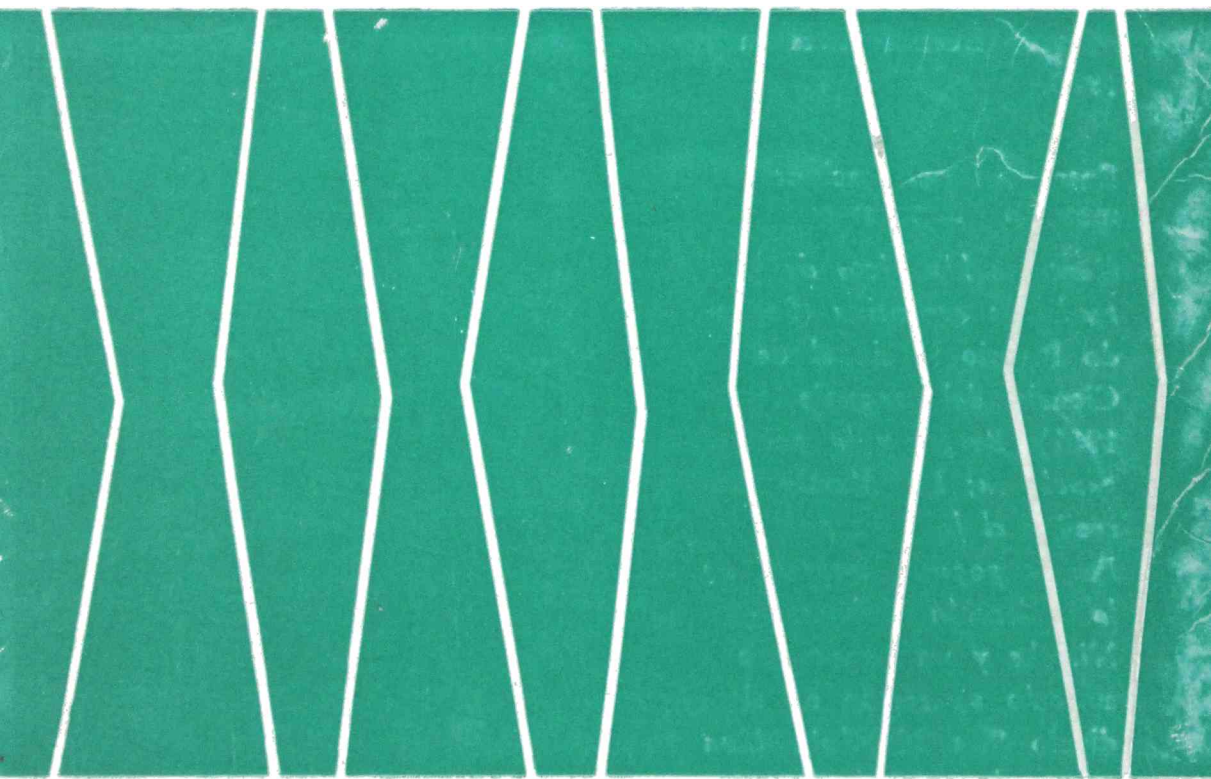


Fernández Latour de Botas

Folklore y Poesía Argentina



Guadalupe

OLGA FERNANDEZ
LATOUR DE BOTAS

Investigadora de literatura en el Instituto Nacional de Antropología y Profesora de Folklore en la Escuela Nacional de Danzas. En sus estudios ha prestado especial atención a los aspectos poéticos del folklore y la literatura argentina. Ha tenido a su cargo cursos y conferencias auspiciados por las Universidades de Buenos Aires, Córdoba, Cuyo y del Litoral. Ha integrado la Comisión Organizadora y la Mesa Directiva del Congreso Internacional de Folklore, reunido en Buenos Aires en 1960.

Entre sus publicaciones merecen destacarse:

Cantares históricos de la tradición argentina (Segundo Premio Nacional de Ciencias del Lenguaje 1959-1961); *Borges y la poesía gauchesca*; *El "Martín Fierro" y el folklore poético*; *Poesía popular impresa de la colección Lehmann-Nitsche* y un importante artículo aparecido en el diario "La Nación": *Una pieza olvidada de la primitiva poesía gauchesca*.

BIBLIOTECA PEDAGOGICA

Extensión de la Sección III: Literatura Argentina

Colección GRAMMA

Dirigida por el Prof. Roberto Elsässer

Volumen 3: *Folklore y Poesía Argentina*

Olga Fernández Latour de Botas

Folklore y Poesía Argentina



EDITORIAL GUADALUPE - BUENOS AIRES

Hecho el registro que señala la ley 11.723.
Printed in Argentina © by Editorial Guadalupe.
Buenos Aires, 1969.

DEDICATORIA:

A mis padres

Enrique Fernández Latour y

Zulema De Focatiis

Entrañablemente.

SUMARIO

	Pág.
A MANERA DE PROLOGO	9
FOLKLORE.	
Concepto. "Sociedad folk" y "Cultura folk". Folklore como ciencia. Objeto. Ascenso y descenso de bienes en el "continuum folk-urbano"	11
<i>Proyecciones folklóricas.</i> Directas e indirectas. Criterios para su clasificación: criterio de continuidad funcional, criterio de procedencia, criterio de aprovechamiento	21
<i>Folklore y poesía.</i> Clarificación de conceptos sobre poesía folklórica, poesía popular, poesía tradicional, poesía gauchesca, poesía nativista. "Folklore literario y literatura folklórica"	24
<i>Folklore poético.</i> Las clasificaciones. Problemática de "el portador"	40
<i>Desarrollo de nuestra clasificación del folklore poético argentino.</i> I) Repertorio de adultos: A) Monorrimos; B) Estróficos: a) Poliestróficos sin artificios. Narrativos en cuartetos: 1) noticieros, 2) imaginativos, 3) sagrados; b) Poliestróficos sin artificios. Narrativos en décimas; c) Poliestróficos sin artificios. Líricos en cuartetos. Puros. Aplicados; d) Poliestróficos sin artificios o líricos en décimas. Puros. Aplicados; e) Poliestróficos con artificios: glosas, encadenados, canto cruzado, intercalaciones. f) Monoestróficos. II) Repertorio infantil	53
POESIA ARGENTINA.	
Consideraciones sobre su existencia y su esencia. Dos enfoques para el análisis de su tangencia con lo tradicional: enfoque cronológico; enfoque geográfico	149
<i>Epocas de la poesía argentina.</i> Los coloniales. Los neoclásicos. Los gauchescos. Los románticos. Transi-	

ción entre el romanticismo y el modernismo. El modernismo a través de Lugones. Post-modernistas, ultramodernistas y ultraístas. Ejemplario	155
--	-----

<i>Poesía regional.</i> Formas y ámbitos en ella representados. Cultivadores del romance criollo. Presencia de glosadores. Artífices de la copla. Las regiones poéticas argentinas. Poesía del ámbito jujeño. Poesía del ámbito noroéstico. Poesía del ámbito central. Poesía del ámbito cuyano. Poesía del ámbito patagónico. Poesía del ámbito pampeano. Poesía del ámbito litoral. Poesía del ámbito de la selva	220
---	-----

FOLKLORE Y POESIA ARGENTINA

<i>Conclusión</i>	341
<i>Glosario</i>	345
<i>Indice onomástico de poetas citados</i>	353
<i>Bibliografía</i>	359
<i>Fuentes documentales</i>	366

A MANERA DE PROLOGO

“Folklore” y “Poesía argentina”, dos rutas asaz transitadas en nuestro tiempo, se encuentran en este libro. La encrucijada es ancha, aunque algo oscura, y, entre los muchos pasantes, pocos hay que frecuenten ambos caminos. Será pues necesario recorrer, aunque sea rápidamente, cada uno de ellos y considerar la totalidad de sus respectivas trayectorias, para abordar después y sólo entonces, como unidad distinta, nuestro tema: “Folklore y poesía argentina”.

FOLKLORE

Concepto. “Sociedad folk” y “Cultura folk”.

Folklore como ciencia. Objeto.

Ascenso y descenso de bienes en el “continuum folk-urbano”

Variable carga de significaciones lleva la voz “folklore”.

En la famosa carta inaugural enviada a *Athenaeum, journal of English and foreign literature, science and the fine arts, for the year 1846* (London, N° 982) por el anticuario inglés William John Thoms (bajo el seudónimo de Ambrose Merton), que fue publicada el 22 de agosto de aquel año de 1846, su autor propone para designar los “usos, costumbres, observancias religiosas, supersticiones, baladas, proverbios, etc. de los viejos tiempos”, “un buen vocablo compuesto sajón, Folk-Lore —el saber del pueblo—” y reclama vigorosamente para sí («no traten de anticipárseme») “el honor de haber introducido el epíteto Folk-Lore, como hizo Disraeli al introducir Madre-Patria” en la literatura inglesa.

La iniciativa era elogiabile. En torno del nombre recién nacido podrían agruparse, para sistematizar sus esfuerzos y sus miras, todos los estudiosos que, con vocación ya grata a los antiguos y entusiasmo renovado por el fervor romántico, se sintieran inclinados a recoger y analizar los bienes tradicionales de la cultura popular o sea, digámoslo con las sensatas palabras de Thoms, “lo que en Inglaterra llamamos

Antigüedades populares o Literatura popular (a pesar de que es más un Saber que una Literatura)”.

Pero, así como en un primer momento Folk-Lore fue para Thoms “The Lore of the People” (el saber, la cultura del pueblo) y posteriormente sirvió al mismo creador y a los que le siguieron para designar “aquel sector de las antigüedades y de la arqueología que abarca el saber tradicional de las clases populares de las naciones civilizadas” (lo que se sabe del pueblo), sucesivas etapas del análisis descubrieron nuevos problemas que dificultaban la clara interpretación del vocablo y su contenido. Esto ocurrió particularmente ante el empleo, necesario en toda definición de Folklore, de las palabras “pueblo” y “cultura”, ambas de innegable polivalencia. La aclaración de tales conceptos era para la ciencia realmente importante (mucho más que la mera cuestión terminológica en torno de la voz Folklore en cuya estéril lucha se embarcaron no pocos especialistas) y constituía un verdadero punto de partida para la ubicación de esta disciplina entre las otras afines, así como para la imprescindible demarcación de su campo y sus límites. La evolución que, paralelamente con el Folklore, experimentaron las otras disciplinas antropológicas y la importancia adquirida en los últimos años por la Sociología (hasta su reciente fusión en la llamada Antropología Social con cuyo nombre se designan muchos estudios sobre materiales folklóricos), contribuyeron en gran medida a despejar estas incógnitas. Así, “cultura” es para la ciencia folklórica un tecnicismo propio de su ciencia madre, la Antropología, que puede definirse como el conjunto de “todos los modelos de vida históricamente creados, explícitos e implícitos, racionales, irracionales y no racionales, que existen en un tiempo dado como guías potenciales para el comportamiento de los hombres” (Kluckhohn, C. y W. Kelly, 1945) o, más sencillamente, como “todo lo que el hombre agrega a la naturaleza”. “Pueblo”, por su parte, es otro tecnicismo que supone la consideración de una sociedad ideal estratificada culturalmente en la que (considerando sólo los niveles mayores, pues la realidad presenta otros intermedios), pueden darse tres

capas bien diferenciadas: un infraestrato de cultura primitiva, no asimilado a la civilización (etnías) y dos estratos culturales civilizados: uno superior, residente en las ciudades o sus suburbios, cuyo variable caudal de bienes culturales está influido directamente por la moda, y uno inferior, localizado principalmente en la “aldea”, en el que rige el prestigio por lo tradicional, por lo que de generación en generación ha ido pasando con pocos cambios y ritmo muy lento, consagrado por la unánime o mayoritaria aceptación de ese grupo del que es patrimonio colectivo. Esta capa cultural (interestrato para las naciones, como algunas de América, en cuyo territorio habitan aún grupos indígenas; infraestrato para aquellas, como las de Europa, en que éstos han evolucionado o se han asimilado totalmente a la civilización), es el “pueblo”, el elemento humano portador del folklore.

A partir de 1930, fecha de la aparición de *Tepoztlan: A mexican village* el primero de la serie de ensayos del antropólogo norteamericano Robert Redfield, la terminología de nuestra ciencia se ha clarificado notablemente con la adopción, lamentablemente no universalizada, de las felices expresiones *cultura folk* y *sociedad folk* utilizadas por él. Estos conceptos atrajeron la atención de otros estudiosos que forman hoy una verdadera escuela de conspicuos trabajadores de campo y brillantes teóricos en materia de antropología social y, a través de sucesivos estudios, han ido depurándose y perfeccionándose hasta llegar a la claridad y precisión que hoy ostentan. Redfield describe a las sociedades folk como “pequeñas, aisladas; grupos casi autosuficientes, homogéneos en raza y costumbres. Sus partes componentes son estrechamente interdependientes; las relaciones son directas y personales; la tecnología es simple, y la división del trabajo muy escasa. La familia juega un gran papel en las instituciones societarias; las sanciones que gobiernan la conducta son predominantemente sagradas; el culto está subrayado; el ritual está muy desarrollado, y expresa vivamente los deseos y temores del pueblo. La sociedad es relativamente inmóvil; los cambios son lentos; las formas de vida for-

man una red simple de significaciones interrelacionadas, y los hábitos de las personas tienden a seguir las costumbres establecidas". Aunque aclara que la lista total de caracteres corresponde al tipo ideal de sociedad y que cualquier sociedad real no debe mostrar necesariamente todos esos elementos, su "sociedad folk" es, evidentemente, el material humano del Folklore, y el mismo Redfield así lo ha comprendido, sin duda, puesto que tomó para designar a esta forma social y a su cultura la misma palabra, de plural sentido actual en los países de habla inglesa, que eligiera Thoms en 1846. Al citar otro párrafo que resume las ideas de Redfield, Bruno Jacovella (1960, p. 28) señala este hecho y agrega una crítica aplicable a la posición corriente entre los numerosos folkloristas pre-científicos. "Ningún folklorista, frente a este cuadro —dice— puede dejar de percibir, depurada, la imagen que él mismo tiene del «pueblo», sólo que proyectada sobre el plano sociológico, mientras que él se contenta con vivirla o adivinarla a través de la espesa red de sus experiencias y productos culturales".

La "sociedad folk" de Redfield es, pues el "pueblo" de los folkloristas, especialmente cuando aquel concepto, perfeccionado por la notable lucidez de George Foster, se aleja del de sociedad primitiva. Foster (1953) considera, en efecto, que si "las culturas primitivas están, cuando menos en teoría, completamente aisladas y son completas en sí mismas", la sociedad folk es una "media sociedad", una parte de la unidad social mayor (usualmente nación) con la cual está estructurada vertical y horizontalmente, en relación simbiótica espacial-temporal, por lo que *lo folk* y *lo urbano* no son conceptos polares, sino partes de la definición de un cierto tipo sociocultural del cual la ciudad preindustrial es un punto focal.

Si la *sociedad folk* es el *pueblo*, la *cultura folk* no es otra cosa que su patrimonio cultural, es decir el *folklore*. Y si aceptamos esta terminología, en procura de mayor claridad para los conceptos, la creación de Williams John Thoms queda con una sola significación técnica: la denominación de la ciencia; de esa ciencia que podemos caracterizar como

“aquella parte de las Ciencias del Hombre que abarca el saber tradicional de las clases populares de las naciones civilizadas” —según la adaptación hecha por José Imbelloni (1959, p. 12) de la definición de Thoms—, o con las didácticas palabras de Cortazar (1964, p. 12): Folklore es la ciencia que “observa, documenta, describe, analiza, clasifica, estudia, compara y explica los fenómenos folklóricos propiamente dichos (así como aquellos con los cuales se relacionan y confunden), mediante la aplicación de métodos específicos, a fin de exponer sistemáticamente los resultados, lograr síntesis y conclusiones y formular criterios y normas”.

No todo es, sin embargo, tan sencillo como lo parece a través de este planteo sintético. El culto del Folklore se halla plagado de sismas y rodeados de ateos. Si entre los especialistas hay todavía quienes consideran que el Folklore debe recoger y estudiar materiales procedentes de las *etnías* y de la sociedad urbana tanto como del folk (sobre la base del plural significado de la voz *supervivencias* muchas veces usada en sus definiciones) y otros sostienen que sólo debe ser considerado folklore (cultura folk) el patrimonio espiritual del pueblo, dejando lo material para la Etnografía, en la opinión general (que incluye a profanos y tradicionalistas), folklore son, con excluyente prioridad, los cantos y danzas generalmente mal llamados autóctonos o nativos, y su significado está en todos los casos tan cerca de “expresiones artísticas de tono menor” como divorciado de “ciencia”. Por otras razones ocurre cosa parecida en el concepto de sociólogos y antropólogos, quienes, o bien desconocen al Folklore como ciencia independiente digna de figurar en las listas de disciplinas afines a la suya, o bien, como lo hace Georges Gurvitch (1953, p. 62), llegan a la conclusión de que Folklore es *algo* pero no se sabe bien *qué*.

Esto ocurre especialmente por dos motivos. Uno de ellos, que llamaremos *razón jurisdiccional*, es que los sociólogos y antropólogos consideran que la sociedad folk y la cultura folk son materiales cuyo estudio les pertenece: *ergo* el Folklo-

re no tiene razón de existir. Otra es una *razón histórica*: desde los primeros años posteriores a su constitución como disciplina científica (avalada por la existencia de múltiples sociedades, institutos, publicaciones especializadas y estudiosos dedicados a ella en el mundo entero), son los rasgos de la cultura espiritual, dentro de ésta especialmente los artísticos, y aún más precisamente los literarios, los que han sido objeto de más prolongados y profundos estudios. Así ha ocurrido a partir de los hermanos Guillermo y Jacobo Grimm, considerados los primeros folkloristas científicos, pasando por la obra monumental de un Menéndez Pidal, hasta las más recientes aplicaciones del afinado método finlandés en Europa y América. Este concepto del Folklore dentro del panorama general de la cultura se nos confirma si pensamos que, cuando Melvil Dewey elaboró su famosa Clasificación Decimal Universal destinada a las grandes colecciones bibliotecológicas, dio a Folklore el número 398, es decir que lo ubicó en la Sociología —3—, dentro de ésta en lo correspondiente a Historia y Geografía —9—, y dentro de esta sección en lo referente a Literatura —8—. Pero una técnica (la obtención de tintes vegetales, por ejemplo) no es literatura, aunque haya que buscar los estudios sobre el tema dentro de 398, y, sobre todo, aun lo que sí sea literatura del folk (cantares, cuentos, leyendas, etc.) no puede aprehenderse si no media el conocimiento de los otros fenómenos de su complejo cultural.

Tras una breve consideración del problema se ve por cierto que no puede estudiarse en profundidad, por ejemplo, un cantar de boda (aun tras de un análisis poético exhaustivo), si no se sabe en qué momento se canta, quiénes lo hacen, con qué instrumentos se acompañan, quién fabrica estos instrumentos y cómo se ejecutan, quiénes son los músicos en cuanto a su parentesco o relación con los contrayentes, qué atenciones se tiene con ellos, qué comen, qué beben; cómo es la celebración de la boda toda, qué creencias y supersticiones existen en la comunidad con respecto a este acontecimiento, de qué manera las costumbres, el lenguaje, los ob-

jetos materiales, utensilios, transportes e indumento pueden tener influencia sobre el cantar, de qué manera, en fin, se implica el cantar con los demás elementos culturales de la boda aquella. Es decir que el fenómeno artístico, en este caso el cantar, no puede ser realmente conocido e *interpretado* si no se lo considera en función social. Pero también es cierto que pocos son hasta ahora los estudios de tipo integralista emprendidos por folkloristas en comunidades folk si los comparamos con la gran cantidad de trabajos realizados con un enfoque unilateral de los problemas.¹

El *funcionalismo*, la escuela metodológica fundada por Bronislaw Malinowsky (fallecido en 1942; ed. castellana. 1948), y la coincidente formulación referida a los materiales folklóricos que con el nombre de *método integral* hiciera Augusto Raúl Cortazar (1948; 1949) dan, sin embargo la única solución al problema de una recolección coherente, una crítica positiva y una justa interpretación de los materiales, al proponer que, en cada investigación, se documente "la totalidad de los aspectos culturales del grupo popular en estudio que responden a los rasgos señalados como signos de lo folklórico" (Cortazar, 1959, p. 36).

Por nuestra parte pensamos que, al hablar de integralismo, no podemos considerar solamente la documentación de los fenómenos de la cultura folk (sobrentendiendo que éstos incluyen a los de carácter social), sino que es necesario destacar este doble aspecto del trabajo folklórico.

¿Cuál es, entonces, el objeto del Folklore?

El Folklore es la ciencia que estudia la sociedad y la cultura de folk. La comunidad folk y su patrimonio son el objeto del Folklore con una total igualdad jerárquica entre todos sus bienes desde el punto de vista de la ciencia, pues comete tanto error metodológico quien, desvinculándolos del

¹ En el caso de algunos grandes investigadores de campo, como lo fueron en nuestro país Juan Alfonso Carrizo y Carlos Vega, por ejemplo, resulta evidente que estaban muy cerca del conocimiento integral de patrimonios culturales folk en cuyo contacto trabajaron durante toda una vida, pero esto no se revela sino secundariamente (vg. en las notas y glosarios de los *Cancioneros*) a través de sus obras, para las cuales han elegido un enfoque exclusivamente monográfico.

resto de la cultura, pretende estudiar solamente sus cantos, como quien, enfrascado en estadísticas, los excluye por temor a un pintoresquismo superficial. Una mayor cantidad de obras realizadas con este enfoque mostraría a sociólogos y antropólogos que el Folklore tiene una auténtica razón de ser como ciencia independiente, con una individualidad que está dada menos por la originalidad de sus métodos, muchas veces prestados, que por la índole particularísima de su campo de trabajo, perfectamente diferenciado, en necesaria especialización, entre los que abarca la Antropología Cultural.

Sociológicamente, como se ha visto, la más importante característica de la comunidad folk es la de constituir un extremo del llamado *continuum-folk-urbano*, por medio del cual se mantiene viva, entre el folk y la ciudad, una constante situación de interdependencia cultural. Como lo dice Foster (1953, p. 211) “la relación simbiótica entre folk y no folk /.../ implica que la dirección del movimiento cultural no es sólo de la ciudad al campo, de las clases altas a las bajas. Más bien es un movimiento circular, en el que la cultura folk se permea de la producción intelectual y científica, pero a la vez contribuye, siquiera en poco grado, a la cultura de las sociedades no folk. La danza muestra este proceso claramente. En los siglos XVII y XVIII los maestros de danzas de Europa occidental introdujeron danzas folk, 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 folk”.

Este proceso de ascenso y descenso de bienes entre la sociedad urbana y el folk ha sido demostrado magistralmente entre nosotros por Juan Alfonso Carrizo, en lo referente a poesía, y por Carlos Vega, en el aspecto que Foster elige como ejemplo en el trabajo citado: las danzas. Pero lo que en nuestro caso resulta más interesante de los trabajos de Vega es que no detuvo allí el análisis de los procesos sociales que afectaron, a través de la historia, a las danzas ar-

gentinas, sino que lo prolongó hasta una realidad contemporánea de importancia notoria: los movimientos tradicionalistas y su desenvolvimiento a partir de la publicación del *Martín Fierro*. Sea ésta u otra la fecha inaugural (también Jacovella ha tratado el problema desde otro punto de vista en su obra titulada *Juan Alfonso Carrizo*) lo cierto es que, si de acuerdo con los ejemplos de Foster y las investigaciones de Vega, particularizáramos nuestro interés v.g. en el caso de una danza: el Cielito, podríamos hablar de a) un ascenso desde la cultura campesina inglesa hasta los círculos cortesanos, antes de 1600, con el nombre de *cuntry dance*, b) su paso a los salones franceses, antes de 1700, y la transformación de su nombre en *contredance*, c) su entrada en España, junto con los Borbones, en 1701, como *contradanza*, d) su paso a las colonias americanas donde según palabras de Vega “llegó pronto” (después de 1701 y antes de 1735 ó 36), “fue adoptada en los salones y se popularizó”, e) su folklorización al pasar y ser reelaborada y adoptada por los grupos folk del territorio argentino, a principios del siglo XIX con variantes de Cielito, Pericón o Media Caña, f) su ascenso, ya como Cielito, hasta grupos urbanos que la practicaron coetáneamente con el folk, de los cuales surgen los poetas gauchescos que se valen de su popularidad para hacer de su letra un arma de combate inflamada de patriotismo, g) la exhumación de la danza, caduca ya su natural vigencia en ciudad y campaña, como “danza espectáculo” y “danza de salón” por los movimientos tradicionalistas de principios del siglo XX, h) la posibilidad de una revitalización en el folk sobre la base del prestigio que la danza pueda adquirir en la ciudad.

El caso del Cielito y en general, de las contradanzas, muy útil por su profundidad histórica, no es precisamente indicado para ejemplificar esta fase final del proceso pues, por tratarse de danzas de conjunto (parejas interdependientes) se practican poco en las reuniones tradicionalistas de la ciudad y es difícil que se reimplanten en el campo, pero con el caso de la Zamba, por ejemplo, sí se está produciendo un

renacer provinciano a partir del tradicionalismo porteño, y de ahí las grandes variantes que muestran las composiciones musicales y poéticas de autores actuales que abordan esta especie, si comparamos sus obras con las antiguas zambas de autor anónimo y transmisión tradicional.

De todos modos, aunque era importante mostrar las diversas curvas de ascenso y descenso que puede experimentar un bien social a través del tiempo, en adelante nos ocuparemos de una sola etapa del proceso: la de *préstamo ascendente* o sea aquella en que un bien integrante del patrimonio folk es adoptado por el superestrato.

PROYECCIONES FOLKLORICAS

Directas e indirectas. Criterios para su clasificación: criterio de continuidad funcional, criterio de procedencia, criterio de aprovechamiento.

Ese fenómeno en virtud del cual el conocimiento de un hecho folklórico es aprovechado por personas de cultura urbana para inspirarse en él y producir en su ambiente ciudadano obras o actos que reflejan la influencia de su inmediata fuente original, recibe el nombre técnico propuesto por Carlos Vega (1944) y ya generalizado en nuestro medio de *proyección* folklórica, y puede comprobarse con múltiples elementos de la cultura folk adoptados, a veces con función distinta a la folklórica, por el hombre de ciudad. Son ejemplos típicos de proyecciones la danza folklórica aprendida académicamente y ejecutada en un escenario teatral, los vasos de barro creados por artistas urbanos bajo la influencia de formas y colores procedentes de la alfarería popular, las telas industriales que imitan “tejido en telar manual”, el poncho que el hombre de ciudad gusta lucir en ocasiones; las sabrosas empanadas o el loco succulento preparados según las indicaciones dadas en recetarios impresos o por televisión. El hombre de cultura urbana que se decide por cualquiera de las manifestaciones antedichas lo hace tras una elección cultural, pues, en efecto, el espectáculo teatral, por ejemplo, pudo haber incluido *ballets* rusos, danzas folklóricas de la India, cumbias centroamericanas o tangos porteños, elementos todos al alcance de un organizador de espectáculos coreográficos en la ciudad tanto como lo están las danzas folklóricas argentinas; y lo mismo ocurre con quien se inspira en modelos folklóricos argentinos para su cerámica, pudiendo hacerlo en otros chinos; con quien elabora en su fábrica tejidos del tipo de los criollos pudiendo imitar el escocés o

el *tweed*; con quien usa poncho pudiendo echar mano de su buen sobretodo y con quien incluye en su menú unas empanadas como podía haber elegido una *fondue* o unos *spaghetti*.

La opción cultural es lo que separa más netamente el patrimonio de cultura urbana de la cultura folk. En esta última, en estado puro, las danzas, la cerámica, el tejido, las prendas del indumento y las especialidades culinarias constituyen elementos ante los cuales el hombre folk no tiene opción. Ellos satisficieron las necesidades de sus abuelos y satisfarán las de sus nietos, pues constituyen lo realmente durable del complejo folklórico: el patrimonio.²

Pero es el caso de advertir aquí que no sólo la danza se proyecta en la danza, la alfarería en la alfarería, el tejido en el tejido, el indumento en el indumento, la comida en la comida; en otras palabras, no sólo se producen proyecciones con continuidad en la especie, sino que, además de éstas que, a falta de otra terminología mejor proponemos llamar *proyecciones directas*, pueden producirse otras *indirectas* cuando, por ejemplo, el tejido o la cestería se proyectan en la plástica, la superstición en el cuento, la cerámica en la joyería, las prendas del atuendo o los arreos del caballo en la decoración.

Dentro de esta división de las proyecciones según lo que llamamos *criterio de continuidad funcional*, pueden establecerse de manera general por lo menos otras dos subclases de proyecciones directas que las dividen en a) las que copian (folklore vigente) o revitalizan (folklore histórico) exactamente modelos del folk, y b) la estilización de dichos modelos. La subclase a) comprende 1) las proyecciones que copian o revitalizan modelos del folk en forma total. (Ejemplo: una *carbonada* preparada exactamente igual que entre el folk) y 2) las que lo hacen en forma parcial (Ejemplo: la misma carbonada sin alguno de sus ingredientes típicos, como podrían ser, los orejones). La subclase b) puede ejemplificarse con las manifestaciones estilizadas de la danza folkló-

² Conf. a propósito del "patrimonio folk" algunas páginas de Carlos Vega, especialmente parágrafos de las Nos. 46 y 47 de su obra *La ciencia del folklore*.

rica como se da v. g. en *La flor del Irupé*, poema coreográfico de Víctor Mercante, música de Constantino Gaito y coreografía de Boris Romanof (Gato, Zamba).

A esta discriminación de las proyecciones según un criterio de continuidad funcional podemos agregar otra según *criterio de procedencia*, por el que distinguiríamos entre los casos en que se trata de bienes *producidos por el folk* y proyectados en la cultura urbana (ejemplo: productos artesanales y alimenticios diversos; danzas folklóricas ejecutadas en Escuelas urbanas, escenarios teatrales o de televisión, etc.) y aquellos otros en que los bienes han sido *producidos por el hombre de ciudad e inspirados por el folklore*. En este último caso dichos bienes pueden haberse producido con técnicas folklóricas (Ej. carbonada) o con técnicas urbanas modernas o no procedentes del folk inmediato (Ej. carbonada preparada con choclos desgranados, en conserva, y cocida en olla de presión).

Por fin, un tercer criterio a aplicar, el que llamamos *criterio de aprovechamiento*, divide a las proyecciones según se trate de bienes usados por el hombre de ciudad (cuya ejemplificación coincide con todas las ya citadas) y bienes usados por éste tanto como por el folk, o sólo por el folk, como ocurrió en el siglo pasado con los ponchos, que a pedido de comerciantes urbanos, se fabricaban para el paisano en Inglaterra, o como ocurre ahora con los característicos trajes *salteños* (amplias bombachas y chaquetas adornadas con “nido de avispa”, complementadas con el clásico sombrero *alado*) que son confeccionados en tiendas urbanas y usados por individuos folk de una vasta zona del noroeste argentino.

Aunque parece obvio, es útil advertir que hablamos en todos los casos de proyecciones del folklore en la cultura urbana dentro de un mismo *continuum*. Las proyecciones del folklore brasileño en la cultura de Buenos Aires, por ejemplo, no nos interesan en este caso.

FOLKLORE Y POESIA

*Clarificación de conceptos sobre poesía folklórica,
poesía popular, poesía tradicional,
poesía gauchesca, poesía nativista.
“Folklore literario y literatura folklórica”*

Al abordar el tema de la poesía, que es el de este trabajo, importa particularmente tener en cuenta las distinciones antedichas porque ellas han de servirnos de mucho en el análisis de las relaciones entre las obras poéticas procedentes del folk y las proyecciones del folklore en la poética del superestrato. Pero es previa a este análisis la revisión del patrimonio poético folklórico (que, en el caso de las proyecciones directas, será la materia proyectada) y de la poesía ilustrada (sobre la cual, en todos los casos, se produce el fenómeno de la proyección).

La característica de los fenómenos del folklore poético, problema cuya dilucidación debe ser previa a cualquier estudio sistemático sobre el tema, ha merecido la atención de muchos investigadores desde los albores del Folklore como disciplina científica hasta nuestros días.

Contribuyó siempre a aumentar la dificultad de tal caracterización el hecho de que sea frecuente encarar el análisis de los fenómenos que nos ocupan bajo rótulos tales como *poesía popular* o *poesía tradicional*, y esto cuando logró superarse la etapa en que se los consideró *poesía primitiva*. Si este último término, primitiva, aplicado a una manifestación propia de la sociedad folk (grupos populares de situación marginal dentro de la sociedad civilizada), es sin duda inadecuado, los otros, el de popular y el de tradicional, son tan propios y legítimos como parciales, ya que la poesía popular que no sea tradicional no es folklórica, de la misma manera que, a la inversa, tampoco puede

serlo la poesía sólo tradicionalizada en el seno de grupos sociales que no corresponden, para el Folklore, al concepto de *pueblo* (sociedad folk).

Poesía folklórica o, digámoslo mejor, *folklore poético*, es pues sólo la literatura en verso que, hallándose en plena *vigencia funcional* entre los miembros de una comunidad folk de la cual es *patrimonio colectivo*, acredite *tradicionalidad* en ese mismo grupo donde, de generación en generación, por medios *no institucionalizados* ni académicos se haya ido transmitiendo como bien común, es decir con *tanto desapego por la conservación del nombre de su creador* como *cabal derecho a ser transformada y reelaborada por cada uno de sus intérpretes*.

Frente a esta definición, que contempla los rasgos más característicos de los fenómenos folklóricos, la práctica nos demuestra que es necesario además, por una parte, elaborar distinciones más netas entre esta clase de poesía y las que, sin serlo, para el público en general pasan por folklore, y por otra, inducir a la crítica especializada a eliminar del concepto de folklore poético rasgos accidentales propios sólo de determinadas regiones o épocas (como por ejemplo, el atribuirle características ya de simplicidad, ya de artificio, que no le son inherentes, sino que aparecen en ella de manera geográficamente localizada y, aunque al paso tardo de la tradición, pasajera).

La abundancia de tipos de poesía que suelen confundirse con la auténticamente folklórica para el público en general y que, aun para el ojo avisado del folklorista, pueden presentar casos dudosos, nos obliga a mencionar aquí (aunque sin entrar en consideraciones detenidas), las relaciones de los fenómenos folklóricos de carácter poético con la *poesía popular*, la *poesía tradicional*, la *poesía costumbrista* o *nativista* y, para interés particular de la región rioplatense, con la *poesía gauchesca*.

En cada uno de los casos antes mencionados la delimitación de conceptos se torna más sencilla si recurrimos a la aplicación de los criterios que han sido universalmente consagrados como propios para la caracterización de cual-

quier fenómeno folklórico: su condición de *popular* (con el sentido de patrimonio del folk), su arraigo *tradicional* (perspectiva histórica), su carácter de *colectivo* (que posibilita la producción de variantes).

Como punto de partida, para clarificar el arduo problema de la caracterización de la poesía folklórica y su primer deslinde, el referente a la llamada *poesía popular* (más difícil acaso que otros por tratarse de dos tipos de poesía cantada), recurrimos a una notable síntesis descriptiva del siempre esclarecedor Bruno Jacovella (1950, p. 4-6) quien afirma:

“*Poesía folklórica* es la que componen para ser cantada, autores anónimos o que pasan al anonimato. Circula oralmente en el sustrato rural aldeano o suburbano de las ciudades lugareñas (no en el urbano de las grandes ciudades o vulgo), aunque se la halla también en libros de cordel, pliegos sueltos y cuadernos manuscritos. Trata temas genéricos, ajenos por lo regular a la vida del campo, con formas y retórica genéricas y con inspiración genérica: “poetiza al pueblo” por así decirlo. Su lengua es la común, a veces demasiado pulida. Usa los metros breves (la italiana lírica, en cambio, en endecasílabos) y el número de fórmulas estróficas que emplea es limitado, pues también lo es el de las formas musicales preexistentes a que debe ajustarse; los desajustes poéticos y musicales se resuelven con repeticiones de versos, estribillos y expletivos, no variando la fórmula estrófica. En las composiciones líricas monoestróficas y en las narrativas y épico-líricas suele ser escueta o encantadoramente sencilla y espontánea (en realidad se pulió y depuró pasando de cantor en cantor); en las poesías líricas más ambiciosas, en cambio, es artificiosa y retórica (como en la italiana y según lo demostró Juan Alfonso Carrizo, en la hispanoamericana). Los temas de la lírica, ideales; los de la épico lírica, imaginativos; sólo los de la narrativa, por su carácter entre novelesco y noticiero (catastrófico, atroz o sangriento), mantienen una vinculación con el ambiente real (romances vulgares, en la terminología de

los tratadistas españoles). La poesía folklórica que los juglares o payadores improvisan en circunstancias diversas pero típicas (casamientos, velatorios, contrapuntos, etc.), ha sido llamada payadoresca. En teoría desaparece si alguien por casualidad no la registra. La mayor parte de ella, sin embargo, por su misma tipicidad, mantiénese robustamente en la tradición oral y hasta aparece en impresos (como el contrapunto de don Javier de la Rosa y el mulato Taguada que publicó Draghi Lucero)".

Poesía popular, dice el mismo autor, es "la que escriben autores de poca monta y de fama circumscripita y perecedera, para ser cantada con aires y bailes populares (es decir comunes a todas las capas sociales). Se pone de moda en seguida, y, por regla general, en igual forma desaparece, formidablemente envejecida. Aunque difundida por escrito entre los juglares urbanos, circula oralmente en el pueblo, sólo que sin variantes (como dice Menéndez Pidal). Puede cantar temas ideales o realistas, en la lengua general o corriente o bien mechada de vulgarismos, cuando no de voces de germanía. Presenta múltiples formas: teóricamente requiere versos cortos, como todo lo que se canta, pero hay también poesías populares en versos largos, bien medidos; otras veces hasta carecen de métrica y de rima regular, como si estuvieran hechos para adaptarse a una música preexistente (lo que sucede con frecuencia en la mala música popular). Su centro de producción y difusión está en las grandes ciudades. A diferencia de la poesía *aristológica*, especies o ejemplares aislados de ella pueden folklorizarse, es decir, permanecer y circular tradicionalmente en el sustrato, después de haber caducado su boga en el superestrato".

Caracterizada de esta manera la *poesía popular* que, agregamos, puede incluso inspirarse en motivos folklóricos en épocas de auge tradicionalista (como ocurre actualmente en la Argentina con gran cantidad de piezas cantables que circulan, gracias a las grabaciones, radiotelefonía y televisión, en todos los sectores de la sociedad urbana), la ex-

presión *poesía tradicional* requiere un segundo deslinde. Poesía folklórica y poesía tradicional no son, como se ha dicho, términos sinónimos, ya que, si bien el hecho de haber sufrido un proceso de tradicionalización en un grupo folk es condición *sine qua non* para que un bien de cultura pueda ser considerado folklore, existen procesos de tradicionalización que se cumplen en capas sociales que no corresponden al concepto de *folk* que rige en nuestra disciplina, y hay así múltiples tradiciones propias de las élites letradas de las ciudades, de las tendencias o escuelas literarias que en ellas se forman, de los grupos de poetas que las promueven y practican, a las que nunca podría confundirse con los fenómenos del folklore poético. Dos ejemplos ligados en cierto modo a lo folklórico, uno en lo formal y otro en lo temático, pueden servir aquí para intensificar los deslindes. El primero, de forma, se refiere al uso del romance monorrimo. Heredado directamente de España, es tradición vigente entre los poetas ilustrados, quienes muchas veces se sirven de él para las composiciones narrativas. En cambio en nuestros grupos folk no viven sino los romances monorrimos creados en España, pues las piezas narrativas producidas en la Argentina presentan generalmente la forma de romance corrido, en cuartetas octosilábicas *abcb* y nunca son monorrimas. El otro ejemplo concierne a tradiciones temáticas que viven aparte del folklore. Las que se forman, por ejemplo, en torno de los personajes de obras gauchescas, tienen vieja vitalidad en el Río de la Plata y han sido continuadas por muchos poetas y escritores ilustrados y populares como Silverio Manco, Sebastián Berón, Bartolomé Rodolfo Aprile, Marcelino M. Román, Ricardo L. Dillon y Jorge Luis Borges, para Martín Fierro, y Bartolomé Mitre, Rafael Obligado, Hilario Ascasubi, Eduardo Gutiérrez, la pléyade de poetas populares identificados por Lehmann-Nitsche como autores de obras sobre este tema, y Luis Bayón Herrera y Antonio Pagés Larraza con obras de teatro, para Santos Vega, por citar sólo los dos personajes más importantes de este temática *no* folklórica y *sí* tradicional.

El tipo más importante de esta poesía que pasa por folklórica es, para el Río de la Plata (su zona de influencia real llega por lo menos hasta las provincias más septentrionales del territorio argentino), la que Ricardo Rojas aunque sin precisar con objetividad sus límites llamara *poesía gauchesca*. Obra de autores letrados que, a veces con genial talento, imitaron al gaucho rioplatense, *su lenguaje* es, bien lo advierte Jorge Luis Borges (1953), una especie de síntesis o condensación de los “rasgos diferenciales” del habla campesina, opuestos a la urbana; *su forma*, más libre que la autorizada por los cánones no escritos de la tradición oral, prefiere, como en el folklore, el octosílabo, pero adopta en ocasiones agrupaciones de versos no folklóricos en nuestro país (como la ahora famosa sexteta hernandiana); *sus temas*, inspirados en la vida y la personalidad de un gaucho casi siempre en conflicto social o político, se apartan muchas veces de aquellos que el gaucho mismo, el individuo folk, pudo contar como propios en su patrimonio poético.

