un principio la gesta del tótem zorro. Al disolverse históricamente el totemismo zoomórfico y surgir las religiones astrológicas, celestes, lo que fue un sagrado corpus mítico-ritual torna a profanizarse, a perder su sentido inicial, y deviene así el relato desacralizado, que toma, a su vez, dos caminos: el de la fábula popular y el de la fábula culta o esópica. Pero, ¿por qué se mantiene el zoomorfismo, habiéndose transformado la base económica de la que provenía la ancestral representación y habiendo variado sustancialmente el propósito, la funcionalidad de tal manifestación, donde la conciencia pasó desde su primer sentido religioso al actual puramente empírico-filosófico? "El pueblo sigue sintiendo la necesidad de delegar a los animales la enunciación de sus esquemas mentales de juicio" (1951, p. 25) y así, el original relato totémico subsiste vegetativamente, o subconscientemente, en la memoria colectiva.

Este es el nacimiento de la fábula que, luego de la conquista americana adquiere una nueva fuerza expresiva: "tras la con-

## LA "PACHORRA" SANTIAGUEÑA

*Es imposible concebir la obra de Canal-Feijóo despojada del nudo espiritual que su provincia —Santiago del Estero— le ha ido hilvanando desde sus primeros ensayos, a pesar de su trascendencia nacional e internacional. Inquietud que abarcó desde los aspectos más nimios de la cultura folklórica hasta la macrovisión sociológica expuesta en su libro "De la estructura mediterránea Argentina". Por eso se nos impuso el interrogante sobre el tan mentado y tendencioso achaque de la "pachorra" de los santiagueños, expresada —el lector de Folklore lo sabe— en innumerables cuentos, dichos, y hasta en no pocas letras de canciones. Y la respuesta de nuestro inefable entrevistado vino rápida y sugerente: "Acabo de estar en La Rioja y recogí algunas coplas dichas por esos conjuntos que actúan disfrazados de gauchos; una decía: 'En la tumba de los santiagueños / no se pone descansa en paz / sino siga descansando...'. Esos son inventos de los graciosos profesionales, gente de muy buen humor, pero el fundamento viene de antes y es una expresión del coeficiente peyorativo con que se ha valorado al santiagueño desde la tipología porteña, o bonaerense. Por ejemplo, en el Martín Fierro no se hace nunca mención de los provincianos, salvo de uno, del santiagueño; cuando se describe el vandalaje de los indios: 'y después se juntan, para hacer la repartija, como dijo un santiagueño'. La repartija es una costumbre indígena; cuando los indios hacen los malones ninguno se apropia de nada, se hace la repartija. Se juntan bajo la autoridad suprema y hacen un reparto comunitario de las cosas. Ocurrió que en aquel momento en que Hernández escribió su obra se debía decir esto. Es un sobreentendimiento*

de lo indígena en el tipo santiagueño. Y para una anécdota histórica estupenda que está documentada en las Actas de los Congresos Constituyentes de Rivadavia. Es el informe del Dr. Tezanos Pinto, el más distinguido de los diputados unitarios en el Congreso de Rivadavia, allá por 1828. Fue designado este diputado para ir a convencer a Ibarra, el caudillo santiagueño, de las bondades de la Constitución unitaria. Y este finísimo caballero describe cómo fue recibido por Ibarra, luego de una irrespetuosa antesala de veinticuatro horas. Se presenta este hombre a la entrevista e Ibarra lo espera vestido con un taparrabos y una corona de plumas en la cabeza... —Perdón, su Excelencia —dice el caudillo—, pero yo no quería defraudar la imagen que Ustedes allá en Buenos Aires tienen de nosotros, por eso quise presentarme tal cual somos los santiagueños...".



# BERNARDO CANAL- FEIJOO

quista 'blanca' del continente, y luego la estratificación de la sociedad colonial, se abría otra fuente de incitación fabular para la imaginación popular. Y acaso la subconciencia indígena o mestiza hipostasiada en la arcaica imagen totémica del tigre la del conquistador, o el del dominador, y reserve para sí la menos coercible del zorro..." (1951: p. 32). (Dicho sea de paso, en el refranero español el zorro es denigrado).

¿Qué es lo que muestra, entonces, este enfrentamiento zoológico? Mejor dicho, ¿qué nos evidencian las sucesivas victorias del zorro a expensas de su tío el tigre (C.F. también explica por qué son precisamente tío y sobrino, vrg. 1969, p. 146)? Pues no otra cosa que el triunfo o supremacía de la **inteligencia** por sobre la **fuerza**, de la **razón** sobre el **instinto**, del **orden** sobre el **caos**, de la **naturaleza humana** sobre la **animal**, de la **libertad** sobre la **norma**, de, en última instancia, la **antinomía espíritu-materia**, "**pero que en primer término es la representación del disconformismo personal con el orden basado en la fuerza, es decir, del principio de libertad**" (1951: p. 21).