Aun cuando no entraremos aquí en menudos detalles (remitir a las obras prolijas y profundas de Bruno Jacovella, 1959; de Augusto Raúl Cortazar, 1961; y de Carlos Vega, 1963-64, nos exime de ello), creemos que en este intento clarificador es importante destacar, como lo hemos hecho ya en otro trabajo (Fernández Latour, 1964), la existencia actual de dos posiciones distintas entre los estudiosos de la literatura gauchesca. Una de ellas, expuesta en la mayor parte de las historias de la literatura, única que llega normalmente al estudiante medio, compartida por la gran mayoría de nuestros críticos y caracterizada por su desconocimiento real o fingido de cualquier otra actitud respecto del tema, parte de una falsa y peligrosa sinonimia. La expresión “*poesía gauchesca*” sirve allí para designar, por una parte, la literatura oral en verso de los “*gauchos*” (diríamos su folklore poético si los mismos críticos no se empeñaran en separarla de la *poesía tradicional*) y, por otra parte, los poemas escritos por autores urbanos *a la manera del gaucho*. Según estos críticos, la primera, la oral, se ha

perdido; pero la segunda, continuadora fiel de la “prehistórica”, según se dice, está representada por las obras conocidas, desde las del iniciador Bartolomé Hidalgo hasta el *Martín Fierro* de José Hernández, cumbre del género. La otra posición, que sólo asumen quienes llegan a estos temas a través de las ciencias de la cultura, considera que la poesía que, hoy perdida o recuperada, constituyó en determinada época parte del patrimonio cultural del gaucho pampeano (como la que fue o es del pastor de la Puna, del serrano cordobés o del vallista salteño) es simplemente folklore y, por lo tanto, no debe ser clasificada aparte de la poesía tradicional, ya que es también tradicional, popular, de transmisión oral por medio del canto y nos llega envuelta generalmente en caracterizadora anonimia. Los de esta segunda posición se empeñan, por lo tanto, en desterrar la aplicación del calificativo *gauchesco* de todo tipo de poesía del folklore argentino y en reservarlo para las obras escritas por autores urbanos con las particularidades de idioma, forma y temas antedichas. Esta poesía no puede confundirse con la folklórica. Es detalle importante que la diferenciación de sus características fuera buscada a veces por los propios poetas gauchescos, como lo hace notar Borges (1960) al destacar que, en la payada, Hernández deja los temas rústicos y hace abordar a Fierro y al moreno grandes temas humanistas preferidos por el “arte” del auténtico payador, o, como hemos agregado en otra oportunidad (Fernández Latour, 1964), y ejemplificamos ahora, lo hace Ascasubi en su *Paulino Lucero* al usar, en la payada entre un entrerriano, un porteño y un correntino, una forma con artificios tomada del folklore y un lenguaje en que resulta evidente la exclusión de los términos deliberadamente rústicos del habla *gauchesca*:

Los payadores

Sentados en rueda a la orilla de un fogón y al pie de las trincheras de Montevideo, cantando las trovas siguientes, se lamentaban tres mozos argentinos y payadores, en

el mismo día en que, abandonando las filas del Ejército rosín y sitiador a las órdenes del general Oribe (alias Aldefrete), se pasaron a las de los defensores de la Plaza.

Entrerriano

¡Ay, en el nombre del Señor!...
a cantar va un entrerriano,
ea, lengua no te turbes,
en lance tan soberano—
—en lance tan soberano;
al tirano abandoné,
ya estoy con los orientales,
ya gaucho libre seré.

Entrerriano

¡Ay! con el general Rivera...
nos vemos en la ocasión
libres de la tiranía;
y de la infausta opresión—
—y de la infausta opresión
nuestra patria libramos,
y hasta acabar los tiranos
no la desampararemos—

Porteño

¡Virgen mía de Luján!...
ayudá mi entendimiento
y que el corazón se explique
en este puro momento—
—en este puro momento,
y en esta conformidá
ya vuelve un gaucho porteño
a gozar la libertá—

Porteño

No la desampararemos:
me cautiva la afición,
y al compás de un instrumento
se lo digo en la ocasión—
—se lo digo en la ocasión,
soy gaucho fiel y porteño,
y hasta ver la patria libre
no he de salir del empeño—

Correntino

A gozar la libertá...
también vuelve un correntino.
Atención pido, señores
al relatar mi destino—
—al relatar mi destino
en la provincia Oriental
se acabaron mis desdichas,
volvió mi felicidad.

Correntino

No he de salir del empeño...
hasta que no llegue el día
de vengar mis padeceres;
si Dios me presta la vida—
—si Dios me presta la vida,
y el arcángel San Miguel,
voy a buscar a Lavalle
para juntarme con él—³

3 La copla "Si Dios me presta la vida / y el arcángel San Miguel / voy a buscar a Lavalle / para juntarme con él" vive aún, con variantes de forma y función, en el folklore de distintas regiones del país.

Entrerriano

¡Ay! para juntarme con él...
Me aprisionó don Pascual
trayéndome riguroso
para esta Banda Oriental—
—para esta Banda Oriental
nos ha traído ese mandón,
de la suerte en que nos vemos
en la presente ocasión.—

Porteño

¡Ay! en la presente ocasión...
suelto al viento mis pesares,
yo también vengo infeliz
dende allá de Güenos Aires—
—dende allá de Güenos Aires;
yo era mozo acomodao,
pero ahora por el tirano
me miro tan desgraciao

Correntino

¡Ay! me miro tan desgraciao...
canta un triste correntino
arrastrado de su tierra
para seguir un destino—
—para seguir un destino
en contra de la opinión,
para ponernos al fin
en la triste situación—

Entrerriano

¡Ay! en la triste situación...
Entrando a considerar
las desdichas de mi tierra

no me quisiera acordar—
—no me quisiera acordar,
pero es una sinrazón
porque ya mi patria es libre
y feliz en la ocasión.—

Porteño

Y feliz en la ocasión...
La libertá de Corrientes
muy clara se deja ver
y lo publican las gentes—
—y lo publican las gentes;
¡Ea, lengua, no desmayes!
para cantar las victorias
del libertador Lavalle—

Correntino

¡Ay! del libertador Lavalle
suena el clarín de su fama;
ansí al pronunciar su nombre
el pecho se me hace llama;
—el pecho se me hace llama;
perdón pido al auditorio
soy súbdito de Lavalle,
soy argentino notorio—

Entrerriano

¡Ay! soy argentino notorio...
Aquí entran los gustos míos,
yo soy José Santos Vera,
payador del Éntre Ríos—
—payador del Entre Ríos,
que presumo en la ocasión
presentármele a Lavalle
general de la nación—

General de la nación...

¡Viva don Frutos Rivera!
 muera Rosas el tirano,
 Echagüe y Urquiza mueran—
 —Echagüe y Urquiza mueran,
 lo dice Pancho Morales
 porteño de los pasaos;
 y en las filas orientales—

Y en las filas orientales,
 ¡vivan todos los franceses,
 compañeros en la causa,
 liberales sin dobleces—
 —liberales sin dobleces,
 y sin más aspiración
 que hacer sucumbir a Rosas
 tirano, injusto y ladrón.

La folklorización de la poesía gauchesca, si no ocurrió hasta ahora, es ya poco probable. Una investigación de campo sin prejuicios debería decir, al respecto, la última palabra. Sabemos que algunos fragmentos del *Martín Fierro* han sido adoptados, reelaborados y transmitidos por el folk (Juan Alfonso Carrizo, Rafael Jijena Sánchez y los legajos de la Colección de Folklore han registrado algunos casos en que este fenómeno se evidencia) pero la proporción es tan escasa, tan mínimo el número de coplas tomadas del *Martín Fierro* si lo comparamos con la floración inagotable que surge, por ejemplo, en nuestro noroeste en cada Carnaval, que sólo serviría para confirmarnos en la idea de que la poesía gauchesca no se ha folklorizado. Los testimonios literarios nos aseguran, sin embargo, la presencia del poema en la cultura popular. Recordamos dos. Jesús María Pereyra, en su jugoso libro *En los pagos de Cañada de la Cruz* nos habla de un criollo analfabeto recitador del *Martín Fierro* y explica que, al preguntarle el autor “¿Cómo lo aprendió? ¿Dónde lo aprendió?”, recibió la siguiente respuesta: “En aquellos años los rezadores sabían leer y andaban con el rosario y el libro de *Martín Fierro* en el bolsillo. Después de rezar el rosario, sin cambiar de formalidad, pasábamos a *Martín Fierro*. El maestro lo leía, lo repetía. Era como otro rosario. Los cantos lo mismo que las oraciones debíamos repetir de memoria. Los leía bien, nos hacía gustar el verso, a la vez que nos hacía entender que sabiendo rezar y sabiéndolo al *Martín Fierro*, teníamos en

las oraciones una guía para el cielo y en el *Martín Fierro* una guía segura para vivir la vida presente en la tierra /.../". Leopoldo Lugones, en su romance de *El cantor*, incluido en *Poemas solariegos*, nos presenta un *Martín Fierro* cantado por cifra. El cantor no es otro que aquel Serapio Suárez de quien dijera en *El Payador*: "Se ganaba la vida recitando el *Martín Fierro* en los ranchos y en las aldeas. Vivía feliz y no tenía otro oficio; lo cual demuestra que la poesía era una, si bien reducido a los cuatro granos diarios que constituyen el jornal del pájaro cantor". Y ¿por qué hemos de creer que tales difusores se preocuparan por mantener la santidad del texto, por recordar celosamente al autor del poema? ¿Quién se ocupó de recoger enteras sus versiones y advertir las variantes respecto de la forma original? Cuando los investigadores de campo que encuentren un cantor que entona versos del *Martín Fierro* los anoten con la misma prolijidad que a un cantar de conocida raigambre tradicional, cuando tales versos, comparados con el original, indiquen variantes, cuando se junten muchos datos de este tipo, podremos hablar con fundamento de su folklorización.

Dejando de lado el caso del *Martín Fierro* es indudable que la mayor parte de las obras de Hidalgo, de Ascasubi o de del Campo no corrieron de boca en boca como bien popular de varias generaciones que, al cantarlas, las trasmutaran en múltiples variantes sino que, popularizadas en su época, viven hoy gracias a sucesivas ediciones, generalmente críticas, para consumo de estudiosos de una *élite* cultural dentro de la sociedad urbana. Sin embargo en el pueblo de Pomán, Catamarca, en 1921, había quien recordaba un cielito compuesto por tres cuartetas procedentes de tres diversas composiciones de Hidalgo las cuales, junto con otra de probable origen popular, constituían una pieza adoptada por la sociedad folk (ver Fernández Latour, 1960, p. 23-25), y el famoso Parte de Echagüe que Ascasubi inserta en su *Paulino Lucero* con la noticia de que fue compuesto por "el señor Gerónimo Galigniana", emigrado en la Banda Oriental cuando tuvo lugar la batalla de Cagan-

cha, aparece con notables variantes en legajos de la Colección de Folklore procedentes de Santa Fe, Entre Ríos y Chaco (Fernández Latour, 1960, p. 77-84). Lo mismo ocurre con estrofas del “Cielito gauchi-patriótico. Para que lo canten en las trincheras de Montevideo sus valientes defensores”, también de Ascasubi, que presentan indicios de folklorización y, según se indica en varios legajos de Entre Ríos de la Colección de Folklore, se transmitieron por medio del canto (Fernández Latour, 1960, p. 138-144).

Un último tipo de poesía que puede confundirse con el folklore poético, por fin, es la que Bruno Jacovella llama *poesía nativista*.

“Detrás de la poesía gauchesca —dice Jacovella (1959)— y obediente a los mismos motivos de romanticismo nostálgico por el tiempo perdido, apareció hacia fines del siglo XIX otro tipo de poesía, también escrita y urbana, pero sin imitar el lenguaje rústico y sin designios épicos ni polémicos. Cantaba con estro tal vez deliberadamente modesto los temas que conceptuaba memorables de la vida rural, tomándolos tanto de la naturaleza (vegetal o animal, principalmente el caballo), como de la cultura (guitarra, poncho, mate) y la sociedad (el payador, el gaucho). Esta poesía también hizo las veces de la folklórica en un ambiente que desconocía ésta. Careciendo de denominación específica no nos pareció desacertado determinarla con el rótulo de *nativista*, que circulaba mucho sin contenido preciso.

La poesía nativista, según la norma dada por su mejor exponente, Rafael Obligado, es más descriptiva y lírica, y ante el mismo fenómeno de destrucción de la comunidad rural antigua de la pampa, es más elegíaca que polémica.

Ambas tendencias siguen perdurando —concluye Jacovella— no sólo en el nivel más modesto de los recitadores criollos, herederos de los cantores de milongas del circo criollo, y en el alto nivel de los poetas *dialectales* —Miguel A. Camino, Rafael Jijena Sánchez, Diego Novillo Quiroga, etc.—, sino también en el modo de ser y actuar de grandes grupos urbanos *tradicionalistas* en casi todos los

cuales obsérvese una explicable resistencia al conocimiento y difusión de las formas genuinas del folklore”.

La poesía nativista puede llegar a convertirse en folklore y hay algunos casos de piezas en las que se ha iniciado el proceso. El más notorio es, para nosotros, el ejemplo de la composición del escritor uruguayo doctor Elías Regules titulada *El viejo Paredes*, que forma parte de su drama *El entenao*, difundido por el circo de los Podestá; y representado por primera vez en el Jardín Florida de Buenos Aires la noche del 11 de marzo de 1892 (Caillava, 1945, p. 177-178). A continuación transcribimos, como ejemplificación de su difusión y variantes, el texto original de Regules (que tomamos de Chavez, 1962, p. 106-107) y una de las versiones que, con muestras del proceso de folklorización, han sido recogidas en compilaciones de tan diversa procedencia como legajos de Catamarca y San Luis de la Colección de Folklore (1921), *Cancioneros* de Salta (1933) y Tucumán (1937) de Juan Alfonso Carrizo y *Cancionero* de Santiago del Estero de Orestes Di Lullo. Esta última versión, que es la que transcribimos, fue publicada en 1940.⁴

El viejo Paredes

Y pa alegrar la reunión,
con el permiso de ustedes,
voy a contarles la historia
del viejo Tomás Paredes.

Hombre rico por demás
y de fortuna cerrada,
con ocho rodeos de vacas
y mucha plata enterrada.

Cuando tenía que carniar
sus vacas no estaban güenas,
y pa comer carne gorda
voltiaba vacas ajenas.

Con las carnes hacía charque
pa vendérselo al pulpero
y él se comía las pezuñas
con las garritas del cuero.

Una ocasión envitó
pa una grande comilona,
y presentó, al asador,
dos pedazos de carona.

Cuando estaba resfriaio,
pa no tener mucho gasto,
se limpiaba con la jerga
o se arrastraba po el pasto.

⁴ El investigador oriental Ildefonso Pereda Valdés ha recogido una versión de esta pieza en su *Cancionero popular uruguayo* (p. 63-64).

Usaba el agua salobre
pa no gastar en salmuera,
y llevaba sus apuntes
en unas hojas de higuera.

Con cerda y lana de oveja
hacía cabrestos y lazos
y andaba en caballo herrao
pa no gastarle... los vasos.

Pitaba piola picada,
hacía vino con tomate
y en unos botines viejos
era que tomaba mate.

Montaba con una silla
pa conservar el estribo,
y una vez perdió el dinero
por no entregar... el recibo.

Y al final, en un arroyo,
como no quería dar nada,
por no dar un grito fuerte
lo llevó la correntada.

De Elías Regules, "*El entenao*" (obra teatral representada por el circo de Pepe Podestá, 1892).

Con el permiso de ustedes

Con el permiso de ustedes
voy a contarles, señores
una historia muy completa
del viejo Tomás Paredes.

Usaba yerba tomada
y la molía en el mortero,
y tomaba de esa yerba
para no gastar dinero.

Hombre rico por demás,
y su fortuna cerrada,
con ocho rodeos de vacas
y mucha plata enterrada.

Cuando andaba resfriado,
pa no tener mucho gasto,
se arrastraba por las jergas,
se revolcaba en el pasto.

Cuando tenía que carnear,
sus vacas no estaban buenas,
para comer carne gorda
volteaba vacas ajenas.

Montaba con una silla
por conservar el estribo,
y una vez perdió el dinero
por no entregar el recibo.

A la carne la hacía charqui
para venderla al pulpero,
y él se comía las pezuñas
y las garritas del cuero.

Hacía vino con tomates
y en unos botines viejos
... ..
era que tomaba mates.

Usaba el agua salobre
para no gastar salmuera,
y llevaba sus apuntes
en unas hojas de higuera.

Una vez en un arroyo
atajó una gran majada
por no dar un grito fuerte,
lo llevó la correntada.

Di Lullo, O.: *Cancionero Popular de Santiago del Estero*, p. 192, nº 387.

Tras la consideración de este caso, interesante porque hasta para técnicos como Carrizo y Moya pasó inadvertida la procedencia urbana de la pieza, queda en suspenso el destino de una abundantísima producción poética de este tipo, surgida a favor del amplio y potente movimiento tradicionalista de los últimos años, que, por difundirse acompañada por su música, puede incidir acaso de manera más perdurable en el patrimonio cultural de distintos sectores sociales del país.

El hecho de que existan varios tipos de poesía que pueden confundirse con la folklórica ha inducido a Augusto Raúl Cortazar a proponer una feliz convención terminológica cuya utilidad sobrepasa los límites del fenómeno puramente poético, que aquí tratamos, y sirve para ser aplicada a las especies literarias en general (prosa y verso). Se trata de la diferenciación entre *folklore literario* y *literatura folklórica*.

El folklore —expresa Cortazar (1954, p. 85 y sig.)— “comprende *todas* las manifestaciones tradicionales con valor funcional en la vida del pueblo. Por consiguiente, cuando hay que aludir a un sector es menester precisarlo con el adjetivo correspondiente o con la expresión que corresponde: folklore musical, ergológico, coreográfico, religioso, médico, lingüístico, saber popular, etcétera. El *folklore literario* será entonces el que agrupa las manifestaciones de esta índole, en prosa y en verso: cuentos, leyendas, romances, coplas, seguidillas, villancicos, etc. Lo que interesa destacar es que se trata en primer término, sustantivamente, de folklore; luego, en segundo lugar, calificamos y deter-

minamos con el adjetivo “literario” las especies a las cuales nos estamos refiriendo entre las múltiples que aquel sustantivo comprende. Pero siempre se ha de tratar de expresiones que presenten los rasgos caracterizadores del folklore mismo, vale decir, que serán populares, empíricas, colectivizadas, orales, tradicionales, anónimas y localizadas”.

Más adelante se refiere el autor a las obras, presentes en la historia literaria de todos los países y épocas, cuyos creadores “de variada categoría, entre los cuales se cuentan los genios más excelsos de la Humanidad, desde Hesíodo a Cervantes y de Shakespeare a Goethe, han incorporado a sus obras, en los más diversos géneros, aspectos y elementos tomados del tesoro tradicional y de la vida consuetudinaria del pueblo”.

“El folklore aquí —continúa Cortazar— aparece como una proyección, como ambiente, tema, carácter, elemento o episodio incorporado a la obra particular de un autor culto y perfectamente determinado, que el mundo entero conoce a través del libro en millares de ediciones. Este tipo de producción constituye lo que proponemos llamar *literatura folklórica*, contraponiéndola al ya dicho *folklore literario*. Los términos se han invertido: lo sustancial es ahora la literatura, cuya especie o característica designamos con el adjetivo, pues se distingue de otras manifestaciones en que trasunta aspectos de la vida popular tradicional; en que está como impregnada de un espíritu, de un estilo, de un modo típico de expresión; en que manifiesta con palabras propias de un autor dado un concepto del mundo e ideales de vida diluidos y a veces tácitos en el espontáneo y asistemático modo de ser de ese sector humano de la sociedad que convinimos en llamar «pueblo»”.

La nomenclatura propuesta por Cortazar es la que hemos usado hasta ahora cuando, al referirnos a las manifestaciones culturales del folk, en lo tocante a poesía, hablamos de *folklore poético*. Bajo este título, a continuación, las analizaremos brevemente.

FOLKLORE POETICO

Las clasificaciones. Problemática de "el portador"

El conocimiento cierto de los materiales del folklore poético, base de toda estimación válida al respecto, surge sin duda de la labor de investigación de campo, notablemente acrecentada en las postrimerías del siglo pasado y en nuestro siglo. Larga es la lista de *corpus* de folklore poético que se han publicado y notable observar cómo han ido perfeccionándose los métodos de recolección, transcripción, clasificación, estudio y comparación del material recogido, así como los medios de presentación y exposición de los trabajos.

En la investigación de campo no se concibe ya una disociación entre el material poético y su obligado acompañamiento musical, ya que, en materia de documentación y registro, el investigador cuenta hoy con el sistema de grabación en cinta magnetofónica, valioso auxiliar que no solamente facilita la tarea sino que, bien usado y siempre que se trate de un aparato de calidad a fin de que resulte mínima la distorsión del sonido, la perfecciona hasta el punto de permitir la audición del material, tal como lo interpretó el informante, en cualquier lugar y tantas veces como se desee, conservándose por tiempo indefinido.

La clasificación del material poético-musical presenta problemas inherentes a la propia dualidad de esta manifestación folklórica: no es posible, en la mayor parte de los casos, aplicar una tabla clasificatoria que contemple todos los aspectos de la parte poética en coordinación con los de la parte musical. Por este motivo ha sido preciso, aquí sí, disociar los dos elementos.

En lo que respecta a la Argentina varios investigadores han elaborado estimables sistemas, algunos de ellos de aplicación universal.

Carlos Vega (1964) ha propuesto clasificaciones para ambos tipos de materiales (poéticos y musicales) que, esquemáticamente, son los que siguen.

MUSICA

Cancioneros locales

<i>Cancionero Tritónico</i>	Baguala
Escala de tres notas.	
Pies binarios.	

<i>Cancionero pentatónico</i>	Huaino
Escala de cinco notas.	
Pies binarios.	

<i>Cancionero Ternario-Colonial (o Seudolidio-menor)</i>	Vidala
	Vidalita
	Yaraví
	Triste

Cancioneros europeos

<i>Cancionero Real Binario Colonial</i>	Milonga
Escalas mayor y menores.	
Pies binarios.	

<i>Cancionero Cortesano</i>	Estilo
Escala menor armónica.	
Pies binarios y ternarios.	

Do mayor. Pies binarios.	Cifra
--------------------------	-------

POESIA

Clasificación de las canciones

Narrativas		históricas legendarias novelescas
	<i>Pasivas</i> Se cumplen en el oyente	morales especulativas informativas familiares recreativas amorosas
Puras	<i>Activas</i> Superan al oyente	políticas patrióticas guerreras religiosas sedantes
Líricas	<i>Ceremoniales</i> Amenizan los actos	(específicas)
Aplicadas	<i>Coreográficas</i> Engendran y regulan el movimiento	amorosas jocosas (específicas)

Su clasificación de la lírica, más profunda que la anterior, es particularmente importante y poco difundida:

La versificación de la lírica folklórica pura

I. Versificación tradicional española

1. <i>Estrofas de versos iguales</i> Versificación regular	cuartetas		
	quintillas		
	sextinas	octosílabas	
	octavas		Yaraví
	décimas		Triste
			Estilo
			Tonada
			Tono
			Cifra
			Milonga
2. <i>Estrofas de versos iguales</i> Versificación canónica	cuartetas		
	quintillas	glosas	
	sextinas	a) pies	
	octavas	forzados	
	décimas	b) pies atados	
			Cifra
	encadenados	Milonga
3. <i>Estrofas de versos desiguales</i>	varias	metros diversos	Triste
			Yaraví

(La seguidilla está excluida de la lírica pura)

II. Versificación tradicional americana

1. <i>Estrofas de versos iguales</i>		hexasílabas	Vidalita
Con motes y estribillos	cuartetos	octosílabas	Vidala Vidalita riojana Tonada Baguala
2. <i>Estrofas de versos desiguales</i>			
Con motes y/o estribillos	varias	metros diversos	Yaraví Triste

Bruno Jacovella (1959) realiza un útil paradigma de las especies según su forma y función. De acuerdo con su metro y combinaciones individualiza siete formas básicas típicas de la poesía tradicional argentina a saber. 1º *El romance asonante monorrimo* (8abcdbdbfb...), exclusivo de las composiciones llegadas de España. 2º La *cuarteta estrófica* (8abcdb), que ha reemplazado aquí, y probablemente en toda América, al monorrimo. Rima consonante, o al menos asonante. 3º Las *coplas* (composiciones líricas monoestróficas), con tres combinaciones típicas: a) 8abcdb (copla romanceada o de "relación"); b) 7a5b7c5b (copla de seguidilla, de pie quebrado o de gato); y c) 6abcdb (copla de "vidalita" o de arrullo). La de seguidilla admite a veces una tríada complementaria (5d 7e 5d). La rima de las coplas, en especial las octosilábicas, es preferentemente consonante. 4º La *quintilla*, que no se presenta sino como estrofa en glosas. De las cinco combinaciones posibles, parece ser *ababa* la única usada. Rima consonante. 4º La *décima*, en la forma llamada *espinela*: 8abba,accddc (con pausa tras el 4º verso). Rima consonante, aunque es frecuente encontrar también asonancias. En su Análisis funcional de las formas básicas, el autor agrupa las mismas primera-

mente en I. Versos infantiles y II. Versos de adultos. Subdivide a los primeros en a) Romances monorrimos, b) Otras formas cantadas (villancicos, etc.) y c) Rimas sin canto (fórmulas eliminatorias, pegas, historietas pueriles, parodias, cuentos de nunca acabar, etc.) y a los segundos en: Narrativos (Romances, décimas) y Líricos (Coplas, Cantares con artificio, composiciones mayores sin glosar). Considera también, separadamente, los refranes y las adivinanzas.

Juan Alfonso Carrizo, el gran salvador del folklore poético del noroeste argentino (obra completada para Cuyo por Juan Draghi Lucero y Alberto Rodríguez, para Santiago del Estero por Orestes Di Lullo y para Córdoba por Guillermo Alfredo Terrera) debe ser citado especialmente en materia de clasificaciones por la que realiza en *Antecedentes hispano-medioevales de la poesía tradicional argentina* al ubicar un importante número de cantares de nuestro folklore dentro de 83 temas medievales que identifica y analiza eruditamente, y por su monumental índice de coplas clasificadas alfabéticamente por los sustantivos que en ellas aparecen, obra de consulta que se encuentra inédita en el Instituto Nacional de Antropología e incluye las coplas de sus cinco Cancioneros, más las de *Cantos populares españoles* de Rodríguez Marín, *Cancionero popular* de Lafuente y Alcántara, *Cancionero de Antioquía* de Restrepo, *Cancionero Aragonés* de Jiménez de Aragón, *Esfoyaza de cantares asturianos* de Aurelio de Llano, *Cancionero popular murciano* de Alberto Sevilla, *Cantares del pueblo ecuatoriano* de J. L. Mera y *Cancionero popular venezolano* de José E. Machado.

Entre las propuestas de clasificación debemos mencionar también, por la importancia que le otorga el hecho de ser una clasificación universal aplicable a todo tipo de fenómenos, la adaptación de la Clasificación Decimal Universal a los materiales folklóricos realizada en nuestro país por Augusto Raúl Cortazar (1960; 1960-61). En ella el número 398.78 (00) comprende "Folklore musical. Textos y grabaciones obtenidos mediante investigación de campo

o por otros medios técnicos, y considerados como expresión documentada del folklore musical. A relacionar, en cada caso, según circunstancia y función: danza, fiesta, trabajo, juego, etc.”; el número 398.78 (08) corresponde a “Colecciones. Cancioneros. Antologías”, las divisiones siguientes (398.780, .781, .782, y sus respectivas subdivisiones) tratan de las cuestiones generales, sistemas musicales e instrumentos, y, por fin, bajo el número 398.783, se tratan las “Especies líricas” de acuerdo con la subdivisión siguiente:

- .783 Especies líricas.
- .783.0 Cuestiones generales. Origen, clasificación, etc.
 Arte, recursos y técnica de los cantores.
- .783.1 Canciones profanas de ejecución colectiva.
- .783.3 Canciones profanas de ejecución individual.
- .783.5 Canciones religiosas populares.
- .783.7 Cantos, rondas y juegos infantiles.
- .784 Especies coreográficas.

En la misma clasificación, bajo el número 398.8 se agrupan los fenómenos de carácter literario y, dentro de éstos, bajo .8-1(00), los de “Folklore poético. Textos poéticos obtenidos mediante investigación de campo o por otros medios técnicos, y considerados como expresión documentada del folklore. Susceptible de subdivisión por países y lenguas. A relacionar, en cada caso, según circunstancia y función: por ej. danza, trabajo, fiesta, ceremonia fúnebre, etc.”. El desarrollo de la clasificación continúa como sigue:

- 398.8-1(08). Colecciones. Cancioneros. Antologías.
- .8-10 Folklore poético. Cuestiones generales.
 Origen y clasificación. Arte y técnica de
 los creadores e intérpretes.
- .8-11 De carácter épico.
 A subclasificar según aspectos formales o
 métricos (romance, saga, balada, etc.).
- .8-12 De carácter lírico.

- .8-13 Según sentimiento o intención predominante.
- .8-14 Referentes a la vida diaria, costumbres, ambientes locales.
- .8-15 Referentes al ciclo de la vida y sus momentos cruciales /.../.
- .8-151 Nacimiento.
- .8-152 Bautizo.
- .8-154 Boda.
- .8-156 Muerte.
- .8-16 Canciones de cuna e infantiles.
- .8-17 De carácter moral y religioso.
- .8-18 De carácter histórico, patriótico y político.

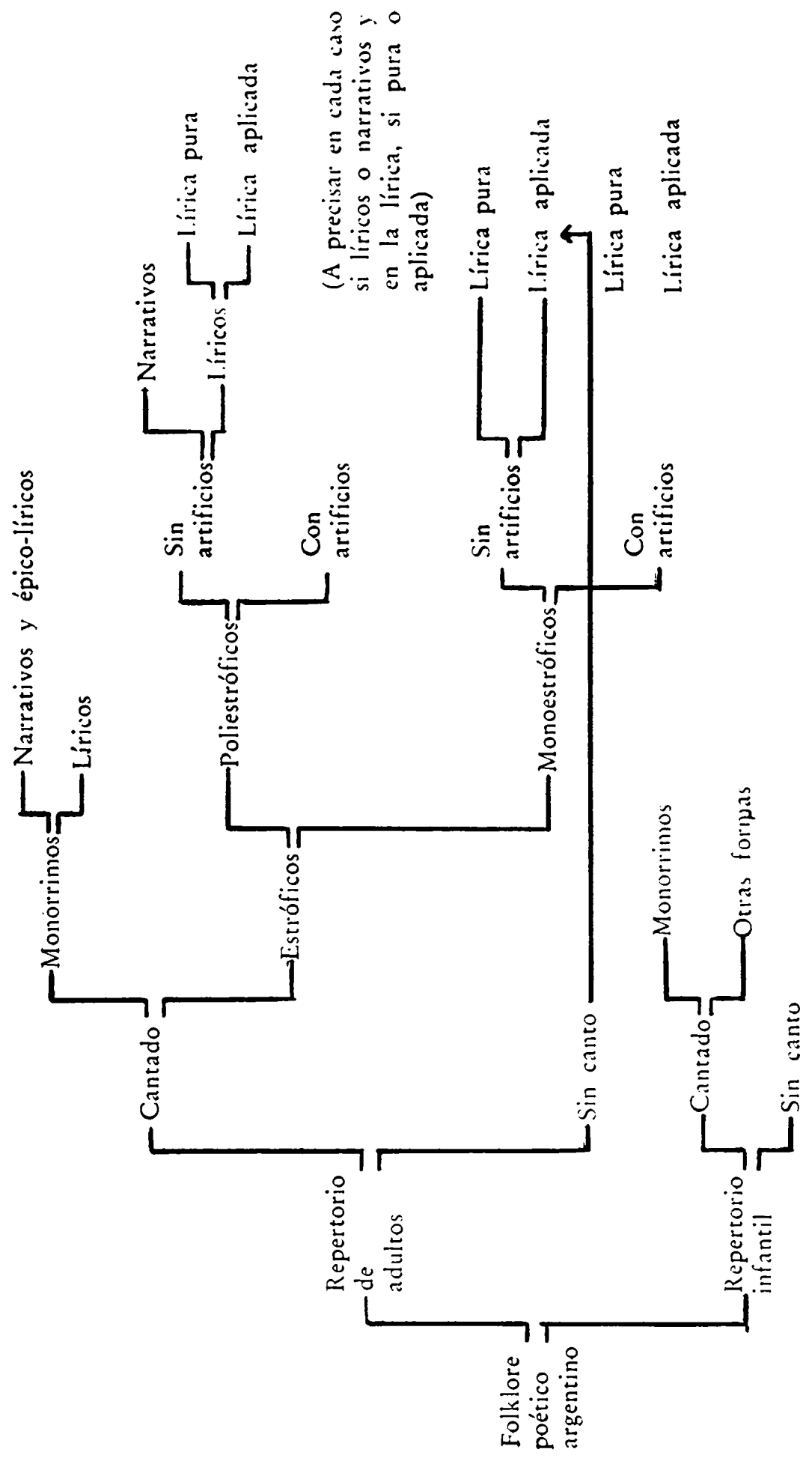
Una de las condiciones más positivas de esta clasificación es la posibilidad de subdividir indefinidamente cada clase, valiéndose del sistema decimal, a medida que se profundiza la tarea de investigación.

Por nuestra parte, el problema de la clasificación del folklore poético constituyó siempre una preocupación. En el libro *Cantares históricos de la tradición argentina*, tras la revisión de diversos tipos de criterios adoptados para la clasificación de los materiales poéticos del folklore (por su procedencia, por su data, por su género, por su forma, por su ubicación social, por su función, por su tema), hemos hecho una crítica de carácter general aplicable a muchas de las clasificaciones que aparecen en importantes *corpus* de folklore poético. Huelga aclarar —decimos— que si cuando se persigue una finalidad específica (monográfica) es admisible todo tipo de combinaciones de criterios en la presentación de los materiales, esto no puede ocurrir, en cambio, cuando se intenta una clasificación total (*in abstracto*) del material poético. En este caso debe adoptarse un criterio —el más general que pueda aplicarse— y agotar sus posibilidades de subdivisión. A las subdivisiones que surjan de esta primera clasificación puede aplicarse otro criterio, a las nuevas subclases un tercero, y así sucesivamente. No puede considerarse correcta, por ejemplo, una clasificación

en que aparecen en el mismo plano categorías como “romances”, “canciones de cuna” y “cantares amatorios”, cuando en el primer caso se está utilizando el criterio formal, en el segundo el funcional y en el tercero el temático.

La misma inquietud clasificatoria nos llevó a presentar al Congreso Internacional de Folklore reunido en Buenos Aires en 1960 una ponencia (documento N° 165) que dio origen a la siguiente *resolución*: “Encomendar a la Comisión Internacional Permanente de Folklore la designación de una comisión para que proponga una metodología para la clasificación, archivo y publicación de las especies del folklore poético” (Ver: *Relación final...*, p. 18). Nuestro distinguido colega Paulo de Carvalho Neto ha recogido la intención de nuestra propuesta y acaba de publicar una obra titulada *Folklore poético* en cuyo prólogo manifiesta su propósito de corresponder a la resolución antedicha. Aunque Carvalho Neto no cita nuestro nombre, y aunque no estemos en un todo de acuerdo con el sistema propuesto, resulta satisfactorio para el Congreso y halagador para nosotros el hecho de que aquella ponencia haya ya fructificado en realidad a través de una obra científica.

Tras la revisión de las más importantes clasificaciones del material poético, y tomando de ellas los elementos que juzgamos útiles, hemos elaborado nuestro propio esquema que, aplicado al folklore poético argentino, desarrollaremos en el transcurso de este ensayo, y es el que sigue:



Desde el punto de vista de las proyecciones folklóricas en la poesía urbana y también desde el del Folklore como ciencia, importa tratar brevemente, por fin, el tema del portador de los bienes del folklore poético, objeto del interés y la inspiración de muchos poetas y clave para la auténtica penetración de su patrimonio cultural.

Desterrados ya de la preocupación de especialistas los problemas que distrajeron la atención de sus colegas del siglo pasado (orígenes supuestamente misteriosos del folklore poético; concepción del pueblo como indeterminado numen colectivo que todo lo creaba, según los románticos, o todo lo estropeaba, según los positivistas; imaginarios abismos entre la esencia de la “poesía popular” y de la “poesía de arte”, etc.) el estudio del folklore poético se enfoca hoy bajo nuevos aspectos y de esto resulta que, manejando a veces los mismos materiales, se llegue a conclusiones realmente originales, como lo son las relacionadas con el portador de estos bienes culturales del folk.

Tras la desaparición de los mencionados misterios relacionados con el creador, el divulgador y el receptor de los cantares, se presentó ante los estudiosos, llena de interés y desconocida, la figura del hombre, que, en cada uno de los casos, reemplazaba al enigma: el poeta, el juglar y el simple individuo folk (hombre o mujer, anciano o niño) que actúa como conservador e intérprete circunstancial de lo que considera patrimonio personal tanto como, respecto de su grupo, lo es colectivo.

El primero en ocuparse con seriedad documental y aguda visión crítica de este tema fue, entre nosotros, el genial Domingo Faustino Sarmiento. Sus páginas de *Facundo* sobre “El cantor” no han sido superadas y en muchos aspectos ni siquiera igualadas, por los especialistas que vinieron después. Se han dicho y muy bien muchas cosas sobre el portador del folklore poético, pero en algunos aspectos Sarmiento sigue siendo el único cronista. Sus párrafos, de densa información, acumulan datos procedentes de cuantas fuentes estuvieron a mano de Sarmiento y al alcance de su poderosa inteligencia, para formar una imagen llena de vida

y relieve sobre el personaje tratado. Que no desechó fuentes ha sido probado por Juan Alfonso Carrizo cuando advierte que el capítulo sobre la muerte de Quiroga es, en gran parte, prosificación de un romance popular. Agregamos, por no haberlo visto comentado en ninguna parte un detalle sobre lo mismo: cuando Sarmiento dice que el cantor *anda de pago en pago*, “*de tapera en galpón*”, *cantando sus héroes de la pampa* /.../, las comillas en “de tapera en galpón” se deben seguramente a que el autor citaba las palabras de Hidalgo quien, en su *Diálogo patriótico interesante entre Jacinto Chano, capataz de una estancia en las Islas del Tordillo, y el gaucho de la Guardia del Monte* (1821) dice:

CHANO

.....
así yo de *rancho en rancho*
y de *tapera en galpón*
ando triste y sin reposo,
cantando con ronca voz
de mi Patria los trabajos
de mi destino el rigor...
.....

Como indicio de progreso científico importa sin embargo al Folklore, más que la visión precursora de Sarmiento, la labor metódica de los especialistas del siglo XX.

Juan Alfonso Carrizo (1945) no solamente estudió a varios poetas populares de nuestro país, incursionando por vidas y obras y estableciendo las relaciones que existen entre ambas, sino que también sistematizó (lo hemos sabido hace poco) sus conocimientos vastísimos y de primera mano sobre “el portador”. Así lo atestigua el trabajo que, bajo el título de *Poetas y juglares de la sociedad tradicional criolla* se publicara en *Selecciones folklóricas* (año 1, Nº 5, p. 31-43). Juan Draghi Lucero (1938), por su parte, se refirió a algunos poetas regionales cuyas obras influyeron grandemente en el pueblo y lo mismo hizo Alberto Rodríguez (1938). Ismael Moya, discípulo de Ricardo Rojas y autor

de los importantes tomos del *Romancero* y el *Refranero*, ha consagrado un libro, *El arte de los payadores*, a estudiar a “aquellos espontáneos e ingeniosos creadores de poesía”, y quien esto escribe ha dedicado un estudio a los glosadores del pueblo y sus herederos en la literatura urbana actual,⁵ parte del cual fue reproducido en el trabajo titulado *Un poeta glosador que vivió en Jáchal (San Juan) en el siglo XIX: Don Víctor José Capdevila*.

Desde otros puntos de vista Bruno Jacovella, Carlos Vega e Isabel Aretz han dejado importantes observaciones generales y particulares sobre los portadores del folklore poético, testimonios documentales que sitúan científicamente las figuras del cantor, el payador, el coplero, tantas veces evocadas por la poesía de inspiración argentina.

⁵ Nos hemos referido al tema en la conferencia sobre *Glosas y glosadores* pronunciada en el Museo Mitre de Buenos Aires el 28 de junio de 1963, con los auspicios del Instituto Nacional de Investigaciones Folklóricas.

DESARROLLO DE NUESTRA CLASIFICACION DEL FOLKLORE POETICO ARGENTINO

- I) Repertorio de adultos. A) Monorrimos; B) Estróficos:*
a) Poliestróficos sin artificios. Narrativos en cuartetos:
1) noticieros, 2) imaginativos, 3) sagrados;
b) Poliestróficos sin artificios. Narrativos en décimas;
c) Poliestróficos sin artificios. Líricos en cuartetos. Puros. Aplicados;
d) Poliestróficos sin artificios. Líricos en décimas. Puros. Aplicados;
e) Poliestróficos con artificios: glosas, encadenados, canto cruzado, intercalaciones;
f) Monoestróficos. II) Repertorio infantil

*Monorrimos: El romance asonante monorrímo (8 + 8 aaaa...).*⁶ *Otras formas monorrimas.*

Nuestro país, como los otros de América hispana recibió el rico legado del romancero. Y el romancero pasó al pueblo y llegó a ser folklore, folklore de cada país hispanoamericano; en nuestro caso, folklore argentino. Para esto, como inexorablemente lo exige el traspaso folklórico, dejó de ser "español", se adaptó a las modalidades locales, se impregnó de regionalismos de fondo y de forma, pasó, en fin, a ser un verdadero bien cultural del pueblo que lo adoptó como suyo, sin recordar su antigua prosapia europea. No sin razón decimos pues, que lo folklórico es "lo nuestro" y esto es cierto aunque sea cierta también la larga trayectoria en el tiempo y en el espacio de los bienes de ese patrimonio cultural.

Pero en el caso del romance monorrímo una doble actitud de adopción y rechazo se ha dado en la Argentina tal vez en mayor medida que en las otras naciones de Améri-

⁶ Don Ramón Menéndez Pidal, en el capítulo IV del tomo I de su *Romancero Hispánico*, ha dejado bien aclarada la cuestión sobre cómo deben de escribirse los romances, cuyo verso, dice, es el de 8 + 8, el dieciséisílabo que fuera tan común en la España de los siglos XIII y XIV.

ca. Adopción, pues aún se cantan en corros infantiles, aún se recuerdan y reelaboran viejos romances españoles contemporáneos de los hombres de la conquista. Rechazo, porque el folklore argentino no registra ni una sola pieza de argumento local en forma de romance monorrímo.

La mayor parte de los romances españoles que viven en el folklore de Argentina pertenecen al cancionero infantil. Algunos hay, sin embargo, como *La esposa infiel*, *Delgadina*, *Blanca Flor y Filomena* y *El pastor y la dama* que, como expresa Jacovella (1952, p. 122), a veces son dictados por chicos pero más comúnmente por adultos.

El romance de *El pastor y la dama*, muy difundido en nuestro país como lo demuestra la dispersión de las versiones registradas en la Encuesta de 1921 y publicadas por Ismael Moya en su importante *Romancero*, aunque haya sido originalmente un romance monorrímo (ver noticias de Menéndez y Pelayo en su *Tratado de Romances viejos*, citado por Carrizo, 1942, t. II, p. 11) se presenta localmente emparentado no con la composición primitiva, de origen culto, sino con sus imitaciones, que ya en Andalucía había dado diálogos a manera de “tenzó” semejantes a los nuestros. La mayor parte de las versiones reviste un carácter francamente picaresco, pero como muy bien lo advierte Moya, trabajando con versiones de la Colección de Folklore donde el romance se encuentra precedido por epígrafes como *El pastor y el diablo en figura de dama* o rematado por notas como “El pastor es Nuestro Señor Jesucristo tentado por Luzbel”, en muchas regiones la interpretación del texto, que llamaríamos “a lo divino”, le quita toda intención picaresca.

Una de estas versiones, que transcribe Moya (1941, t. II, p. 76) y procede de Mendoza dice.

Andaba el pastor un día deleitando a su ganado,
sale un “tienta” y le dice: —De ti vengo enamorado.
Responde el pastor y dice: —No te tengo ni un cuidado.

—¿Dónde has andado, Pastor que hasta aquí te hais librado de las muchas tentaciones que ya te habréis incontrado? Responde el Pastor y dice: —De mí no tengáis cuidado.

—Mucho te quiero Pastor y mi amor te lo confieso: pero mi gusto sería si fueras algo travieso... Responde el Pastor y dice: —A otro perro ese güeso.

—Mira estas piernas, Pastor, que buscan toda mirada, ay, s'jueras más travieso yo estos tesoros te daba. Responde el Pastor y dice: —Son cenizas de la nada.

Otra versión del mismo, procedente del legajo 183, Catamarca, también ya publicada por Moya (op. cit, p. 78) expresa:

Un Pastor estaba un día deleitando en su ganado. Vino una dama y le dijo: —De ti yo me he enamorado. Respondió el Pastor y dijo: —A mí no me da cuidado.

—¡Caramba con el Pastor! ¿No has hallado quien te coma que te has puesto a despreciar una gallarda paloma? Respondió el Pastor y dijo: —Bien está San Pedro en Roma.

—Permita el cielo, Pastor, que mi maldición te alcance, que al dar agua a tu ganado todo se te desparrame. Respondió el Pastor y dijo: —El buey solo bien se lame.

—Caramba con el Pastor, corazón de peña fuerte, que al dar agua a tu ganado venga y te pille la muerte. Respondió el Pastor y dijo: —Moriré de cualquier suerte.

—Caramba con el Pastor y tu modo de querer tanto que te he perseguido no te he podido vencer. Respondió el Pastor y dijo: —En mí puedes aprender.

Otro romance que ha pervivido en el cancionero de adultos es el del *Jarro de agua*, que Carrizo ha recogido en su

Cancionero Popular de La Rioja (1942, t. II, p. 13-14). Este ha sufrido curiosas adaptaciones en el transcurso de su vida tradicional en nuestro país.

Primera versión

Siete leguas he corrido, niña, por venirme a ver,
con mi caballo rendido y mi persona también.
Dame un jarro de agua, niña, que vengo muerto de sed.
—No tengo jarro ni jarra ni en qué darte de beber,
pero tengo una boquita que es más dulce que la miel.
No vengo por tu boquita ni tampoco por tu miel,
sino vengo por saber de lo que hablamos ayer.

Segunda versión

Cuatro leguas he corrido, niña, por venirme a ver.
Dame un jarrito de agua que vengo muerto de sed.
—No tengo jarro ni jarra ni en qué darte de beber,
pero tengo una boquita que es más dulce que la miel.
—Yo no lo hago por el agua ni tampoco por la miel,
lo hago por el juramento que me hiciste antes de ayer.

Su presencia como romance puede confirmarse a través de los dos textos arriba transcritos y de los dos que ha publicado Terrera (1948) procedentes de Córdoba, y Carrizo ha estudiado con su erudición característica sus antecedentes en España en el *Romancero Judeo-Español* de Rodolfo Gil (no nos parece reconocerlo en cambio en el que comienza “A las puertas de un palacio” del libro *El folklore en la escuela* de Eduardo M. Torner, pues allí sólo se encuentran los versos “Ofrecedme un vaso de agua / que vengo muerto de sed”, rimas peregrinas muy frecuentes en los romances españoles, pero faltan los otros versos que son los que definen el motivo). También se ocupó Carrizo de los antecedentes americanos de este romance citando a Fray Alfonso M. Escudero, que lo recoge en Chile

(*Romancero español*), Vicente T. Mendoza en México (*Romance y corrido*) y Aurelio M. Espinoza (*Folklore de California*), pero es interesante destacar, además, los cambios que la transmisión oral en nuestros medios folk ha podido imprimirle. Quien esto escribe recogió en la localidad riojana de Santa Cruz (Dto. Castro Barros, el 4 de enero de 1958), como coplas de vidalita que fueron cantadas por un joven de 22 años con acompañamiento de guitarra y la tonada conocida como *Tu realito soy*, los siguientes versos con sus correspondientes estribillos y mote:

I

Cuatro leguas he corrido
 Tu realito soy
sólo por verte a ver
 Tan lejos que me hallo
 y sin poder llegar
 y a la sombra fresca
 de un verde laurel.
Dame un jarrito de agua
 Tu realito soy
que vengo muerto de sed
 Tan lejos que me hallo
 y sin poder llegar
 y a la sombra fresca
 de un verde laurel.

II

No tengo jarro ni jarra
 Tu realito soy
Ni en qué darte de beber
 Tan lejos que me hallo
 y sin poder llegar
 y a la sombra fresca
 de un verde laurel.
pero tengo una boquita
 Tu realito soy
que es más dulce que la miel
 Tan lejos que me hallo
 y sin poder llegar
 y a la sombra fresca
 de un verde laurel.

III

No vengo por la dulzura
 Tu realito soy
ni tampoco por la miel
 Tan lejos que me hallo
 y sin poder llegar
 y a la sombra fresca
 de un verde laurel

Vengo por el compromiso
Tu realito soy
 que hicimos antes de ayer
Tan lejos que me hallo
y sin poder llegar
y a la sombra fresca
de un verde laurel

Los mismos versos fueron recogidos por Isabel Aretz-Thiele (1946, p. 451/2) como coplas de zamba en Colalao del Valle, Tafí, Tucumán:

Siete leguas he corrido,
negra por venirme a ver;
dame un jarrito de agua } bis
que me muero de sed

No tengo agua ni jarro,
ni en qué darte de beber;
pero tengo mi boquita
que es más dulce que la } bis
 miel }

No vengo por la dulzura,
ni tampoco por la miel,
vengo por el compromiso
que me hiciste anteayer } bis

Por fin, en el legajo 20, 1º envío, de Esquina del Norte, La Rioja, procedente de la Colección de Folklore de 1921, aparecen los mismos versos como “relaciones”, es decir que “el joven” recita la primera.

Siete leguas he corrido
niña por venir a verte
dadme un jarrito de agua
que vengo muerto de sed.

y “la muchacha” responde con los cuatro versos siguientes:

No tengo copa ni jarro
ni en qué darte de beber,
pero tengo mi boquita
que es más dulce que la miel.

Como vemos, no puede ser más completa la asimilación de este romance español por parte de grupos folk del territorio argentino.

Otros romances pertenecientes al repertorio de adultos, además de los ya mencionados de *Delgadina*, *Blanca Flor y Filomena* y *La esposa infiel*, han sido estudiados por Moya en su *Romancero*, con vastos antecedentes de antigüedad y difusión.

Con respecto al último de los nombrados transcribe Moya una versión muy bien conservada e interesante, obtenida por él mismo en el pueblo santafesino de Saguier, en 1935, de un informante que la aprendiera en el Chaco. Dice así:

La mujer que quiere a dos dicen que es muy advertida,
pues si una vela se apaga, otra le queda encendida.

—¿Quién ha llamado a mi puerta, y me está diciendo: —Abrid?

—Soy yo, Don Bernal, señora, que te acostumbra a servir.

Si me dejas en la calle de pena voy a morir.

—No será por culpa mía que tú tengas que sufrir.

Tomó el candil en la mano y el zaguán le fue a abrir.

Allí le abre para que entre y él le apaga el candil...

A los pajes y criados los ha mandado a dormir,

y a su amante, de la mano, lo lleva para el jardín,

lo lava de pies y manos con agua de toronjil

y sobre la blanda cama con él se acuesta a dormir.

Cerca de la media noche la mujer le dice así:

—Decidme, Bernal Francés, ¿te has aburrido de mí,
andaré tu amor en Francia, o te hablaron mal de mí?

—No dejé mi amor en Francia, ni me hablaron mal de ti.

—No temas a los criados porque los mandé a dormir,
ni menos a mi marido que anda muy lejos de aquí.

—No le temo a tus criados, pues yo nunca les temí.
ni menos a tu marido que a tu lado lo tenís.

Mañana por la mañana te desgarraré el vestir,

y con tu sangre perversa mi espada se ha de teñir.

Yo entraré para siempre al convento de San Gil.

Por fin, para concluir con la ejemplificación de los romances profanos de adultos conservados en la Argentina, ningún ejemplo mejor que el de *No me entierren en sagrado*, tan arraigado entre nosotros que se han puesto sus versos en boca de Santos Vega (y tal vez estuvieron en la de todos los payadores). Sus versiones españolas son monorrimas, pero en su adaptación al gusto de nuestro pueblo cambió la forma y prevaleció la cuarteta. Moya (1941, p. 137 y sig.) y Cortazar (1964, p. 23 y sig.) lo han analizado eruditamente. La Colección de Folklore lo registra en varias versiones una de las cuales, procedente del legajo 66 de Buenos Aires dice así:

Aquí me pongo a cantar
abajo de este membrillo,
a ver si puedo alcanzar
las astas de aquel novillo.

Si este novillo me mata
no me entierren en sagrado,
entiérrenme en campo verde
donde me pise el ganado.

En la cabecera pongan
un letrero colorado,
y en el letrero que diga:
—Aquí murió un desgraciado.

Los romances religiosos, que se cantan hasta hoy en ocasión de algunas fiestas de la Iglesia Católica, trajeron a América su delicada piedad siempre fresca a través de los siglos. *La fe del ciego*, del que Bruno Jacovella recogiera letra y música en Tucumán (1963, p. 40) dice así:

La Virgen va caminando, caminito de Belén.
Como el camino es tan largo, al Niño le ha dado sed.
—Calla, Niño de mi vida, calla, Niño de mi bien,
que allí, adonde vamos, hay un lindo naranjel.
El dueño de las naranjas es un ciego que no ve.
—Ciego, dame una naranja, para al Niño entretener.
—Pase mi señora y corte las que le sean menester.
Como la Virgen es corta no tomaba más que tres.
Una le dio a su Niñito, otra le dio a San José,
y otra quedó en sus manos, para la Virgen oler.

Mientras la Virgen cortaba, más volvía a florecer.
Con la bendición, el ciego abre los ojos y ve.
—¿Quién será esta Señora, que me hace tanto bien?
Sin duda será María, que pasa para Belén.

Dentro de la tradición del romancero monorrimo ubicamos también a ciertos villancicos y romancillos generalmente líricos de versos menores de ocho sílabas.

Uno de ellos, de forma 6 + 6 *aaa...* y tema religioso, fue recogido por quien esto escribe en la localidad de Anjullón (Costa de Arauco, La Rioja). En la noche del 6 de enero de 1958, ante el pesebre erigido en casa de doña Concepción Díaz, todos los presentes entonaron esta alabanza aunque no todos conocían de memoria la letra. Por este motivo una joven del lugar, Teresa López, dirigía el canto leyendo los versos de una libreta, que luego nos fue facilitada para copiar el texto. Leyó primero el estribillo:

Venid pastorcitos,
venid a adorar
al Rey de los Cielos
que ha nacido ya.

y luego los versos en grupos de seis, como lo indica su sentido, aun cuando la composición toda, incluyendo el estribillo, es monorrima. Tras cada estrofa leída los presentes la cantaban seguida por el estribillo, con una melodía que también recogimos, y que era la misma para los seis versos de la estrofa que para la cuarteta que hacía de estribillo pues con la melodía usada para la repetición de los dos últimos versos del estribillo se cantaban los versos 5º y 6º de la sextina. El texto, al parecer de factura culta (posiblemente compuesto por algún religioso), pasa por anónimo y “muy antiguo”. Las faltas de ortografía y de sentido de algunos de sus versos prueban que a la libreta donde se los conserva han llegado de la tradición oral. Los copiamos tal como aparecían en dicho original:

Hoy sale del seno
Puro y virginal
De la mejor madre
Que se vio jamás,
Del divino verlo /Divino
[Verbo/
La Eterna bondad.

Y vos reyna augusta
Virgen singular
Que este amor el goso
De madre juntaís
Nuestros homenajes
Gustosa aceptad.

Hoy la luz del cielo
Ven carne mortal
El que entre los brillos
Del Rey inmortal
O feliz pesebre
Sagrado portal.

José venturoso
Que verle ancias
Por un santo exceso
De suma umildad,
Venid el primero
Venid adorar.

O santos pañales
Pajas que lugar
De cuna tuvistes
Para un niño tal.
Nada buestra dicha
Competir podrás.

Pastores y magos
Reyes de Sabad
Que soy/s/ la primicia
De la cristiandad
Vuestros ricos dones
Venide ofertad.

En fin fieles todos
Que el gremio formáis
De la Santa Iglesia
Bamos a postrar
Antes el Dios que nace
Lleno de bondad.

La aparición de estribillos en el romancero, tan brillantemente estudiada en España, no se pierde en la Argentina, y Moya registra algunas versiones de romances con este artificio como la de *La esposa infiel* procedente del legajo 2 de Jujuy, en que aparece el estribillo "Que con el aretín, que con el aretón", uno de los más tradicionales del romancero. Los estribillos, por lo demás, son muy comunes en los romances que forman parte del cancionero infantil, como veremos oportunamente.

Estróficos. Poliestróficos sin artificios. Narrativos
(en cuartetos *abcb*)

El llamado *romance criollo* es una composición de género narrativo y forma 8 *abcbdefeghih...* (que en ocasiones puede resultar por ejemplo 8 *abcbdefeghbh...* sin que esto cambie su carácter).

Sin entrar aquí a detallar las teorías que, en diferentes épocas se formularon sobre el romance en cuartetos (mejor dicho “pareados”, corrige Menéndez Pidal en *Romancero Hispánico*, parte 1º, p. 121) importa que, de los estudios de Wolf y Guillermo Grimm (convencidos de que “la forma primitiva de los romances fue la de cuartetos de versos redondillos pareados o monorrimos”) y sus opositores, A. Bello, Federico Hansenn y S. G. Mulley, citados y apoyados por Menéndez Pidal, queda bien claro que, aunque la división en cuartetos esté “muy lejos de ser esencial en los romances, pues no aparece establecida como regla hasta 1598”, esta fecha, sólo 97 años posterior a la del descubrimiento de América, corresponde a un momento en que ya en España las exigencias del canto popular habían impuesto la agrupación de los octosílabos de cuatro en cuatro (o de los pareados de dos en dos).

Vicente T. Mendoza, el estudioso americano que más acertadamente trató, al procurar el esclarecimiento de los orígenes del *corrido* mexicano, el origen general de los *romances criollos* comunes a toda Hispanoamérica, llegó a la conclusión de que el *corrido* mexicano encuentra su parentesco más inmediato en los *romances corridos* o *Corridos* de Extremadura y Andalucía (Mendoza, 1939). La indudable proximidad de las piezas mexicanas respecto de las argentinas nos permite pensar en un origen común para las composiciones folklóricas de ambos países.

Aunque todos los tratadistas han preferido entre nosotros para denominarlos la expresión *romances criollos*, el nombre de romances no existió ni existe para ellos en el pueblo argentino que, si hasta para los romances españoles usó muchas veces denominaciones como *canción*, le-

tra, cuento (nombres con que aparecen encabezadas versiones de romances monorrimos en la Colección de Folklore de 1921), a estas piezas criollas las designó genéricamente *corrido* o *corrida*, *letra*, *verso*, *versada*, *compuesto* y *argumento*, voces que aparecen en el texto de las mismas piezas en estrofas generalmente introductorios o finales como:

Recibirán los oyentes,
aquí remato el *corrido*,
de la cárcel se salió,
quién sabe adonde se habrá ido.

(Col. de Folk., Leg. 7, San Juan)

Aquí se acaba esta *letra*
de Juliancito el mentado,
siete muertes ha tenido,
a las ocho la ha pagado.

(Col. de Folk., Leg. 162, La Rioja)

El que concertó este *verso*
fue de una nación vecino.
La madre aparaguayada
y el padre fue correntino.

(Ezquer Zelaya, *Corrientes Ñu*)

Recibirán caballeros,
es porfiar contra la ley,
me ha pedido que le cante
el *verso* del toro güey.

(Col. de Folk., Leg. 7, San Juan)

Atiendan, señores míos,
que tengo el gusto'e contar
el *argumento* que tuvo
el loro con su deidad.

(Col. de Folk., Leg. 161, La Rioja)

Ninguno de estos nombres, sin embargo, adquirió la definitiva prioridad del de *corrido* en México ya que, como tan bien lo ha hecho notar Carlos Vega (1964, p. 198-199).

“En la campaña nos esperan, en boca de los cantores u oyentes, más nombres que especies; y es porque cada especie suele recibir varios nombres diferentes. Además —es lo grave—, un solo nombre puede aplicarse a varias especies distintas”. Muchas veces las piezas son designadas por el cantor con el nombre de la forma musical en que se entonan y así hablan de cantar una *milonga*, una *cifra*, un *estilo*, un *tono*, más que un *corrido* o un *argumento*. Y sin embargo este último es uno de los nombres más tradicionales para las largas piezas narrativas, y por eso lo eligió Hernández para su historia cuando dijo en el canto primero de su *Martín Fierro*:

Me siento en el plan de un bajo
a cantar un argumento,
como si soplara un viento
hago tiritar los pastos,
con oros, copas y bastos
juega allí mi pensamiento.

En el litoral y nordeste argentinos la voz *compuesto*, también usada en otras áreas, es dominante. Pero nosotros, haciendo la salvedad de que en los legajos de la Colección de Folklore de 1921 hemos encontrado décimas y hasta glosas incluidas por error de informantes no especializados bajo el mismo nombre, utilizaremos la denominación general de *corrido*, como elipsis de *romance corrido*, pues fue al parecer la más extendida y es de común inteligencia en Hispanoamérica.

Una clasificación por sus temas agruparía a estas piezas en tres grandes grupos: a) Noticieros (basados en un hecho real); b) Imaginativos (relatos de ficción), y c) Sagrados (narran episodios de la vida de Jesús, la Virgen María o los santos, sobre base bíblica o imaginativa).

a) *Noticieros*

Los corridos noticieros pueden dividirse en tres grandes grupos. Un primer grupo de piezas *históricas* (políticas, especialmente), otro de piezas *matonescas* (*desgracias* o *averías*) y un tercero de piezas *locales* (*casos* o *sucedidos*). Vale para todos ellos una regla ya enunciada por Menéndez Pidal para los romances históricos: la coetaneidad de su creación respecto de los sucesos a que se refieren.

Ausente del folklore el sentimiento abstracto e indeterminado de Patria, la tierra, la región, el lugar, son la patria chica que retiene para sí el amor, el heroísmo de sus hijos, y así, los corridos históricos, que ignoran las grandes campañas libertadoras, han tomado como tema grandes o pequeños hechos relacionados con las guerras o la política regionales. Verdaderas crónicas en verso de los sucesos, comprenden una iniciación, por lo general monoestrófica, que suele emplear fórmulas adaptables a todo tipo de cantares noticieros. Después de esta introducción comienza, generalmente en tercera persona y tiempo pasado, la narración de los acontecimientos.

El cantor pinta escenas y hombres con vivos trazos impresionistas y su enfoque, a menudo parcial y circunscrito, nos recuerda la famosa página en que Stendhal, dando un paso precursor hacia el realismo, describe la batalla de Waterloo tal como él la había visto desde su modesto puesto de retaguardia. En los corridos, por esto, aparecen siempre, en lugar de la visión panorámica del hecho guerrero, cuyas características podríamos confrontar con los textos especializados, estas escenas parciales que nos alejan de la Historia pero nos acercan a los hombres. Palabras de personajes ignorados por los documentos, que no hubieran trascendido del momento dramático en que fueron dichas han bastado, sin embargo, para impresionar al cantor quien, en sus versos, las inmortaliza. Pero todo es, en verdad, bien complicado en esta poesía del folk que algunos tratadistas consideran caracterizada por su simplicidad, precisamente. El empleo de moldes estereotipados o rimas viajeras, típico

de su estilo y que constituye la base de esta poesía semi-improvisada, hace que muchas veces lo que un personaje expresa no responda a una estricta realidad (pese a que reflejar la realidad es la función del cantar noticiero), sino a una realidad aproximada, condicionada por el molde poético utilizado para nombrar a dicho personaje participante en el hecho. Así, en el famoso cantar de la persecución del gobernador Cubas de Catamarca en el trágico año de 1841, aparece una cuarteta que dice:

Baliaron a Félix Caro
¡Qué mozo tan desgraciado!
Pero más peleaba Caro
que los que se hallaban sanos.

indudablemente emparentada con la de un cantar mucho más antiguo, de carácter matonesco, que, bajo el título de *Historia de Martín Fiero y sus compañeros*, o *Palomino y Martín Fiero* o, simplemente, *Corrida*, se registra en distintos legajos de la Encuesta de 1921 y una de cuyas estrofas, deteriorada, reza:

Voltieron a José Fruto
y a Palomino quebraron,
pero Palomino peliaba
mejor que los que estaban sanos.

Los ejemplos de cuartetas contrahechas y adaptadas a nuevas piezas podrían multiplicarse. Citaremos aquí sólo otro caso interesante por mostrar la índole temática tan diversa de los cantares en los que el mismo molde poético puede funcionar:

Forastero soy, señora,
vengo rindiendo obediencia,
usted me mandó llamar;
aquí estoy en su presencia.

dice una estrofa de *Estaba el loro durmiendo*, recogido por Carrizo en su *Cancionero popular de Tucumán* (t. II, Nº

849-a); y una versión de un famoso cantar sobre la muerte de Facundo Quiroga procedente de Santa Fe (Col. de Folk., Leg. 242), algo deteriorada pero derivada sin duda del *Argumento sobre el asesinato del general don Juan Facundo Quiroga por Liberato Orqueda, año 1835 (Para cantar por cifra)* que exhumara en 1888 T. Puentes Gallardo y hemos comentado oportunamente, expresa:

Hizo bajar los gobiernos
rindiéndoles obediencia:

—Aquí estamos, señores.

—Aquí estamos, vuecelencia,
debajo de sus banderas,
rendido a vuestra presencia.

Sobre la base de la revisión de las compilaciones publicadas hasta ese momento, Jacovella (1959, p. 124), al hablar de los “romances históricos” dice que “no serán muchos más de una decena”. La posterior investigación que quien esto escribe realizó en los legajos de la Colección de Folklore⁷ ha mostrado que el número registrado de tales piezas asciende a más de treinta (unas veinte en la Colección de Folklore y las restantes en los Cancioneros de Carrizo, Di Lullo y Draghi Lucero) donde, por lo demás, se registran muchas variantes de piezas coincidentes con las de los otros repositorios de folklore poético. Es cierto que entre estas piezas hemos incluido no sólo las que se refieren a la historia política sino también, como lo hizo Carrizo, a lo que podríamos llamar historia física, es decir aquellas que tratan de catástrofes naturales (terremotos, fenómenos celestes, plagas o pestes). Las que interesan solamente a la historia social, tras a veces difícil deslinde, han sido incluidas entre las locales y matonescas.

Dos textos han de servirnos como material de ejemplificación. Uno de los referentes a la muerte de Quiroga, el que conceptuamos más antiguo, es imprescindible dada la

⁷ Conf. Olga Fernández Latour: *Cantares históricos de la tradición argentina*.

posterior proyección del tema en la literatura argentina. Otro, más humilde, testimonio de un oscuro suceso de la guerra entre los Taboada de Santiago del Estero y Celedonio Gutiérrez de Tucumán, que duró unos diez años a partir de 1853, es acaso, con sus estrofas imperfectas y a veces fragmentarias, uno de los ejemplares más típicos de esta poesía noticiara para consumo exclusivamente popular.

ARGUMENTO SOBRE EL ASESINATO
del
GENERAL DON JUAN FACUNDO QUIROGA
por
Liberato Orqueda
Año 1835

(Para cantar por cifra)

Año de mil ochocientos
treinta y cinco; —¡y año
[nuevo!
Murió el General Quiroga
el diez y seis de febrero.

El vivía por La Rioja,
se dirigió a Buenos Aires,
porque los pueblos pasaban
algunas necesidades.

Cuando llegó a Buenos Aires,
López y Quiroga unidos,
le mandan unir los pueblos
que estaban desavenidos.

Viendo lo que le ordenaban,
trató de marchar *pa arriba*,
sin saber de que se pierde
con toda su comitiva.

Llegó al pueblo cordobés
(donde no faltan mentiras),
le comienzan a contar
que apeli-graba la vida.

Al otro día de mañana,
cuando Dios su luz alumbra,
a su vaqueano le dice:
“Tomaremos el camino
que va derecho a Tulumba”.

De ese pueblo cordobés,
marchó el señor general;
la dirección que llevaba
el pueblo del Chañaral.

Lo que al Chañaral llegó
ya trata de hacer bajar,
los gobiernos de Santiago,
de Salta y del Tucumán.

Bajaron los generales:
—“Aquí estamos vucelencia
rindiendo nuestras banderas
delante vuestra presencia”.

Velay — los *heícho* llamar,
por Rozas vengo a esta tierra
para hacerles convenir
en que nunca formen guerra.

Dijo el general de Salta:
—“Si me permite el Gobierno
yo querría un Presidente
que gobierne a nuestro pueblo”.

Y Quiroga le contesta
con palabras afeituosas:
—“Eso mismo he conversado
con López y nuestro Rozas.

Yo me voy a retirar,
así la suerte requiere:
Dénme señores las manos,
yo me despido de ustedes”.

II

Ya saben los Reinafés,
que el General ha marchado
y ordena a Santos Pérez
que lo entregue asesinado.

Santos Pérez les decía:
—“No es posible mis señores;
al asesinar a ese hombre,
voy a perder mis honores”.

Los Reinafés le replican:
—“¡Te lo habemos ordenado,
y si acaso no lo hicieres,
tú serás asesinado!”.

Ya salió don Santos Pérez
en aquella hora cabal;
trata de ponerle espías
a ese señor general.

Del momento en que marchó
ya le siguen con espías;
las leguas que caminaba,
las postas donde dormía.

Llegó a la posta de “marcha”,
se puso a limpiar sus armas
con intención de pelear,
según las fuerzas que salgan.

Al otro día de mañana,
con marcha muy exquisita
logró hacer una jornada
a la posta “Las Piedritas”.

En la posta “Las Piedritas”
una mujer le decía:
—“¡Por Dios! señor general,
que viene a perder la vida”.

Este general no cree
lo que dice esta mujer:
Que le quitasen la vida
sin dar motivo; ¿por qué?...

De la posta “Las Piedritas”
manda un correo adelante,
—“Que lo esperen con caballos
en la posta Sinzacate”.

Llegó a lo Marcelo Márquez,
(el asesino primero)
—“Bájese mi general,
comerá carne con cuero”.

Contesta: —de que, “está
[bueno”
(¡es un azar de la guerra!)
y al bajarse tiembla el pasto
pues se estremece la tierra...

Cuando hubo de retirarse,
pregunta como ignorante:
—¿Qué dirección tomaré
pá llegar a Sinzacate?...

Marcelo Márquez le dice:
“Señor, yo no soy vaqueano,
puede ir usía sin cuidado”...
siendo uno de los malvados.

Ya pasó de Sinzacate,
por tener la marcha franca
y se detiene a hacer noche
en el *Corral de Barranca*.

Y otras mujeres piadosas
le avisan en el camino
que en ese Barranca-Yaco
se iba a cumplir su destino.

Día sábado a la tarde
entró a ese Barranca-Yaco,
le atajaron la galera
y le gritaron: —¡haga alto!

El valiente general,
al que la muerte no arredra,
manda parar la galera
tratando de *echar pie a tierra*.

—“Me salís aquí a matar”...

—Les grita con gran fiereza...
“Mirad que sé castigar,
y, hoy mismo vuestras cabezas
a mis pies van a rodar”...

Y avanzando Santos Pérez
tras ruido de un trabucazo,
por la puerta de la galera
me lo voltea de un balazo.

Pero Quiroga no muere:
¡Se me han trocado los aires!
—Alcance pa degollarlo,
un cuchillo, señor Suárez!...

De “desatar” la galera
Santos Pérez da la orden
llevándosela a los montes,
y aquí comienza el desorden...

III

Nadie se puede almirar
que haya muerto “un pecador”
lo cual sí, una criatura
que nunca le ofendió a Dios

Esta era una criatura
que tenía muy pocos años,
de postillón lo llevaban
a volver unos caballos.

Las exclamaciones que hace
a la Virgen, nuestra madre,
eran tales, que a las piedras
las hiciera llorar sangre...

Se arrimaba a los soldados
y esta exclamación hacía:
—“No me dejen castigar...
¡Ay!... no me quiten la vida”.

Habló Fernando Jiménez:
—“No me le quiten la vida,
yo lo mando pa otras tierras
y respondo con la mía...”.

Dio vuelta Don Santos Pérez
y su lanza le enristró:
—No lo vuelvas a pedir...
Fuerte estocada le dio.

Concluyó esta criatura
así la suerte requiere:
También le tocó morir
a manos de Santos Pérez.

Pérez le dice a su gente:
—“Señores, la orden es ‘fuerte’
y aquel que libre una vida
la pagará con la muerte”.

Y furioso repetía:
—“No se me muestren
[cobardes,
he dicho que en este día
se maten curas y alcaldes”.

Así les anda ordenando,
cuando de pronto exclamó:
“Sólo se escapan los Reyna,
porque ellos son los del
[mando”.

Así cumplieron sus gustos,
sus ensañas, sus excesos,
la gente de Santos Pérez
como unos bárbaros necios.

*Un domingo de mañana*⁸

Un domingo de mañana
marchando por escalones
nos decía: —La guerra es
[nuestra,
aprieten los corazones.

Don Celedonio Gutiérrez
de gracia sabía pintar,
don Antonino Taboada
había *sío* más militar.

Los hizo echar pie a tierra
el coronel Albornoz:
—Protejan la infantería
aunque mueran con honor.

¡Cosa que nunca se ha visto
ni en el centro de la tierra
que den un solo paquete
para *dentrar* a una guerra!

Al poco fuego que hicieron
a su *costao* se paró,
gritaba la infantería:
—¡La munición se acabó!

El coronel Albornoz:
—Esto es lo que me sujeta,
la munición se ha acabado
y han de calar bayoneta.

Don Celedonio Gutiérrez
anda observando las cosas.
—Que vaya por munición
el ayudante Mendoza.

De ahí salió galopando,
yo no sé como decirle,
y a su *costao* se paró,
ya no encontró a quién
[pedirle.

⁸ Hemos publicado esta pieza con las indicaciones correspondientes en *Cantares históricos de la tradición argentina* (p. 169-170).

Ahi volvieron disparando
al que la toca la lleva;
al primero que voltiaron:
al pobre Vicente Nieva.

Bartolo y Andrés Medina:
—Ni aunque *pierdamos*
[la guerra
lo *mos dir* a proteger
al pobre Vicente Nieva.

En sus marchas muy alegres
a todos les dan las manos,
no ignoraban que venía
ese Juancito Romano.

Bartolo y Andrés Medina
y Carlos Quedabaelté /sic/
de allí vino Germán Campos
y los levantó a los tres.

Pobrecito el mayor Nieva
que vino a contar la mano

.....
después de perder su hermano

Otro tipo de corridos noticieros son los llamados por el pueblo *desgracias* o *versos de avería* y cantares *matonescos* por Juan Alfonso Carrizo, quien siguió en esto la denominación dada por Rafael Salillas a los romances de valentones y que ha quedado ya consagrada entre nosotros por el uso técnico.

Sarmiento (1845) los ha evocado vivamente citándolos junto con los de carácter histórico por su comparable condición noticiera:

“El cantor anda de pago en pago, «de tapera en galpón», cantando sus héroes de la pampa, perseguidos por la justicia, los llantos de la viuda a quien los indios robaron sus hijos en un malón reciente, la derrota y la muerte del valiente Rauch, la catástrofe de Facundo Quiroga y la suerte que le cupo a Santos Pérez”.

Morfológicamente iguales a los históricos y con idéntica condición de coetaneidad comprobable, este tipo de composiciones, de gran arraigo tradicional en nuestro país, son, precisamente, las que cantan sobre “héroes de la pampa, perseguidos por la justicia” y, en general, sobre episodios culminantes, casi siempre sangrientos, de la vida de hombres y mujeres comunes en conflicto con la sociedad; tra-

gedias cuya pintura impresionista en lenguaje ingenuo debió de conmover al paisano como hoy conmueven al pueblo las noticias de policía.

Nadie nos ha dejado una imagen tan completa del funcionamiento social de tales piezas como Sarmiento cuando dice en *Facundo*:

“El cantor mezcla entre sus cantos heroicos, la relación de sus propias hazañas. Desgraciadamente, *el cantor*, con ser el bardo argentino, no está libre de tener que habérselas con la justicia. También tiene que darle cuenta de sendas puñaladas que ha distribuido, una o dos *desgracias* (¡muertes!) que tuvo y algún caballo o una muchacha que robó. El año 1840, entre un grupo de gauchos y a orillas del majestuoso Paraná, estaba sentado en el suelo, y con las piernas cruzadas, un cantor que tenía azorado y divertido a su auditorio, con la larga y animada historia de sus trabajos y aventuras. Había ya contado lo del rapto de la querida con los trabajos que sufrió; lo de la *desgracia* y la disputa que la motivó; estaba refiriendo su encuentro con la partida, y las puñaladas que en su defensa dio, cuando el tropel y los gritos de los soldados le avisaron que esta vez estaba cercado /.../”.

El final de este conocido episodio, en que el cantor se salva a nado, nos resulta feliz, y es que, en todos los casos, el protagonista de estos versos de avería es, además, *el héroe*.⁹

Hemos hecho notar más de una vez —sin haberlo “recogido” de ninguna parte, como supone Becco (1960, p. 51-52)— que, a diferencia de lo que ocurre en los romances españoles de jaques y valentones, los protagonistas de estos cantares no son verdaderos matones o bravucones que matan por el placer de matar y hacen gala de sus inusitadas proezas, sino, en su mayoría, muchachos que salen a divertirse, inocentes que por su mala estrella caen en desgracia ante la justicia, presos políticos, desertores llevados por la desesperación y la miseria. En la mayor parte de los casos

⁹ Sobre las características psicológicas de estos héroes hemos dicho ya algo en *El “Martín Fierro” y el folklore poético*.

el criminal (que a veces, siguiendo la tradición española, comete varias muertes), se presenta como un perseguido por la fatalidad, incomprendido por la sociedad (representada muchas veces por los propios padres), vagabundo triste y en el fondo inocente.

La narración se realiza en primera persona, cuando, como en el ejemplo dado por Sarmiento, quien canta ha sido actor en los sucesos, pero más comúnmente se usa la tercera. Una fórmula común a varios cantares noticieros puede servir de estrofa introductoria:

Al sonido'e la guitarra,
al sonido e'cinco /sic/ cuerdas¹⁰
voy a contar la desgracia
de Juan Isidro Cepeda.

Sigue el relato de las peripecias que la fortuna depara al protagonista, a quien la inmerecida maldición de su madre ha echado a padecer. Si dudamos de su carácter matonesco, bástenos dos cuartetas para demostrarlo.

El pobrecito e'Cepeda
tan fatigado del sol
para salir de entre ellos
cincuenta y uno mató.

Ese río de Las Palmas
un día de tanto espanto,
si sangre hubiera llovido
no hubiera crecido tanto.

Pero como estos son males procedentes del destino dentro de su concepción helénica del fatalismo, el cantor, que, sin duda, ha tomado partido a favor del protagonista, dice en la despedida:

Señor
tengaló por devoción,
al pobrecito'e Cepeda
de rezarle una oración.

(Col. de Folk. Leg. 61, San Luis)

¹⁰ En otras versiones la cuarteta presenta variantes como: "Atención pido, señores, / al tañido de seis cuerdas / oigan contar la desgracia / de Juan Isidro Cepeda", (Legajo 300, Catamarca).

Impregnados del mismo espíritu que provoca los fenómenos de canonización popular (la veneración por los “mártires” o “inocentes”), estos cantares contienen otras constantes: la exaltación y el orgullo por la valentía, la precocidad de sus héroes, el abuso que sobre ellos ejerce la autoridad, el valor del caballo, el juego, los efectos perniciosos de la bebida, la pérdida de noticias sobre el protagonista (que es una forma de morir), cuando no la realidad de su muerte.

Muchas son las piezas de este tipo que hemos tomado de los legajos de la Colección de Folklore y analizado con vistas a una obra especializada sobre el tema. También en este caso debemos ampliar apreciablemente la cantidad mencionada por Jacovella (1959, p. 124) quien, tras citar el romance matonesco (originalmente monorrímo, y sin duda español) de Sebastiana del Castillo, dice: “En este género ‘matonesco’, hay tres o cuatro más que narran también las descomunales hazañas de héroes truculentos (Cantarito, Cepedita, Bartolito, etc.), pero en cuartetos *abcb*”. De un solo repositorio (la Colección de Folklore de 1921) hemos tomado más de cuarenta piezas distintas, la mayoría de más de diez cuartetos (una de ellas, procedente de San Luis, que el maestro remitente copió del viejo cuaderno de un cantor, suma 156 cuartetos y se indica que “se cantaba por cifra con acompañamiento de guitarra”). De algunos de estos cantares se registran más de diez versiones, como en el caso de *Cepeda*, con 13 versiones (5 de Catamarca, 3 de La Rioja, 3 de Santiago del Estero, 1 de San Luis y 1 de San Juan).

Su circulación por el territorio argentino abarca todas aquellas zonas con vida aldeana, su antigüedad hasta ahora conocida se remonta a fines del siglo XVIII y su supervivencia en la memoria de informantes vivos los muestra curiosamente arraigados en la cultura del pueblo.

Félix Rodríguez

El miércoles a la tarde,
estando la tarde fiera,
ahí lo fueron a prender
al puesto del Río las Piedras.

Al pobre Félix Rodríguez
el destino lo traía
a casa de unos amigos,
que satisfacción tenía.

Estaban en un salón,
si dando conversación,
pobre de Félix Rodríguez
qu'el corazón le avisó

y le dice a los amigos:
mañana soy preso yo.

Ay, le dicen los amigos,
d'eso no le de cuidao,
échese a dormir adentro,
le cuidaré su caballo.

El que se acuesta a dormir,
ya le trancaron la puerta,
otro, por debajo i cuerda,
fue a dar parte a la justicia¹¹

Pobre de Félix Rodríguez,
el cuidao lo ha recordao,
se asoma por la ventana,
se halló de gente rodeao.

Ya le destrancan la puerta,
ya lo atropelló el alcalde.¹²

Sale peleando este mozo,
parece un fuego encendido,
al que no lo deja muerto,
lo dejaba malherido.

Sale Basilio Quevedo
también contando de cierto:
Si no lo prienden en vivo
yo lo hi de prender en muerto.

Responde Félix Rodríguez
enalterada la voz:
Bajate nomás, Quevedo,
toavía tengo para vos.

El sábado sobre tarde,
al cerrarse la oración,
largó las armas al suelo,
él en persona se dio.

Ya le llevan por la calle
cargado de mil prisiones,
grillos, posas y cadenas,
que quebraban corazones.

—Me acuso mi padre santo,
le contaré lo segundo,
alcánceme la guitarra,
me despediré del mundo.

—Jesús, hijo, no digáis,
mirá que se cai el templo.
—Dejelú cair, mi padre,
que los dos estamos dentro.

11 Cuarteta deteriorada. En otra versión dice: "Uno le tuerce la llave / y otro ponen de divisa / y otro, por debajo'cuerda, / le da parte a la justicia", (Legajo 84, San Juan).

12 Cuarteta trunca. En otra versión dice: "Ya le destuerce la llave. / —Aquí estoy, señor Alcalde, / atropelle cuando quiera / que no sea su viaje en vano". (Legajo 186, Tucumán).

Vino la madre llorando,
la bendición le fué a dar.
—Quite, madre de mi vida,
quite, no me haga penar.

Madres, las que tengan hijos,
sépanlos adoctrinar,
lo ven a Félix Rodríguez
en lo que ha venío a parar.

Colección de Folklore. Leg. 200. Tucumán.

Los corridos *locales*, correspondientes a lo que en prosa serían “casos” o “sucedidos”, son también relativamente abundantes en las colecciones de material poético, éditas o no, de nuestro país, y esto es destacable pues, evidentemente, muy grande debe de haber sido la cantidad de piezas de este tipo que se ha perdido dada la decadencia funcional de su tema, más acentuada aún que en el caso de los cantares histórico-políticos.