Nos brinda, además C.F. —y con esto terminamos— una tipología del repertorio de **Juancito**; lo que él llama el 'orden cíclico' que es posible descubrir dentro de su "frondoso repertorio".

1) En primer lugar, no se advierte una aspiración trascendental de tipo religioso, moral o político superior, que denote la voluntad de **reemplazo** por la situación imperante.

2) Se propone sí una revisión del orden social, pero con el acento puesto en lo **individual**.

3) La **burla** contrapone valores a todo lo que figure disciplina o normatividad.

4) El héroe, por lo tanto, encarna la idea de un ser "desquiciado" dentro del orden de la comunidad; desamparado.

5) La salida de esta situación se viabiliza mediante la mera actitud disconforme, rebelde, sub-versiva y, por tanto, egoísta, personal y parcializada, cuya expresión sintomática es la **burla**. En efecto: "**Le hubiese hecho falta una conciencia social más definida, un sentimiento de la solidaridad social más claro, un espíritu gregario**

más dócil, para que se le revelase el decoro mayor del otro camino que propone el trance..." (1951: pp. 42-43).

6) El protagonista, en suma, no persigue un fin, una 'causa', trascendente, transformadora, revolucionaria, pues no alcanza a prefigurarse el proyecto de otro orden mejor.

7) ¿Cuál es el prototipo simbolizado, entonces, en Juancito? C.F. fija una correspondencia señalada en forma tangencial ya por **Ricardo Rojas**. Es el **picaro**. "**Se llega a la conclusión de que el zorro es el verdadero ciclo popular de la picardía criolla**" (1951: p. 43).

Esto es: "**una empresa vocacional que no reconoce principio ni fin normativo; una empresa de hombre que sale a encarar la vida sin arm. r sin plan, sólo para vivirla en el juego de su permanente contingencia, hecha de bien y de mal, aceptando la guerrilla implacable, a las duras y a las maduras. Casi siempre se articula en algún arte como juglaresco. Y es por sí mismo un arte psicológico profano de la libertad individual en un mundo omnimodamente lleno de obstáculos. No deja de presuponer por ahí su pequeño grano de heroísmo. Va siempre más allá de la peyorada viveza criolla, que se queda en el engaño perverso, en la elusión taimada, y que por algo se la ejemplifica preferentemente en los casos de burla prevalida al extranjero o en la tradición política**" (1951: p. 43).

Insospechado periplo interpretativo que deja, pensamos, no pocos elementos para la meditación cultural nacional. Precisamente lo buscado por Canal-Feijóo: "**Es bajando al plano de la subespecie cultural ínfima de los relatos y fábulas, donde se siente que el estudio caracterológico de un pueblo toca fondo, da en tierra firme**" (p. 39).

## EL FONDO ETNICO

"**No hay folklore sin raza**" sintetizaba nuestro autor, acordando a este último término el valor de confluencia de un "**fondo antropológico primario**" con un "**medio físico dado**" y con una historia socio-espiritual homogénea. Así lo ampliaba: "**el folklore comienza a ser posible cuando el fenómeno raza se ha traducido al fenómeno práctico de pueblo de patria —en sentido geográfico y de comunidad histórica— y corresponde a un punto de estabilidad y permanencia orgánica de la relación local del hombre con la tierra**" (1937: p. 41).

## EL DESTINO DE DON ANDRÓNICO

*"Cada vez que yo iba a Santiago, muy espaciadamente, me ponía en contacto con él, con Don Andrónico Gil Rojas. De sus relatos extraía yo el material de estudio. Pero en los últimos años yo me estaba interesando más en la manera en que él me contaba que en el contenido de lo que me relataba. Quería formar un concepto de lo que es el narrador popular y había ocasiones en que el viejito me "despertaba": —Y volviendo a mi cuento de fondo... —y me pescaba 'in fraganti' en mi intención. Con ese prejuicio que tengo yo de que la gente de pueblo dice algo importante, que cuando a uno le choca algo es porque es muy importante. Entonces un día le digo: —Don Andrónico, un día nos vamos a juntar y con estas cosas tuyas que yo voy anotando vamos a hacer entre los dos una versión que sea auténtica y Usted va a aparecer como personaje—. Porque en realidad él se metía en todos sus relatos, con ese mecanismo del narrador popular*

*que cree, que tiene fe en lo que dice. Y la versión fidedigna de sus cuentos debía ser dramatizada, dialogada, tal cual él la narraba, sin florituras ni descripciones, siempre en diálogo, atribuyéndole siempre la palabra al personaje.*