Un buen ejemplo de este tipo de material es el *Compuesto a Petrona Ocampo* registrado en el legajo 65 de Las Palmas, Chaco, de la Colección de Folklore de 1921. Las aclaraciones en español de las expresiones guaraníes del texto proceden del mismo legajo.

Voy a cantar un momento
aunque malo será el canto
Ta mombehumí la historia /voy a contarles la historia/
la desgracia de Petrona Ocampo.

La desgracia sucedió
en Arroyito aquel momento,
Humaitá dirección /En dirección a Humaitá/
Paso pé departamento /Departamento del Paso/

Señores, nobles oyentes
Ai potá che disculpá /quiero que me disculpe/
yo no canto por mi gusto,
Petrona nté oyapocá /Petrona nomás me hace hacer/

Ella nació desgraciada
y desgraciada murió.
Eleuterio Valenzuela
a Petrona la baleó.

Para sacar el compuesto
a su madre le pidió,
para que sepan las gentes
cómo ella se murió.

Día lunes era por cierto,
jugando estaban los dos,
de Eleuterio Valenzuela
un tiro se le escapó.

Al escapársele el tiro
a Petrona le acertó
y de susto Petronita
por Evaristo /sic/ se abrazó.

Dieron parte a la justicia
de la desgracia que había,
vinieron gentes a cuadrilla
para ver lo que había.

Muchas gentes han venido
para ver lo que había,
también Próspero Ernesto
entre ellos se venía.

Se rodearon las gentes
y derramaron algún llanto,
al ver la desgracia que llegó
a la joven Petrona Ocampo.

Un mes está en la cama
sufriendo mil dolor,
martirio y cuanta pena
traspasaba el corazón.

El diecinueve de mayo
la desgracia sucedió,
y el diecinueve de junio
a la muerte se entregó.

Se quedaron sus parientes
con el mayor sentimiento,
hay que lamentar y hablar
al ver el padecimiento.

Al marchar al cementerio
ochenta y nueve la
[acompañaron,
Francisca Ocampo, la hermana,
era la que más se lamentaba.

Al bajar en aquel sepulcro
donde ella descansando está,
las lágrimas le echaron
el recuerdo último ya.

Es bueno para ejemplo
lo que ahora sucedió,
la señorita Petrona Ocampo
desgraciada se murió.

Adiós iglesia y plaza,
adiós madre y hermanito,
le quedará como ejemplo
al pueblo de Arroyito.

b) Imaginativos

La gran mayoría de los corridos que calificamos como *imaginativos* son relatos de ficción que corresponden a lo que, en prosa, denominaríamos *cuento*: una narración en la que no se cree. Son piezas que viven para producir regocijo al humor o placer estético. Los hemos dividido en dos categorías principales: *humanos* (jocosos, novelescos, disparatados, de exageraciones, etc.) y *animalísticos*. Aun-

que hasta ahora no se ha usado este sistema, metodológicamente importa clasificarlos siguiendo las normas de los índices de tipos y motivos de cuentos folklóricos, especialmente de los de Aarne-Thompson y Thompson, a los cuales incorporan muchas veces nuevos elementos.

Como ejemplos de los *humanos* transcribimos a continuación una versión del difundido cantar de *los cuatro viejos embusteros* (Lynch, V. 1883, p. 35-36; Carrizo, J. A., 1933, p. 274-275 y 1937, p. 319-320; Draghi Lucero, J., 1938, p. 568-569; Vicuña Cifuentes, J., 1912, p. 555-556).

Susana Chertudi, que transcribe en su obra *Cuentos folklóricos de la Argentina. 2a. serie* p. 196-198, una versión prosificada del cantar procedente del legajo 73 de San Luis de la Colección de Folklore, dice: "El cuento de los cuatro viejos expone el tema 'Concurso de mentiras' /.../ y también es cuento de mentirosos /.../". De acuerdo con la clasificación de Aarne-Thompson lo sitúa en los tipos 1889 y 1920. A.

La versión que sigue permanecía inédita y ha sido tomada de la Colección de Folklore, legajo 19, Tucumán, donde aparece dividida en cuatro partes, tal como la presentamos, en cada una de las cuales habla uno de los "viejos".

I

Cuatro viejos embusteros
se pusieron a contar
las hazañas que habían hecho
cada uno en su mocedad.

Uno de ellos me contaba:
Nunca he sido militar,
sólo mi ejercicio ha sido
tan solamente en pelear.

y comenzamos a pelear
como perros en majada.

Al bajar una quebrada,
al subir una cuchilla,
de un solo hachazo voltié
trescientos indios y una china.

II

Me fui para la otra banda,
para la tierra'el volcán...

Allí estando me hallé
con los indios que habitaban

El otro viejito contaba:
Nunca he sido militar
sólo mi ejercicio ha sido
solamente en bolear.

Me fui para la otra banda,
para la laguna'el Brito.
¡Señores la avestruzada
cosa que nunca había visto!

Ensillamos los caballos
ligeros como un halcón,
para bolar y sacar
la picana y los alones.

¡De allá se vienen, amigo,
ligeros como un hondazo,
seiscientos quince voltié
con las bolas de un sogazo!

III

El otro viejito contaba:
Nunca he sido militar,
sólo mi ejercicio ha sido
tan solamente el domar.

Me fui para la otra banda,
para la mar, conchabado,
mi patrón se llamaba
ese don Juancho Pelado.

La noche de mi conchabo
me hicieron mucho agasajo:
Mocito, duerma temprano
para que dentre al trabajo.

Al otro día de mañana
echan la cría al corral:
una tropilla de overos,
entre medio un alazán.

Dentre nomás forastero...

Y me dijo el capataz,
pilleló a ese redomón

andelé medio despacio
que esa es la silla'el patrón.

Le tiré mis cuatro cueros,
bozalejo, espuela y riendas
cuando iba el grillo atado,
los ojos como linterna.

Gritaba como chanchito
el demonio'el bagualón.
Entre mí nomás decía:
¡Pucha la silla'el patrón!

De un solo brinco monté
y le apreté las de acero...

Bellaqueó quinientas leguas
y no me pudo voltear,
se volvió por sobre el rastro
hasta la puerta'el corral.

Y me dijo el capataz:
largueló a su redomón,
hoy día cumple treinta días
lo que ensilló el bagualón.

IV

El otro viejito temblaba
como pichoncito tierno:
Señores les voy a contar
cuando yo era marinero.

Un domingo de mañana,
estando sereno todo,
se me fue un piloto al agua
y un reloj cadena de oro.

Allí yo quedé pensando
sin saber lo que iba a hacer,
por tras de aquellas alhajas
al agua me descolgué.

Y me solté a navegar
a los rumbos de un crucero,
al mes y veintiocho días
salí a un riachuelo.

No digo que yo no miento,
esto fue por cuenta mía
que yo fui a salir al río
al mes y veintiocho días.

No digas que yo miento,
ni me trate de embustero,
este pasaje pasó
ese año que llovió buñuelo.

Los corridos *animalísticos* tienen como protagonistas a animales que actúan ya sea como tales o ya, como en la fábula, investidos de las pasiones de los hombres. Los principales son los de *El jilguero y la calandria*, *El caballo y el buey*, *El loro y la cata*, *El toro y el tigre*, *El toro buey*, *El sapo y la rana*, *El sapo y la tortuga*, *El quirquincho y la iguana*, *El zancudo y la hormiga*, *La golondrina y el picaflor*, *La hormiga y el piojo*, *La oveja y el carnero*, *El piojo y la pulga*, *El pulgón y la pulga*, *El icancho y la urpila*, *La vaca y el buey*. La mayor parte de ellos incorporan nuevos motivos al índice universal de Thompson.

Como ejemplo de estos cantares elegimos, aunque no trate de amores ni matrimonio entre animales, que es el tipo más corriente, ni sea tampoco un diálogo entre ellos, también muy frecuente, una composición posiblemente muy antigua, con algunas cuartetas de verdadero valor poético: los versos del toro buey. La versión que transcribimos es una de las que registra Juan Alfonso Carrizo (1942, t. II, p. 233-235).

Cuando era torito chico,
andaba al pie de la vaca,
cuando era ya de tres años,
formaba un rodeo de plata.

Yo soy el torito buey
y balo en la primavera;
con un balido que pego,
se junta *cuanta* tambera.

Yo soy el torito buey
que se anda de tambo en
[tambo;
cuando hallo vacas, me junto,
de no, me paso balando.

Yo soy torito cumbrano;
me llaman el *asta i plomo*;
tiro tierra con las manos,
la recibo con el lomo.

Yo soy el torito buey;
me llaman el orejano;
en las astas traigo invierno
y en el balido verano.

Yo soy el torito buey;
me llaman el *tola, tola*;
y mosca que se me arrima
me la espanto con la cola.

Para el tiempo'las aradas,
me bajo como el sereno,
y comienzan a decir:
—Aquí viene un toro ajeno.

A este toro forastero
yo en mi vida no lo he visto,
si no lo reclama el dueño
para mi corral lo alisto.

Yo soy toro en mi rodeo
y toruno en rodeo ajeno.
Donde brama el toro buey
no brama ningún ternero.

Yo nomás tuve la culpa
que me diera a conocer:
me tiraron las coyundas
y las comencé a lamer.

El lunes por la mañana
entramos a trabajar:
—Retírense, caballeros,
yo solito voy a arar.

Yo nomás tuve la culpa
que me di a reconocer.
Empecé a tirar la oreja
sabiendo que me ha i doler.

Es tanta mi mansedumbre,
puede arar una mujer;
si me tiran de la oreja
sobre la raya h'i volver.

Ya se acabarán las siembras,
se acabarán las aradas;
entonces al toro buey
lo echarán a la invernada.

Un día estando en los pastos
y comiendo de lo bueno,
oí sonidos de llaves
en las trancas del potrero.

Levanto la vista y miro
para ver un desengaño:
que estaban cuatro jinetes
con los lazos en las manos.

Agaché la vista al pasto,
me pongo a considerar
que de tantas gordas que hay
a cuál vendrán a llevar.

Estaba considerando
de verme estar tan bonito,
cuando yo menos pensé
me hicieron un corralito.

Ya me tiraron el lazo
y comencé a disparar,
nunca me corran de atrás
porque no me han de pillar.

Uno de ellos me conoce,
me conoce por fortuna.
—No lo pillen con el lazo
sino con una coyunda.

Las palomitas lloraban,
las avecillas decían:
—Muriendo el torito buey,
no comeremos semillas.

Siempre viva don fulano,
que porfía contra la ley:
me ha pedido que le cante
el verso del toro buey.

Un cantar del folklore argentino, particularmente localizado en el nordeste y el litoral, nos obliga a establecer una diferencia entre su carácter como narración y el de los corridos que funcionalmente hemos homologado a los cuentos: el o los compuestos del Carau versifican una *leyenda explicativa*.

Ismael Moya ha publicado seis versiones de este tema, muchas de ellas bilingües (español-guaraní), una recogida personalmente y las demás tomadas de legajos de la Colección de Folklore de 1921. Existen dos más en los legajos de Entre Ríos Nos. 42 y 106 y cinco más en los de Santa Fe, Nos. 3, 93, 127, 205 y 209.

Transcribimos a continuación la versión del legajo 205 de Colmena, Santa Fe, que no presenta los problemas idiomáticos de transcripción del guaraní y se halla precedida por la narración de la leyenda. Es interesante la referencia a la forma musical con que se cantaban estos versos: tango, al decir del informante (Cándido Varela, 75 años en 1921).

Leyenda guaraní

El carau

El carau es un ave acuática que lo mismo se posa sobre el camalote que sobre un árbol. Su plumaje es de un negro descolorido y tiene un grito fuerte que adquiere todas las formas de un lamento prolongado y triste.

“El carau” era un mozo que al revés de los demás jóvenes del pago se caracterizaba por lo sosegado y por su apego al rancho en donde pasaba feliz en compañía de su madre que era ya anciana. Jamás se le vio concurrir a los bailes y reuniones que menudeaban en el lugar.

Cierto día que su madre se sintió enferma “El carau” salió en busca de remedios y dio la casualidad que pasó por donde se realizaba un baile y sea con la esperanza de encontrar lo que buscaba o por tentación, el caso es que llegando a la reunión se apeó de su caballo y en medio de la admiración y sorpresa de la concurrencia se puso a bailar.

Poco rato después y cuando más entusiasmado estaba, llegó otro mozo quien, dirigiéndose al “carau” le dijo: “—Vengo a avisarle amigo que su madre está grave”, a lo cual, y sin dejar de bailar, el “carau” respondió. —No importa, ahora me estoy divirtiendo, hay tiempo para llorar.

Más tarde trajeron la noticia de que su madre había muerto y él, sin dejar de bailar, dio la respuesta anterior: “Hay tiempo para llorar”. Y cuando la fiesta hubo terminado el “carau” se vistió de luto e internándose en los baños o en los montes, se transformó en un ave, en donde /sic/ lo mismo de día que de noche se lamenta con gritos lastimeros por la muerte de su madre.

El carau

(Tango)

Amigos y camaradas
a todos les suelo amar,
les voy a contar señores
el suceso del carau.

La madre estaba enferma,
remedios salió a buscar,
se encontró en un bailecito
y se puso a taconear.

—Disculpe, amigo carau,
ya bastante ya bailó,
yo le traigo la noticia
que su madre falleció.

Si es cierto que ya murió
de bailar no he de dejar,
el que muere ya se muere,
¡hay tiempo para llorar!

A eso de la madrugada
el carau se despidió
y fue a llorar a su madre
por la leche que le dió.

Y dijo cuando salía
como ave del estero:
—Hoy ha llegado el día
de ponerme luto entero.

Arriba de un sauce verde
se lamenta un animal.
¡Déjelo que se lamente
es el pobrecito carau!

Este del “carau” es, que sepamos, el único caso de versificación de leyendas del folklore argentino. La glosa encontrada en un viejo cuaderno, en Salta, por Juan Alfonso Carrizo, sobre la destrucción de la ciudad de Esteco (leyenda histórica), no presenta pruebas de su folklorización.

c) *Sagrados*

El tercer grupo de corridos es el de los que se ha denominado sagrados. Entran en esta clasificación *El alma que a Dios negó*, *El naipe a lo divino*, la *Disputa del alma y el cuerpo* (nº 3 de los temas medievales identificados por Juan Alfonso Carrizo en el folklore argentino, Carrizo, 1945, p. 489).

Sobre el singular tema del alma que a Dios negó, Carrizo ha recogido un cantar en su *Cancionero popular de Tucumán* (t. I, p. 489-491) en nota del cual transcribe una versión del mismo que, dice, le fue obsequiada por el señor José Güiraldes, hermano de Ricardo, quien la había recogido de labios del propio “don Segundo Sombra”. Los versos son los siguientes:

Ya me han pedido que cante
y me causa un gran dolor,
si no canto quedo mal
y si canto mucho peor.

Con la guitarra en la mano
para explicarme mejor
voy a contarles un caso
de un alma que a Dios negó.

Esta pobrecita alma
la devoción que tenía
de no trabajar los sábados
en los restos de su vida.

Muchos tienen por costumbre
los domingos trabajar,
esos son los martillazos
que nuestro Señor nos da.

El alma le dijo al cuerpo
“Yo me separo de vos
”yo me voy para los cielos
”a dar cuenta por los dos”.

El cuerpo le dijo al alma
“Yo quedo hecho un esqueleto
”Ya te separas de mí
”compañera de tanto tiempo”.

.....
.....
.....
.....

Al otro día a la mañana
se cortó el alma y se fué
a dar cuenta a un tribunal
a donde se pagan las culpas
toda venial y cortés.

Cristo le decía al alma:
“Recién te acordás que hay
[Dios,
todo el tiempo que has vivido
nunca has tenido temor”.

La Virgen le dijo a Cristo:
“Hijo de mi corazón
es pedido de tu madre
que esa alma alcance perdón”.

Cristo le dijo a la Virgen:
“Quien me dice eso me espanta
cómo lo he de perdonar
¡Tanto me ha ofendido esa
[alma!”.

El diablo le dijo a Cristo:
“No la perdonés mi Dios
que esa alma está por mi
[cuenta
porque me la distes vos”.

Cristo le decía al diablo:
“Salite de acá sayón
que es pedido de mi madre
que esta alma alcance perdón”.

El diablo le dijo a Cristo:
“No la perdonés mi Dios
que esa alma está por mi
[cuenta
porque mucho te ofendió”.

Cristo le dijo al demonio:
“Salite de acá sayón
dejala que se confiese
no me la perturbes vos”.

Voy a dejar de cantar
no sigo más adelante
porque pa’condescender
con menos sería bastante.

Oigan nobles caballeros
un favor les pediré,
que si yo he cantado mal
digan que ha estado muy bien.

d) La música de los corridos

En el caso de estos largos cantares narrativos la música desempeña un papel secundario. “La sustancia de su canto estaba en la letra —dice muy bien Jacovella (1959, p. 120), al referirse al payador— y con una sola y pobre melodía

—la de los tonos, por ejemplo— hacía oír una copiosa variedad de décimas y romances”.

Isabel Aretz, en su fundamental libro sobre *Tucumán, Historia y folklore*, ha recogido varias melodías aplicables a este tipo de composiciones, como la N° 354 (tono) para la letra de *El buey le dice al novillo*; la n° 410 (tono) para *Y un domingo de mañana*; la n° 338 (tono) para *Y una mujer me contaba*; la n° 388 (tono) *La chinita* y la n° 544 (milonga) para otra versión de *La chinitilla* (chinita).

*Poliestróficos sin artificios. Narrativos en décimas
(espinelas) 8 abba. accddc.*

Aunque no son muy abundantes, existen composiciones narrativas en décimas que han sido registradas en diversas compilaciones de material poético. Las hay de tema histórico, como los famosos cantares de la muerte del coronel Juan Crisóstomo Alvarez (El Manantial, Tucumán, 17 de febrero de 1852) y de la revolución de Melitón Córdoba contra el gobernador de Catamarca, Víctor Maubecín (2 de julio de 1866), algunas de cuyas versiones llegan hasta a 17 estrofas. Otras piezas, históricas, locales o imaginativas se desarrollan en sólo cuatro décimas. Un ejemplo de estas últimas es el que tomamos del *Cancionero popular de Tucumán* de Carrizo, t. II, p. 342 (Cf. también Carrizo, 1926, n° 153):

Principiaré por el buey
a nombrar todo animal:
el quirquincho es general,
valacate, coronel,
y el caballo dijo: Pues
yo soy el mayor de plaza.
Lancero es una vizcacha,
un guanaco es artillero,
porque es animal ligero
para romper esta marcha.

Tocando el clarín va el macho
con un paso redoblado,
y de alférez va un venado,
un zorro, sargento 'i rancho,
de cabo primero un chancho
por ser el más respetuoso;
marcha al costado del oso,
el más forzado y temible;
y va de ayudante el tigre
marchando muy cauteloso.

De capitán va el león,
luciendo brillante espada,
y lo acompaña la cabra
al lado del escuadrón.
El mono va de tambor,
quien va tocando a degüello;
de soldado raso un perro
sin que se quede ninguno;
de corneta marcha un burro
y es brigadier un carnero.

Para que vaya a cargar
lo mandan al charabón,
por ser de buena razón
y de más capacidad.
Con la mayor brevedad,
ordenan marchar al trote
a que corten el cogote
al enemigo atrevido.
Y ya la chinche ha salido
mandándolo al pericote.

Poliestróficos sin artificios. Líricos en cuartetos 8 abcb.

Diversos tipos de cantares pueden ubicarse dentro de esta categoría. Algunos, que llamaremos *líricos puros*, siguiendo la nomenclatura propuesta por Vega, comprenden temas como el sentimiento religioso, el partidismo político, la crítica social, el amor (con su rica variedad de matices y tratamientos), el humor (incluyendo disparates y exageraciones) y la alegoría. Los que, por el contrario, llamaríamos *líricos aplicados*, comprenden piezas de circunstancias o ceremoniales, especialmente relacionadas con los actos, ritos o ceremonias de transición entre las distintas etapas de la vida humana: nacimiento, bautizo, boda, muerte ("les rites de passage" de Van Gennep). Los mismos temas de estas piezas poliestróficas sin artificios líricos en cuartetos se encuentran en otras poliestróficas líricas en décimas con artificios o sin ellos.

Lírica pura: "Soy un triste «silguerillo»", J. Draghi Lucero, 1938, p. 247-248.

Soy un triste silguerillo
aprimado en la jaula...
Lloro mi prisión presente
y mi libertad pasada.

De qué le sirve al silguero
tener plumas de oro y plata

si por un tirano amor
su libertad es negada.

Soy un triste silguerillo
que está sin poder volar...
¡Pobre de este silguerillo
cautivo y sin libertad!

Yo antes de ser silguerillo
mi libertad la gozaba...
¡Vino una ingrata y me puso
aprisionado en su jaula!

Con las tijeras de amor
mis plumas han cercenado
y sin dejarme ninguna
todo el vuelo me han quitado.

El silguerillo en su jaula
canta, llora, gime y duerme
manteniendo la esperanza
por si su fortuna vuelve.

Lírica aplicada: *Velorio del angelito*, Colección de Folklore, Leg. 56, Pampa del Chañar, San Juan.

Desde mi casa he salido
con una cruz a mi lado
a velar este angelito
que el Señor se lo ha llevado.

—Dios se lo pague a mi madre
por la leche que me ha dado,
la sangre que ha derramado
y los dolores que ha pasado.

Dichoso de ese angelito
con ramo y cruz en la mano,
en el cielo ha de rogar
por padre, madre y hermanos.

Los dolores que ha pasado
por este ángel tan divino.
El al cielo va a rogar
por padre, madre y padrino.

—Adiós madre de mi vida,
tronco de toda la rama,
ya se va su hijo querido
nacido de sus entrañas.

Poliestróficos sin artificios. Líricas en décimas (espinela)

Como se ha dicho, comprenden los mismos temas que los poliestróficos sin artificios líricos en cuartetos.

Ejemplo: *Yo fui tu árbol estimado*. Colección de Folklore, Leg. 201, San Vicente, Dpto. Villaguay, Entre Ríos. Título del legajo: "Décima de amor".

Yo fuí tu árbol estimado
que te dí mucho producto
y si hoy ya no te doy fruto
es porque me has deshojado.
No pienses que me he secado,
estoy más verde que un yuyo,
y no creas que es orgullo,
porque es cosa muy notoria.
No seas de mala memoria,
y acuérdate que fuí tuyo.

Yo fuí jardín de alegría
que a la paz de dulces llamas
y a la sombra de una rama
con gusto me recibías.
Allí caricias me hacías
y aplacabas tus ardores,
tu recogiste las flores
de este jardín tan florido
y si ahora las has perdido
será para otros amores.

Has marchitado mi flor
después de cortar la planta.
La sombra te ha de hacer falta
cuando te fatigue el sol.
Tal vez no tengas valor
al verme desamparado,
marchito y tan deshojado,
te has de poner a llorar
y entonces te has de acordar
de éste tu bien estimado.

A tu casa de paseo
iba, cuando era tu amante,
mas no me fuiste constante.
Sería por nuevos recreos.
Hoy según y lo que veo
se acaba tu voluntad,
pero el día llegará
de volver arrepentida
y esta tu planta caída
nueva sombra te dará.

Acerca de estas composiciones de cuatro décimas sin artificios, Carrizo pensaba que se trata de un resabio de la glosa a una cuarteta, la forma más corriente de glosar en el folklore argentino, que, al olvidar la costumbre del artificio, hizo pervivir el número constante de cuatro para las estrofas del cantar.

Tras este ejemplo de lírica pura, transcribimos uno de lírica aplicada (ceremonial, casamiento):

Perdón pido a los oyentes
si interrumpo la alegría
a pesar que no sería
este canto inútilmente,
pues veo que honradamente
celebran el casamiento,
tomo parte en el contento
como una honrada victoria,
felicitó al novio y la novia
en este feliz momento.

Mi señor novio y la novia,
yo ruego al poder Divino
ya que ha sido su destino
vivan con placer y gloria
y tengan en la memoria
el más sagrado deber,
para cuando llegue a ser
el hombre esposo y padre,
la mujer esposa y madre,
pues Dios les ha dado ese poder.

En las redes del amor
se encuentran hoy por su gusto.
Es deber sagrado y justo
y esta es la edad de su flor.
De los dos el resplandor
iluminará el camino
ya que lo marcó el destino
de ser felices compañeros
que vivan un siglo entero
con amor, dicha y cariño.

Les felicito a las madres,
que gocen de regocijo
de estos dos queridos hijos
que ya pronto serán padres
y que el amor les consagre
con cariño reverente
en este cuadro decente
no hay penas que nos agobien.
¡Qué viva el novio y la novia!
¡Vivan todos los presentes!

Poliestróficos con artificios

Artificio (del latín *artificium*, de *ars*, *artis*. arte, y *face-re*: hacer) es, por definición, el arte con que está hecha alguna cosa. Pero *arte* es también *industria*. Y de allí la doble resonancia —espiritual y material o poética y prosaica—, de esa palabra.

Toda poesía formalista, sujeta a ritmo, rima, metro, estrofa u otros cánones preestablecidos, es, en rigor, artificiosa. Toda la del folklore argentino lo es en tal sentido. Pero sólo consideramos especialmente en el apartado referente a cantares poliestróficos con artificios aquellas formas particulares de elaboración formal que, para nuestras

sociedades folk han constituido o constituyen manifestaciones de la destreza e inteligencia del cantor, del poeta.

En muchos casos, observando el repertorio de los cultivadores de la forma más prestigiosa de artificio: la “décima”, en nuestros glosadores populares, nos parece claro poder emparentar su producción con la literatura medieval, de la que dice Karl Vossler (1960, p. 46): “Así se nos presenta —y es una característica de toda la literatura medieval— una rica poesía dialéctica, o sea una poesía que no lo es si nos atenemos a su inspiración y que sólo en lo externo lleva el ornato poético, mientras su contenido tiende a lo didáctico, lo científico, lo polémico o lo retórico”. Pero la sola consideración de algunas piezas realmente levantadas e imperecederas obliga a recordar que el glosador, en sus altos modelos, no era un artesano que explicaba por no poder crear, sino un auténtico poeta que, en plena posesión de sus medios artísticos, quería sujetarse al artificio pre-establecido para demostrar su maestría en el osado ejercicio de desarrollar, ampliar, interpretar poéticamente versos que él mismo había compuesto o cuyo contenido lo había conmovido.

Poliestróficos con artificios. Glosas (“Décimas”)

El estudio de la glosa ha merecido en América la atención de muchos especialistas. Nos llegó de España con un sugestivo y aún misterioso pasado tradicional, luciendo como antecedente inmediato la gala de que, en los siglos XVI y XVII, figuraran entre sus muchos cultivadores nombres como los de Miguel de Cervantes Saavedra, Luis de Góngora, Lope de Vega, Francisco de Quevedo, Tirso de Molina y Pedro Calderón de la Barca.

Al pasar al Nuevo Mundo también fue usada por poetas ilustrados, pero pronto disfrutó del favor popular, y prodújose entonces el gran fenómeno de tradicionalización y folklorización de la glosa en América, que ha sido estudiado y se estudia aún en diversos países. Poco sabemos,

en cambio, del proceso de folklorización de la glosa en España (sin duda existente) pues hasta hace poco tiempo no se dio allí gran importancia, en general, a la mayor parte de las formas líricas y, en particular, al caudal de glosas conservado por el pueblo, tal vez por considerar a esta especie dentro de la poesía vulgar.

Entre nosotros se han recogido glosas en Buenos Aires (Lynch, V., 1883; Revista del Instituto Nacional de la Tradición, 1948, 1º y 2º entregas; Pereyra, Jesús María, 1951; López Osornio, M., 1945) y en Cuyo (Draghi Lucero, J., 1938; Díaz L. y Gallardo, 1939; Rodríguez, A., 1938). Santa Fe y Entre Ríos han dado algunas piezas comunes a las provincias de Buenos Aires y el centro del país, que registra la Colección de Folklore. Las provincias del antiguo Tucumán, por fin, con inclusión de Córdoba, son las más ricas en este tipo de material poético. Su conocimiento nos llega especialmente a través de la extraordinaria obra de Juan Alfonso Carrizo en materia de investigación de campo, que le permitió recoger en sus Cancioneros (1926, 1933, 1935, 1937, 1942), gran cantidad de glosas de las provincias de Catamarca, Salta, Jujuy, Tucumán (musicalmente estudiado por Isabel Aretz, 1946) y La Rioja, obra completada por Orestes Di Lullo con su publicación de 1940 sobre Santiago del Estero. Las conclusiones posteriores de su estudio, expuestas en *Antecedentes hispano-medioevales de la poesía tradicional argentina* (1945) proporcionan, por otra parte, una amplia visión de la evolución de la especie, desde sus orígenes (que el autor sitúa en el zéjel medieval) hasta su difusión en América y las formas más características que afectó en el antiguo Tucumán, con varios cuadros comparativos.

“Glosa es una explicación que se da de una poesía ya existente, sin que el número de versos de ésta tenga carácter decisivo”, ha dicho el erudito filólogo alemán Hans Janner en la primera de sus valiosas publicaciones sobre el tema (1943, p. 182-183). “Es importante —observa luego— el hecho de que toda glosa comprenda dos partes: una poesía temática que se glosa (llamada generalmente *texto*) y estro-

fas (la glosa propiamente dicha) en que se interpretan los distintos versos del texto". La opinión de Karl Vossler, su maestro, lo alentaba sin duda a trabajar en el tema, pues pocos años antes éste había manifestado lúcidamente: "La historia de las formas poéticas españolas está en gran parte por escribirse: qué necesaria y fructífera sería, por ejemplo, una historia de la glosa, esa danza en equilibrio entre la inteligencia y la agudeza, a cuyo comienzo se coloca una sentencia en forma de tornada, para comentar luego cada uno de sus versos en toda una estrofa" (1960, p. 170).

Los párrafos transcritos de Janner y Vossler encierran definiciones que tienen la ventaja de constreñir muy poco las posibilidades de variación de los artificios formales y que resultan útiles como punto de partida, aun cuando, en este malabarismo poético del glosar, sea posible dar con piezas que responden al concepto general de glosas pero cuya fantasía estructural escapa a los límites de las definiciones más amplias.

Nuestro Juan Alfonso Carrizo ha elaborado y presentado (1945) un sistema de clasificación de las glosas de notable precisión que es el que sigue:

Glosa	Con estribillo (Letrillas)	Sistema A. El estribillo forma parte de la estrofa glosadora.	De un verso De dos versos De tres versos De más versos
		Sistema B. El estribillo no forma parte de la estrofa glosadora.	De un verso (<i>pie forzado</i>) De un terceto De una canción De una cuarteta
	Sin estribillo (Glosas propiamente dichas)	Sistema C. Cada verso de la cabeza tiene una estrofa glosadora y forma parte de ella.	De otras estrofas. De un romance De una oración piadosa

Pero como muchas de las formas allí consideradas no se han visto proyectadas luego en la literatura de nuestro país, a los fines del presente estudio servirá sobre todo una división simple y práctica de los tipos de glosas más característicos del cancionero tradicional argentino en la que, siguiendo la terminología usada por Jacovella (1959 ,p. 127-128) distinguimos *glosar por pies atados* y *glosar por pie forzado*.

Glosar por pies atados es desarrollar el pensamiento contenido en una composición, generalmente breve, que sirve de texto o tema, en tantas estrofas como versos tiene aquella, obligándose el poeta a rematar cada una de ellas con el correlativo verso del tema. La forma más frecuente de este tipo de glosas es sin duda la que enuncia su tema en una cuarteta (*8abcb* u *8abba*) y lo desarrolla en cuatro décimas, siempre del tipo espinela. A esta clase de composiciones dio el pueblo de toda América el nombre de *décima*, que reemplazó al de glosa casi completamente en nuestros grupos folk, continuando así —según lo sostiene Juan Alfonso Carrizo (1945, p. 238-241)— un proceso que había comenzado en el pueblo español a partir del siglo XVII. Y este olvido resulta tan notorio que, aun cuando no usando ya décimas se glosara la cuarteta temática en cuatro cuartetas o cuatro quintillas, la composición solía denominarse también *décima*, y bajo este título las hemos encontrado muchas veces en los legajos de la Colección de Folklore. Informantes más rigurosos o especializados distinguen sin embargo como *cuarteta* a la glosa en cuartetas, y como *quintilla* a la glosa en quintillas. La estrofa glosadora es pues, como en el caso de la *décima*, la que da su nombre a toda la composición. La denominación de *décimas encuartetadas* para las glosas en décimas de una cuarteta —de cuya pervivencia actual en Chile nos da magnífica cuenta Juan Uribe Echevarría (1962, p. 21 y sigs.)— con las variantes de *cantar encuartetado* o *encuartetando*, que no había sido señalada por los críticos en territorio argentino hasta que lo hicimos en nuestro estudio sobre el glosador Capdevila, parece haber constituido en

algunos lugares algo más que un trasplante chileno y haberse convertido en una nomenclatura tradicional (cf. Fernández Latour, 1963, p. 187).

Ejemplo de “Décima cuartetada (El judío errante)”, del Leg. 142 San Juan, Colección de Folklore de 1921.

Bienhaiga lo desparejo
del camino qu'hei andao,
m'ha dao tanto trabajo
por no haberlo emparejao.

Tiene el peregrino errante
que andar por toda nación
hasta la consumación
sin descansar un instante,
por el lugar más distante,
por el desierto más lejo,
sin temer ningún riejo
ni al cansancio ni fatiga,
ni le servirá que diga:
bienhaiga lo desparejo.

Pasará por serranías,
por montes y cordilleras,
sin que le ofendan las fieras
más horribles y temidas.
Así pasará sus días
este infeliz desgraciao,
a veces desesperao
como el pérfido Caín,
dice: Cuando tendrá fin
el camino qu'hei andao.

El sol, las aguas, los vientos,
no le impedirán su marcha;
el frío, l'agua y l'escarcha
ni los más crueles tormentos.
Los juriosos elementos
menos le pondrán atajo,
correrá de arriba abajo
el vago de polo a polo
y dirá: Un castigo solo
m'ha dao tanto trabajo.

Andará como iracundo
los ángulos de la tierra,
entre la paz y la guerra
hasta que fenezca el mundo.
Los piélagos más profundos
los pasará sin cuidao,
el camino más pesao
para él fragoso está:
al Señor se quejará
por no haberlo emparejao.

En la misma zona de San Juan (departamento Iglesia), y seguramente por influencia directa de Chile, se han recogido piezas llamadas *contrarresto*, forma de glosar aun más artificiosa que el simple encuartetado. Díaz L. y Gallardo en su *Cancionero sanjuanino* (1939) han recogido este tipo de materiales, y Juan Alfonso Carrizo también anotó el tér-

mino en La Rioja, donde copió “de las libretas de don Julio Soria, en Chilecito” una glosa a una cuarteta y, a continuación el contrarresto, “esto es —dice— réplica, retruque”. No teníamos sin embargo una buena descripción del funcionamiento de esta forma de cantar recogida en nuestro país aunque tal vez exista en el voluminoso trabajo inédito sobre La Rioja de la brillante musicóloga Isabel Aretz; para suplirla, recurrimos al testimonio y cabal descripción de su vigencia actual en Chile que da Juan Uribe Echevarría (1962, p. 30). Se trata de un canto entre dos personas en el cual el cantor que comienza en segundo término no sólo da comienzo a su décima con la última *línea* o *palabra* escuchada, sino que además debe “salir por arriba”, o sea, terminar con la primera. Dado el tema, las décimas son cantadas alternativamente por uno y otro cantor, de modo que, al transcribir la versión de la glosa y su contrarresto anotados por Carrizo, lo haremos en el orden en que debieron de cantarse, indicando en cada caso si corresponden al 1º o 2º cantor. Las *líneas en bastardilla* son las que se encuentran repetidas.

Le dice un despilfarrado
a una señora de manto:
—Mi vida, mi luz, mi encanto,
¿quiere llevar un criado?

1º

2º

Vió el roto a aquella princesa
más preciosa que una estrella,
y como un galán tras ella
marchaba con ligereza
mirando tanta belleza
que aquel pilluelo elevado
habiéndosele acercado,
con voz dulce y halagüeña:
—¿Quieres hacerte mi dueña?
Le dice un despilfarrado.

Le dijo un despilfarrado:
—Mira, querida, yo vivo
de tu hermosura cautivo,
y el corazón me has robado.
Si de ti soy despreciado,
me entregaré a la aspereza,
y gemiré de tristeza
como el griego por Helena.
Más linda que una azucena
vió el roto a aquella princesa.

19

La hermosa dama al momento
lo manda a la policía,
y un cruel castigo pedía
por su gran atrevimiento.
Probó que era un desatento,
insolente por lo tanto
el juez con furor y espanto,
le preguntó de esta suerte:
—Hombre, ¿qué te hizo atre-
[verte
a una señora de manto?

2º

A una señora de manto
dijo el roto: Yo estoy hecho
a decirle pecho a pecho:
Adiós por quien peno tanto.
Y si fuera un varón santo,
el de más entendimiento,
me perdería de intento
por jerarquía tan alta.
Y le respondió esta falta
La hermosa dama al momento.

19

El pobre roto, aflijido,
contestó con verdad pura:
—Señor, la mucha hermosura
me hizo perder el sentido.
Y así como prevalido
incurrí en aquel quebranto,
castígueme todo cuanto
hizo mi torpe capricho.
Yo, por bonita, le he dicho:
Mi vida, mi luz, mi encanto.

29

—*Mi vida, mi luz, mi encanto.*
Mi perla, o rico tesoro,
cuando no te veo lloro
con un incesante llanto.
Yo te amo, pero entretanto
he de ser correspondido.
Acuérdate que Cupido,
el dios de Amor, fue premiado.
Y así se vió en el juzgado
el pobre roto aflijido.

19

El roto fué al calabozo
y el juez dijo a la señora:
—Retírese, que yo ahora
castigo al facineroso .
Pasó un día delicioso
allí entre tanto malvado.
Salió bien aconsejado,
que buen cuidado tuviera,
y que a otra no le dijera:
¿Quiere llevar un criado?

2º

—¿Quiere llevar un criado?
No le privan de decirle
ni de ofrecerse a servirle
a la de más alto grado.
Era este despedazado
intrépido y facultoso,
como un vergel de andrajoso
pero un grande literato:
y al fin de tanto alegato
el roto fué al calabozo.

Por parte del primer poeta hay también una *Despedida*, clásica estrofa final de la poesía chilena y cuyana, que dice:

Al fin, al día después
volvió el roto a caer preso,
y por el mismo suceso
lo presentaron al juez.
En esta segunda vez
el pilluelo dejó fama:
En discurso o en programa,
dijo: "Ninguno se asombre
que yo me atreva como hombre
a la más hermosa dama".

y el segundo poeta da también su *Finida* de contrarresto:

A la más hermosa dama
me le arriesgo y no soy lerdo,
y en mi vida no me acuerdo
de haber dormido en cama.
A declaración se llama,
y dio prueba de honradez.
Más de ver su ladinez,
talento y capacidad,
se le puso en libertad
al fin al día después.

Carrizo, J. A. (1942, T. II, p. 278-280)

También fue registrada esta pieza, con variantes, en Buenos Aires (Carrizo, J. A. y Bruno Jacovella, 1948, p. 289-290).

Las glosas de pies atados presentan otras variantes formales como las siguientes:

Tema. cuarteta abcb; *estrofa glosadora:* cuarteta abcb.
Ejemplo:

De los jardines de Diana,
cinco flores te traeré;
azucenas, margaritas,
rosa, jazmín y clavel.

Yo te atraeré un jilguero
cantando por la mañana,
para tu divertimento,
de los jardines de Diana.

También te traeré una jarra,
si acaso la necesitas,
porque tengas de continuo
azucenas, margaritas.

Tres horas antes del día,
antes del amanecer,
antes que el sol las marchite,
cinco flores te traeré.

Antes que el alba risueña,
antes del amanecer,
yo te traeré de presente
rosa, jazmín y clavel.

Di Lullo, O. (1940, p. 102)

Tema: cuarteta abcb; *estrofa glosadora:* quintilla 8ababa.
Ejemplo:

¿Qué encantos tienen tus ojos
o qué virtudes del Cielo?
Que si me miran, me matan
y si no me miran, muero.

Funestos son mis despojos,
mis congojas y fatigas;
no abrigues tantos enojos
sólo espero que me digas
qué encanto tienen tus ojos.

Con tal desprecio me tratan,
ya me tienen prevenido;
yo creo que me idolatran
pero ellos me han comprendido
que si me miran me matan.

Contéstame sin recelo
ahora, luminosa estrella.
Yo, por saber me desvelo
qué gracias te hacen tan bella,
o qué virtudes del Cielo.

Tan hermosos considero
tus ojos, prenda querida,
que con amor verdadero
mirándome, me dan vida
y si no me miran, muero.

Draghi Lucero, J. (1938, p. 89)

Tema: sextilla 8abcbdb; estrofa glosadora: décima (siempre espinela). Ejemplo:

Ya no pudiendo servir
me quejo desconsolado.
La mala suerte me ha puesto
ya para ser olvidado
de amigos y de parientes,
que de mí se han retirado.

Quien por desdicha se atrasa
por cambio de su salud,
piensa no hallar gratitud
ni quien le de una esperanza.
Quizás que ni a la distancia
se acuerden para sentir.
¡Ay del que nació infeliz!
¡Ay del que todo lo acaba!
Porque no le han de dar nada
ya no pudiendo servir.

Pierde toda la influencia
por más amigo que sea,
porque basta que lo vea
en funesta decadencia,
ya nace la indiferencia
del cariño profesado.
Y si es que no ha atesorado
es para que atrás se quede.
Esto conmigo sucede;
me quejo desconsolado.

Y si por desgracia alguna
cae en el círculo de males,
entonces las amistades
se disipan de una en una;
no se conserva ninguna
con el cariño dispuesto.
En desamparo completo
vive el que se ve caído.
Por eso, en eterno olvido
la mala suerte me ha puesto.

Cuando yo sano servía
con todas mis facultades,
en distintas sociedades
con todos condescendía,
y como entonces podía
viví del mundo elogiado.
Ahora se han alejado,
ya no vale mi servicio;
vivo en terrible desquicio,
ya para ser olvidado.

Desde que se debilita
la propia naturaleza,
se desvanece la fuerza
que el humano necesita.
Vienen penas infinitas,
y los males de repente.
Todos son inconvenientes
y cual si fueran extraños,
sufre crueles desengaños
de amigos y de parientes.

Para mí no hay cosa extraña
de la vida en la carrera.
Y sepa aquel que me oyera,
hoy por ti y por mí mañana.
El mundo nos desengaña:
esto es muy cierto y probado.
Miren lo que me ha pasado,
y tomen de mí lecciones,
y cuenten las relaciones
que de mí se han retirado.

Carrizo, J. A.: (1937, t. II, p. 133-134)

Tema: Oración piadosa (Padrenuestro, Ave María, etc.).
Estrofa glosadora: vg. cuartetas.

Saeta

Con vuestro nombre comienzo
no cesando noche y día;
tiempo le falta a mi lengua,
mas *Dios te salve, María.*

Eres un espejo hermoso
en quien nunca se vió mancha.
Es mucho que seas luna
creciente *llena de gracia.*

Te turbaste en la embajada
mas luego Gabriel os dijo:
"No temáis, bella María,
que ya *el Señor es contigo*".

Aire, tierra, mar y fuego,
hombres, niños y mujeres,
todos a voces confiesan
y dicen: "*Bendita tú eres*".

Para ser madre de Dios
y ser pura como eres,
sola fuisteis escogida
entre todas las mujeres.

Sólo con tu santo nombre
se venció al demonio astuto.
Como eres santa y bendita,
también *bendito es el fruto.*

Bajó mi Dios a la tierra
a morir en una cruz;
y en un portal a nacer
de ese tu vientre, Jesús.

Santa María

Los nueve coros divinos
te cantan su melodía
al son de mil instrumentos,
divina y *Santa María.*

De todas vuestras grandezas
son mayores estas dos:
la de ser al mismo tiempo
Virgen y *madre de Dios.*

En todos nuestros peligros
siempre acudimos a vos.
Como sois nuestra abogada,
Señora, *ruega por nos.*

En todos nuestros peligros
fuisteis nuestra intercesora,
y no tendrán que temer
los pecadores ahora.

Quien tuviera tu defensa,
tus brazos valientes, fuertes,
no tendrá ningún peligro
a la hora de nuestra muerte.

Por fin, ¡oh Virgen sagrada!
dadme un rayo de tu luz,
para poderte alabar
y decir: *Amén, Jesús.*

Tras la revisión de todos los materiales por él recogidos afirma Carrizo: "En el Tucumán las glosas en décimas pasan de mil, las hechas en cuartetos llegan a 170, más o menos, y a veinte y tantas las hechas en quintillas. No hay otra estrofa glosadora" (1945, p. 256). Esto parece poder extenderse como afirmación válida para todo el país, con la sola excepción, que sepamos, de la glosa satírico-política al *contrafactum* de una rima infantil (cf. Fernández Latour, 1963, p. 187), de origen probablemente letrado, que Díaz L. y Gallardo copiaron de un periódico rosarino quien lo había tomado de una hoja suelta impresa en San Juan. Allí las estrofas glosadoras, bastante irregulares, son sextillas.

El segundo sistema de glosar que hemos citado, denominado por *pie forzado*, concuerda con la forma más común de la letrilla clásica, y consiste en repetir el verso o dístico (o, a veces, la tríada y hasta la cuarteta) que se ha dado como tema, al final de cada una de las estrofas glosadoras, cuyo número es indeterminado y que pueden ser décimas, cuartetos o quintillas.

Ejemplo (se trata de un cantar difundido por una vasta zona del país, incluso el litoral. Generalmente se presenta formado por cuatro décimas, pero puede incluir cinco o solamente tres).

Más linda que el pensamiento

A un jardín hermoso entré
de mil flores guarnecido,
una de ellas he elegido,
porque de mi gusto fué.
Al mirarla la encontré
con mil virtudes a un tiempo,
yo la contemplé un momento,
cortarla me era un dolor,
porque para mí no hay flor,
más linda que el pensamiento.

Veréis en la primavera,
esparciendo sus colores,
la diamela y otras flores
hermoseando la pradera.
Como bonita, cualquiera,
yo las deseo un momento,
pero luego me arrepiento
negándoles su primor,
porque para mí no hay flor
más linda que el pensamiento.

La clavelina y la rosa,
la azucena y la margarita,
todas estas son bonitas,
son flores muy primorosas,
fragantes y muy hermosas,
no niego su valimiento;
pero ellas tienen su tiempo
en que pierden su valor,
por eso digo, no hay flor
más linda que el pensamiento.

Carrizo, J. A. (1933, p. 243, fragmento)

Forma destinada por excelencia a piezas líricas, existen algunos casos de glosas narrativas, ya históricas como la de la “guerra de Tinogasta” (cf. Fernández Latour, 1960, p. 274-276), ya imaginativas (generalmente más *descriptivas* que *narrativas*), como la que copió Mario López Osornio de la riquísima “libreta” de don Arnaldo Bordeu, que titula “Disparates”, pero que es en realidad glosa al tema:

Tengo setenta navíos,
seis millones en dinero,
seis vapores por el mar
y a nadie un cuarto debo.

(Cf. López Osornio, 1945, p. 120-121)

En las glosas líricas la temática puede ser histórico-política, religiosa, sentimental (amor, penas, ausencia, olvido), sentenciosa, de circunstancias (especialmente relacionadas con el ciclo de la vida), jocosa o satírica.

Un artificio que los payadores solían sumar a los que de suyo la “décima” exigía era el de glosar en ocasiones un tema humano, temporal, “a lo divino”, o, a la inversa, un tema divino, sagrado, “a lo humano”. Un ejemplo de glosa “a lo divino” de un tema humano, es el que transcribimos

a continuación, que ha sido recogido y profundamente estudiado por el maestro Carrizo (1942, t. II, p. 97-99):

El gallo en su gallinero
abre las alas y canta.
El que duerme en cama ajena
a las cuatro se levanta.

La noche del nacimiento
del Mesías prometido,
el buey al recién nacido
se allegó a echarle el aliento.
Los astros del firmamento
adoran al Verdadero.
Mas este aviso primero
en alta voz anunció,
diciendo: Cristo nació,
el gallo en su gallinero.

A un igual con los pastores
trinan las aves parleras,
y en los campos y praderas
se reverdecen las flores.
Al Niño con mil amores
lo besa la Virgen Santa.
Su complacencia fue tanta
al mirar su precioso Hijo,
que el gallo, de regocijo
abre las alas y canta.

Los tres reyes del Oriente
a adorarlo hacen su viaje;
Herodes les dio hospedaje
en su palacio excelente;
y la estrella reluciente,
con su luz clara y serena,
los libra de aquella escena
que el cruel tirano dispone.
He aquí a lo que se expone
el que duerme en cama ajena.

Este impío pretendía
degollar al Niño Dios.
Hizo aquel hereje atroz
la más cruel carnicería.
San José, al venir el día,
huye con su tierno infante.
Breve su marcha adelanta
dirigido para Egipto.
Temiendo tan duro edicto
a las cuatro se levanta.

Existen casos de glosas que podemos incluir bajo la denominación de lírica aplicada. Son aquellas que se cantan tradicionalmente con música de tonos en ceremonias relacionadas en particular con el ciclo de la vida. Como ejemplos, hemos elegido dos. Una de ellas, de la cual existen versiones grabadas en el Instituto Nacional de Musicología, corresponde al velorio del angelito, tema que ha tenido una abundante proyección en la poesía ilustrada de inspiración

regional; la otra es una de las clásicas lamentaciones y advertencias que solían dirigirse a las novias en el día de su boda.

Yo soy ángel soberano,
ya me voy a la otra vida
¡adiós mi madre querida!
¡adiós mi padre estimado!

Ya no soy de los vivientes,
ya no soy yo de esta vida,
adiós mi madre querida
adiós todos mis parientes,
y si mis padrinos sienten
el tenerme amortajado
ya deben ser consolados
si la gloria es permitida,
hoy con la ciencia divina
ya soy ángel soberano.

Si más me hubiera criado
tal vez me hubiera perdido,
por eso Dios ha querido
recogerme en este estado;
yo hubiera sólo desgraciado
mientras durase mi vida,
si por culpas cometidas,
por eso ya lo detesto,
y hoy, para librarme de esto,
ya me voy a la otra vida.

El cristiano ha de morir,
son cosas muy necesarias,
el alma se me ha arrancado
de mi cuerpo sin sentir;
precisamente m'he de ir,
la obediencia es permitida,
mi alma será recibida
en el reino de los cielos,
con esto levanto vuelo:
¡adiós mi madre querida!

Ya me voy a retirar
de este valle miserable,
ustedes, queridos
[hermanos (sic)]
a servir a nuestros padres.
Llegará tiempo que vayan
también en el mismo estado,
de Dios serán perdonados
si lo llegan a ofender.
¡Cuándo lo volveré a ver!
¡Adiós mi padre estimado!

Colección de Folklore, Leg. 127, 1º, Catamarca.

Ya se acabaron tus gustos,
se acabó tu libertad,
te has entrado en la prisión
en la más florida edad.

Hoy es la pura alegría,
mañana ya es la tristeza,
pasado mañana comienza
recién la melancolía;
se aumentarán día a día
los pesares y disgustos,
te ha de parecer injusto
de haberlo hecho sin saber.
Ahi vas a ver el por qué
ya se acabaron tus gustos.

El día que te presentas
llevas una luz hermosa;
tan oscura y espantosa
llega la noche funesta.
¡Qué penalidad es esta
en que te vas a quedar!
Sin llegar a contemplar
este yugo tan pesado,
el día menos pensado
se acabó tu libertad.

Yo te conocí que ayer
adondequiera dormías,
gozabas lo que querías
¡quién privaba tu placer!
Desde ahora te vas a ver
cautiva sin libertad (sic)
con la desesperación
de haber vivido ignorante,
sin ver ni atrás ni adelante
te has entrado en la prisión.

Ya bien puedes despedirte
de todas tus compañeras,
ya te quedas prisionera
con estos pesados grillos.
¿Qué es lo que te ha sucedido?
¿Cuál ha sido tu pensar
que te has dejado engañar
de la noche a la mañana?
Te vas a cubrir de canas
en la más florida edad.

Colección de Folklore. Leg. 279, Catamarca.

Poliestróficos con artificios. Encadenados.

Los *versos encadenados* constituyen un artificio empleado con mucha frecuencia por los cantores folklóricos de nuestro país. Han sido documentados en la misma extensión geográfica que las glosas, es decir en todas aquellas regiones donde hubo vida aldeana antes de que comenzara el presente siglo.

En Tucumán, Isabel Aretz recogió tres piezas de este tipo cantadas respectivamente con música de “chilena”, “media cifra” y “serenata”.

De un cuaderno de poesía obtenido en Santa Catalina (Jujuy), Juan Alfonso Carrizo tomó la breve pieza que sigue, buen ejemplo de este tipo de cantares:

Soy desgraciado en amor,
como siempre me sucede,
que pongo todo mi afecto
en prenda que no me quiere.

En prenda que no me quiere
toda mi afición gasté,
los cielos me den paciencia
que yo los *remediaré.*

Los remediaré de un modo
que queden bien remediados,
para que no queden señas
de amor que fue mal pagado.

De amor que fue mal pagado
no me quisiera acordar,
el consuelo que me queda
que otro te ha de pagar mal.

Que otro te ha de pagar mal
ese tu amor lisonjero,
que estando amándote bien
vos has faltado primero.

El encadenamiento, que puede unir décimas o cuartetos, se produce a veces por medio de todo un verso (como ocurre en el ejemplo transcrito con excepción de la tercera estrofa), o de una o más palabras. Esta forma de encadenamiento por una palabra es la que aparece en las “relaciones de sala” (funcionalmente tan bien descritas por Mario López Osornio en su valioso y bien titulado libro *Oro Nativo*, p. 58-62), cuya difusión está documentada por la Colección de Folklore en una vasta zona del país.

Un tipo de encadenamiento “de especie poco común”, como lo dice Isabel Aretz (1946, p. 307) —pero auténticamente tradicional en los medios folk de nuestro país, agregamos, según lo comprueba su reiterada aparición en legajos de la Colección de Folklore— es el de la pieza que comienza:

A tu puerta estoy parado,
pesaroso y afligido
de un desprecio que me has
[hecho
m'i sentido *muy sentido.*

M'i sentido de manera
que a un caso estoy a un
[sentir,
sin pronunciar más palabra,
ya quiero irme, *ya quiero*
[irme.

Ya me voy a remontar,
donde liberas (sic) verás,
si me quieres ir a verme
ahí me hallarás, *me hallarás*.

Me hallarás firme y constante
que a las palabras me remito,
con estos mis tristes ojos,
ya t'i visto, *ya t'i visto...*

Lo más interesante de esta pieza, cuyo texto poético se halla muy deteriorado, es que la citada investigadora la recogió como letra de un “canto cruzado”, acompañada con violín, por dos cantores de Tucumán. La Colección de Folklore de 1921, sin indicación de música, registra varios textos poéticos de la misma en muy buen estado de conservación.

Poliestróficos con artificio. Canto cruzado.

El “canto cruzado” (como el canto contrarrestado) exige la presencia de dos cantores quienes —dice Isabel Aretz— “alternaban entonando un número determinado de versos de una composición poética conocida por los dos, o bien, cada cual elegía una, cuyos versos se iban entrelazando por el canto alternado de ambos”. “Estas poesías —continúa la autora citada— eran también conocidas o improvisadas, sobre tema común, o diferente. Las estrofas podían ser alargadas por la repetición de algunos versos, por la intercalación de estribillos, o por el agregado de nuevos versos, que completaban el sentido de la composición. Cuando este recurso era empleado por uno solo de los cantores, su composición se extendía, con lo que «trampeaba» al compañero cuyo «asunto» terminaba antes” (1946, p. 80-81).

Por los ejemplos dados por Isabel Aretz vemos que en el “canto cruzado” pueden utilizarse composiciones con artificios (como el encadenado que hemos transcripto) o sin ellos (como la gran composición de Domingo Díaz titulada *El fin del hombre* compuesta por 26 décimas sin glosar); pero cuando una pieza sin artificios es ejecutada en canto cruzado, los adquiere, bajo la forma de estribillos y estrambotes que se intercalan entre sus versos y que, en las

buenas versiones, *concuerdan temáticamente con el sentido de la canción.*

La primera décima de *El fin del hombre* algo deteriorada fue recogida por Aretz con el agregado de un estrambote denominado popularmente “la encontrada”, cuyo texto es un característico “ay, ay, ay”, y un estribillo:

Piadoso lector y amigo
leyendo todo es engaño
tiende la vista a tus años
y mira como has vivido

Ay, ay, ay.

Ay, ay, ay.

Y mira cómo has vivido.

No sea que estando dormido
en el lecho de tu cama
de la noche a la mañana
pases del tiempo a lo eterno,
porque no sólo el enfermo
tiene la muerte cercana.

*También muere el viejo hermoso
de la noche a la mañana.*

Poliestróficos con artificios. Intercalaciones.

Al hablar de las glosas dice Jacovella: “Algunos poetas y cantores, para hacer resaltar más su destreza, además de glosar por pies atados, solían en ocasiones intercalar ordenadamente series predeterminadas de conceptos, como las horas del día, los días de la semana, los meses del año, oraciones sagradas, etc.” (1959, p. 128).

Como con mucha frecuencia tal artificio se presenta en piezas *no glosadas* pensamos que es pertinente considerarlo por separado.

También en este caso vale la distinción entre cantar “a lo humano” y “a lo divino”. Una serie “humana” de conceptos, como por ejemplo los naipes de la baraja, puede

intercalarse en una composición de sentido piadoso y, a la inversa, una serie religiosa, como los diez mandamientos, puede hacerlo en una pieza en que priven el amor u otros sentimientos "humanos". Entre las no glosadas hay además composiciones "a lo humano" en que se intercalan series también "humanas" de conceptos, y composiciones religiosas en que se intercalan series sagradas.

Como ejemplos transcribimos tres composiciones que ilustran tres de los casos mencionados.

Glosa con intercalación de una serie de conceptos:

Un año ha que te venero
sin pensar en otra cosa.
Sólo en ti, deidad hermosa,
puse mi amor verdadero.

Para mí no hay tiempo alegre;
soy un deshojado lirio,
que el golpe de los martirios
secaron mis hojas verdes.
Pero espero que me llegue
mi esperanza por *enero*.
Me responderá *febrero*:
en *marzo* has de descansar.
Así, dile a tu deidad:
Un año ha que te venero.

Llega *abril* y llora más
mi corazón en desmayo;
y mi llanto llegó a *mayo*,
siempre en el mismo compás.
Junio me esperaba atrás
con su estación tan penosa;
no me fue dificultosa
porque en deveras te amé.
Todo este tiempo pasé
sin pensar en otra cosa.

Siempre en la misma manera,
me halló *julio* en agonía,
como *agosto* me ofrecía
su florida primavera.
Dije en *setiembre*: quisiera
gozar tus fragantes rosas,
tan bellas, tan deliciosas;
mas yo sólo las miraba,
porque mi pensar estaba
solo en ti, deidad hermosa.

Al fin, en *octubre* espero
que le deis fin a mis penas,
antes que *noviembre* venga
y me halle siempre cautivo.
Así el último suspiro,
daré por *diciembre* entero.
Estos mis ayes postreros
publicarán lo que has hecho
porque en tu doliente pecho
puse mi amor verdadero.

Carrizo, J. A. (1937, t. II, p. 80)

El naipe a lo divino:

Yo soy un pobre soldado,
devoto, pero no tengo
cómo comprar un librito
para saber los misterios.

Cada vez que voy a misa
llevo siempre mi baraja:
ella me sirve de libro
porque me suple la falta.

Cuando sale el padre cura
y comienza a predicar,
yo saco mi barajita,
la comienzo a acomodar.

Saco el *As*, y me hace ver
un solo Dios verdadero,
que con sólo su poder
hizo todo el mundo entero.

Saco el *Dos*, y me hace ver
con evidentes razones:
Cristo fue crucificado
y puesto entre dos ladrones.

Saco el *Tres*, y me hace ver
los tres sagrados misterios:
las tres personas distintas
y un solo Dios verdadero.

Saco el *Cuatro*, y me hace ver,
y vuelvo a pasar la vista:
se me representa Cristo
con los cuatro Evangelistas.

Saco el *Cinco*, y me hace ver
las cinco llagas preciosas,
por las cuales vertió sangre
Cristo en su muerte afrentosa.

Saco el *Seis*, y me hace ver
un solo Dios sin segundo,
que con sólo su poder
en seis días hizo el mundo.

Saco el *Siete*, y me hace ver
los trabajos que pasó,
que en seis días hizo el mundo
y a los siete descansó.

Saco el *Ocho*, y me hace ver
que su gran bondad es tanta,
que por su mucho poder
ocho salvó dentro l'arca.

Saco el *Nueve*, y me hace ver
que por secreto divino
curó Dios Nuestro Señor
a los nueve *nazarinos*.

Saco la *Sota*, la miro
con un semblante enojado:
esta figura no cabe
en este libro sagrado.

Saco el *Caballo*, lo miro,
paso la vista por él:
se me representa Cristo
entrando en Jerusalén.

Saco el *Rey* con gran corona:
me anuncia eterna victoria,
que si yo le sirvo bien
me coronará en la gloria.

Carrizo, J. A., y Jacovella, B. (notas) (1948,
entrega 2º, p. 287-288).

Cantar “humano”, sin glosar, con intercalación de serie “humana”:

En la *una* te estoy queriendo
a las *dos* todo mi encanto,
a las *tres*, vidita mía,
digo que padezco tanto.

En *cuatro* nada te advierto,
en *cinco* te hago un pedido,
a las *seis*, vidita mía,
que no me echés en olvido.

En *siete* *tú* eres bonita,
en *ocho*, preciosa flor,
en *nueve*, no me desprecies
y en *diez*, haceme un favor.

Di Lullo, O. (1940, p. 107)

Monoestróficos

Dentro de esta categoría de “cantares monoestróficos” hemos colocado las coplas, pues, aunque se las encuentre generalmente formando parte de letras de bailes que incluyen varias de ellas, o florecidas de motes y estribillos en plurales vidalas y vidalitas, cada copla es siempre un todo indivisible y autosuficiente, intercalable y sustituible, más auténticamente popular y tradicional, quizás, y más perdurable sin ninguna duda, que cualquier otra forma de folklore poético argentino.

Se han escrito interesantes ensayos sobre la copla (el de Andrés Fidalgo, 1958, y el de Rafael Jijena Sánchez y Arturo López Peña, 1959, son suficientemente representativos); se han publicado también monumentales recopilaciones de coplas como las contenidas en los Cancioneros de Carrizo, Draghi Lucero, Di Lullo, Terrera. Valiosas conclusiones encierran los primeros, tesoros documentales guardan

las segundas, y no son letra muerta, porque el folk conserva aún, para quien sepa escucharlo, el viejo y renovado milagro de la copla viva, que brota del alma popular y desborda en música y en versos en el aire perfumado de los días de fiesta.

Hemos oído coplas en el transcurso de casi todos nuestros viajes de estudio e investigación. En La Rioja —era enero— los villancicos navideños, las loas infantiles ante el pesebre, y a pedido (sin ganas porque no era el tiempo) algunas de sus típicas vidalitas... En Catamarca, las coplas de bailes (el remedio, el gauchito, zambas y gatos) y algunas vidalas sin calor de fiesta: eran los meses de setiembre y octubre y la copla, que está durante el año como dormida, esperaba, lo mismo que en La Rioja y en todo el noroeste, la época propicia para despertar e inundar la tierra de voces prometidas. Esperaba el Carnaval. Nuestro primer viaje a la Quebrada de Humahuaca (Jujuy) fue el que nos reveló la magia de la copla.

Llegamos a la Quebrada de Humahuaca, en efecto, en tiempo de Carnaval y preparados para encontrar todo lo que habitualmente forma parte de esa fiesta. No nos extrañó que durante los días que la precedieron no hubiera horno encendido, ni telar armado, ni batea con ropa, ni mortero con grano. Todo se paralizaba ante la fiesta grande que ya estaba cerca. Y el Carnaval no quiso defraudarnos. Lo vimos nacer, un sábado, entre la sangre de cabritos y ovejas, en una señalada; lo vimos llegar “oficialmente”, personificado en el Pujllay: un niño *opa* extrañamente vestido y tocado con bonete bicornio, que montaba un mulo cargado con grandes petacas y todos los frutos de la estación, que son su fortuna. Farándulas de *runas* y turistas, brincaban en torno de la simbólica supervivencia, dios indígena de la alegría, al tiempo que un conjunto de bolivianos, la “Comparsa Obrera del Guasamayo”, bailaba el taquirari o la rueda al son de sus bien afinadas anatas (esas flautas de madera, de forma prismática, cuyo mismo nombre, según Carlos Vega, significa en aymara: Carnaval).

Corría la chicha. En las caras blancas de harina de muchos resaltaba la boca como un tajo negro. Eran los masticadores de coca. La infaltable compañera del puneño los había seguido hasta la fiesta. Se jugaba con agua y todos participábamos a la fuerza del juego (aun con peligro para nuestra máquina fotográfica, alcanzada en una ocasión por un certero baldazo).

Máscaras sueltas y comparsas de hombres tocados con abundantes y hermosas plumas aparecían de pronto o se perdían en las últimas callejas del pueblo. Las mujeres no se disfrazan, pero los hombres gustan de vestirse de diablos y alguno que otro ostentaba, cubriendo totalmente su cabeza, una de esas maravillosas máscaras de Tarija que antaño fueran tan comunes en Humahuaca y cuyo uso se va perdiendo ya. En el aire flotaba un olor de albahaca, la planta simbólica, representación vegetal del Carnaval.

En la Quebrada, Carnaval es el baile y la chicha y la anata, la rueda de danzantes que saltan, el erquencho mugiente. Pero hay algo sobre todo que late día y noche como el corazón mismo de la fiesta, algo que se multiplica en cada esquina del pueblo, en cada sendero del cerro en manos de hombres y mujeres, que luce en las comparsas y —en el regreso—, cuelga aún sonoro de la montura de alguna mula compañera de andanzas: es la caja. El sencillo tamboril rústico que todos tienen y todos saben construir asume en esta fiesta capital importancia, especialísima función: es el sostén rítmico de la copla.

Las coplas y remates de la Quebrada de Humahuaca son las clásicas cuartetos octosilábicos romanceados, o bien un tipo de cuarteta hexasilábica, de ritmo más ágil, que usan con bastante frecuencia. Y, por supuesto, como todo nuestro folklore poético, las coplas son cantadas.

El coplero canta los dos primeros versos de la cuarteta con la tonada correspondiente. Luego los repite exactamente igual. Canta después los otros dos y vuelve a repetirlos en la misma forma. Cuando se forma un corro activo —y esto es lo más habitual—, los presentes son quienes repiten

los versos enunciados por el cantor... y a veces son dos o tres los cantores o cantoras que, alternativamente, van “echando sus coplas”, como sacadas de la mágica alforja del colla de Lugones, “nunca llena del todo”, que “tampoco se acababa nunca”. Este canto, indio por su melodía tristónica, español por su forma poética, criollo por su arraigada vigencia tradicional en nuestro suelo, es la baguala.

En Tilcara todos eran cantores. Cantaba el agente de policía, la viejita bajada del cerro, la cocinera de la casa del Pucará, el dueño del bar “El Nuevo Rincón”... Hombres y mujeres, viejos y jóvenes, rivalizaban en gracia y en sabiduría. Quién aplicaba bien a las circunstancias la copla antigua, quién creaba una nueva o adaptaba a su paladar las ya conocidas. Y es que en Carnaval las coplas tienen una función particular: dejan de ser simple pasatiempo para adquirir valor de confesión. Son el desahogo necesario de penas reprimidas en la existencia diaria, el enfrentarse cara a cara con el mundo, decirle las verdades de su vida y golpearlo con ellas como se golpea la caja con la huajtana, durante muchos días, sin cansarse, sin desfallecer.

Por eso es que en la copla el quebradeño expresa todas sus preocupaciones, manifiesta su cosmovisión. En las coplas está toda la vida del pueblo.

La copla habla, en primer lugar, de sí misma. El quebradeño sabe que sus coplas son un bien, una fortuna, por eso se siente orgulloso distribuyéndolas y dice:

Este es el nuevo remate
sacadito'e la Salina,
aquí se tiran las coplas
como maíz pa las gallinas.

Traigo coplas y remates
para poner en la mesa,
para que se sirvan todos
como botella'i cerveza.

Pero a veces decae la alegría de la fiesta. Entonces el cantor, personificando a su copla, a su remate, como llaman a las coplas finales o de marcada intención, dice desconsolado:

Rematito no lo traigo
porque no quiso venir,
porque si viene a estos pagos
de pena se ha de morir.

En la copla nos habla luego el cantor, se presenta, muestra su carácter; y junto al jactancioso que pregona:

Soy alto como la palma,
coposo como el laurel,
bonito como la rosa,
fragante como el clavel.

está la humilde y sufrida cantora que, agobiada por el peso de la vida, se siente sólo un nombre y canta esta bellísima cuarteta:

Apenitas soy Teodora
ahura voy a dejar'ser,
voy a borrar con mi nombre
este mucho padecer.

Los cantores *echan coplas* ininterrumpidamente, con un corto intervalo entre una y otra; pero, para ayudar su memoria, recurren a distintos procedimientos. Los más frecuentes son la asociación de ideas por encadenamiento y la alusión a incidentes que se produzcan mientras cantan.

Uno expresaba su deseo al respecto sin dejar de cantar:

Quisiera tener mis coplas
cadenando, cadenando,
separando por el medio,
a la fierita botando.

Otro lograba el encadenamiento de esta manera:

Si quieres que yo te cante
dame chichita primero,
mi garganta no es de palo
ni hechura de carpintero.

Mi padre fue carpintero,
mi madre carpintería,
cómo no he de salir yo
cogollito de alegría.

Arbolito de manzana,
cogollito de membrillo,
separate de tu dueño
y acollarate conmigo...

Aquí se ve que, si bien no existe un encadenamiento formal, por el pie, como en las tradicionales coplas encadenadas, sí lo hay por las palabras y las ideas.

En cuanto a las coplas suscitadas por circunstancias externas, hemos recogido varias. Cuando en la señalada, al cantar el agente de policía de Tilcara Vicente Casimiro una copla (Señora dueña de casa / présteme su corredor / para cantar una copla / con referencia al amor), dijimos una versión riojana de la misma (Señora dueña de casa / présteme su corredor / para cantar y bailar / a la moda'e Guandacol) el hombre vaciló un momento y luego cantó, acompañándose con su caja:

Voy a fumar un cigarro
de la marca Villagrán,
voy a cantar una copla
que tal vez no la sabrán.

El cantar sobre un tema dado parece ser también habilidad apreciada, ya que dice la copla:

Quisiera verme cantando
dentro de la Salamanca,
para no cambiar de tema
ni que duela la garganta,

haciendo referencia, además, a la tradicional leyenda de la Salamanca, la cueva misteriosa, universidad infernal donde todo arte se aprende mediante pactos demoníacos.

El cajero es el alma de toda fiesta y, tal vez por eso mismo, suelen olvidarse de alimentar su cuerpo; pero entonces él, consciente de su papel, canta con suave advertencia:

Si esta caja fuera queso,
palabra, lo comería.
Si yo me siento a comer
¿pa'dónde irá la alegría?

Pero volvamos a la vida del hombre.

Pocas coplas se refieren o dan valor a la vivienda del quebradeño puesto que ésta, construída con los materiales que le da la tierra, el barro de los adobes o tapias, el cardón del techo y la piedra de las pircas, no constituye para el hombre una preocupación. En cambio hay otras prendas que son muy valoradas, como el caballo o la vestimenta. Y dice el pobre:

Todos tienen su caballo,
yo tengo mi mula flaca,
para tirar un galope
de Huacalera a Humahuaca,

o canta otro con orgullo:

Cuando ensillo mi caballo
pongo rienda, bajador,
estoy hecho a presentarme
delante'e gobernador.

Dos coplas referentes a la vestimenta masculina señalan una estratificación social muy evidente en esa región del país. Dice el colla que, por lo general, ya ha reemplazado las ojotas por la alpargata negra:

Las mocitas no me quieren
porque me ven de alpargatas,
ellas andarán queriendo
esos de bota y bombacha.

Pero como nadie está conforme con su suerte, el hombre de bota y bombacha, a cuyo indumento corresponde el hermoso sombrero de anchas alas, de tipo salteño, canta:

Las mocitas no me quieren
porque uso sombrero alado,
lo que ellas andan queriendo:
esos de cuello parado,

refiriéndose así, por cierto, al hombre de ciudad.

Las costumbres relacionadas con el ciclo de la vida, también se hallan aludidas en las coplas. La cuarteta:

Azucena y margarita,
flores de Punta Corral,
me quieres dejar, vidita,
antes del año cabal,

sólo alcanza su verdadero sentido si se piensa en la tan arraigada costumbre del amañamiento o matrimonio a prueba (supervivencia indígena) de un año de duración.

En la copla ya citada:

Arbolito de manzana,
cogollito de membrillo,
separate de tu dueño
y acollarate conmigo,

la palabra *acollarate* no es solamente una metáfora, si pensamos que el acollararse es uno de los aditamentos de ca-

rácter folklórico a la ceremonia del matrimonio religioso. En efecto, según nos informó el padre Juan Kogler, entonces párroco de Tilcara, en las localidades de Yala y León había podido observar que los novios se colocan sendos aros grandes de alambre forrado, que mantienen alrededor del cuello y unidos durante toda la ceremonia. Dicen entonces que están *acollarados*. Por otra parte, Arnold Van Gennep, el eminente folklorista francés (m. 1957), dice en su *Manuel de Folklore Français Contemporain* que, en la región de Castres, uno de los ritos que acompañan, con carácter popular, la ceremonia del matrimonio religioso, es el de “colocar un yugo sobre el cuello de los dos cónyuges”. Señala también su probable origen romano (jugum; conjungere). “En Martigni-les-Lamarche (Vosgos) —dice el citado autor— se encadena a los cónyuges uno al otro por la mitad del cuerpo con una cadena de cobre plateado”. En nuestro país, es muy común acollarar perros, es decir, unirlos por sus collares para que no se extravíen, y Lisandro Segovia (1911) dice que “entre nosotros y especialmente entre los campesinos y gente del pueblo, se acollara cualquier animal, también las personas y hasta los objetos inanimados”. Es fácil explicar pues que, con igual simbolismo, el yugo o la cadena europeos hayan sido reemplazados por los collares unidos, elemento más usual en nuestro país.

La copla

Cuando se muera esta moza
no han de rogar un Bendito,
que se salve como pueda,
como el mejor angelito,

se refiere, como vemos, a la creencia de que los niños inocentes, cuando mueren, van directamente al cielo, circunstancia feliz que da origen a los famosos “bailes del angelito”, en completa vigencia actual.

Hay coplas para todos los momentos de la vida y, como decía el cantor Casimiro,

Así es la vida del hombre,
así es la vida'el varón,
a quien cumplió veintiún años (sic)
le toca la conscripción.

Tanto una antigua copla:

Arriba caballo moro,
sácame de este arenal,
que me vienen persiguiendo
los del águila imperial

(Nº 7.710 de los *Cantos populares españoles* de Rodríguez Marín), se canta en la Quebrada con la siguiente variante:

Arriba caballo moro,
sacame de este arenal,
que me viene persiguiendo
el partido Radical,

como se incorpora al temario poético popular el elemento *tren*:

Ya viene el tren pasajero
cruzando el puente de piedra,
allá viene mi vidita
en el coche de primera.

Y no faltan aquellas que se refieren al Paraguay o al Pilcomayo, y nos sugieren temas de estudio tan interesantes como el de las corrientes culturales NE-NO y viceversa, en nuestro territorio, su antigüedad, intensidad e influencia en los distintos aspectos de la vida. De éstas sólo transcribiremos una, que nos dictó una niña en Ciénaga Grande y nos parece muy ingenua y bonita:

Quisiera ser San Santiago
para estar sobre el caballo,
relumbrando como losa
en la plaza'el Pilcomayo

y otra de delicada tristeza:

Ya sale la luna hermosa
alumbrando el Paraguay,
para todos hay consuelo,
sólo para mí no hay.

Las lenguas indígenas poco se hablan ya en los pueblos de la quebrada y son celosamente ocultadas al viajero. Sólo en la estación Maimará pudimos escuchar a dos personas que hablaban quechua. Sin embargo muchas palabras indígenas, bien o mal pronunciadas, matizan las coplas.

En la señalada cantaban:

Este es el nuevo remate
del abrita del Muñal,
viva la quilpa
de la señal,

utilizando la palabra *quilpa*, de origen indígena, que significa precisamente “señalada”, marcada de animales.

Aguariguay, Pachamama,
madre santa de la tierra,
no ha de faltar quien te quiera,
aguariguay, Pachamama,

dice otra copla de las que se cantaban en la señalada. Parece claro que se ha deformado la pronunciación de *Huyaríhuay* (“escúchame”), palabra que figura en varias oraciones a Pachamama y en otros versos recogidos por Juan Alfonso Carrizo (1935).

Nada escapa a la observación de este pueblo. Todo se expresa en sus coplas. Los nombres de plantas y flores, de animales domésticos, de las cosas comunes de la vida, le sirven de elemento poético de la misma manera que las clásicas comparaciones de lo bello con piedras o metales preciosos. Pero el tema preferido y alrededor del cual giran todos los otros es el Carnaval.

Hay coplas que hablan de los preparativos:

Este es el nuevo remate,
de allá, de los Cerros Bayos,
estos no son Carnavales,
son los primeros ensayos.

Otra, en vísperas de la fiesta, dice:

Ya viene el Carnavalcito
por el campo'e la enramada,
y aquí lo estoy esperando
con la caja y la tonada.

Y no falta la copla del desilusionado:

Estos Carnavales,
quién los haría, (sic)
el indio borracho
de la ranchería.

Un elemento característico del Carnaval es la presencia del diablo, del diablo suelto. Es la representación cristiana del Carnaval —adiós a la carne que precede a la Cuaresma—, reino corto pero peligrosísimo de todos los demonios. Así nos refiere un coplero algo que probablemente significa más que un simple convenio comercial con el director de una comparsa: ¡un auténtico pacto con el diablo!:

Ayer tarde tempranito
nos llamaron a Huancar,
allí firmaron contrato
con el diablo principal

y, como los demonios también son cantores en Carnaval, dice uno.

Este es el nuevo remate,
recuerdo de un Satanás,
hoy anda el diablo más grande,
ahí andarán los demás.

Pero, al margen de estas coplitas retozonas que juegan con el demonio, la fe religiosa prevalece y puede elevarse con verdadera intensidad de súplica, como en la cuarteta que recuerda la devoción adoptada a la tan venerada Virgen de Catamarca:

¡Ay! Virgencita del Valle,
con toda el alma te pido,
que me estoy aborbojando
como se aborboja el trigo.

Por fin, ni aún en esta fiesta desbordante de vida escapa el hombre a la idea de la muerte. Más aún, parece acercarse a ella en los momentos de lucidez y la canta como tema predilecto. La muerte es una de las ideas más difundidas en las coplas de Carnaval.

El cielo es para los pobres,
para los que comen mal...
Yo no sé si cuando muera
tendré fuerzas pa'llegar

dice la copla humilde; pero otra se rebela y canta atrevida:

Bailando yo he de vivir,
bailando me han de enterrar,
cuando Dios me pida cuentas,
esa cuenta le hi de dar.

Y a veces el tema alcanza su máxima ternura, como en esta cuarteta:

En la falda de aquel cerro
se me murió mi guagüita,
si no me cree el señorito,
aquí traigo la ushutita.

Pero pronto se olvidan las tristezas y reviven las coplas alegres, entrelazadas con graciosos estribillos, como las de este Carnavalito donde tras la afirmación localista y par-

tidaria, aparecen tratados con humor el tema oportuno de la bebida y los trabajos del soltero enamorado:

Tilcareño soy señores
 Cuculí, madrugadora.
Yo no niego a mi nación
 Y a las cinco de la mañana.
En la copa del sombrero
 Cuculí, madrugadora.
Traigo la federación.
 Y a las cinco de la mañana.

Caramba qué chicha linda
 Cuculí, madrugadora.
Hecha con agua y romero
 Y a las cinco de la mañana.
Se me sube a la cabeza
 Cuculí, madrugadora.
Hecho que fuera sombrero.
 Y a las cinco de la mañana.

A estas horas vengo a verte
 Cuculí, madrugadora.
Porque de día no puedo
 Y a las cinco de la mañana.
Malhaya la suerte mía
 Cuculí, madrugadora.
Haber nacido soltero.
 Y a las cinco de la mañana.

Podríamos seguir analizando coplas y nuevos aspectos de la vida de la Quebrada aparecerían ante nosotros. Todo el noroeste, y el centro y Cuyo y tal vez también otras regiones menos estudiadas del país, conservan ese tesoro poético, que es realmente y será aún por mucho tiempo un siempre renovado portavoz y documento de la vida del pueblo.

Tras este breve vistazo de la copla en función en una comunidad folk de nuestro país, vayamos a las generalidades teóricas relativas a esta especie.

La copla es siempre lírica (en sus escasos versos no cabe narrativa ni drama), pero funcionalmente puede calificarse a esta lírica de *pura* o *aplicada*, según consista su finalidad en el cantar mismo (pasiva) o en sus efectos sobre el auditorio (activa) en el caso de las puras, o, por el contrario, en las aplicadas, pase el cantar a un segundo plano de acompañamiento para danzas, juegos, ceremonias, etc.

Tanto en la lírica pura como en la aplicada pueden hallarse formas artificiosas de cantar la copla, y a este propósito importa tener en cuenta, como lo hemos hecho en el caso de la antecedente división de las formas líricas, las palabras de un maestro del folklore argentino recientemente desaparecido: Carlos Vega.

En sus últimos años abordó Vega con especial empeño (¡cuántos temas podríamos poner a continuación de lo arriba afirmado si no debiéramos elegir aquí el que ahora interesa!) el estudio de *Las canciones folklóricas argentinas*. Su excelente trabajo así titulado, que se incluye en el *Gran Manual de Folklore* editado por Honnegger, resume y continúa otros publicados a partir de 1932, y presenta, con mayor fuerza y coherencia que nunca, una importante teoría que Vega elaboraba desde hacía mucho tiempo: la teoría de la *versificación andina*. Dice al respecto:

“La versificación española tiene dos popularísimas formas puras y cabales, arraigadas en la tradición argentina: la espinela y la seguidilla. La cuarteta ha perdido generalmente la doble rima¹³ y prospera en la forma de los cantares, a media rima; el romance es sustituido por cuartetos asonantados independientes, corridas.

Excluidos el canto coreográfico y la poesía narrativa podemos enfocar directamente las expresiones de la lírica tradicional. El cuadro de la versificación tradicional española, en que reconocemos tres grupos —el de la versificación recta, el de la versificación recta sujeta a cánones (glosas, encadenados, etc.) y el de la versificación desigual; en segundo término se agrupan las formas coloniales america-

13 El autor se refiere a la forma 8 *abba* o redondilla.

nas, producto de un gran desarrollo andino, con estrofas de versos iguales y estrofas de versos desiguales, ambos con estribillos generalmente colocados entre los versos de la estrofa y motes o subestribillos complementarios.

Hablamos de un «desarrollo andino» y no de una creación americana porque, como se entiende por el enunciado, los estribillos, las estrofillas y otros elementos son españoles. Pero en tanto la poética de cánones o artificios se produce en la España medieval y en la época dorada con medida y muere pronto, en Sudamérica asciende en vuelo tan notable y persistente que resulta indispensable abrirle aquí un capítulo de exégesis, por ser insuficientes las pocas líneas que dedican a esa poética la preceptiva española y los investigadores americanos”.

Volveremos sobre esto tras la consideración de las formas no artificiosas de cantar la copla.