*Tres o cuatro veces a lo largo de uno o dos años nos juntamos con el viejito. Y un día me dice: 'Pensar que me voy a morir sin que Usted haya cumplido su palabra...'. ¡La pucha! Me sentí en deuda con ese hombre. No había derecho a mentirle. Fue como un tiro al pecho. Entonces me resolví a terminar eso, que llevará como título quizá "Cuentos de don Andrónico", porque todavía está inédito. Y voy y se lo llevo al viejito a su casa. —¿Ha visto don Andrónico que he cumplido? No he visto ser más feliz que él en ese momento, que al día siguiente, viendo tal vez asegurada su supervivencia en ese testimonio, muere".*

De esta "unidad típica esencial del pueblo", de esta hondura étnica concreta, particular y distintiva surge la comulgación, la consustancialización del pueblo con el patrimonio cultural propio, típico —ese que retiene para sí de la vastedad universal de la cultura—. Y esta comunión se presenta en principio de un modo **vegetativo** para toda la comunidad; de una forma justificada **por sí y para sí** sin vuelo especulativo que la fundamente, sin siquiera la necesidad de explicar su existencia.

Acordémonos de la caracterización del sujeto social folklórico: el pueblo: forma de existencia integral, unitaria y colectiva, estabilizada, histórica, social, espiritual y geográficamente. "Por debajo de la comunión en los dioses los pueblos han necesitado siempre... la comunión en la tierra para serlo; de ambas comuniones han brotado los idiomas fecundos, las costumbres creadoras, las coloridas tipicidades..." (1948: p. 81).

### EL ESPÍRITU DE TRADICIÓN

Llegados a este punto, observadas en la nota anterior los principales caracteres del modo de ser del fenómeno folklórico, nos resta abrir el interrogante fundamental: **por qué existe el folklore.**

Dicho y entendido que es sólo **una parte** de la cultura, deberá poseer motivaciones **especiales** o, en cierto modo, **distintivas** con respecto a la totalidad de bienes producidos por el hombre. Debe haber **algo** que lo provoca, o que lo **causa**, una fuerza que lo impulse, algo que trascienda la mera y esencial potencialidad de **producir** cultura. Porque, por lo visto, el folklore es **un modo** muy particular de manifestación

cultural. ¿Qué nos dice nuestro autor al respecto? El folklore debe su existencia a lo que llama "espíritu de tradición", y lo define así: espíritu de tradición "es la **postulación del principio de permanencia y continuidad del espíritu nacional a través de todas las vicisitudes históricas. La prueba de la auto-identidad**" (1937: p. 24). Obsérvese que al emplear la palabra **nacional** ya está encuadrando, ubicando en tiempo y espacio su concepto. Y seguidamente se cura del riesgo de entender esta idea en forma falsa. **No se debe confundir** —previene— el espíritu de tradición "con **cierto simple espíritu de conservación de lo existente, que muy a menudo encubre la impotencia de nuevas creaciones, o un incomprensible disgusto del presente inquieto y afanoso que a cada uno está asignado. El espíritu de tradición no puede existir sino una vez que el espíritu se ha probado en obra creadora, y puede contar con esa prueba para afirmar su permanente capacidad de creación**" (id).

Vuelve Canal-Feijóo al punto de partida, a la "permanente capacidad de creación", base sustancial con la que el espíritu concreto se sobrepone, se eleva, se distingue de la mera naturaleza; cifra fundamental por la que se manifiesta la **humanización** de lo dado, la **transformación** que deviene lo material en **producto, en cultura**, dinámica y renovadamente reproducida a través de la Historia. (Llega a vincularlo con las estructuras más elementales, al afirmar que se asienta en condiciones infraespirituales que semejan las mínimas bases de la **conducta animal**, como por ejemplo el **hacer el nido**, p. 27).

Porque, para seguir previniendo, espeta nuestro autor: "el espíritu de tradición no

# BERNARDO CANAL- FEIJÓO

**excluye la renovación y aún la innovación de las formas expresivas; corre aferrado a vetas medulares" (Id).**

El espíritu de tradición, entonces, no es el espíritu conservador. Puede desarrollarse un gran 'espíritu de tradición' junto —o gracias inclusive— a una gran voluntad renovadora.

Antes de seguir, reproduzcamos —para mejor ilustración de los términos, y sobre todo de éste— la definición que Canal-Feijóo nos da del concepto de tradición. Dice: "haz de datos pretéritos y al par latentes, que obran por debajo de la conciencia individual como resortes condicionantes de la actividad re-creadora o re-elaborada del alma popular" (1969: p. 10). Y en otro lugar agrega: tradición "no es exhumación de trapos ya usados, es savia, es leche, es gajo verde del ser nacional (...) Pero, claro está, no hay tradición sino tradiciones; y las tradiciones se hacen y algún día fenecen, para dar paso a otras".