Las coplas de bailes que se cantan sin artificios pueden tener diversas formas. Una es la de cuartetos romanceados (8abcb) típicas de las chacareras, El Escondido, Los Amores, etc. y de las *relaciones* que se recitan en algunas variantes del Gato, en El Pericón y en Los Aires. La seguidilla (7a5b7c5b), complementada frecuentemente por una tríada (5d7e5d) que se convierte en cuarteto mediante la repetición del cuarto verso de la cuarteta antecedente hecho heptasílabo mediante el agregado de algún expletivo (*si, negra, niña, vida, cielo*, etc.), es característica de los Gatos, Triunfos, La Mariquita, El Correntino, La Calandria y La Huella, y las coplas exasilábicas se cantan con El Prado, El Caramba, etc. En la lírica pura las cuartetos romanceados, sin artificios, se cantan con algunos estilos y tonadas cuyanas. Las seguidillas no existen.

Ejemplos:

Chacarera. Chacarera, chacarera,
 así nomás sabe ser,
 unos han de tener fiestas,
 otros han de padecer.

(Di Lullo, 1940, p. 442)

Escondido. Escondido me has pedido,
Escondido te he de dar,
Escondido a media noche,
Escondido al aclarar.
(Di Lullo, 1940, p. 444)

Amores. A(l) amor le llaman fortuna
yo le llamo indiferencia,
porque nunca en los amores
conseguí correspondencia.
(Furt, 1927, p. 55)

Relaciones. El. Eres palomita blanca
del palomar de Cupido,
yo gavilán de la sierra,
no se descuide conmigo.

Ella. Veinte son los gavilanes
y con usté son veintiuno,
si todos fueran así
no me ha de llevar ninguno.
(Torrera, 1948, p. 199)

Gato. Arribita, arribita
dijo una *yuta*:
por bailar este "gato"
perdí la *ushuta*.
(Carrizo, 1942, t. III, p. 238)

Correntino. El correntino, niñas,
es muy bonito,
pero cuando la bailan
zapateadito.
(Fernández Latour, 1960, p. 96)

Calandria. Soy como la calandria
que no sociega,
hasta llegar al puerto
donde navega.
(Colección de Folklore, Leg. 40, San Luis)

Triunfo. Este es “El Triunfo”, niña
de las mujeres,
¡Qué bonito lo bailan
cuando ellas quieren!
(Di Lullo, 1940, p. 445)

Mariquita. Dice la Mariquita,
la picarona,
que no duerme de miedo,
lo que está sola.
(Di Lullo, 1940, p. 444)

Huella. A la huella, huellita,
desen la mano,
como se dan la pluma
los escribanos.
(Terrera, 1948, p. 431)

Prado. Vámonos al Prado
que hay mucho que ver,
muchachas bonitas
de buen parecer.
(Di Lullo, 1940, p. 447)

Tonada (Jachal, San Juan).

Bien me dijeron a mí que tu querer era vano y que por fin pasaría como nube de verano.	Conoceme por el eco aunque por el rostro no; los años me van dejando que ni me conozco yo.
---	---

Yo soy como paja [en l'hera (sic) trastornado por el viento: así me tiene tu amor trastornado el pensamiento.	Quisiera pasar el río sin que me sienta la arena; ponerle grillos al Diablo y a la muerte una cadena. (Draghi Lucero, 1938, p. 12)
---	--

Así como en la Tonada transcrita es probable que se hayan intercalado estribillos mono o polisilábicos, en muchos bailes ocurre lo mismo, y en algunos casos, como Zam-

bas y Cuecas (que en su forma tradicional admiten sólo coplas de seguidilla), las combinaciones de éstos con expletivos, versos repetidos y encadenados, etc., dan como resultado una composición poética sumamente complicada aun cuando se halle realizada sobre un esquema muy simple. Aparecen estribillos en danzas como El Palito (*Así nomás es o Sólo por eso*), El Ecuador (*Ay sí, Ay, no / Mi bien, mi amor*), La Refalosa (*No llores negra que tuyo soy o Baila zamba y cómo no*) y en otros casos el lugar de éstos está ocupado por períodos tarareados (El Remedio).

Cueca.

Dice que no me quiere
porque no tengo;
 la flor, la flor;
la nariz afilada,
los ojos negros.
 ¡se va mi amor!...

Dice que no me quiere
porque no tengo;
 la flor, la flor;
ya me puedes ir dando
para ir teniendo.
 ¡se va mi amor!...

Dice que no me quiere,
ya me has querido;
 la flor, la flor;
ya remedio no tiene
lo sucedido.
 ¡se va mi amor!...

Cierto lloro y La Rioja,
de hoja por hoja
 ¡se va mi amor!...

(Draghi Lucero, 1938, p. 395)

Hay una diferencia fundamental entre los artificios que afectan a los cantares monoestróficos y aquellos que hemos visto en las composiciones mayores (glosas, encadenados, intercalaciones). Mientras que en los segundos los artificios son parte inseparable del texto, en los primeros sólo se presentan en función del canto. Por este motivo muchas veces los recopiladores han hecho desaparecer este

importante aspecto del cantar folklórico, al aislar la copla de sus aditamentos cambiantes y movibles (estribillos, motes, expletivos) y nos resulta imposible formarnos una idea clara del cantar de una Zamba o de una Vidala si sólo tenemos ante nuestra vista algunas cuartetas *7a5b7c5b* u *8abcb* respectivamente.

Ningún estudio tan completo, en materia de sabia ejemplificación y minucioso análisis sobre los artificios que afectan a la copla, como el ya citado de Carlos Vega (1964); de él tomaremos la mayor parte de los ejemplos que ilustran este aspecto de nuestro tema. En todos los casos que citemos, importa destacar que se ha de tratar de coplas sueltas es decir de *cantares monoestróficos*, que pueden aparecer aisladamente como texto de distintas formas musicales, o formando parte de grupos de coplas desigualmente integrados y acompañados por estribillos, motes y expletivos diversos.

Además de los ejemplos ya citados de danzas con estribillos, otros casos de lo que Vega llama “la versificación andina” aparecen en Zambas, Bailecitos y Carnavalitos como los siguientes:

Zamba.

Chilecito me gusta
pero no me hallo
 En el “boulevard”
a causa de los celos
son los agravios.
 Bajo el nogal

Bajo el nogal, que sí
agua corriente
 En el “boulevard”
no hay mujer que no tenga
su pretendiente.
 Bajo el nogal.

(Vega, 1964, p. 205)

Bailecito.

Dices que te vas mañana
yo me voy al otro día.

*No llores, negra,
no llores, no.*

por un día más o menos
esperá mi compañía.

*No llores, negra,
no llores, no.*

(Vega, 1964, p. 205)

Carnavalito.

Si se me muere el chihuanco

*Ay, pobre, pobre
mi palomita*

Yo también me moriría

*donde estará
lo ando buscando
con pesar*

porque yo sin el chihuanco

*Ay, pobre, pobre
mi palomita*

no puedo vivir un día

*donde estará
lo ando buscando
con pesar.*

En la lírica pura son variadas las especies que presentan una elaborada “versificación andina”. Las Vidalas son, al decir de Vega, las más ricas en artificios de estructura, pero éstos aparecen también en la Vidalita, la Vidalita de Carnaval o “Pujllay”, las Vidalitas Riojanas, las Bagualas nortañas, los Yaravíes, los “Huaynos” o Tristes y las Tonadas.

Vidala.

Don Sixto Palavecino
clara luna cuando asoma

*Vengo a adorarte
con dulce placer*

aquí me tiene rendido

a admirar a su persona

*Vengo a adorarte
con dulce placer*

*Si me hais confiado
seráis conforme,
que aunque no seais mi dueño
sin que darme cumplimiento (sic)
vengo a adorarte
con dulce placer*

Esta pieza es la N° 6771 de la Colección del Instituto Nacional de Musicología, y fue grabada por Carlos Vega a Santiago Coria, de 74 años, en la localidad de Salavina (Santiago del Estero). Se mantiene la forma poética tradicional de las Vidalas (copla interrumpida por estribillo y mote, o coplita en este caso terminada por el mismo estribillo), pero comienza, a nuestro entender, a evidenciarse la decadencia de la especie en el hecho de que los estribillos y motes no correspondan a la ocasión y el tema de la copla (en este caso una dedicatoria de homenaje dirigida por un cantor a otro, interrumpida por un estribillo propio de cantos de amor). En otros ejemplos recogidos por nosotros en La Rioja y Catamarca entre los años 1957 y 58, el olvido de las formas se manifiesta especialmente en que, al interrumpirse la copla e intercalarse el estribillo o el mote aquella queda trunca y sigue el comienzo en lugar de los versos restantes de la copla inicial.

Ejemplo: Dicen que el Carnaval viene
 Río de Huaico
 campo de amor
 por la lomita pelada
 Preso y cautivo
 me ha traído tu amor

en lugar de continuar con los otros dos versos conocidos de la copla (v. g.: “y aquí lo estoy esperando / con la alojita colada”), se introduce el *mote* y luego sigue otro par de versos que, a su vez, no llegan a concretarse en copla:

*Todo es muy bueno,
tal vez mejor,
pero Anjullón
es un ramo de flor*

*Caramba la chica linda
Río de Huaico
campo de amor
Si su padre me la diera.
Preso y cautivo
me ha traído tu amor.*

Todo es muy bueno, etc.

(Fernández Latour: Viaje a la Costa de Arauco, Pcia. de La Rioja, enero 1958, archivos del Instituto Nacional de Antropología).

Vidalita. Palomita blanca
 Vidalitá
 piquito de azahar
 Que no te da pena
 Vidalitá
 de verme llorar.

(Vega, 1964, p. 229)

*Vidalita
de Carnaval.* Vamos a la plaza
 Ay, *vidalita*
 que hay mucho que ver.
 Un caballo blanco
 Ay, *vidalita*
 figura en papel.

(Vega, 1964, p. 235)

*Vidalita
riojana.* Con el tambor en la mano
 ya saben a lo que vengo
 Si te vas
 yo me quedo

llorando
a divertirme cantando
ese es el gusto que tengo.
Si te vas
yo me quedo
llorando

(Vega, 1964, p. 239)

Baguala
norteña.

Penando voy por la vida
Tal vez vuelva
penando, siempre penando
No se olvide
de su prenda
como mate sobre el agua
Tal vez vuelva
dagüeltando, dagüeltando.
No se olvide
de su prenda.

(Vega, 1964, p. 250)

Triste. (Jujuy). No se puede, no se puede
Qué he de hacer
Olvidar a quien se quiere
Si el destino es padecer
Porque un amor verdadero
Qué he de hacer
Al pie de la tumba muere.
Si el destino es padecer.

(Vega, 1964, p. 275)

Tonada.

Tarde'e la noche hi venido
¿qué te parece?
Por ti arriesgando la vida...
que viene el alba
que ya amanece...
Si sabes pagar finezas
¡qué tiranía!
Despierta si estás dormida...
que viene el alba,
que viene el día.

(Draghi Lucero, 1938, p. 90)

La variedad poética de estas especies está aparejada y aún superada por su riqueza y variedad musical. Las obras de Carlos Vega (especialmente, por más accesible, la ya citada de 1964), de Isabel Aretz (1952, 1954) de Draghi Lucero (1938) y de Alberto Rodríguez (1938) proporcionan el material musical necesario para la total comprensión de estos materiales del folklore argentino.

Repertorio infantil

El folklore infantil, refugio de las más viejas prácticas de la humanidad, se halla poco estudiado entre nosotros. En el aspecto poético, estrechamente ligado a la mayor actividad del niño: el juego, falta un trabajo orgánico y completo que permita clasificar debidamente algunas piezas que, aunque recogidas y publicadas, carecen todavía de su adecuado encuadre funcional. Juan Alfonso Carrizo dejó sin terminar una obra de monumentales proyecciones sobre este tema, que aún sigue inconclusa y, por supuesto, inédita. Bruno Jacovella, sistematizador consecuente, no ha descuidado este aspecto del folklore poético y, sobre la base de los materiales publicados hasta el momento en que redactó su trabajo de 1959, ha elaborado una útil síntesis de este patrimonio de "versos infantiles". "Los niños, dice, suelen cantar colectivamente de tres maneras: 1º, girando tomados de las manos (rondas o corros); 2º, con mímica o dramatización (juegos), y 3º, en pandillas estacionales (Navidad, Carnaval, etc.). Individualmente, y sin cantar, usan también rimas diversas. Las madres, por fin, cantan arrullos a sus hijos y les cuentan historietas pueriles rimadas".

Los romances monorrimos, poéticamente considerables como el más importante aspecto del cancionero infantil, constituyen la primera división realizada por Jacovella, quien nombra como "los más importantes" a *Las señas del marido* o *La esposa infiel*, *La aparición* o *Alfonso XII*, *El señor don Gato*, *El martirio de Santa Catalina* y *El conde niño* u *Olinos* (que se cantan en ronda); *El emba-*

jador o *Hilo de Oro* (juego); *El marinerito* y *La fe del ciego* (cantados como villancicos ante el pesebre de Navidad). Como romancillos heptasilábicos (de catorce sílabas, diríamos, siguiendo la teoría de Menéndez Pidal), recuerda Jacovella a *Mambrú* y *Elisa de Mambrú*, ambos cantados en ronda, y acotamos nosotros que se trata en los dos casos de romances con estribillos, lo mismo que *El señor don Gato*, y que este elemento —el estribillo— aparece profusamente en otras rimas infantiles irregulares y frecuentemente muy estragadas, que se utilizan en juegos (v. g. *Los oficios* o *Buenos días su señoría*, *En Francia hay una niña*, *Se me ha perdido una niña*, *Yo tenía un castillo*, etc.).

Para estudiar las variantes sufridas por estos viejos romances españoles a través del tiempo y la distancia es de gran valor la obra de Ismael Moya (1941, t. I y II), donde se consignan muchas de las versiones archivadas en la Colección de Folklore de 1921 y se da una erudita información comparativa.

Ejemplos:

La aparición o Alfonso XII

¿Dónde vas tú, caballero, dónde vas triste de ti?
—Voy en busca de mi esposa que hace días la perdí.
—Tu esposa ya está muerta, muerta está que yo la vi.
Las alhajas que llevaba yo te las voy a decir.
El cajón era de oro y la tapa de marfil,
y el mantón que la cubría era de hojas de jazmín.
—Al bajar un monte espeso una sombra vi venir,
cuanto más yo me alejaba ella más se acerca(ba) a mí.
Estos brazos que abrazaban a la tierra se los di.
Y murió la flor de mayo, ya murió la flor de abril,
y yo soy tu fiel esposa que me vengo a despedir.

Colección de Folklore, Leg. 78, Entre Ríos.

Elisa de Mambrú

En coche va una niña
Carabín
hija de un capitán
Carabirurín, carabirurán.
¡Qué hermoso pelo tiene!
Carabín
¿Quién se lo peinará?
Carabirurín, carabirurán.
Lo peinará su tía
Carabín
con mucha suavidad,
Carabirurín, carabirurán.
con peinecito de oro,
Carabín
y horquillas de cristal
Carabirurín, carabirurán.
Elisa ya está enferma
Carabín
quizá si sanará
Carabirurín, carabirurán.
Elisa ya está muerta
Carabín
la llevan a enterrar
Carabirurín, carabirurán.
con varios oficiales
Carabín
y un cura sacristán
Carabirurín, carabirurán.
Encima de la tumba
Carabín
un pajarito va
Carabirurín, carabirurán.
cantando el pío, pío
Carabín
y el pío, pío, pa,
Carabirurín, carabirurán.

Carrizo, J. A. (1937, t. I, p. 390)

La revisión de los trabajos de Isabel Aretz y Julio Viggiano Essaim y de las colecciones del Instituto Nacional de Musicología reunidas por Carlos Vega, permiten estudiar musicalmente estas piezas del romancero infantil, en muchas de las cuales la música se ha desvinculado de su antigua forma española aún en mayor medida que la letra.

Además de los *romances* merecen ser distinguidos dentro del patrimonio de versos infantiles, según Jacovella, dos divisiones, a saber: *otras formas cantadas* (que incluyen villancicos con formas *8abcb* y *6abcb*, arrullos y numerosas formas especialmente destinadas a cantar con juegos “desde exasílabos pareados, en cuartetos y romancillos, hasta seguidillas y cuartetos octosilábicos irregulares”, muchas veces con intercalación de estribillos) y *rimas sin canto* (como fórmulas eliminatorias, pegas o rimas de chasco, historietas pueriles, parodias, cuentos de nunca acabar, y las *loas* que se recitan ante el pesebre en tiempo de Navidad).

Merece una ejemplificación especial, por la posterior proyección que esta especie adquiere en la literatura, el caso de los arrullos, que como muchas otras formas poéticas que los adultos dicen a los niños, se incluyen siempre en el ámbito del repertorio infantil. Los arrullos que transcribimos a continuación, recogidos en la Colección de Folklore, muestran las formas tradicionales españolas y sus variantes, arraigadas a su vez en el folklore argentino con netas características locales.

Arroró mi niño,
arroró mi sol,
arroró pedazo
de mi corazón.

(Leg. 244, 2º, Catamarca)

Dormite niño,
dormite de prisa
que ya dan el toque (y)
se pasa la misa.

(Leg. 91, San Luis)

Dormite niño
que yo te daré
perlas y corales
para que jugués.

(Leg. 145, Córdoba)

Duerme, duerme niño
que tengo que hacer,
lavar las mantillas,
sentarme a coser.

(Leg. 144, Salta)

Dormite niño
que viene la vaca
con cuernos de oro
y patas de plata.

(Leg. 45, San Juan)

Duérmete mi niño
que viene el Cocó
a comer los niños
que no hacen ro-rró.

(Leg. 93, Tucumán)

Zorro carpintero,
gorro colorado
ponele la cama
a este niño malo.

(Leg. 49, 1º, Santiago)

A la rorró mi niño,
mi niño duerme
con los ojos obiertos
como las liebres.

(Leg. 77, San Luis)

Tololó chimango
José la mercé
clavelito ipope
Toñenó toqué.

(Leg. 33, Chaco)

Aunque el arrullo más tradicional, por exigencias de su característica melodía, es siempre *6abcb*, muchas veces encontramos como arrullos coplas octosilábicas como:

Si este niño se durmiera
le daría un dineral
pero después de dormido
se lo volvería a quitar.

(Leg. 116, Santiago - Material
de Tartagal, Salta)

o con forma de seguidillas como:

Duerme, niño del alma,
no tengas miedo,
por más que el viento silbe
y aúllen los perros.

(Leg. 307 A, Tucumán)

En la cuna bonita
el niño duerme,
dulces le dará un ángel
cuando despierte.

(Leg. 307 A, Tucumán)

Estrellitas del cielo,
rayos de luna,
alumbrad a mi niño
que está en la cuna.

(Leg. 241, Tucumán)

Pajarito que cantas
en la laguna
no despiertes al niño
que está en la cuna.

(Leg. 241, Tucumán)

A dormir van las rosas
de los rosales
a dormir va mi niño
porque ya es tarde.

Duerme, duerme chiquita,
sin despertarte,
mientras junto a tu cuna
vela tu madre.

Duerme, duerme, chiquita,
que ya es muy tarde,
duerme como las rosas
en los rosales.

(Leg. 2, Tucumán)

Esta última modalidad, localizada especialmente en la provincia de Tucumán, puede provenir de la unión de formas y motivos que el pueblo suele realizar entre los arrullos y los villancicos que se cantan en Navidad ante la cuna de Dios niño. Esta contaminación es tan frecuente que, en múltiples legajos de la Colección de Folklore, aparecen como arrullos cuartetas claramente inspiradas en los villancicos y hasta las más clásicas coplas de esta última especie, bajo el epígrafe de arrullos:

María lavaba
los siete pañales,
José los tendía
por los romerales.

(Leg. 49, Córdoba)

María Santana
préndele la vela
vaya a ver quien anda
por la cabecera.

Son los angelitos
que andan de carrera,
despertando al niño
para ir a la escuela.

(Leg. 6, Córdoba)

María Magdalena
¿por qué llora el niño?
Por una manzana
que se le ha perdido.

Vamos para casa,
yo te daré dos,
una para el niño
y otra para vos.

(Leg. 237, Catamarca y otros)

Ya sale la Virgen
vestida de sol,
alumbrando el día
con su resplandor.

(Leg. 3, Tucumán)

Este niño lindo
¿Hijo de quién es?
Su madre es María,
su padre José.

(Leg. 26, Santiago)

Niñito bonito,
boquita'i coral
ojitos de estrella
que alumbran el mar.

(Leg. 190, Santiago)

Señor San José
Cuyapayay huaicu
Churiyquif Kaillampi
Perdonachiaicu.

Traducción del quichua:
(Señor San José
tened lástima de nuestro hijo
cerca de vuestro hijo,
hacednos perdonar.

Virgen mamanchispa
Esposonmi carlcanqui
Churiyquif kaillampi
Perdonachiaicu.

De la Virgen vuestra Madre
eres el esposo
cerca de vuestro Hijo
hacednos perdonar)¹⁴
(Leg. 258, Santiago)

¹⁴ Transcribimos estas coplas con la misma grafía y traducción que se halla en el legajo.

Con respecto a las demás especies reemplazaremos una detallada ejemplificación por la remisión a la bibliografía correspondiente, obligados por razones de espacio y de temática especial del trabajo presente. Pero no queremos dejar de incluir aquí, por primera vez en versión castellana, una notable clasificación del folklore poético infantil dada a conocer por Libiez-Pinon (1939-1960, vol. V) que pensamos puede constituir una buena base para futuros y necesarios estudios sobre este tema:

Niñerías (canciones y formulitas de los padres a sus niños)

- A. Para hacer dormir.
- B. Para hacer callar.
- C. Para divertir.
- D. Para hacer saltar.
- E. Para hacer reír (con los dedos).
- F. Para hacer reír (con el tacto).
- G. Palmoteos.
- H. Cuentitos.
- I. Cuentos de fórmula.
- J. Diálogo de sordos.
- K. Formulitas educativas.
- L. Formulitas de aprendizaje.
- M. Formulitas de la vida social infantil.
- N. Formulitas de la vida escolar.
- O. Trabalenguas.
 - a) se dicen para aprender a pronunciar ciertos sonidos.
 - b) se dicen rápidamente para aprender a distinguir las palabras.
 - c) enumerativos.
 - d) con isofonía latina.
 - e) con isofonía extranjera o dialectal.
 - f) con adivinanza.
 - g) acumulativas.
 - h) con retruécanos.
 - i) con conjugación.
 - j) con conjugación y acumulación.
 - k) con uso mágico secundario.
- P. Cantilenas.

Juegos y rondas

A. Fórmulas (para eliminar, designar, etc.)

- I) aritméticas.
- II) eliminatorias.
- III) designatorias.
- IV) de sonido salvaje.
- V) extranjeras comprendidas o no.
- VI) animales.
- VII) humanas.
- VIII) históricas.
- IX) religiosas.
- X) en que los objetos representan el papel principal.
- XI) para adivinar.

B. Formulitas y cancioncitas de saltar con la cuerda.

C. Formulitas de la hamaca.

D. Formulitas del juego de la pelota a la pared.

E. Danzas infantiles y rondas.

- I) Música para bailar.
- II) Figuras de danzas.
- III) Dos hileras de danzantes se oponen.
- IV) Juegos de cortejo.
- V) Juegos donde se enfrentan una hilera y una rueda.
- VI) Rondas de girar y contragirar.
- VII) Rondas con gestos de manos.
- VIII) Rondas de agacharse.
- IX) Rondas de ponerse de espaldas.
- X) Rondas con solista que cambia su papel al fin del canto.
- XI) Rondas con solista que se elige un(a) acompañante.
- XII) Rondas con solista que indica lo que los otros deben hacer.
- XIII) Rondas donde una solista representa mímicamente la escena cantada.
- XIV) Rondas con una solista que terminan en una persecución.
- XV) Rondas con representación mímica colectiva.
- XVI) Rondas inmóviles con perseguido y perseguidor.
- XVII) Rondas con tres personajes principales.
- XVIII) Rondas de besar.
- XIX) Rondas indeterminadas.

- F. Rondas y cantos de la fiesta de "l'alion". (A reemplazar por "Rondas y cantos de determinadas fiestas regionales". N. de la T.).
- G. Otras formulitas de juego.
- H. Burlas.
 - I) Sobre los nombres.
 - II) Sobre personas reales.
 - III) Sobre la región, ciudades o pueblos vecinos.
 - IV) Sobre los defectos (o particularidades) físicos.
 - V) Contra las profesiones.
 - VI) Diversas.

Encantamientos y oraciones

- A. Encantamientos.
 - I) Encantamientos a los meteoros (lluvia, nieve, sol, etc.).
 - II) Encantamientos para curar.
 - III) Encantamientos-oráculos.
- B. Oraciones.
 - I) Oraciones infantiles.
 - II) Oraciones-conjuros.
- C. Parodias de la instrucción religiosa.

POESIA ARGENTINA

Consideraciones sobre su existencia y su esencia.

*Dos enfoques para el análisis de su tangencia
con lo tradicional: enfoque cronológico; enfoque geográfico.*

Hemos dicho al principio que “Folklore” y “Poesía argentina” son dos rutas (del pensamiento, del saber, del arte) muy transitadas en nuestro tiempo. En cuanto a Folklore, hemos tratado ya de trazar esquemas generales de su recorrido con particular referencia a los jalones más importantes dejados a su paso por los más grandes investigadores argentinos, y de penetrar, especialmente, en los aspectos tocantes al material poético. La poesía argentina (entendamos que se trata aquí de poesía ilustrada, comúnmente llamada “cultura”, escrita y habitualmente no cantable) nos prepara nuevos rumbos de diversa y variada problemática.

El primer punto a considerar, de acuerdo con una terminología que se nos impone como irremplazable pero que no quiere aludir a la escuela filosófica que más se ha difundido en este siglo, es el de su *existencia*. Probada esta (o presupuesta al menos), será posible encarar el segundo, que es razón del primero y lo condiciona estrechamente: el de su *esencia*, para recién después enfrentar firmemente nuestra encrucijada final.

No basta sin duda la certeza de que hombres argentinos, en suelo argentino, hayan compuesto versos, para deducir la *existencia* de una poesía argentina; pero también es cier-

to que estos hechos constituyen el único punto de partida real sobre el cual pueden realizarse determinaciones cronológicas y cuantitativas. Los planteos posteriores, cualitativos, más arduos y sutiles, tocan ya lo relativo al problema *esencial* de la poética. Por esto es metodológicamente indispensable comenzar por el conocimiento y análisis de los materiales para luego procurar la identificación, muchas veces difícil, de aquellos rasgos que hacen que una poesía sea argentina y no española, haitiana u holandesa. De una manera general pueden presuponerse distinciones obvias: la lengua es sin duda factor de importancia relevante; los componentes étnicos de la sociedad en que vive el poeta, así como su propia condición y *status*, lo son también; el medio geográfico y el acontecer histórico desempeñan papeles fundamentales... y todos estos elementos se unen para dar carta de ciudadanía a una obra poética a través del hombre culturado que la crea, o a pesar suyo, traicionando, a veces sin quererlo el poeta, lo arraigado de su regionalidad.

En algunos casos la obra poética nos parece intemporal, como prendida en el espacio exterior por el pensamiento de un hombre liberado e ingrátido. La poesía de Macedonio Fernández sería un buen ejemplo. Sin embargo la perspectiva histórica situará a Macedonio en una época y una región del mundo con precisión ineludible. También Petrarca parecía suspendido en el tiempo.

Sólo las sensibilidades más finas pueden advertir, coetáneamente, y sin embargo como con perspectiva de siglos, los matices que ubican irremisiblemente a un escritor preocupado del color local. Jorge Luis Borges se ha complacido muchas veces en realizar este tipo de experiencias en la obra de otros y en la propia, y así, en un pasaje de la conferencia *El escritor argentino y la tradición* (interesante toda para nuestro tema) dice en curiosa búsqueda y hallazgo de una argentinidad *esencial* en nuestros poetas:

“La idea de que la poesía argentina debe abundar en rasgos diferenciales argentinos y en color local argentino me

parece una equivocación. Si nos preguntan qué libro es más argentino, el *Martín Fierro* o los sonetos de *La urna* de Enrique Banchs, no hay ninguna razón para decir que es más argentino el primero. Se dirá que en *La urna* de Banchs no están el paisaje argentino, la topografía argentina, la botánica argentina, la zoología argentina; sin embargo, hay otras condiciones argentinas en *La urna*.

Recuerdo ahora unos versos de *La urna* que parecen escritos para que no pueda decirse que es un libro argentino; son los que dicen: «...El sol en los tejados / y en las ventanas brilla. Ruisenores / quieren decir que están enamorados».

Aquí parece inevitable condenar: «el sol en los tejados y en las ventanas brilla». Enrique Banchs escribió estos versos en un suburbio de Buenos Aires, y en los suburbios de Buenos Aires no hay tejados, sino azoteas; «ruisenores quieren decir que están enamorados»: el ruisenore es menos un pájaro de la realidad que de la literatura, de la tradición griega y germánica. Sin embargo, yo diría que en el manejo de estas imágenes convencionales, en esos tejados y en esos ruisenores anómalos, no estarán desde luego la arquitectura ni la ornitología argentina, pero están el pudor argentino, la reticencia argentina; la circunstancia de que Banchs, al hablar de ese gran dolor que lo abrumba, al hablar de esa mujer que lo había dejado y había dejado vacío el mundo para él, recurra a imágenes extranjeras y convencionales como los tejados y los ruisenores, es significativa: significativa del pudor, de la desconfianza, de las reticencias argentinas; de la dificultad que tenemos para las confidencias, para la intimidad”.

“Además —sigue diciendo Borges— no sé si es necesario decir que la idea de que una literatura debe definirse por los rasgos diferenciales del país que la produce es una idea relativamente nueva; también es nueva y arbitraria la idea de que los escritores deben buscar temas de sus países. Sin ir más lejos, creo que Racine ni siquiera hubiera entendido a una persona que le hubiese negado su derecho al título

de poeta francés por haber buscado temas griegos y latinos. Creo que Shakespeare se habría asombrado si hubieran pretendido limitarlo a temas ingleses, y si le hubiesen dicho que, como inglés, no tenía derecho a escribir *Hamlet*, de tema escandinavo, o *Macbeth*, de tema escocés” (Borges, 1961).

Es indudable que para Borges, escritor argentino, el tiempo y el espacio no son barreras infranqueables (basta con oírlo decir “sin ir más lejos” cuando va a referirse a un autor que vivió en la Francia del siglo XVIII) y su pensamiento se concreta en estas palabras que tienen valor de manifiesto: “repito que no debemos temer y que debemos pensar que nuestro patrimonio es el universo; ensayar todos los temas, y no podemos concretarnos a lo argentino para ser argentinos: porque o ser argentino es una fatalidad y en este caso lo seremos de cualquier modo, o ser argentino es una mera afectación, una máscara”. (Borges, 1961).

Evidentemente la idea, clara y razonable, es, si no inspirada en ella, al menos coincidente con la que enunció Gide en el número de junio de 1909 de la *Nouvelle Revue Française* cuando dijo: “A fuerza de querer ser franceses, pierden algunos toda la gracia de serlo; el placer de ser francés disminuye a medida que nos sentimos obligados a serlo; se es, pese a todo, lo que se es; la conciencia, o al menos la deliberación que se ponga en ello, hace correr el riesgo de falsear secretas y delicadas cualidades; no se hace uno más francés al imitar como monos los modales de la antigua Francia; la mejor manera de serlo es serlo naturalmente”.

Estamos hasta aquí, en esta “discusión”, totalmente de parte de Borges —y de Gide—, y podríamos agregar que no hay mejor ejemplo para ilustrar su tesis que la revisión del folklore poético de nuestro país (mucho más libre en cuanto a imágenes y temas, mucho más humanista y universal, que las poesías nativista y gauchescá), si no fuera que el mismo Borges también lo ha notado y ha hallado un testimonio de lo dicho en el *Martín Fierro* donde Hernández, en ocasión de la payada, “olvida esta preocupación de color local y escribe en un español general, y no habla

de temas vernáculos, sino de grandes temas abstractos, del tiempo, del espacio, del mar, de la noche". "Es como si el mismo Hernández hubiera querido indicar la diferencia entre su poesía gauchesca y la genuina poesía de los gauchos" (Borges, 1953).

De acuerdo entonces en que hay una poesía argentina que no habla de cosas argentinas (para muchos el desarraigo respecto de América es una constante en nuestra literatura) cabe la consideración del problema contrario que nos conduce más directamente a nuestro tema: la existencia de poesía argentina que ha buscado inspirarse en elementos argentinos.

Larga es la lista de obras que debe incluir una revisión de tal repertorio poético. Borges, en este aspecto, llega a una conclusión divertida y a medias real cuando dice. "El culto argentino del color local es un reciente culto europeo que los nacionalistas deberían rechazar por foráneo" (*El escritor argentino y la tradición*). Piensa el gran crítico en las secuelas tradicionalistas del *Martín Fierro*, infiltradas en todas las capas culturales y en los dominios más diversos del pensamiento y la actividad social (como que hasta dio nombre a la más renovadora revista literaria de los años veinte de este siglo) pero olvida que el mismo *Martín Fierro* es una síntesis de las tendencias que desde la época colonial venían configurando algunas de las características más salientes de la poesía argentina.

Baldomero Fernández Moreno, en cambio, buscando acaso una justificación para su lírica, *sencillista* en la forma y de complejo contenido, que tanto había de influir en las nuevas generaciones poéticas, no tuvo reparos en confesar: "Yo, sin otras miras que la verdad y la belleza, he procurado pegarme siempre a lo argentino, a lo nuestro, como el asfalto a las calles, como la hierba a la pampa. Un poco emboscado, por maravillosa fatalidad, entre las lanzas de Mio Cid".

Nosotros pensamos que la presencia deseada de lo argentino es uno de los fenómenos más constantes de nuestra producción poética.

Lo deseadamente argentino aparece en las alegorías de la poesía colonial, en las rimas patrióticas de los años de lucha por la libertad, en las descripciones paisajísticas del romanticismo, en las aventuras de los protagonistas de la poesía gauchesca, en medio del afracensado modernismo (nada menos que con Lugones) y, ya en nuestro tiempo, en poetas porteños y provincianos, regionalistas o universalistas, nacionalistas o no, movidos por conscientes o inconscientes secuelas del enorme movimiento tradicionalista provocado por el *Martín Fierro*, o por una independiente (o rebelde) búsqueda de raíces, que al mismo Borges le ha sido imposible eludir.

Dos criterios se han consagrado para encarar la revisión de los materiales literarios que en esta ocasión orientamos hacia sus puntos de contacto con el folklore argentino: el cronológico y el geográfico.

El criterio cronológico es el más difundido. Suele presentar las épocas de las letras argentinas, con especial referencia a sus poetas, divididas en secciones que comprenden a) los coloniales (1500 ?-1800), b) los neoclásicos (1801-1839), c) los gauchescos (1810-1879), d) los románticos (1832-1885), e) la transición del romanticismo al modernismo (1885-1896), f) los modernistas (1896-1905), g) los "postmodernistas" (1905...), h) la poesía de vanguardia (1ª generación: ultraísmo, 2ª generación: neorromanticismo, 3ª generación: invencionismo (creacionismo), surrealismo, "centrismo") (cf. Bartholomew, 1954; Fernández Moreno, C., 1959).

El criterio geográfico, especialmente indicado dada la índole de su trabajo, ha sido utilizado por Augusto Raúl Cortazar y expuesto en el tomo V de la *Historia de la Literatura Argentina* dirigida por Rafael Alberto Arrieta. Agrupa las obras literarias argentinas, de acuerdo con los distintos ámbitos en que es posible localizarlas regionalmente, en *ámbito jujeño*, *ámbito noroéstico*, *ámbito cuyano*, *ámbito patagónico*, *ámbito pampeano*, *ámbito litoral*, *ámbito central* y *ámbito de la selva*.

EPOCAS DE LA POESIA ARGENTINA

*Los coloniales. Los neoclásicos. Los gauchescos.
Los románticos. Transición entre el romanticismo
y el modernismo. El modernismo a través de Lugones.
Post-modernistas, ultramodernistas y ultraístas. Ejemplario.*

El criterio cronológico considera la totalidad de la poesía argentina. Entre los coloniales se encuentran Luis de Miranda (España 1500 ?-?), Martín Barco de Centenera (España 1535 ?-?), Luis de Tejeda y Guzmán (Córdoba, Argentina, 1604-idem 1680); Felipe Fernández de Córdoba y Espinoza (1665-?); Juan Baltazar Maziel (1727-1788) y José Antonio de San Alberto (1727-1804). Surgidos de los trescientos años de luchas oscuras y aldeanos reposos que van desde el siglo XVI hasta comienzos del XIX, escribieron romances y jácaras, glosas y letrillas, trisagios, novenarios y septenarios piadosos y cultivaron el soneto. Contemporáneos de la formación del fundamento de nuestro folklore poético dejaron testimonios escritos de las formas que luego, adaptadas y reelaboradas, aparecieron en él, pero sus miras fueron muchas veces más reducidas que las de los propios poetas del folk, discípulos directos e impensados, de Góngora y de Lope de Vega.

Encontramos en este período el más remoto antecedente de la poesía gauchesca en la famosa composición del padre Maziel *Canta un guaso en estilo campestre los triunfos del excelentísimo señor don Pedro de Cevallos* que, aunque de interés indudable, no corresponde transcribir aquí. El *Romance elegíaco* del padre Luis de Miranda, fraile y soldado llegado al Río de la Plata en 1536 con el Adelantado Pedro de Mendoza, contiene en cambio, pese a su forma atípica, muchos elementos de estilo que han perdurado en el folklore poético argentino. ¡Y es el primer poema que se conoce escrito en nuestro suelo!

Romance elegíaco

Año de mil y quinientos,
que de veinte se decía,
cuando fue la gran porfía
 en Castilla,
sin quedar ciudad ni villa,
que a todos inficionó
por los malos —digo yo—
 comuneros,
que los buenos caballeros,
quedaron tan señalados,
afinados y acendrados
 como el oro.
Semejante al mal que lloro,
cual fue la comunidad,
tuvimos otra, en verdad
 subsecuente,
en las partes del Poniente,
en el Río de la Plata,
conquista la más ingrata
 a su señor;
desleal y sin temor,
enemiga de marido,
que manceba siempre ha sido
 que no alabo.
Cual los principios al cabo
aquesto ha tenido cierto,
que seis maridos ha muerto
 la señora;
y comenzó la traidora
tan a ciegas y siniestre,
que luego mató al maestre
 que tenía.
Juan de Osorio se decía
el valiente capitán,
Juan de Ayolas y Luján
 y Medrano
Salazar, por cuya mano
tanto mal nos sucedió.

Dios haya quien lo mandó
 tan sin tiento,
tan sin ley ni fundamento,
con tan sobrado temor,
con tanta envidia y rencor
 y cobardía.
En punto desde aquel día
todo fue de mal en mal.
la gente y el general
 y capitanes.
Trabajos, hambres y afanes
nunca nos faltó en la tierra,
y así nos hizo la guerra
 la cruel.
Frontero de San Gabriel,
a do se hizo el asiento,
allí fue el enterramiento
 de la armada.
Cosa jamás no pensada,
y cuando no nos catamos,
de dos mil aun no quedamos
 en doscientos.
Por los malos tratamientos
muchos buenos se acabaron,
y otros los indios mataron
 en un punto,
y lo que más que aquesto junto
nos causó ruina tamaña,
fue la hambre más extraña
 que se vió.
La razión que allí se dió
de harina y biscocho,
fueron seis onzas u ocho
 mal pesadas.
Las viandas más usadas
eran cardos que buscaban,
y aún estos no los hallaban
 todas veces.

El estiércol y las heces
que algunos no digerían,
muchos tristes los comían
que era espanto.
Allegó la cosa a tanto
que, como en Jerusalem,
la carne de hombre también
la comieron.
Las cosas que allí se vieron
no se han visto en escritura,
¡comer la propia asadura
de su hermano!
¡Oh, juicio soberano
que notó nuestra avaricia
y vio la recta justicia
que allí obraste!
A todos nos derribaste
la soberbia, de tal modo
que era nuestra casa y lodo
todo uno.
Pocos fueron, o ninguno,
que no se viese citado,

sentenciado y emplazado
de la muerte:
más tullido el que más fuerte,
el más sabio, el más perdido,
el más valiente, caído
y hambriento.
Almas puestas en tormento
era vernos, cierto, a todos
de mil maneras y modos
ya penando
Unos contino llorando,
por las calles derribados;
otros lamentando echados
tras los fuegos,
del humo y cenizas ciegos,
y flacos descoloridos;
otros de desfallecidos
tartamudos;
otros del todo ya mudos,
quel huelgo echar no podían;
así los tristes morían
rabiando.

Los que quedaban, gritando
decían: Nuestro general
ha causado aqueste mal,
que no ha sabido
gobernarse y ha venido
aquesta necesidad.
También por su enfermedad,
que si tuviera
más fuerza y más pudiera,
no viniéramos a puntos
de vernos así tan juntos
a la muerte.
Mudemos tan triste suerte
dando, Dios, un buen marido,
sabio, fuerte y atrevido
a la viuda.

Manuel José de Labardén (1754-1810), José Prego de Oliver (? - ?), Juan Manuel Fernández de Agüero y Echaive (? - ?), Domingo de Azcuénaga (? - ?), Pantaleón Rivarola (1754-1821), Cayetano José Rodríguez (1761-1823); Vicente López y Planes (1785-1856), José Agustín Molina (1773-1838) y Bernardo de Vera y Pintado (1780-1827), aunque pertenecen también a la colonia, suelen ser agrupados aparte de "los coloniales" bajo la común nominación de "los neoclásicos". A éstos se agregan Esteban de Luca (1786-1824), Juan Ramón Rojas (1784-1824), Juan Crisóstomo Lafinur (1797-1824), José Antonio Miralla (1789-1825), Juan Cruz Varela (1794-1839) y otros, cuyas principales composiciones ha reunido Estanislao S. Zevallos en su *Cancionero popular* (1905). Esta época es la de la gran transición, ya preparada por las invasiones inglesas (la poesía confirma este aserto mejor que ninguna otra documentación, cf. Fernández Latour, 1960, p. 1-4), hacia las etapas patrióticas de la libertad y la independencia. En 1824 apareció la primera colección de poesías publicadas en Buenos Aires y Montevideo entre 1810 y 1823, y en ella sobresalen los versos inflamados de patriotismo. Es *La Lira Argentina*, que mereció después una primera reedición por parte de Ricardo Rojas (1924) y una reciente y cuidadosa edición facsimilar y crítica realizada por disposición del Senado de la Nación en el tomo VI, *Literatura*, de su *Biblioteca de Mayo* (1960). Privan en esta colección odas, himnos y marchas propios del neoclasicismo, pero no han muerto aún en las clases ilustradas las formas coloniales del barroco (especialmente aquellas con artificios). Aparte de dichas formas con artificios entre las que se destaca *la glosa* (cultivada por poetas como Domingo de Azcuénaga, el obispo doctor José Agustín Molina, el coronel Eusebio Martínez de Molinedo, Bernardo de Vera y Pintado y el polifacético Fray Francisco de Paula Castañeda) es interesante la referencia a las manifestaciones de poesía narrativa.

Un verdadero documento literario y de costumbres se encierra en las razones que su autor (atribúyesele casi sin dudas al doctor Pantaleón Rivarola, capellán del regimiento de Fijo y natural de Buenos Aires) da acerca de la forma del *Romance Heroico en que se hace la relación circunstanciada de la Gloriosa Reconquista de la Ciudad de Buenos Aires. Capital del Virreynato del Río de la Plata verificada el día 12 de agosto de 1806. Por un Fiel Vasallo de S. M. y amante de la Patria, quien lo dedica y ofrece a la Muy Noble y Muy Leal Ciudad, Cabildo y Regimiento de esta Capital*, publicado anónimamente por la imprenta de Niños Expósitos en 1807 lo mismo que el posterior *Romance de la gloriosa defensa de la ciudad de Buenos Aires*. “Presento en verso suelto —dice—, la historia de la gloriosa reconquista de la capital de Buenos Aires, que fué sorprendida y tomada por los ingleses el 27 de junio de 1806...” “...porque la poesía, desde el principio del mundo, ha sido la que ha inmortalizado los gloriosos hechos de los héroes de la religión y de la gentilidad”... “Escribo en verso corrido, porque se acomoda mejor al canto usado en nuestros comunes instrumentos y, por consiguiente, es el más a propósito para que toda clase de gentes lo decore y cante: los labradores en su trabajo, los artesanos en sus talleres, las señoras en sus estrados, y la gente común por las calles y plazas”. Pero aquí volvemos a las penurias nomenclatorias: la forma usada por el poeta para su “verso corrido” es el tradicional romance monorrímo español, como vemos por el breve fragmento del comienzo que a continuación transcribimos.

Santísima trinidad
una, indivisible esencia,
desatad mi torpe labio
y purificad mi lengua,
para que al son de mi lira
y sus mal templadas cuerdas
el hecho más prodigioso
referir y cantar pueda.

Ya de su sagrado fuego
 mi débil pecho se llena,
 e inflamado de tu llama
 siento que mi voz se esfuerza.
 ¡Ea! escuchadme, señores,
 que la relación comienza:

.....

Otro notable documento de la primitiva poesía narrativa de proyección folklórica lo tenemos en el *Romance endecasílabo* publicado, bajo el epígrafe general de *Poesías rústico-patrióticas*, por Fray Francisco de Paula Castañeda en el número 4 del *Despertador Teofilantrópico Místico-político* (Buenos Aires, domingo 14 de mayo de 1820). Más próximo de las fuentes populares que el de Rivarola, pese a su buscada forma de arte mayor, no nos parece un “singular engendro de la enfermiza mentalidad de Castañeda”, como lo llama Rodríguez Molas (1957, p. 161), sino simplemente, en cuanto a autenticidad, una más de sus chanzas de agudo contenido crítico. Nadie puede dar crédito a su aseveración de que tales versos sean del patrimonio de un gaucho, por muy *aseado* que éste parezca, y en cambio sí reconocer en ellos, obra innegable del mismo padre Castañeda, una forma de proyección folklórica destacable por estar situada cronológicamente en años en que la conciencia de una literatura nacional se hallaba en las primeras formas de su estado naciente.

Romance endecasílabo

Junto a un Ombú morrudo, y Sauce tierno
 De mi guitarra templo el instrumento,
 Y aun que me apura el frío del hibierno
 Con agua sacra ordeno ya mi acento:
Yo canto en melodías a lo vivo
La patria orlada de laurel, y oliva /sic/.

Canto a la patria en verso nunca oído
En Chascomús, ni en toda la frontera,
Donde la copla corta siempre ha sido,
Por que nos trahían siempre de carrera:
*Pero aflojaron ya los maturrangos,
Y el campo se quedó por los chimangos.*

Oigame todo el mundo, y sino es dable,
Oigame la mitad, que eso es bastante,
Pues nuestro medio mundo á fuego, y sable
Sabrá dar atención á lo restante:
*Empecemos la historia, y vaya un trago,
Que sin dar en el fondo, yo no amago.*

En mayo fue Colombia visitada
De Dios por inefable providencia;
En mayo la nación fue libertada
Para en julio lograr su independenciam:
*Honor sagrado, gloria peregrina .
A la nación peruana, y argentina.*

Cisneros el visir con sus odores
Pisaron a Neptuno las espaldas,
Y por no tolerar nuestros rigores
De España se acogieron a las faldas,
*Y a Hércules le decían: No, no es cuento
Se nos perdió la tierra en un momento.*

Nuestro amigo Liniers con unos godos
Y otros cuantos patricios renegados
En Cordova levantaron /sic/ unos toldos
Y en dos por tres se vieron fusilados:
*El Obispo escapó por que era padre,
No hiciéramos tal gracia con su madre.*

Un tal Nieto el *plusultra* nos mostraba
Desde los Charcas para contenernos,
Los cerros nuestra tropa atravesaba
Hasta que el mismo Nieto pudo vernos,
*Vio nuestro azul y blanco tremolando,
Y en la plaza con Sans murió temblando.*

En la Vanda Oriental la real marina
Bizarra como siempre nos retaba,
Elio con brabura peregrina,
Y con *mecha en la mano* nos bonbeaba:
Dimos el encontrón, y en un laus Deo
La marina cayó, y Montevideo.

En el reino de Chile un *blanca mano*,
Que Marco se apellida sargenteaba;
Nos dispersó este pobre en una noche,
Y un día *en Maypú andubo al trochemoche*

Fin del canto primero, pues ya el vaso
Dio fin para que el verso se concluya,
Ensilado me aguarda mi Pegaso
Para cantar por hay otra aleluya.
Yo canteré /sic/ mejor cuando Pezuela
Trueque por mi guitarra su vihuela.

La evidente conciencia con que el poeta se ha apartado de los moldes tradicionales al cantar “en verso nunca oído” (sin contar con la divertida razón que encuentra para justificar la popularidad de la copla corta) descarta todo intento de imitación y persiste en cambio su defensa de la poesía *rústica*, y su reacción contra los poetas urbanos a quienes, dice en otra parte, “*se les ha helado el cuajo, y acabado el castellano*”. En sus *Quejas a la madre patria, y consejos saludables a Castilla la vieja compuestas por un gaucho del Rincón del Cuchilo en la Ribera del Paraná /sic/, Tercetos encadenados /sic/*, al parecer anteriores a 1810, describe el apasionado fraile varias de las costumbres más definitorias de la personalidad colectiva del tipo “gaucho” cuando dice:

.....

Nuestro derecho en el caballo brilla,
Y aunque no merendamos asadores
Derechos nos plantamos en la silla.

De aquestos campos somos los señores
 Nadie no dice nada, y manducamos
 De todo cuanto tienen los pastores:
 Sin obtener licencia de los amos.
 Somos dueños de todo; a todo hacemos,
 Y también por un bleo nos matamos
 Por jugar bien al pato perecemos
 Y aun apremiados con excomuniones
 Eso no nos impide que juguemos.
 Nuestro oficio es domar los redomones,
 De que muera el Virrey no nos importa,
 Ni el que renieguen nuestros chapetones.
 Cuando el cura de veras nos exorta
 Somos el *non prusunta* /sic/ en la carrera;
 No cumplir con la iglesia es cosa corta;
 Ven Castilla la vieja, y embustera,
 Ven comerás matambres bien asados
 En el Pilar y toda la frontera.
 Vente a matar el hambre con guisados,
 Con locro, mote, humitas, masamorra,
 Peludos, quirquinchos y venados.
 Si te parece vivirás de gorra,
 Para todo da el naípe; vente, vente,
 O de no vete allá, vete a la porra.

El Despertador... (domingo 21 de mayo de 1820)

Existen versiones de corridos folklóricos correspondientes a este período, que perduraron por más de un siglo en la tradición oral. Interesa recordar aquí, a título comparativo, especialmente aquella historia del “colaboracionista” Domiciano Castro que Carrizo estudiara el primero en notas de las versiones recogidas en su *Cancionero popular de Salta* y de la que, por nuestra parte, hemos publicado tres versiones registradas en la Colección de Folklore de 1921 (Fernández Latour, 1960).

La poesía gauchesca en sí misma no va a ser tratada en este libro,¹⁵ pero será inevitable que en muchas ocasiones nos

¹⁵ El tema de la poesía gauchesca ha sido tratado en esta misma colección por el doctor Augusto R. Cortazar en la obra *Poesía Gauchesca Argentina*.

refiramos a ella pues, como fenómeno de búsqueda de una expresión argentina realizada desde niveles ilustrados, inspirada en elementos del folk y, lo que es más notable, con influencia posterior sobre éste, representa un caso único, social y literariamente importantísimo.

Los grandes poetas gauchescos son Bartolomé Hidalgo (1788-1822), con sus *Cielitos* y *Diálogos Patrióticos*, Hilario Ascasubi (1807-1886) con *Paulino Lucero...*, *Aniceto el Gallo...*, Santos Vega o los mellizos de La Flor, Estanislao del Campo (1834-1880) con su *Fausto* y José Hernández (1834-1886) autor del *Martín Fierro*. Otros gauchescos originales y de influencia considerable especialmente en el Uruguay, fueron Manuel de Araucho (1803-1842) y Antonio Lussich (1848-1928). La aparición del *Martín Fierro* de Hernández (La ida, 1872; La vuelta, 1879) marca un hito tan trascendental que divide en dos ciclos distintos la literatura de búsqueda argentina. Y si ya no se sabe, en algunos casos, si un dicho está en boca del folk porque es del *Martín Fierro* o está en el *Martín Fierro* porque Hernández lo tomó a otras generaciones de ese folk, tampoco nos atreveríamos a afirmar que, después de 1872, se haya escrito alguna obra de tendencia costumbrista, regionalista y menos “gauchesca” que de una u otra manera no haya sufrido la influencia del gran poema hernandiano.

Los poetas gauchescos conocieron al gaucho y sus obras respiran un hálito de realidad que no llega a empañarse por lo convencional del llamado *lenguaje gauchesco* que, como buen extracto, sólo resulta agradable usado con suma moderación. Los románticos, en cambio, lejos de beber en las fuentes un nacionalismo cultural comparable al que embriagara en Alemania a los hermanos Grimm, se limitaron a usufructuar, de entre las conquistas de su escuela, la observación del paisaje natural y a describir, en el mejor de los casos (*La cautiva* de Echeverría), algunos azares de la existencia rural en estas tierras con predominio del enfoque sentimental (también romántico) y aisladas notas de autenticidad.

Al iniciador Esteban Echeverría (1805-1851), autor de un interesante pero no concretado *Proyecto y prospecto de una colección de canciones nacionales* (se trataba de emprender la recolección de la música a la cual el poeta pensaba adaptar los versos por él escritos), siguieron en las huellas del romanticismo Juan María Gutiérrez (1809-1878), José Mármol (1818-1871) y Luis Domínguez (1819-1898), que, con Florencio Balcarce (1818-1839), Marco Avellaneda (1813-1841) y Florencio Varela (1807-1848), vidas tronchadas en plena juventud por el crimen político o por la enfermedad, integran el grupo de poetas importantes de la primera época. La patria sojuzgada por la dictadura rosista aguzaba en ellos el sentimiento de libertad propio del romanticismo, y las persecuciones y el destierro, con sus amores inflamados por la distancia, infundían en sus versos una gran fuerza dramática. La proscripción, es decir, el alejamiento físico del suelo argentino y su cortejo de penurias, fue su realidad, la realidad desde la cual cantaron en versos de nostalgia y de combate. Otra realidad era la que había quedado en Buenos Aires, celebrada por los verseros populares adictos a Rosas con letras tendenciosas y coloradas, al modo de Luis Pérez, y, asimismo en el interior del país donde, según fuera la opinión política del cantor, se lloró la muerte del “señor de Cubas” o se festejó en vidalitas la derrota de Lavalle, dando así origen a un rico venero de poesía de raíz tradicional posteriormente folklorizada.

En esa época vivió Domingo Díaz (1805-1866), el gran poeta popular prototipo del poseedor, portador y creador de bienes del folklore poético argentino, y aprovechando esta presencia, nos parece oportuno esbozar aquí un corte estratigráfico en la sociedad de la época y recordar cómo saludaron la caída del régimen rosista Díaz, Ascasubi (de quien elegimos un Cielito premonitorio) y Mármol, representantes coetáneos del folk, de los poetas gauchescos y de la alta poesía ilustrada argentina, respectivamente.

Ha llegado el feliz día

por Domingo Díaz (1852 - ?)

Ha llegado el feliz día
compatriotas argentinos,
descubriendo los caminos
de la paz y la armonía.

Glorias al Supremo ser,
glorias al invicto Urquiza,
cuyo brazo destroniza
del gran tirano el poder.
Urquiza, nuevo Moisés,
o ángel que Dios nos envía
a exterminar la anarquía
y dar al mundo reposo.
Digamos llenos de gozo:
¡Ha llegado el feliz día!

Rozas, el duro Nerón
de nuestra patria querida,
huye salvando su vida
de una argentina nación;
huye el medroso león
a un extranjero destino.
Le siguen sus desatinos
y deja su inmundicia.
*¡Buenas nuevas, buenas nuevas,
Compatriotas argentinos!*

Un nuevo mundo aparece,
un nuevo oriente se forma,
la nueva aurora que asoma
de nueva luz resplandece.
La menguada luna crece,
sobre los pueblos vecinos;
sus reflejos son divinos,
su luz verdadera y suave.
Urquiza es un sol que sale
descubriendo los caminos.

*¡Qué viva el triunfo glorioso
del Grande Madrid sin par!
Cuyo triunfo supo dar
como guerrero famoso.
Huye Rosas alevoso,
padre de la tiranía;
le sigue la cobardía
y sus leyes detestables.
Urquiza y Madrid son padres
de la paz y la armonía.*

*Cielito Patriótico del Ejército Grande de Sud América
compuesto por Paulino Lucero para los valientes santafesinos*

por Hilario Ascasubi (Rosario, enero 3 de 1852)

En el *Ejército Grande*
de este *lao* del Paraná,
quiero cantarle un cielito
a Juan Manuel y allá va.

*¡Ay, cielo! del camuati
ya se soltó el avispero,
y bien puede en estos pagos
cantar Paulino Lucero.*

¡Qué lindo! En la Patria nueva
el pueblo santafesino
alzó el poncho, acreditando
ser Federal argentino.

Cielito, vana esperanza
la que tuvo Juan Manuel
de que la Santafesinada
se haría matar por él.

Ya en los campos del Rosario
las *pampas* parecen montes,
por cien *columnas* que forman
en la llanura horizontes.

¡Mi cielo! y de lejos brillan
las armas al resplandor
del sol en los escuadrones
de Urquiza el Libertador.

Desde el día en que pisamos
la tierra santafesina,
no ha sido preciso hasta hoy
ni cargar la *garabina*...

Cielito, pues no pretenden
los valientes Entre-Rianos
que corra una sola gota
de sangre entre Americanos.

Este es el mayor deseo
del Gobernador Urquiza,
como el de agradar a todos
sirviendo a quien lo precisa.

Cielito, y sólo pretende
(no se si me engañaré),
irse al trote a Buenos Aires,
voy a decirles a qué:

Como es moda regalar
cualquier prenda en *Año*
[Nuevo,
viene nuestro General
a *trairle* a Rosas un *güevo*.

Cielito... ¡cosa tremenda!
de modo que Juan Manuel
o en Palermo se lo engulle,
o se *atora* allí con él.

Antes de eso, bien pudiera
decirme el Restaurador,
de ocho días al presente
¿cómo le va *de calor*?

Cielito, porque sabemos
los titulados *Salvajes*,
que el Supremo *reculao*
anda empacando *Mensajes*.

¡Cuarenta y seis mil Rosinos
piensa juntar Juan Manuel!
mucho miedo les tenemos
con un general como él.

¡Ay, cielo! si se ofreciere,
tendremos que lamentar,
cerrarle un *quiero*! en su ley
con un *truco rigular*.

Allá en la Banda Oriental
diez y ocho mil nos largó,
y Urquiza con cinco mil
fue, y se los *envacunó*.

¡Ay, cielo de la victoria,
cielito de la fortuna,
así en los *cuarenta y seis*
va prendiendo la *vacuna*!

El diablo será que al fin
con *estaca* y *maneador*
a la otra banda del *charco*
se largue el Restaurador.

¡Ay, cielo, y nos deje el
[cuento
después de tanta *balaca*,
y las ganas que llevamos
de asegurarlo en *la estaca*!

¡Ah, Cristo! ¡quién mereciera
de esta vez *pillarlo a tiro*,
y ahora que está *barrigón*
hacerle dar *un suspiro*!

Cielito, pero al Supremo
ya no es fácil apretarlo,
porque antes la Porteñada
allá quiere *embozalarlo*.

A pesar de su *sosiego*
el Restaurador Carcoma
al quinto infierno *a dos laos*
salió con Santa Coloma.

Cielito, y á *media rienda*
dicen que rumbea Arnol
a embarcarse en *Mal-paraiso*
en un navío español.

Finalmente en Santa Fe
no hay *mashorca*, ni la habrá:
todo es gozo y patriotismo,
entusiasmo y *libertá*.

Ay, cielo, de acá a unos días
a Palermo enderezamos,
y a la *mashorca* Rosina
hasta el *choclo* le *pelamos*.

Echaré la despedida
en la villa del Rosario,
para Juan Manuel *Vejiga*,
ñato y Salvaje Unitario.

Mi cielo, y ya los Porteños
sus cadenas vergonzosas
podrán /des/trozar
[gritando:
¡Viva Urquiza y muera
[Rosas!

A la victoria de Caseros

por José Mármol (14 de abril de 1852)

¡Salve, campo inmortal, urna que encierra
la perenne memoria
de la más alta y merecida gloria
que legó al mundo el genio de la guerra!
Aquí la humanidad quedó vengada,
la justicia de Dios quedó cumplida,
y la patria infeliz regenerada
se alzó triunfante a su esplendente vida.
Pasarán las edades
cual soñados vestigeos

arrastrando al abismo de la nada
hombres, generaciones y ciudades
en las potentes alas de los siglos.
Mas pasarán los tiempos, y al olvido
no pasará, Casero, tu memoria;
que después de Satán nadie ha caído
de más altura que el soberbio Rosas,
por una mano intrépida arrancado
del apogeo de su negro imperio;
y del cenit de su poder tumbado
contemplaste su ruina,
viste roto en su frente el despotismo,
viste a la libertad su faz divina.
Y cuando el tiempo las señales borre
que bordara el cañón en tus llanuras,
cuando ya no quedara por memoria
ningún padrón de tu opulenta gloria,
entre estas nubes de mi patria, puras
como las glorias de su edad primera,
hay un aire que corre,
hay un sol que las parte en su carrera,
y ese sol o esa brisa
dirían de algún modo al extranjero;
aquí nos dio la libertad Urquiza;
murió aquí el despotismo, jéste es Casero!

En 1838 ocurre un hecho singular y trascendente. Bartolomé Mitre, entonces joven de diez y siete años, da a conocer por primera vez, y lo hace en verso, la leyenda de Santos Vega. Nadie ha estudiado mejor que Lehmann-Nitsche la presencia de este tema en nuestra literatura y a su obra de 1917 remitimos. El poema de Mitre, obra de juventud y por lo tanto perfectible, es sobre todo importante por el tema que lo genera y por el concepto estético-literario con que fue escrito. Parece útil, a este propósito, recordar una nota de la tercera edición de las *Rimas* (1891) donde Mitre, refiriéndose al poema, dice así:

“Esta composición pertenece a un género que puede llamarse nuevo, no tanto por el asunto cuanto por el estilo.

Las costumbres primitivas y originales de la pampa han tenido entre nosotros muchos cantores, pero casi todos ellos se han limitado a copiarlas toscamente, en vez de poetizarlas, poniendo en juego sus pasiones, modificadas por la vida del desierto, y sacar partido de sus tradiciones y aun de sus preocupaciones. Así es que, para hacer hablar a los gauchos, los poetas han empleado todos los modismos gauchos, han aceptado todos sus barbarismos, elevando al rango de poesía una jerga, muy enérgica, muy pintoresca y muy graciosa, para los que conocen las costumbres de nuestros campesinos, pero que por sí no constituye lo que propiamente puede llamarse poesía. La poesía no es copia servil, sino la interpretación poética de la naturaleza moral y material, tanto en la pintura de un paisaje, como en el desarrollo lógico de una pasión o de una situación dada. Así como en pintura o estatuaria la verdad artística no es la verdad material, puesto que no es el mejor retrato el que más exactamente copia los defectos, así también la verdad poética es muy distinta de la realidad concreta, es decir, que sin ser precisamente el trasunto de la vida de todos los días, es, sin embargo, hasta cierto punto, su idealización, que sin perder de vista el original, lo ilumina con los colores de la imaginación, agrupa en torno suyo los elementos que no se encuentran reunidos en un solo individuo, y que no obstante existen dispersos, y que reunidos forman lo que se llama un tipo. Así es como he comprendido la poesía, y así la han comprendido todos los grandes maestros, si estudiamos con atención sus obras. La elegía a Santos Vega no es sino la aplicación ingenua de esta teoría: en ella he procurado elevarme un poco sobre la vida real, sin olvidar el colorido local y sin dejar de mantenerme a la altura de la inteligencia del pueblo. Por lo demás, ella se funda en la tradición popular que ha hecho de Santos Vega una especie de mito, que vive en la memoria de todos, envuelto en las nubes prestigiosas del misterio, sin haber dejado otra cosa que la tradición de sus versos improvisados que el viento de la pampa se ha llevado”.

A Santos Vega

(Payador argentino)

“Cantando me han de enterrar,
Cantando me he de ir al cielo”.

(Santos Vega)

Santos Vega, tus cantares
No te han dado excelsa gloria,
Mas viven en la memoria
De la turba popular;
Y sin tinta ni papel
Que los salve del olvido,
De padre a hijo han venido
Por la tradición oral.

Bardo inculto de la pampa,
Como el pájaro canoro
Tu canto rudo y sonoro
Diste a la brisa fugaz;
Y tus versos se repiten
En el bosque y en el llano,
Por el gaucho americano,
Por el indio montaraz.

¿Qué te importa, si en el
[mundo
Tu fama no se pregoná,
Con la rústica corona
Del poeta popular?
Y es más difícil que en bronce,
En el mármol o granito,
Haber sus obras escrito
En la memoria tenaz.

¿Qué te importa? ¡Si has
[vivido
Cantando cual la cigarra,
Al son de humilde guitarra

Bajo el ombú colosal!
¡Si tus ojos se han nublado
Entre mil aclamaciones,
Si tus *cielos* y canciones
Por tradición vivirán!

Cantando de *pago* en *pago*,
Y venciendo payadores,
Entre todos los cantores
Fuiste aclamado el mejor;
Pero al fin caíste vencido
En un duelo de armonías,
Después de pagar dos días;
Y moriste de dolor.

Como el antiguo guerrero
Caído sobre su escudo,
Sobre tu instrumento mudo
Entregaste tu alma a Dios;
Y es fama, que al mismo

[tiempo
Que tu vida se apagaba,
La bordona reventaba
Produciendo triste son.

No te hicieron tus paisanos
Un entierro majestuoso,
Ni sepulcro esplendoroso
Tu cadáver recibió;
Pero un *pago* te condujo
A caballo hasta la fosa
Y muchedumbre llorosa
Su última ofrenda te dió.

Y los gauchos al volverse
A llorar entre sus ranchos,
Espantaron los caranchos
Que llegaban a escarbar;
Y se apearon del caballo,
Y con ademán contrito,
Rezó cada uno el *bendito*
Y volvieron a montar.

De noche bajo de un árbol
Dicen que brilla una llama,
Y es tu ánima que se inflama,
¡Santos Vega el Payador!
¡Ah! ¡levanta de la tumba!
Muestra tu tostada frente,
Canta un cielo *derrepente*
O una décima de amor!

Cuando a lo lejos divisan
Tu sepulcro triste y frío,
Oyen del vecino río
Tu guitarra resonar
Y creen escuchar tu voz
En las verdes espadañas,
Que se mecen cual las cañas
Cual ellas al suspirar.

Y hasta piensan que las aves
Dicen al tomar su vuelo:
“¡Cantando me he de ir al
[cielo;
Cantando me han de enterrar!”
Y te ven junto al fogón,
Sin que nada te arrebate,
Saboreando amargo mate
Veinte y cuatro horas pagar.

Tu alma puebla los desiertos,
Y del sur en la campaña
Al lado de una cabaña
Se eleva fúnebre cruz;

Esa cruz, bajo de un tala
Solitario, abandonado,
Es símbolo venerado
En los campos del Tuyú.

Allí duerme Santos Vega;
De las hojas al arrullo
Imitar quiere el murmullo
De una fúnebre canción.
No hay pendiente de sus gajos
Enlutada y mustia lira,
Donde la brisa suspira
Como un acento de amor.

Pero las ramas del tala
Son cual arpas sin modelo
Que formó Dios en el cielo
Y arrojó a la soledad;
Si el pampero brama airado
Y estremece el firmamento,
Forman místico conciento
El árbol y el vendaval.

Esa música espontánea
Que produce la natura,
Cual tus cantos, sin cultura,
Y ruda como tu voz
Tal vez en noche callada,
De blanco cráneo en los huecos,
Produce los tristes ecos
Que oye el pueblo con pavor.

¡Duerme, duerme, Santos Vega!
Que mientras en el desierto
Se oiga ese vago concierto,
Tu nombre será inmortal;
Y lo ha de escuchar el gaucho
Tendido en su duro lecho,
Mientras en pajizo techo
Cante el gallo matinal.

¡Duerme! mientras se despierte
Del alba con el lucero
El vigilante tropero
Que repita tu cantar,
Y que de bosque en laguna,
En el repunte o la hierra
Se alce por toda esta tierra
Como un coro popular.

Y mientras el gaucha errante
Al cruzar por la pradera,
Se detenga en su carrera
Y baje del alazán;
Y ponga el poncho en el suelo
A guisa de pobre alfombra,
Y rece bajo esa sombra,
¡Santos Vega, duerme en paz!

La segunda generación romántica coincide parcialmente en la Argentina con aquella, de nombre más representativa e ilustre, que se llamó *generación del ochenta*. Decimos parcialmente porque algunos críticos prefieren considerar a Carlos Guido y Spano (1827-1918), Rafael Obligado (1851-1920), Calixto Oyuela (1857-1935) y Pedro B. Palacios [Almafuerte] (1862-1947) como poetas “de transición entre el romanticismo y el modernismo”. Todos ellos, junto con Olegario V. Andrade (1839-1882) y Ricardo Gutiérrez (1836-1896), caben bien en la famosa generación del ochenta.

Ricardo Gutiérrez es un poeta de importancia en cuanto a búsqueda de autenticidad en el tratamiento de la temática argentina. Sus obras tituladas *La fibra salvaje* (1860) y *Lázaro* (1896) fueron recibidas por sus contemporáneos con sumo entusiasmo, y así Miguel Cané saludó a la primera de ellas como “la resurrección de una época” y “la estrella precursora de un cielo nítido y bello para la Patria”.

Sobrino nieto de Bartolomé Hidalgo, hermano de Eduardo, el novelista, emparentado con Estanislao del Campo, el médico-poeta Ricardo Gutiérrez llevaba no sólo en su sangre, como bien lo dice Alvaro Yunque al referirse a Eduardo (1956, p. 16), sino, lo que es más importante, en lo íntimo de su cultura, el “mester de gauchería”. Sin embargo, si bien eligió al gaucha como héroe de sus largas composiciones épico-líricas, no fue un poeta gauchesco, aunque ya al final de su vida, con posterioridad a la aparición del *Martín Fierro*, escribiera *Lázaro el Payador* (1891), casi ignorado “drama nacional” gauchesco en prosa, que permaneció inédito y cuyos originales parecen haberse per-

dido.¹⁶ Ni *La fibra salvaje* ni el *Lázaro* de 1869, en cambio, están escritos en el peculiar lenguaje rústico que es la principal característica definitoria de aquel estilo.

En cuanto a los valores literarios de sus obras no es este el momento de volver sobre ya bien analizadas cuestiones. Importa recordar, empero, con referencia a su repercusión en la crítica, que lo que elogiaron los contemporáneos de Gutiérrez lo execró la generación subsiguiente, y acotar que, si unos se excedieron al prodigar su elogio, mucho se equivocaron los otros al motivar algunas de sus críticas. Tras las incoherencias de su trama, tras las frecuentes repeticiones que empañan la belleza de sus versos, hay en las extensas narraciones de Gutiérrez auténticos anhelos de veracidad. “La lucha de razas y castas en que Gutiérrez cimentó el *Lázaro* no es verdadera; y es de deplorar que en vez de acertar con el tipo y la fuente honda de inspiración, alma tan grande nos hiciera un cuento de *out-law*, de castillos, trovadores, pajes y piratas...” dijo dos meses después de su muerte su amigo Juan Antonio Argerich. Sin embargo los gérmenes de protesta por la condición del gaucho que hay en Gutiérrez son los mismos que, trasladados a otra estructura social, de la colonia a la nación ya “organizada”, aparecen en el *Martín Fierro*. La lucha de clases pintada por Gutiérrez, fue en ocasiones real, reales las aventuras de *out-law* que los gauchos vivieron con tanta intensidad como el *caw-boy* norteamericano (aunque con menor fortuna cinematográfica), y es interesante en grado sumo que Gutiérrez haya querido situar su *Lázaro* en la época colonial desde donde, en vagos ecos populares, nos han llegado noticias de las hazañas de gauchos como Palomino y Martín Fierro¹⁷ y de las maldades de alcaldes como el “profundo” don Domingo Garay.¹⁸ También As-

16 Conf. Rafael Alberto Arrieta: *La poesía en la generación del ochenta* (p 303-305).

17 Sobre estos dos personajes, de cuya existencia real poseemos ahora mayores datos, hemos dicho algo en *Martín Fierro y Martín Fierro. De los cantares matonescos a la poesía gauchesca*.

18 El alcalde provincial de Córdoba Don Domingo Garay y su dependiente Santos Torres, protagonizan un cantar narrativo que la Colección de Folklore registra en las provincias de San Luis y Tucumán y que Juan Alfonso Carrizo recogiera en sus Cancioneros de Catamarca y Salta. En los archivos criminales de Cór-

casubi, aunque cambiando la lucha de clases por la paz de una existencia sin afanes, quiso recuperar, en su *Santos Vega o los mellizos de La Flor*, las prístinas imágenes de ese tiempo en que el gaucho era en verdad un libre centauro tal como lo describiera en su pintoresco lenguaje el padre Castañeda en los versos citados en página 160.

Sin pensar que se trate de un caso típico sino anecdótico, no es pues tan absurdo el tema de *Lázaro*. Su desarrollo resulta, sí, pesado, y las situaciones a veces inverosímiles; pero más allá del adorno, del aparato romántico, más allá de las traiciones que su imaginación jugaba a Ricardo Gutiérrez, hay en su obra una búsqueda de fuentes muy puras y reveladoras del ser argentino que no es posible desconocer.

Su expresión es fuerte cuando hace clamar a Lázaro:

Gaucho el mundo me ha nombrado,
y me arranca de su seno
como planta de veneno
que mata al que la ha pisado;
canalla, en fin me ha llamado
con toda su indignación;
y en toda la creación,
con mi angustia, y con mi vida,
no tengo yo más cabida
que mi propio corazón.

doba hemos logrado identificar a estos personajes así como los hechos que condujeron al desenlace que narra el cantar mencionado: la muerte de Don Domingo Garay. La ubicación cronológica de este suceso ocurrido en 1792 indica al cantar sobre el mismo, de acuerdo con la ley de coetaneidad muchas veces probada en el caso de piezas narrativas, como uno de los más antiguos cantares de este tipo que se conocen en el folklore argentino, como pensamos demostrar próximamente con la publicación de un estudio sobre el tema.

Y fuertes son también y hasta matonescas, las escenas de pelea:

¡A él! gritó el señor; ¡al bandolero!
y atropellaron todos contra él;
pero el primero que llegó, el primero
fue que cayó de Lázaro a los pies.

Y rápido, y sereno y atrevido,
al medio mismo del tropel saltó,
entre la mano su puñal asido
y describiendo campo a su alrededor.

Y el poncho vuelca sobre el brazo fuerte,
y quita y vuelve y se revuelve y da,
y en cada golpe de puñal la muerte
lleva del que ha tocado su puñal.

Y entre gritos y votos y gemidos
cuatro se azotan contra el suelo allí,
sin que los más serenos y atrevidos
le logren nunca con su arrojo herir.

.....

Podemos comparar esta escena con las que nos brindan cantares folklóricos:

Por su coraje y valor
y su vista tan alerta,
el que venía mandando
quedó de umbral, en la puerta...

dice una estrofa de *Lo que le sucedió a Gerónimo Páez en la Capilla de Dolores*, Colección de Folklore, legajo 242, Santa Fe, y expresa el de *Cepeda* registrado en el legajo 300 de Catamarca del mismo repositorio documental:

Ya se vuelve el señor Juez:
"Este es hombre muy violento,
para que no se nos vaya
lo atropellemos a un tiempo".

A un tiempo lo atropellaron
que entre ellos se estorbaban;
Cepeda, como era diestro,
las filas nomás dejaba.

y podemos, por fin, cotejarla con una escena de pelea que nos presenta Hernández en el canto IX del *Martín Fierro* (La Ida):

Pero no aguardaron más
y se apiaron en montón,
como a perro cimarrón
me rodiaron entre tantos.
Yo me encomendé a los Santos
y eché mano a mi facón.

Dos de ellos que traiban sables,
más garifos y resueltos,
en las hilachas envueltos
en frente se me pararon,
y a un tiempo me atropellaron
lo mismo que perros sueltos.

.....

Era tanta la aflicción
y la angurria que tenían,
que tuitos se me venían
donde yo los esperaba;
uno al otro se estorbaban
y con las ganas no vían.

Me fui reculando en falso,
y el poncho adelante eché
y cuando le puso el pie
uno medio chapetón,
de pronto le di un tirón
y de espaldas lo largué.

.....

Diferentes estilos y circunstancias pero una misma meta: la ubicación del gaucho en su inmediata lucha de uno contra muchos, símbolo de su destino social: uno contra todos. “*Fuerte y solo*: he ahí la situación del caballero andante” ha dicho ya Lugones en *El Payador*.

De entre las obras de los poetas considerados como “de transición entre el romanticismo y el modernismo”, la de Rafael Obligado (1851-1920), resulta, para nuestra búsqueda de temas argentinos, de particular interés.

Surgió en la generación del ochenta, dice Arturo Capdevila (1959), como el hombre que hacía falta para retornar a las antiguas tradiciones del país desde la corriente afrancesada, itálica y anglicanizante, y por cierto antiespañola que entonces imperaba. La personalidad de Obligado se afirmaba en las tradiciones de su estirpe familiar y aparecía, según lo pinta Capdevila, como el hombre “culto, distinguido, fino, de limpia cuna, un patricio, un eupátrida, tan bien dotado en lo intelectual, en lo moral o en lo pecuniario, como el que más se holgase de buenas dotes”.

Y fuertes son también y hasta matonescas, las escenas de pelea:

¡A él! gritó el señor; ¡al bandolero!
y atropellaron todos contra él;
pero el primero que llegó, el primero
fue que cayó de Lázaro a los pies.

Y rápido, y sereno y atrevido,
al medio mismo del tropel saltó,
entre la mano su puñal asido
y describiendo campo a su alrededor.

Y el poncho vuelca sobre el brazo fuerte,
y quita y vuelve y se revuelve y da,
y en cada golpe de puñal la muerte
lleva del que ha tocado su puñal.

Y entre gritos y votos y gemidos
cuatro se azotan contra el suelo allí,
sin que los más serenos y atrevidos
le logren nunca con su arrojo herir.

.....

Podemos comparar esta escena con las que nos brindan cantares folklóricos:

Por su coraje y valor
y su vista tan alerta,
el que venía mandando
quedó de umbral, en la puerta...

dice una estrofa de *Lo que le sucedió a Gerónimo Páez en la Capilla de Dolores*, Colección de Folklore, legajo 242, Santa Fe, y expresa el de *Cepeda* registrado en el legajo 300 de Catamarca del mismo repositorio documental:

Ya se vuelve el señor Juez:
"Este es hombre muy violento,
para que no se nos vaya
lo atropellemos a un tiempo".

A un tiempo lo atropellaron
que entre ellos se estorbaban;
Cepeda, como era diestro,
las filas nomás dejaba.

y podemos, por fin, cotejarla con una escena de pelea que nos presenta Hernández en el canto IX del *Martín Fierro* (La Ida):

Pero no aguardaron más
y se apiaron en montón,
como a perro cimarrón
me rodiaron entre tantos.
Yo me encomendé a los Santos
y eché mano a mi facón.

.....

Era tanta la aflicción
y la angurria que tenían,
que tuitos se me venían
donde yo los esperaba;
uno al otro se estorbaban
y con las ganas no vían.

Dos de ellos que traiban sables,
más garifos y resueltos,
en las hilachas envueltos
en frente se me pararon,
y a un tiempo me atropellaron
lo mismo que perros sueltos.

Me fui reculando en falso,
y el poncho adelante eché
y cuando le puso el pie
uno medio chapetón,
de pronto le di un tirón
y de espaldas lo largué.

.....

Diferentes estilos y circunstancias pero una misma meta: la ubicación del gaucho en su inmediata lucha de uno contra muchos, símbolo de su destino social: uno contra todos. “*Fuerte y solo*: he ahí la situación del caballero andante” ha dicho ya Lugones en *El Payador*.

De entre las obras de los poetas considerados como “de transición entre el romanticismo y el modernismo”, la de Rafael Obligado (1851-1920), resulta, para nuestra búsqueda de temas argentinos, de particular interés.

Surgió en la generación del ochenta, dice Arturo Capdevila (1959), como el hombre que hacía falta para retornar a las antiguas tradiciones del país desde la corriente afrancesada, itálica y anglicanizante, y por cierto antiespañola que entonces imperaba. La personalidad de Obligado se afirmaba en las tradiciones de su estirpe familiar y aparecía, según lo pinta Capdevila, como el hombre “culto, distinguido, fino, de limpia cuna, un patricio, un eupátrida, tan bien dotado en lo intelectual, en lo moral o en lo pecuniario, como el que más se holgase de buenas dotes”.

Recordemos que, por entonces, se contraponía a la tónica de la vida y la obra de Obligado y adquiría, paralelamente, profunda repercusión entre algunos sectores del pueblo, la actitud voluntariamente adoptada por el vigoroso Almafuerte (seudónimo de Pedro B. Palacios), anárquico defensor de la “chusma” sagrada, que tan pronto condenaba a las naciones que se alejan de su tradición como sostenía que la poesía debe expresar los ideales de la “revolución social”.

Calixto Oyuela, el mayor de los críticos de Obligado según Capdevila, identifica cuatro elementos conformadores de su nacionalismo, “cuatro maneras de recibir el mensaje de la tierra” al decir del autor de *Córdoba azul*: el eco patriótico de la gran historia, el arrullo de las tradiciones, la visión del paisaje, los cuadros y afectos del hogar. Esto, en verdad, no sólo se deduce de la obra del poeta sino que él mismo lo ha reconocido al aceptar en sus *Confesiones acerca de mis poesías (Páginas íntimas para el Dr. Carlos P. Melo escritas a su pedido)*, un plan proporcionado por el destinatario de estas páginas diciendo. “Desea usted saber el origen, la causa generadora de mis versos, separados en estos cinco grupos: 1º) Composiciones del hogar; primer amor. 2º). Descripciones de la naturaleza. 3º): Composiciones simbólicas que se refieren a seres reales o legendarios: Echeverría, Santos Vega. 4º): Leyendas propiamente dichas: Yaguarón, Mula Anima, etc. 5º): Poesías heroicas /.../ Para proceder con método repetiré en estas confesiones los temas y el orden en que usted me las pide”. Sólo el primer capítulo de tales confesiones fue escrito, por lo que lamentablemente no puede ahondarse en cuanto a la procedencia real de las influencias. Algo hay, sin embargo, que destacar por cierto: toda la obra de Rafael Obligado es, al parecer casi sin búsqueda, un hallazgo de expresiones temáticas hondamente nuestras. Se lo llamó “el poeta nacional argentino” y lo fue en su momento.

La Mula Anima

Iba un anciano trepando
en ágil mula la sierra,
desde el sombrero a la barba
suelto el barbijito de seda;
Poncho de agreste vicuña
con franjas flecos y hojuelas,
ha medio siglo bordado
por su finada la prenda;
llevaba usutas (sandalias
no he de decir en mi tierra),
que así le guardan los pies
como le sirven de espuelas;
un guardamonte de cuero
con que se cubre las piernas,
a cuyo empuje se inclinan
arbustos, cardos, malezas,
y huyen guanacos y cabras
cuando, al trotar de la bestia,
con resonantes crujidos
sobre sus flancos golpea.