Los mecanismos que moldean el resultado de lo que el espíritu de tradición impulsa, son los que hemos detallado en la primera parte. Los modos en que se manifiesta esta permanente actitud de continuación espiritual del pueblo revisten entonces el carácter de automatismos, de una especie de vegetatismo, de conservación de ciertas formas o estructuras parciales vacías del contenido primigenio o con significados completamente transformados de ese contenido (vrg. el estudio sobre la fiesta sacramental, o sobre las leyendas), pero en las que puede rastrearse el decurso histórico, con sus etapas distintivas y, sobre todo, con esa adherencia a la realidad práctica que le brinda el usufructo cultural despojado de abstracciones inesenciales, como veíamos.

Decimos esto pues recién en los últimos tiempos se ha caído en la cuenta —desde distintas corrientes filosóficas— del sentido histórico pleno de la manifestación folklórica. Y es reiterado mérito de Canal-Feijóo al haberlo no sólo señalado sino llevado a cabo en el análisis interpretativo. Es que —volvemos a un punto también destacado por nuestro estudioso— el fenómeno folklórico como hecho inobjetablemente social, insertado porfiada y objetivamente

en la Historia ha sido manipulado, vapuleado y valorado al ritmo de los intereses, enfoques, esquemas y apetencias inevitablemente también inmersas en esa realidad social.

Ya vimos que C.F. señalaba las tres "posiciones" con respecto al folklore: el que lo vive, el que lo estudia y el que lo ignora. Ahora bien, ésta última variante —como las otras pero más sintomática— se encuentra también embretada en la segunda: muchos hay que creen estudiar el folklore ignorándolo en cierto modo, despojándolo de sus esencias reales, reduciéndolo al papel de mercadería a la que hay que colocar en una estantería construida de antemano. Todo lo contrario a esta actitud es lo que ha hecho Canal-Feijóo.

## FOLKLORE Y SOCIEDAD

Y aunque éste sea un tema para tratar específicamente, pues es de singularísima importancia para la Folklorología —como llamaba ya en 1937 Canal-Feijóo a la Ciencia del Folklore (1937: p. 44)— hemos de rozarlo aquí. Es el referido a las relaciones entre el folklore y las clases sociales, asunto todavía no explícitamente discutido por la mayoría de los estudiosos en nuestro país, pero respecto del cual todos han tomado posición, abierta o implícitamente. Sin introducir opinión, mostraremos lo que nos dice nuestro autor:

**"En el mundo moderno la carga del espíritu de tradición pesa exclusivamente sobre los sectores sociales populares"** (1937: p. 24).

¿Por qué? Pues porque "las llamadas clases superiores han granjeado a su vida un panorama que las distrae fácilmente de los dictados secretos de ese espíritu; se expresan desde lo alto del libre arbitrio de la posesión de todos los recursos materiales, y orientados por el gusto de la singularidad o de la ostentación. Nunca se han mostrado preocupadas por los problemas de una expresión auténtica. Tampoco las clases inferiores; pero éstas, arrinconadas en su medio, cercadas por la falta de recursos materiales, sin la excitación de un trabajo cultural suficiente, han encontrado en el espíritu de tradición la fuerza de afirmación moral más poderosa. Han hecho de él su reducto, y a veces su secreto grito de lucha" (1937: p. 24).

Y ya advertía C.F. contra la confusión entre tradición y conservación. Claro que hay sectores de las clases pudientes que son conservadores —vaya con la novedad—... Y a esto también se refiere nues-

## LA MUDEZ COLECTIVA DEL ARTE POPULAR

Pone énfasis Canal-Feijóo en la diferenciación del espíritu popular y el 'culto', con un abierto propósito de desentrañar características esenciales del primero. No es de extrañar, entonces, que muchas de estas cualidades nos las proporcione por oposición o por negación. Pero hay, sin embargo, dos notas fundamentales que sitúan ambos extremos en una comunidad de rasgos. Y esto lo podemos extraer de las siguientes citas: "El alma del pueblo, lo mismo que la del hombre de cultura diferenciada, siente la necesidad de comunicación creadora, de arte..." (1943: p. 64). Pero, ¿cuál es el quid, la esencia de esa necesidad puesta en acción de satisfacerse por medio del arte? Y aquí nos da la segunda clave: "La obra de arte la hace o la concibe el artista, y el verdadero milagro del arte consiste en que releva, por gracia individual, alguna irremisible mudéz colectiva" (1954: p. 57). Este último elemento de lo colectivo, de lo social, constituye la raíz de su concepto: la "gracia individual" puesta a concretarse en la tierra y en el hombre; "milagro" al fin, pero en función de una adecuación al medio, a la real existencia humana, en sociedad. Nótese que dice "releva" y no revela, obturando la posibilidad de un sentido sobrenatural o místico. Lo que no impide que en su objetivo dimensionamiento del fenómeno artístico nos advierta sobre el falso atributo que desde los cenáculos 'cultos' muchas veces se pretende 'exigir' al arte popular, desarrogándolo de sus cualidades más propias. Nos referimos al juicio exclusivamente estético con que el hombre de —como llama C.F.— "cultura diferenciada" asimila o cree asimilar la obra artística del pueblo, sin percatarse de otros sentidos profundos que son en primera y última instancia los que realmente sostienen su vigencia. Porque obsérvese que lo que llama la atención del hombre 'culto' no es tanto la manifestación popular en sí como la intensidad y extensión de su adherencia al horizonte mental del pueblo a través de las aparentemente intranqueables barreras del tiempo y el marco geográfico. Y esto se verifica desde el asombro y la repugnancia que puede producir el conocimiento del más sangriento y cruel rito de iniciación primitivo hasta el sarcasmo y el desprecio por la vulgar superstición urbana moderna. El alma popular, nos dice Canal-Feijóo, "en la esfera de su propia expresión literaria —oral o escrita— no reconoce otros temas que los del orden ético, es decir, útiles para la convivencia. Consciente o inconscientemente repetidos los relatos y las leyendas figuran los dogmas de su espíritu moral, y la eficacia estética que les paldea el hombre culto no siempre tiene mucho que ver con los sentimientos que el pueblo compromete con ellos" (1943: p. 64).



tro autor: "Pero, claro está, no hay tradición sino tradiciones; y las tradiciones se hacen y algún día fenecen, para dar paso a otras (...). Lo que importa en las tradiciones es lo vivo, lo vital y estimulante que contienen, es decir, lo que en ellas es pasado que continúa siendo presente y viable. No por fresca una tradición ha de tener menos derechos que cualquiera otra por añeja, si representa bien lo vivo, lo real, lo activo y valioso de la expresión del pueblo. Cuando la tradición no se confunde con una fuerza creadora en vigencia del alma colectiva, el tradicionalismo es mera vocación pintoresca" (1954: p. 112). Para meditarlo.

### EL PROCESO HISTÓRICO DEL FOLKLORE ARGENTINO

Hemos dicho que en la ensayística de Canal-Feijóo difícilmente se podrán hallar generalizaciones desprovistas de un asidero histórico concreto. Por tal razón él ve al fenómeno folklórico en un proceso; no lo aísla. Y, como no podía ser de otra manera, al proceso lo ubica en tiempo y lugar; en la Historia Argentina (antes y después de la Independencia). Nosotros hemos de resumirlo aquí con la idea que el lector pueda acceder a un material desgraciadamente inédito para varias generaciones, ya que desde su aparición en 1937 jamás se volvió a publicar.

Habíamos visto que el 'principio' del folklore sólo era posible cuando se detectaba la presencia de ese fondo étnico, resultado de la 'ecuación' raza + patria (geografía + historia), y causante, a su vez, de la permanencia y estabilidad orgánicas necesarias para producir la exteriorización y cristalización de la expresión colectiva creadora. Este es el primer momento del proceso. Sobreviene luego un segundo momento constituido por las interferencias externas, dentro de las que se destacan las inmigraciones, invasiones y las revoluciones. Se gesta así una crisis durante la cual se produce lo que C.F. llama un "silencio creacional creativo". Este estado es transitorio, pues por la misma dinámica popular afloran las ulteriores reservas étnicas.

Para el caso argentino en particular se ubica al siglo XVIII en el primer momento y de la segunda mitad del siglo XIX en adelante adviene la crisis interferencial provocada por las inmigraciones, el surgimiento de un "nuevo orden económico", la educación sarmienteana y luego la masificación en las comunicaciones. Los afloramientos posteriores, finalmente, son los que pro-



# BERNARDO CANAL- FEIJOO

porcionan el material de su propia investigación.

## ¿MUERTE DEL FOLKLORE?

No tarda nuestro autor en plasmar una toma de conciencia del fenómeno folklórico en términos evidentemente dialécticos, al colocar lo que podríamos denominar **negación de la negación de lo folklórico** como elemento triadadamente superador del nudo crítico ya descripto (interferencias, etc.). Es cuando nos habla de los revivientes "afloramientos". Así explica la totalidad del fenómeno:

**"A cada uno de estos momentos máximos [existencia afirmativa del folklore] parece suceder un íntimo silencio creacional colectivo [negación]. Más adelante, tras un proceso en general largo, cuando se ha obrado una secreta sedimentación de las fuerzas en pugna y vuelve el dinamismo expresional del pueblo a tantear sus formas creativas, acontece el afloramiento de profundas reservas étnicas que laten en no sé qué vegetativo rescoldo de la sangre [negación de la negación] y esperan esa oportunidad de la expresión creadora, misteriosa y subconscientemente, para colarse en el mundo exterior"** (1937: p. 42).

Lápida conceptual la que encierra este último párrafo para los que intentan concebir al folklore como hábito permanente en formas y en contenidos, invariable y perpetuo, geológicamente cristalizado por los tiempos de los tiempos. Concepciones que —esto tampoco se le escapa a C.F.— llevan directamente a decretar la **muerte del folklore** como fenómeno general de la cultura humana, al detectar la cierta desaparición de **ese** folklore, y al confundirla con la extinción de **el** folklore. Si bien C.F. parte de dar un cabal diagnóstico del momento crítico: empobrecimientos, hibridaciones, automatismos, etc., también se ubica con respecto a aquellas **partidas de defunción**: "sería pueril pedir para él [para el folklore] indemnidades que no asisten a ningún bien humano. No se concibe por qué habría de esperarse frutos a-históricos de un sujeto histórico" (1951: p. 12). Hay que, en última instancia, "conservar la calma" y "no temblar por la suerte última

del folklore, porque si toda forma es perecedera porque es histórica, hay una sustancia permanente" (1951: p. 13). "No puede dejar de haber folklore, es decir, expresión espiritual ingenua del pueblo, porque el pueblo no puede dejar de recoger a su modo las requisitorias tácitas del mundo a su alma. Pobre o rica, honda o trivial, su respuesta existe siempre" (1937: p. 89).

Pero por encima de este último asunto, el **enfoque dialéctico** de C.F. —que repite en su análisis de la **cultura americana** (vrg. "Confines de Occidente", 1954)—, no sólo por sus ideas del **proceso** folklórico sino por estudios sobre las leyendas y la fábula, nos permite hallar numerosas **coincidencias teóricas** con, entre otros, autores de esa orientación como el italiano **L. M. Lombardi Satriani** (Antropología Cultural: análisis de la cultura subalterna. Galerina, Bs. As. 1975) y el soviético **Vladimir Propp** (Las raíces históricas del cuento. Editorial Fundamentos, Madrid, 1974) que sería interesante que el lector verificara.

## EL FOLKLORE VIVO

**"En el folklore americano se abren interrogantes muy sugestivos, muy extraños, que me parece tienen que orientar la investigación, para ser llevada con esa sutileza de métodos y de sensibilidad intuitiva que las universidades argentinas no cultivan en los estudiantes"**.

**"Y la manera, creo yo, de pulsar ese ingrediente de la personalidad es ponerlos en contacto con el hecho vivo, con el fenómeno vivo"**.

Así nos decía Canal-Feijóo. El hecho vivo; la manifestación vigente y en acto de la capacidad creadora del pueblo; pletórica, multifacética y ávida de ser colocada en los niveles más elevados de la conciencia nacional. No el estudio por el estudio mismo. No la desquisición por el mero afán erudito, sino en la mira de trascendencias mayores, en la búsqueda de una identidad que se desdibuja siempre que se pierde esa constatación de las raíces. No para remedar lo perimido sino para comprender la realidad tal cual es por lo que fue y será. Tal, en última instancia, creemos, la intencionalidad impresa en esa advertencia sobre la falta de contacto con el fenómeno vivo, dirigida al ámbito universitario. Y se nos ocurre extensible a otros niveles de nuestra conciencia cultural nacional. Se reitera aquí el toque de alarma por la disgregación a que puede conducir ese especial tipo de atomización de las expresiones

culturales de un país que de la parte debe estructurar un todo, no ya uniformante mas sí amparador de plenas posibilidades particulares.

En estos términos la obra de Canal-Feijóo apunta con inédito afán investigativo hacia la configuración de una **Caracterología del pueblo argentino**, desde sus matizadas variantes regionales hacia una auto-identidad global, partiendo de la objetiva inserción en el entorno **americano**, crisol aceptado de reverberancias advenidas desde todo el orbe antes y después de la Independencia, estratificadas en un sedimentado suelo patrimonial todavía por explorar y por cultivar.

histórica de la **cultura argentina**; sea en sus interrelaciones universales como en sus tipicidades más distintivas.

Como lo establecía ya por el año 1937: **"Para el que quiera pretextos para un estudio científico del folklore, entiendo que el nuestro se los daría de sobra con los que van sugeridos y que podemos sintetizar así: formas folklóricas vigentes; elementos originales y elementos importados; tónica de la tipicidad folklórica de cada región; grado de vitalidad actual del folklore, especies florecientes, especies en decadencia, etc."** (1937: p. 64).

Este valor de lo folklórico trasciende el nivel del aficionadismo romántico —fructificador sí en los orígenes de la ciencia— y

## "¿LO DEJÓ COMO UN ENANO AL FILÓSOFO?"

*"Recorriendo la campaña santiagueña por mi trabajo de abogado del Banco Hipotecario me topé con dos estupendos muchachos que hablaban el quichua con una gracia que me impresionó, con esa intencionalidad tan típica y fluída filtrada en el uso de los dos idiomas.*

—¡Ah! —*me dice uno de ellos*— Pero si se ve que a Usted le gusta el quichua. Lo vamos a llevar para que conozca a un viejito, que ese sí sabe el quichua. Y me llevan un largo kilómetro, a un ranchito. Era primavera. Me encuentro con aquel viejito que debía ser fácilmente octogenario, con su chambergo y su chala de un lado al otro de la boca y acompañado de su "niña", como la llamaba a su mujer, una septuagenaria que iba y venía de la cocina llevando y trayendo el mate. E inevitablemente surgió en ese momento a mi memoria el recuerdo erudito —si para algo sirve la erudición— de una anécdota del filósofo cartesiano del siglo XVIII Bernard Le Bovier de Fontenelle. A los ochenta y tantos años, este personaje se había convertido en el centro de atracción de los salones reales, donde las exuberantes damas de grandes escotes preferían hacerle círculo a él antes que a los petimetres y galanes. Y una de estas damas, radiante y ele-

*gante le pregunta a Fontenelle: ¿Qué siente un hombre a su edad ante la exhuberancia de la vida, de la belleza? Y el filósofo, a sus ochenta, maliciosamente, contesta: Bien, bien, salvo cierta dificultad de ser, todo va bien...! Y estaba yo ante ese viejito, que hasta ese momento hablaba sólo español conmigo, inmóvil, casi un fósil, pero con una fulgurancia en los ojos un poquito diabólica. Y me contestaba al aire todas las preguntas... Ahí sentado, debajo de un arbolito florecido con los brotes primaverales, con los pajaritos haciendo coro... Era mediodía. Y de pronto me viene el recuerdo de Fontenelle y le digo: —¿Cómo se siente un hombre a su edad, en este momento tan lindo, con esta luz, este brotar de la primavera y las mujeres, que se ponen tan lindas en esta época? Y el viejito, dirigiendo una mirada de fulgor malicioso a su "niña", y ante esa pregunta malévola, maldita, mía, me contesta con cuatro palabras en quichua que quieren decir: SE HA IDO LA FLECHA, HA QUEDADO EL ARCO... ¡Lo dejó como un enano al filósofo! ¡Qué metáfora! ¡Qué proverbio! Y entonces me dije: ¿Qué estamos haciendo que no estudiamos esto? ¿De dónde saca esa metáfora el hombre del pueblo? Pues de su tuétano, de su experiencia; es una lección de los mecanismos de la verdadera creación poética".*

Hacia estos desentrañamientos se han dirigido las inquietudes de nuestro autor, fuera por el andarivel del análisis y la planificación sociológica, por la profundización culturalógica y la proyección artística de las raíces americanas, como por el develamiento de los resortes esenciales de la mentalidad popular.

### ¿PARA QUE ESTUDIAR EL FOLKLORE?

No obstante su enfoque totalizador, es evidente en Canal-Feijóo una preocupación constante por los no siempre reconocidos perfiles de la expresión **popular** como aspecto fundamental de la progresión

adquiere una justificación histórica radical: **"en el fondo, lo verdaderamente valioso [de la Historia Argentina] está menos en la obra principalmente retórica al fin de tal o cual figura solitaria de pensador o catedrático, que en cierto poderoso substracto cultural folklorizado, metido en las costumbres del pueblo, fiado simplemente a sus automatismos, y extraño a todo interés de las clases cultas"** (1954: p. 52). Concepto que se concretiza, por ejemplo en la literatura, en el reciente ensayo **"De las aguas profundas en el Martín Fierro"** (1973), cuando intenta C.F. cifrar el exacto punto de "despegue" artístico del genio literario de Hernández con respecto al suelo

# BERNARDO CANAL- FEIJOO

germinador de la realidad folklórica: "No han faltado quienes presumieran la folklorización de algunos elementos del Poema urdidos por la inspiración personal del autor; menos obvia ha sido siempre la idea de las raíces folklóricas de su inspiración".

## ¿COMO ESTUDIARLO?

La pregunta que queremos contestar, en realidad, —por medio de nuestro estudio— debería ser invertida en su sentido: ¿Cómo no estudiar el folklore? Pues, aunque sin ánimo de exposición doctrinaria, C.F. categoriza en forma crítica **cuatro fallencias metodológicas** de fondo de la Ciencia del Folklore, a saber:

1) El unilateralismo de concebir el folklore según los cánones mentales (morales, estéticos) 'cultos'; que conduce directamente a desdibujar la verdadera esencia y el auténtico **valor funcional** de existencia del folklore (ver recuadro sobre **arte popular**).

2) El (la palabrota es nuestra) **procedentismo**; manía especulativa que consiste en **reducir** la investigación al puro interés por el **origen**, por la **procedencia** de los fenómenos, desvalorizando el interés por la **vigencia** y por el **sujeto**, temas que nada casualmente Canal-Feijóo profundizó **aún partiendo** del estudio histórico-comparativo. Este fervor desmesurado, dice, conlleva un "**inconfesado propósito de desmerecimiento**" (1937: p. 87) para el caso concreto del folklore argentino, cuando se intenta atribuir todo o gran parte del mismo a **lo español**, o a **lo incaico**, etc.

3) El **jerarquismo**, o forma de clasificar **de hecho** jerárquicamente el material folklórico. Es cuando señala la preferencia de los estudiosos por aquellas especies en donde se reflejarían con claridad los elementos de cultura **dominante** o "**superior**" (europea) existentes en el folklore; caso de las manifestaciones **lírico-musicales**, en desmedro de las expresiones con formas y/o contenidos de origen **indígena**, autóctonas, de la cultura **dominada**, 'inferior', tal el caso de las **fiestas**, el **arte decorativo** o el **folklore narrativo**. "Consciente o

subconscientemente, el investigador o estudioso sabe que el fenómeno folklórico americano nace —y vive— de una relación de dos elementos fundamentales: uno que preexiste y otro que sobrevive; uno que domina y otro dominado; uno que oprime y otro oprimido; uno blanco y otro caoba; uno europeo y otro americano; uno civil y otro rural; uno cristiano y otro pagano..." (1951: pp. 7-8).

4) El "**gerontismo**" (sic), consistente en replegar exclusivamente el interés folklórico a lo que atesoran en sus memorias los **ancianos**. Siempre ha faltado la "**compulsa del testimonio de los jóvenes, el testimonio vivencial y activo; el testimonio de la 'generación', o mejor, de la re-generación. Es necesario comprender que si el folklore vive es porque vive el pueblo; pero, aún embutida en los moldes más cristalizados, la vida es... vida, ingencia incoercible, más fuerte al fin que cualquier molde**" (1951: p. 10). Por eso para sus estudios tomó las versiones de hombres y mujeres entre los **30 y 40 años**, en plenitud vital para la captación de moldes y recreaciones.

Apercibimientos metodológicos estos que precisan fundamentos profundos de objetivación de lo folklórico tal y como lo explicitábamos nosotros aquí; con sus bien alertas sentidos esenciales de **dinamismo** y **vitalidad**; con sus básicos **condicionamientos histórico-sociales**; con sus interconexiones radicales con **lo etnológico** y sus interioridades **psicológicas**; con el exacto dimensionamiento del **sujeto** hacedor y **apropiador** de la cultura y las razones de su **vigencia**, así como también el modo de **instrumentación** por parte de los sectores no populares.

No cayó Canal-Feijóo en ningún tipo de idealismo ni espiritualismo engañoso a los que tan acostumbrados nos tienen algunos folklorólogos. Ni tampoco incurrió en el reivindicadismo pintoresquista de una realidad que precisamente se encargó de demostrar como cambiante y dinámica. En ninguno de sus escritos encontraremos esa forma 'seria' y 'científica' del **deschave ideológico** al que también estamos pacientemente acostumbrados.

La utilización que tan lúcida y hábil desplegado del **método comparativo** (de la "**razón analógica**", según sus palabras) ha sido acompañada de un paralelo equilibrio de la **propuesta interpretativa**. Esa búsqueda permanente de "**lo infuso**"; ese hurgueo en el interior del fenómeno folklórico o literario, siempre ha sido instrumentado en función de un objetivo realmente clarifi-



cador, no enciclopedista ni simplemente erudito, con la rigidez de la descripción objetiva pero esencialmente con la consciente meta de develar las causas últimas de existencia del fenómeno y del proceso cultural y folklórico.

Cabe un deseo sobre las posibilidades

ciertas de apertura de su hermenéutica hacia otros campos diversos de la realidad cultural nacional, lo que redundaría, sin duda, en benéfico aporte para la mejor comprensión de nuestra realidad histórica contemporánea, en sus raíces, en su actualidad y en su progresión.

#### BIBLIOGRAFIA FUNDAMENTAL DE CANAL-FEIJOO

1937: **Ensayo sobre la expresión popular artística en Santiago.** Buenos Aires.

1940: **Los Casos de Juan — El ciclo popular de la picardía criolla.**

1943: **La expresión popular dramática.** Univ. Nac. de Tucumán.

1943: **El reverso humorístico de la tristeza criolla.** Santa Fe.

1944: **Proposiciones en torno al problema de una cultura nacional argentina.** Amorrutu, Buenos Aires.

1945: **Los problemas del pueblo y de la estructura en el Norte Argentino.** Catamarca.

1948: **De la estructura mediterránea argentina.** Buenos Aires.

1951: **Teoría de la ciudad argentina.** Edit. Sudamericana, Bs. As.

1951: **Burla, credo, culpa en la creación anónima.** Nova, Bs. As.

1954: **Confines de Occidente.** Raigal, Bs. As.

1967: **Silverio Leguizamón. Los Casos de Juan.** Centro Editor de América Latina, Buenos Aires.

1969: **La leyenda anónima argentina.** Paidós, Bs. As.

1973: **De las "aguas profundas" en el Martín Fierro.** Fondo Nacional de las Artes, Buenos Aires.