Lleva aquel viejo en el alma
la triste música interna
de los recuerdos: los besos
de las ternuras maternas,
El dulce abrazo infinito
y el largo ¡adiós! de su prenda,
cuando, a través de los Andes,
fue a combatir y a quererla;
y allá en lo oculto, en lo hermoso,
la imagen fúlgida, eterna,
de nuestra patria... la patria
de las heroicas proezas,
de William Brown en los mares,
de San Martín en la tierra.
El fue con Dávila a Chile,
con Güemes a la frontera,
con La Madrid a Tarija,
a Junín con Necochea,
y era tan fiel en amores
como atrevido en la guerra.

Tiene este viejo una enjundia
que ni el demonio la tuesta,
y donde asoma un peligro
es para hollarlo una fiera.
De la espantosa *Mula Anima*
tantos horrores le cuentan,
que, por hallarla a su paso
y refrenarle las riendas,
hizo a la Virgen del Valle
esta sencilla promesa:
“—Haz que la encuentre, y de alfombra
pondré a tus plantas de reina,
este mi poncho tejido
por mi finada la prenda”.

Embebecido iba el hombre
en sus recuerdos y penas,
cuando, de un rancho asentado
sobre la abrupta ladera,
salióle al paso, en tumulto,
un mocetón, una vieja,
una serrana, dos niños,
y hasta una cabra casera;
sucias las caras, y un susto
lívido y áspero en ellas.

—“¡Va por allí! —le gritaron,
¡Va por allí, por la cuesta!”
—“¿Quién?” —preguntó, deteniéndose,
el del barbijo de seda.
—“¡Ella! ¡La mula maldita
que por la noche anda suelta!”
—“Sí, dijo el mozo, la he visto
al despertar de la siesta”
—“Y yo, añadió la serrana,
desvanecerse en la niebla”
—“Mas, cuando pasa de día,
como esta vez, se presenta
de viuda, toda enlutada,
en dirección a una iglesia”
—“Y al regresar cada noche,
es mula en llamas envuelta”.

—“Pues a esperarla me quedo,
dijo el del poncho de hojuelas”.
—“¡Ah, qué mujer!” —persignándose
murmura al cabo la abuela,
mientras el viejo soldado
entra en su rancho y se sienta,—
“¡Ah, qué mujer!... Era blanca
como las nieves eternas,
y rubia como esos cardos
que dan flor en primavera.
Se enamoró de un soldado
de la santa independencia,
que con Dávila fue a Chile
a luchar por su bandera;
y como era tejedora
de las pocas y las buenas,
le hizo un poncho de vicuña
más liviano que hoja seca.
El buen joven se marchó
a libertar nuestra América,
bajo fe de su palabra
de casamiento a la vuelta.
Y ella, dos años corridos,
fue tan loca y sinvergüenza,
que se enredó con un cura
para curarse de ausencias.
Dios, el gran Dios, la maldijo
hiriéndola con su diestra,
y echó su ánima a penar
por las quebradas desiertas
convertida en esa mula
que en la noche se pasea,
que de ojos, boca y narices,
arroja llamas siniestras.
Por un decreto divino
lleva colgando las riendas,
hasta que un hombre muy hombre,
por redimirle la pena,
con fuerte brazo y fe santa
la refrene en su carrera”.

Iba cayendo la noche
al terminar la conseja,
y conmovido el soldado
por unas ansias secretas,
mudo besó, al despedirse,
a los niños y a la abuela,
y cabalgando en su mula,
se echó a vagar por la sierra

Era una noche sombría,
fúnebre noche, de aquellas
en que los genios medrosos
salen de grutas y cuevas;
en que una mano, asomada
de algún recodo hace señas;
en que está oculto un misterio
que hace temblar las tinieblas
y hasta el rumor del torrente
es un rodar de cadenas.

El noble viejo marchaba
por la sinuosa vereda,
cuando unas luces rojizas,
hiriendo a saltos las peñas,
le iluminaron un arria
de pardas mulas cargueras
cegadas, quietas, bufando
bajo las vivas centellas,
y a los arrieros, postrados,
la faz oculta en las piedras.

Luego, por boca y narices
echando ardientes culebras,
que, retorcidas, los muros
suben y en lo alto chispean,
se apareció la Mula Anima
al aire flojas las riendas.

Echó pie a tierra el soldado
de las batallas homéricas,
y se avanzó a recibirla

con toda el alma en la empresa.
Hizo a la Virgen del Valle,
como a sus jefes, la venia,
y cuando estaba ya encima
la mula, en llamas envuelta,
la refrenó, y a su pecho
vino a estrellarse, ya muerta,
pero en mujer convertida...
¡Y era su novia, *la prenda!*

Se echó a llorar como un niño
el de las lides de América...
Mientras, la Virgen del Valle
bajó ceñida de estrellas.
El le tendió como alfombra
su rico poncho de hojuelas,
Y ella, posada un instante
para aceptar la promesa,
volvióse al cielo llevando
purificada en su esencia,
un alma mísera, indigna,
pero que ha amado en la tierra.

Rafael Obligado: *Poesías*, 1892.

El modernismo llegó al Plata con el nicaragüense Rubén Darío. Traía el auténtico perfume de la Francia de entonces (esperado por los jóvenes poetas argentinos ya admiradores del parnaso y del simbolismo), pero su verbo era el castellano y el autor de *Prosas profanas* lo había llevado hasta elevadas cumbres de musical belleza. De esta conjunción de influencias, o mejor, en coincidencia con ella, surgió entre nosotros Leopoldo Lugones (1874-1938), el más grande poeta del Río de la Plata.

El contenido espiritual de Lugones fue tan rico, tan poderoso, tan profundo (Lugones siempre obliga a la adjetivación profusa y sin embargo incompleta), que la máxima lucha que parece librarse en toda su obra es aquella tendiente a encauzar, explotándolas separadamente, las vetas

de esa auténtica “montaña del oro” que constituía su individualidad genial. Por esto es que difícilmente la obra de los críticos se acerque a Lugones íntegro, por esto aun los mejores ensayos sobre el poeta (y los hay bonísimos), nos resulten parciales.

Nuestra búsqueda de elementos folklóricos proyectados en la obra de escritores de *élite* se detiene en Lugones con admiración y con asombro. ¿Cuál es el origen de tanto saber tradicional? es pregunta que surge inmediatamente. “Dos maestros tuvo mi padre en su infancia —dice Leopoldo Lugones hijo en *Mi padre...*, biografía del poeta—: del espíritu el uno, llamábase, según sabemos, don Miguel Novillo, de la naturaleza el otro, nombrábase Juan Rojas, capataz de la estancia de mi abuelo, a quien cantó en los “Poemas solariegos” /.../. Veamos pues este canto:

Juan Rojas

Juan Rojas, nuestro capataz,
Era alto, cenceño y cetrino.
Al volcar, como es de uso campesino,
Sobre el hombro el sombrero, con vigor montaraz
Rodaba un bucle lóbrego hasta el ojo beduino
Que él despejaba en mosqueada vivaz.
Tenía el ceño del valor genuino,
Barbada en punta la aguileña faz,
Firme el porte, la fibra tenaz,
El puño recio y el tobillo fino.

Sumamente sagaz
Para el rastro y el monte, su tino
De índole poco locuaz,
Prefería el renombre que se labra
Tras largo acierto y callada porfía,
Porque con doble mérito valía
Su silencio tanto como su palabra.

Por esto su opinión era sentencia
En aquella recóndita sapiencia
De la huella y del rumbo, que más de una vez

Le requirió como perito el juez
Para la pesquisa o el sumario
De algún perdulario
Que se le escabullía con avilantez;
Fuera de que no había burlón o temerario
Que olvidara con necia intrepidez,
El respeto pendiente junto con su talero,
Del facón cabo de asta retobado de cuero.

Nunca dejó el chiripá ni la ojota,
Ni la camisa de lienzo arrollada al codo,
Para el trabajo que érale más fácil de tal modo,
Pues solamente calzaba la bota
En algún padrinazgo, casorio o procesión
Cual la de San Isidro al que hacía compañía,
Tocando la flauta de caña
Y disparando el trabuco por devoción,
Cuando para mandarle cantar misa en la villa,
Ocho leguas andaban a pie hasta la capilla.
A esa imagen tenía legalmente derecho
Antonia Jara su mujer, y era Antonia
Quien, durante lo más largo del trecho,
Le llevaba a él las botas de la ceremonia;
Pues para las mujeres había licencia
De cumplir a caballo, sin perder la indulgencia.

Aunque afirmaba su corona
con milagros de buena ley,
El santo tenía cara de buey
Y sus bueyes cara de persona.
Lucía un tirador de cuartillos
Y unas medias botas
Con ribetes picados y amarillos,
Como las de las sotas.
El mismo Juan armaba para su fiesta
El violín de penca y el tamboril jovial
(Que servía también para el carnaval)
Y que eran, junto con la flauta, la orquesta
De la entrada triunfal.
Y cada guitarrero de la población, iba
Agregándose a la comitiva
Para echar su rasgueo devoto y cordial.

Después de la función,
Juan y Antonia acudían con grave acatamiento
A pedirles a mis padres la bendición,
Pues eran sus ahijados de casamiento.
Delgaducha, trigueña y quejumbrosa,
Ojos verdes, nariz fina y lustrosa,
Ella, en su endeble recelo de potrillo,
Resultaba junto a él tan poca cosa,
Que parecía la vaina de su cuchillo.
Por temor al mal de ora, siempre andaba sahumada
Con azúcar y salvia morada;
Y Juan solía prepararle también,
Con incienso de molle parches para la sien.
Por más que ella pagaba bien su celo,
recortándole al rape sobre la nuca el pelo.

A falta de hijos, educaba un loro
Que se llamaba, claro está, Pico de Oro;
Y que aun cuando sabía
El Bendito y el Avemaría,
Olvidaba el decoro
No bien la peonada se venía
Tras el bagual o el toro,
Para terciar en la blasfema algarabía;
Hasta que ante algún ajo demasiado sonoro,
Su dueña en un capacho lo escondía.
Porque Juan era en esto tan aseado y severo,
Que ni yegua decía sin el perdón primero.

Para aquellos trabajos de bravura tremenda,
Que imponían un temple de combate al afán,
Nadie competía con Juan
En el lazo, la bola y la rienda.
Dominaba todas las fatigas paisanas,
Desde el corcovo con su abismante vértigo,
Hasta la formidable tarea del pértigo
Con tres yuntas y dos picanas.
Podía lo mismo calzar la llanta a un carró,
Porque no carecía de discurso en la fragua,
Que atar la paja o pisar el barro
Para cortar adobes y techar a media agua.
Era en hierras y esquilas tan hábil como probo

Entendía bastante de trenzado y retobo.
En el hacha, portábase empeñoso y seguro.
Sabía calar flautas en la caña hembra,
Elegir el mejor grano de siembra
Y hasta curar por conjuro.
Tenía buena mano y condición
Para enfrenar un redomón
Y sacarlo de coscoja,
Poner un noque de aloja
Y llapar una lejía de jabón.
Decía con modesta convicción,
Entre risueño y corrido,
Que lo único que no había aprendido
Era a leer y a usar pantalón.

Ponía toda su estimación
En dos galgos negro, el Mitre y el Urquiza,
(Nombres que el suegro habíales dado por ojeriza
Contra la leva de Pavón).
Uno sabía tapar con ceniza
El último tizón,
Cuando la gente se iba a la cama,
Sin quemarse el hocico en el fogón.
Superior era el otro para correr la gama
Y el avestruz, al cruce, con veloz precisión.

De sus solitarias cacerías
Que duraban a veces muchos días,
Nunca vimos a Juan volver
Sin que trajese para mi madre o su mujer
Una nidada de martineta,
O un panal silvestre, o un raro colibrí.
Adobaba con fuerte condimento de ají
La rústica paleta
O la cabeza de jabalí
Que en el monte había agenciado.
Y después de la cena, sentábase pausado
A contar lo que vio por allí...

Relataba con sobrio vigor,
Y yo tenía el privilegio sumo
De acurrucarme para oír mejor

En su poncho listado, oliente a humo.
La llama del fogón o del candil
Poníale en la barba bruscos toques de añil;
Y en el fondo de la órbita sombría
Un dorado reflejo de ron le traslucía;
O con súbito tajo le alumbraba los dientes
Como si le sacara palabras relucientes.

Conocía la derecera
En aire, tierra y agua, del pájaro y la res,
El reptil y el insecto, la alimaña y la fiera.
Y no existía nido ni madriguera
Que hubiese escapado a su interés.
Por esto pretendía con veracidad grave,
Que a él no lo equivocaban huella ni maña de ave,
(Porque para él era ave todo animal montés).
Así seguía al vuelo
La pista de la abeja,
O rastreaba al ñandú que sólo deja
El hoyito de la uña del medio en el suelo.
Conocía por los relinchos a la distancia,
Los caballos de la estancia;
Y hasta en la noche completa,
Los sacaba, al pasar, por la silueta.

En sus trampas de lazo, de cimbra o de corral,
Según fuese el tamaño del animal,
A su destreza rendían tributo
El león más remiso y el zorro más astuto,
Porque nadie en el pago las preparaba igual.
Nunca se le acabó la fortaleza
Para aquellas boleadas de ímpetu tremebundo,
En que al arrebató de la proeza,
Parecía rodar el mundo
Girado por las sogas en torno a su cabeza.
Y hubiera visto usted bajo el certero
Proyector de las piedras veloces,
Tumbarse ese ñandú en un hervidero
De polvareda, plumerío y coces.

Había buscado con paciencia felina
Al pájaro Carbunclo que por la noche espanta,

Y sólo se ve, dicen, para Semana Santa;
Y la piedrita adivina
Que en los sesos de la golondrina
Suelen algunos hallar.
Sabía mil sucedidos,
Casos y cuentos de aparecidos;
Mas, cuando alguno de ellos consentía narrar,
Poníase, primero, lentamente a fumar.
Requería con calma el mangorrero
De peinar la chala y picar el tabaco;
Y era una gloria verlo rastrillar al yesquero
De pitón de ternero
O cola de mataco,
La culebreante chispa que, relámpago casi,
No más que a un golpe solo del eslabón, prendía
La yesca que él mismo componía
Con la borra del tasi.
Y esta y que era la historia jocosa
Del tigre viejo ño Pancho,
Con su sobrino el zorro, que se llamaba Juancho,
Y con el gendarme don Rosa
Que era el necio del carancho.
Y el cuento del gigante con el loro traidor,
Y el de los Tres Verdes Picos de Amor.
Y el caso de los primores,
Andanzas, magias y guerras,
Del Niño Ladino que salió a rodar tierras
En busca del potrillo de siete colores.

Cuando era algún romance
De buen verso y mayor alcance,
Como los de Barranca-Yaco o el gaucho Parra,
Solía cantarlo en la guitarra.
Entonces le sobrevenía
Una remota melancolía;
Y entre los toscos dedos, con mansedumbre fiel,
Las cuerdas le lloraban cual lágrimas de miel.

Yo le asenté la glosa
Llamada de la soledad, que rimó
En su vejez el cura don Roque Henestrosa
Que a él lo había casado y a mí me bautizó.

Pero él me enseñó la estrella
Que da rumbo en los campos sin huella;
Y las nubes diversas como el alma,
Que encrespa el granizo y el huracán dentella,
Y en cuya lívida calma
Puede un galope provocar la centella.
(Sobre todo si es blanco el montado,
O hay algún algarrobo que es tan ocasionado).

Renitente al jolgorio libertino,
Sólo se lo veía obligar con vino,
Para alguna elección donde votaba
Con lealtad sencilla, siempre por su padrino;
O tirar cinco pesos a la taba
Por no echarse fama de mezquino;
Y entreverarse al final
Con los que celebraban rayando los fletes
Sobre un cajón de cohetes,
El triunfo del Partido Nacional.

Tal pasaron los días (qué es lo que al fin no pasa)
En que hubo para todos prosperidad en casa.
Hasta que cuando, al cabo, nos separó la suerte,
El ramo del adiós nos fue a ofrecer,
Callado, con los ojos duros y el ceño inerte,
Como el *huíllaj*, el árbol recto, sensible y fuerte,
Que florece cuando va a llover.

Así vivió Juan Rojas en sosegada unión
Con la finada Antonia, que ambos difuntos son.
Yo le rindo el sufragio de este recuerdo amigo,
Porque fue consecuente y afectuoso conmigo.

Leopoldo Lugones: *Poemas solariegos* (1928).

A fe que aprendió Lugones de este segundo maestro (en quien sin duda la naturaleza se embellecía a la luz del espíritu) para poder dejar de él una pintura tan vigorosa como hubo de ser ese hombre total que, a través de sus recuerdos de infancia y de su talento de poeta se nos aparece maravillosamente armónico como obra de Fidias, potente y piadoso como bíblico campeón. El *Juan Roias* de Lugones difícilmente podría ser superado por un estudio sociológico o antropológico que tomara como eje a este ejemplar ideal de la comunidad folk, pero idéntica penetración de la psicología popular dio al poeta, en cada tipo característico conocido en su infancia, un maestro de lo tradicional. Y así lo fueron *El colla*

El colla solía llegar una mañana,
diligente, pequeño y macizo,
con su pochito café, su alforja grana
y su sombrero cenizo.
Era cosa de ver
en su sandalia rústica su pie de mujer
que aquellas marchas tan grandes
había podido hacer;
pues venía del fondo de los Andes,
de las tierras del Inca que decían estar
a no menos de un largo mes de mula de andar.
Vacilaba en su rostro lampiño
una esquivez sumisa de viejo y de niño.
Mas, su vigor enjuto, bajo el tosco picote,
forjaba una cobriza solidez de lingote.
Y cuando se quedaba mirando de hito en hito
con sus ojillos negros de insondable fijeza,
adquiría la desolada firmeza
de un aislamiento de monolito.

Iba vendiendo medicinas y magias,
como ser polvos de asta de ciervo y de bezoar,
cebadilla de estornudar
y agallas contra las hemorragias.
Jaborandi, quina y estoraque;
illas, que eran cabritas y llamitas de cobre,
que traían suerte para salir de pobre

y librar los rebaños de todo ataque.
Habillas de ojo encendido
que, de a dos, quitan la ora, pero de a tres, la dan.
Y sortijas de piedra imán
contra los celos y el olvido.

.....

Así se iba por la campiña abierta
a correr las tierras del mundo,
hasta que el horizonte profundo
cerrábase tras él como una puerta.
Y siempre se nos quedó trunca
la curiosidad por saber de qué modo
aquella alforja, nunca llena del todo,
tampoco se acababa nunca.

Leopoldo Lugones: *Poemas solariegos* (1928).

y *El arpista*

El arpista era Ildefonso,
moreno, cresco y jovial,
que tocaba con empeño igual
una chacarera o un responso.
Pues lo mismo oficiaba con el cura,
que hacía buena figura
en la tertulia más arriesgada,
donde no pocas veces salió de la aventura
con el arpa baleada.

.....

¡Ese Ildefonso viejo con su arpa siempre lista,
sus dedos incansables y su empeño de artista!
Decían que era capaz de hacer bailar un mortero;
y que a su envite eficaz,
ni las viejas planchaban, pues se volvía audaz
el más tímido mosquetero.
Y de veras que parecía

que hasta las puertas iban a bailar en las jambas,
 cuando su melodía
 mandaba las Firmezas o hamacaba las Zambas
 tan llenas de gentil melancolía.
 Ah, gracia de Los Aires, a cuyo sortilegio
 un ala de calandria vibraba en el arpegio.
 Ah, mudanzas cruzadas con espuelas de plata
 en los garbos del Triunfo que el ímpetu arrebató.
 Y qué me cuenta usted del Escondido,
 cuando, mientras preludian, va el mozo rendido
 a tomar tierra ante el pie de la niña
 que melindrosa aliña
 su coqueta esquivez.
 para que más enjuta salte la castañeta
 a repicar la danza que ingenua y pizpireta,
 se niega y se abandona, cantándolo a la vez.
 “Salí, lucero, salí”,
 “Salí que te quiero ver”.
 “Aunque las nubes te tapen”,
 “Salí si sabés querer”.

.....

Leopoldo Lugones: *Poemas solariegos* (1928).

y *El cantor*, “ese Serapio Suárez” que, según recuerda en
El Payador “se ganaba la vida recitando el *Martín Fierro*”
 (el hecho de que fuera tradicional el canto casi recitativo
 de las composiciones narrativas, explica, tal vez, esta apa-
 rente contradicción entre ambas referencias a lo que hacía
 el mentado cantor):

Era ese Serapio Suárez
 mozo de buena opinión.
 Largucho y tirando a rubio,
 guitarrero y chacotón.

Chaqueta gris, media bota,
 negros chambergo y bombacha;
 si golilla azul le pongo,
 ya está completa su facha.

Desde la esquina del ojo,
 la pecosa picardía
 le bajaba hasta la mosca
 su barbijo de alegría.

Pues todavía eran de uso
 los colores partidarios
 que legaron los abuelos
 federales y unitarios.

Y hasta quedaba más de una
vieja lanza montonera,
que en la moharra tenía
calada una calavera.

Yo no sé, porque tan sólo
aquello que vi refiero,
si Serapio descendía
de salvaje o mazorquero.

Mas no he de echar en olvido,
ni dejar para después,
sus espolines labrados
por Moreira el cordobés.

Y entre otras muy buenas
[prendas,
la chalina de vicuña,
porque andaba, como dicen,
para barajarlo en la uña.

Cuando rompía a bailar
firmezas, triunfos o gatos,
en la sisa del chaleco
su daga asomaba a ratos.

Arma de hoja como luz,
puño firme y rica vaina,
capaz de picar con bofes
de cristiano una chanfaina.

Pues cualquiera de esos
[hombres,
era de salirle al cuco,
y macho como el de espadas
para aguantar el retruco.

Libre y sin renta ni oficio,
y honrado a carta cabal,
llevaba él a un mismo temple
pecho, guitarra y puñal.

Aunque el buen genio le daba
menos años, para mí,
andaría en treinta y cinco
cuando yo lo conocí.

.....

Ahora han de querer ustedes,
pues dejuro les extraña,
saber cómo se avenía,
sin renta, oficio ni maña.

Pues les diré, aunque parezca
poca cosa para tanto,
que todo eso lo agenciaba
con la guitarra y el canto.

Cierto es que también solía
sacar su buena ventaja
de la taba y las carreras,
las riñas y la baraja.

Mas quien al juego se arriesga,
sabe lo que dura un gozo,
y el hombre a veces quedaba
peladito hasta el carozo.

Entonces a las clavijas
echaba mano otra vez,
y se iba rodando tierras
a remediar su escasez.

Y de nuevo amadrinaba
la fortuna a su cencerro,
cantando por esos pagos
las coplas de Martín Fierro.

De memoria las sabía
recitar a pierna suelta.
Yo le oí una vez, señores,
por junto la Ida y la Vuelta.

Bien haya el mozo ladino
que prendaba a las mujeres
y los gauchos ayudaban
con pilchas y menesteres.

.....
Sólo la guitarra, nadie
la vio separada de él.
Decía que no se casaba
por temor de serle infiel.

.....
Nunca se hacía rogar
ni estaba de mala luna.
Pulsaba en los cinco templos
sin dificultad ninguna.

Y en la postura cruzada
que requiere el de tresillo
de puro baquiano que era
ni se sacaba el anillo.

Así es que, acabado el mate,
vino la usada pregunta:
"Cómo está de la garganta",
le dijo uno, haciendo punta.

Y mientras iba afinando,
le pidieron para oír,
aquella historia de Fierro
que acababa de salir.

Cortó un rasgueo de golpe,
y componiéndose el pecho,
preguntó cómo querían
si por falso o por derecho.

A su gusto lo dejaron,
según era más prudente,

y en respetuoso silencio
fué arrimándose la gente.

Era aquel patio limpito
como una cancha de taba,
tan grande que se podía
parar rodeo y sobraba.

Al contorno, las mujeres
beneficiaban la huerta
con ocho pailas de arrope
que hervían a boca abierta.

Y las hornallas, ardiendo,
mostraban por el costado,
caladas como sandías
el corazón colorado.

Tras la siesta bochornosa,
un airecito de alivio
llegaba de la cañada
todavía un poco tibio.

Y los campos bendecía
la fragancia del poleo,
y en el higueral cantaba
recogido el benteveo.

Y en la cifra bordoneada
con varonil entereza,
nos iba contando Fierro
su alegría y su tristeza.

Y se encrespara el sonoro
borbollón de la risada
en las barbas de los viejos
como espuma alborotada.

Y los mozos aprendían
de aquel varón campesino,
cómo ha de portarse el hombre
contra el rigor del destino.

Ya era cerrada la noche,
una de esas noches bellas
en que blanquean, tamañas
como nardos las estrellas.

Y para el lado de abajo,
las cinco de mejor luz,
pintaban las boleadoras
y el rastro del avestruz.

Leopoldo Lugones: *Poemas solariegos* (1928).

Los trabajos que profundizan el análisis de los elementos que Lugones asimiló en su contacto con la sociedad folk y que proyectó luego en sus poemas de manera tan espontánea como personal no son muy abundantes. El año de 1966, sin embargo, pródigo en importantes estudios sobre Lugones, nos deparó algunos que conceden especial atención a este problema y que nos interesan por representar los más recientes aportes a la crítica lugoniana.

Los dos estudios premiados en el concurso de ensayos sobre Leopoldo Lugones auspiciado por el diario "La Nación", el de Alba Omil y el de Antonio Pagés Larraya, dedican al tema "Lugones-motivos populares", páginas que es necesario considerar aquí.

Alba Omil denomina el capítulo VI de su ensayo "Los elementos populares", y analiza allí brevemente las fuentes de donde algunos de aquellos elementos de fondo y de forma llegaron al poeta. El tema podría dar lugar a un abultado tomo, y aunque la autora advierte su importancia no puede dedicarle sino un tratamiento rápido dadas las exigencias previamente fijadas para estas monografías. Es necesario para nosotros señalar algunos conceptos cuya aparición en un trabajo de valores indiscutibles justifica nuestras reiteraciones, aunque a veces éstas caigan en la monotonía. Tampoco esta autora, pese a su versación, ha despejado la oscuridad que envuelve para muchos la expresión "poesía gauchesca" y, al no diferenciarla adecuadamente del folklore poético, no ha logrado desligar de la obra de Lugones una exagerada genealogía hernandiana que la desfigura y desmerece. Así, por ejemplo, en el capítulo VI nos dice que la infancia y la adolescencia del poeta

transcurridas en la Villa de María del Río Seco constituyen una etapa que “con sus coplas, sus cantos, sus historias, sus leyendas, dejó claras marcas en aquella personalidad que se estaba formando” y que posteriormente busca “para expresar esos motivos las formas poéticas populares: la copla y el romance, no el tradicional / el monorrimo debió decir, pues el romance en cuartetos tiene, como hemos visto, larga tradición en España e Hispanoamérica / sino el criollo, separado en estrofas de cuatro versos, con rima consonante”. Pero en el capítulo VIII tras referirse a *El payador*, expresa: “Cierra el libro un meduloso estudio sobre el *Martín Fierro*: tema, versificación, lenguaje”. Y luego: “En esta obra, en cierto modo, Lugones está anticipando sus *Romances del Río Seco*, donde condensó las características fundamentales que había señalado en la gauchesca”. ¿Dónde han quedado entonces las limpias influencias de origen popular? Basta leer sin embargo los *Romances del Río Seco* y el *Martín Fierro* para advertir las claras diferencias existentes, en la forma, en la intención y sobre todo en lo que constituía la mayor preocupación de Lugones: el lenguaje. Si se leen luego piezas recogidas de la poesía narrativa popular se verá que ellas son el gran tronco y las obras citadas de Hernández y Lugones dos ramas suyas de formas diversas y de dirección distinta.

A propósito de este aspecto de la crítica lugoniana, la relación entre su obra y el *Martín Fierro*, es necesario hacer aquí una observación oportuna. El hecho de que Lugones, en *El payador*, haya dado al *Martín Fierro* el carácter de poema clásico para los argentinos, al modo de lo que fueron La Ilíada y La Odisea para los griegos, ha promovido varias discutibles interpretaciones.

Jorge Luis Borges, por ejemplo, presupone la general aceptación de una solución justamente alarmante para el problema que plantea desde el título de su clase sobre *El escritor argentino y la tradición*. “Empezaré —dice— por una solución que se ha hecho casi instintiva, que se presenta sin colaboración de razonamientos; la que afirma que la tradición literaria argentina ya existe en la poesía gau-

chesca. Según ella, el léxico, los procedimientos, los temas de la poesía gauchesca deben ilustrar al escritor contemporáneo, y son un punto de partida y quizá un arquetipo". "Ha sido propuesta por Lugones en *El payador*; ahí se lee que los argentinos poseemos un poema clásico, el *Martín Fierro*, y que ese poema debe ser para nosotros lo que los poemas homéricos fueron para los griegos".

Concluye luego Borges, como hemos visto, de acuerdo con la amplitud de su pensamiento y su formación, que el argentino debe reconocer como propia tradición toda la cultura occidental, pero queda sin solución el problema de aquellos escritores sobre cuyo espíritu gravite, con más fuerza que ese enorme patrimonio hemiecuménico, la pequeña tradición regional que la experiencia propia o el atávico grito de la sangre le han dado como legado pleno.

Esa solución, creemos, es el mismo Lugones quien la ha hallado y nos la entrega a través de toda su producción poética de tema nacional y especialmente en los *Romances del Río Seco*, libro posterior a *El payador*, por lo que muchos creen ver en él, puestos por obra, los resultados de la entronización lugoniana del *Martín Fierro* como clásico argentino.

En los *Romances...*, sin embargo, no están ni el léxico, ni los procedimientos, ni los temas del *Martín Fierro*; están los temas, los procedimientos y el léxico del folklore poético proyectados en la creación del poeta no popular, y si en algo coinciden las dos obras es en lo que ambas han tomado de la cultura folk y desarrollado diferentemente.

Resulta importante destacar, y creemos que esto no ha sido dicho antes, que si buscamos en Lugones la clave para la armónica relación entre el escritor argentino ilustrado y los elementos tradicionales de arraigo en nuestra tierra, que él poseyó, debemos hacerlo en aquellas piezas de su obra poética plenas de savia popular y originalidad expresiva, y no en *El payador*, estudio crítico de magno enfoque pero cuyos desaciertos técnicos contradicen, curiosamente, lo que el autor de *Poemas solariegos* ha dejado en sus versos como testimonio y documento.

“La poesía de sus cantos era breve: tal cual copla suelta en ritmo de seguidilla o de romance”, expresa Lugones en el capítulo IV de *El payador* titulado “La poesía gaucha”, pero da fe en *Poemas solariegos* de que su Juan Rojas cantaba largos romances como el de Barranca Yaco o el gaucho Parra (nombre que, aunque sólo haya existido en la imaginación del poeta para rimar con guitarra puede ser reemplazado por los de los gauchos Bartolito, Cántaro o Cepedita, sin que la referencia a la especie pierda su valor documental), y que él mismo le asentó una glosa “llamada de la soledad” compuesta por el famoso párroco de Río Seco don Roque Henestrosa (cosa que no ha de haberle costado mucho ya que las glosas, como sabemos, estaban dentro de las pautas culturales de nuestro folk). Por dos veces, en la misma obra (caps. IV y VIII) se refiere Lugones a la tipicidad de la sextina /sic/ empleada por Hernández que, como ya hemos visto, no es real; pero no puede ponerla en boca de Juan Rojas, ni usarla él mismo en ninguno de sus poemas.

En el caso de Lugones y la tradición argentina hay pues que invertir los términos del adagio: “Haz lo que yo digo y no lo que yo hago”, y si se buscan fórmulas para ser un buen escritor enraizado en lo más profundo de la cultura del país, hacer lo que Lugones *hizo* y olvidar algo de lo que *dijo* en sus ensayos críticos. Por otra parte pensamos que su admiración por el *Martín Fierro* no podría llevarlo nunca a proponer la amputación del espíritu creador en las siguientes generaciones poéticas. El rumbo tomado por su propia obra de inspiración nacional, creemos que, como hemos dicho, nos lo demuestra. Esta es además la única manera de mirar sin dolor la existencia de clásicos en la literatura de los pueblos. Bien está que, como la clarinada que debe seguirse, sean los clásicos considerados ejemplos, pero no es grato a la razón el pensamiento de que constituyan patrones rígidos después de los cuales sólo quepan las imitaciones más o menos felices. ¡Terrible sería para una cultura la adquisición de tales cumbres literarias si ella asegurara un sumiso futuro de imitaciones y, en suma, de

decadencia! Marquen los clásicos fragosos caminos, y si han llegado a serlo por su originalidad innovadora, que los que vengan luego los honren y sigan, siendo a su vez innovadores y originales; y si lo han sido por enaltecer las tradiciones de un pueblo, que su ejemplo valga para que quienes los emulen sepan nutrir sus obras en las fuentes mismas de la tradición. Así responderemos al llamado del clásico; imitándolo servilmente sólo lograremos malograr su proyección civilizadora y hasta desmerecerlo.

Antonio Pagés Larraya, que recibiera con Alba Omil los lauros del premio "La Nación", vincula también la obra de Lugones con la de los gauchescos, pero no ya con el *Martín Fierro*, sino, haciéndose pasible de la ira ultraterrena del poeta que tan mal tratara a estos autores en el capítulo VII de *El payador*, con "la vena de Ascasubi" y "del viejo Hidalgo" y con "el verso de los viejos *cielitos* patrióticos". También aquí nos preguntamos por qué, para este escritor original y auténtico, ha de buscarse una raíz en la poesía gauchesca, en cuyo lenguaje jamás escribió, y no en la más genuina voz del cancionero folklórico argentino. En Pagés Larraya, sin embargo, esta referencia a los gauchescos nos parece sólo una especie de nexo usado para que el lector común, presa de las corrientes confusiones, recuerde a algunos de los autores clásicos y antiguos que tomaron elementos culturales del pueblo para proyectarlos en la literatura, pues en otros párrafos ubica perfectamente la entonación poética de Lugones y, originándola en el acicate de la distancia (física respecto del pago, espiritual respecto de la marcha del país), justifica, con buena penetración psicológica, su búsqueda de las más puras fuentes argentinas. Dice Pagés Larraya:

"Ya hemos visto cómo en *Odas seculares* todo está enumerado, repasado, aun lo más cotidiano y prosaico. *El libro fiel*, más confidencial, sobria expresión lírica del amor hogareño, tiene la sorpresa de unas vidalitas con la ternura simple del verso popular. *El libro de los paisajes* y *Horas doradas* estilizan la figura y la voz de nuestros pájaros y nuestras flores. La comarca, sus gentes, su gracia, unidas a

sus más entrañables vivencias personales, surgen con pujanza en *Poemas solariegos*, donde el poeta se identifica humildemente con su canto natal. Su alejamiento espiritual de la Argentina contemporánea alienta ese impulso hacia la tierra. Es un retorno a lo que vio y quiso, a la infancia, a la madre, en visión encariñada, nostálgica, desde Buenos Aires”.

Y más adelante:

“En *Poemas solariegos* retorna Lugones a las memorias personales, se identifica con su linaje y con su villa natal, pero todavía formalmente, no renuncia a sus dones, a su opulencia. Ese acto de verdadero ascetismo estético lo cumple en *Romances del Río Seco*. En esos romances compuestos en el verso de los viejos “cielitos” patrióticos, Lugones encuentra *su* voz, pero también *la* voz, esa que le hablaba a través de las gentes sencillas, del esquivo lenguaje serrano y le traía en el tono menor del afecto las lejanas memorias de nuestra tierra”.

Los *Romances del Río Seco* son difícilmente fragmentables, como lo demuestra la parcialidad con que de ellos nos hablan las estrofas de “*La visita*” que, como mínima ejemplificación, transcribimos. En la fácil ilación de sus narraciones está uno de sus mayores méritos. Considerado por muchos el mejor libro de Lugones, los *Romances del Río Seco* cierran, con su lograda resurrección de viejas tradiciones de la patria, la obra poética de quien, sin verlos publicados, se decidió por la muerte.

La visita

.....
Después que la cena toman,
Sacan por junto las sillas
Al patio claro y fragante
De alelís y maravillas.

La dueña de casa, entonces,
Acusándose de intrusa,
Manda a traerle al forastero
La guitarra, aunque él se ex-
[cusa.

Asegurando a la dama
Que desde su mocedad
No ha vuelto a pulsar las cuer-
Sino por casualidad. [das

Y el cantor las seis dedica
Según tiempos y lugares,
La prima a los regocijos,
La segunda a los pesares.

Pero quién habrá olvidado
Que en los mejores bureos,
Nadie como él se floreaba
Con punteados y rasgueos.

La tercera a pialar mozas,
La cuarta a sonsacar viejas,
La quinta a desfogar celos
Y la sexta a aventar quejas.

No le aceptan, pues, disculpas;
Y pronto, en la dulce calma,
El instrumento concierta
Dichas y penas del alma.

Acordándose de aquellos
Tiempos de sencillos goces,
Propone luego a la dama
Cantar un triste a dos voces.

Cada cuerda corresponde
Con la expresión de su canto;
La prima para la risa,
La segunda para el llanto.

Tono le da por el temple
Que llaman de Santos Vega.
Orillando la ramada,
La gente a escuchar se allega.

La tercera para el triunfo,
La cuarta para la suerte,
La quinta para el amor,
La sexta para la muerte.

Pasan que pasan las horas,
Y en su olvidado desliz,
Sobre campo y corazones
Reina la luna feliz.

Romances del Río Seco. (Fragmento de La Visita, parte IV).
(1938).

Del Departamento de Letras de la Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación de la Universidad Nacional de La Plata, cuyas publicaciones han mantenido hasta ahora un alto nivel de originalidad e interés, han surgido en 1966 dos trabajos referentes a Leopoldo Lugones, ambos realizados en las clases del profesor Juan Carlos Ghiano, Director del Instituto de Literatura Argentina e Iberoamericana. Uno de ellos, *Lugones y el ultraísmo* de Pedro Luis Barcia, se incluye en el volumen titulado *Estudios Literarios*; el otro, escrito por María Esther Mangariello, con un estudio preliminar del propio Ghia-

no, es interesante para nuestro tema desde su título (en el que lamentamos sin embargo la inexplicable errata): *Tradición y expresión poética en "Los Romances de /sic/ Río Seco" de Leopoldo Lugones*.

El desarrollo de un asunto tan prometedor no nos ha defraudado y queda para nosotros este trabajo de novel pero sería realizadora como el más completo que conocemos sobre los elementos presentes en la obra de Lugones que el poeta tomara de la tradición argentina.

Allí están, bien clasificados y luego concienzudamente estudiados, los Romances de tema *histórico* (El rescate —primera época de Río Seco, 1748—; La entrega —reacción española en Córdoba, 1810—; La cabeza de Ramírez, La presa, Historia de la Delfina, El reo —todos ellos referentes a luchas civiles— y El obispo —sobre Fray Mamerto Esquiú—; Los Romances de tema *legendario* (La yegua bruja, El tigre capiango, El cacique zarco —basados en leyendas explicativas—; La viuda —casos o sucedidos—; El Señor de Renca, El rescate —leyendas religiosas—) y los Romances de tema *costumbrista* (El malevo, Los tahures, La cría, Las carreras, El reo —sobre bandidos, juegos o elecciones—; El regalo, la visita) sobre viajes, cortesía, amistad— y El cacique zarco —referente a la vida en la toldería—).

Las conclusiones del estudio se orientan especialmente hacia la crítica de una afirmación hecha por Juan P. Ramos en *Leopoldo Lugones y su obra poética*: "Si hubiese inventado un Ossian criollo, publicándolos como obra aparecida de cierto payador cordobés nacido en Villa María del Río Seco, nadie habría dicho, hasta que se descubriera la farsa, que sus dieciocho cantos los escribió Leopoldo Lugones, artífice de la más pintiparada poesía francesa escrita en tierra argentina".

"Pese a la abundancia de recursos tradicionales empleados —observa a propósito Mangariello— los *Romances de /sic/ Río Seco* no pueden confundirse con la poesía tradicional. A cada página aparece el poeta Lugones, cuidando la expresión, reelaborando estímulos tradicionales, bus-

cando la imagen eficaz”. Y luego, tras recordar a Menéndez Pidal en su manifestación de que la poesía tradicional es inimitable, llega a la justa aserción siguiente: “Afirmar que los *Romances de /sic/ Río Seco* revelan el sello personal impuesto por el poeta, no significa restarles méritos sino colocarlos en su lugar. Porque el valor y la importancia de los poemas últimos de Lugones no reside en la mayor o menor apariencia de poesía tradicional, sino, más bien, en las posibilidades descubiertas por el escritor en el ahondamiento poético de lo nacional que tiende a proyectarse con alcance universal”.

Después del modernismo se complica y dificulta la ubicación por “escuelas” o “generaciones” de los poetas argentinos.

Federico de Onís, en su *Antología de la poesía moderna española e hispanoamericana* ha reunido en dos grandes grupos a los poetas que significaron una reacción contra el modernismo: el de los postmodernistas (1905-1914) y el de los ultramodernistas —llamados así no porque llevaran al máximo el modernismo, como podría pensarse, sino porque significaron una reacción contra éste hacia el ultraísmo— (1914-1932). “En el primer grupo —dice Roy Bartholomew refiriéndose a esta obra de Onís (1954, p. XLIV-XLV)— señaló las siguientes tendencias: I, Modernismo refrenado (reacción hacia la sencillez lírica), en el que incluye a los rioplatenses Arrieta, Evar Méndez, Amador, Pedro Miguel Obligado, González Carbalho, Córdoba Iturburu, López Merino; II, reacción hacia la tradición clásica (Banchs, Marasso); III, Reacción hacia el romanticismo (Rojas, Capdevila, Sabat Ercasty); IV, Reacción hacia el prosaísmo sentimental: a) poetas del mar y viajes (Blomberg), b) poetas de la ciudad y los suburbios (Carriego, Frugoni), c) poetas de la naturaleza y la vida campesina (Barreda, Bufano); V, Reacción hacia la ironía sentimental (Fernández Moreno, Taborga, Martínez Estrada, Méndez Calzada); VI, Poesía femenina (Vaz Ferreira, Agustini, Storni, Ibarbourou). Y en el segundo grupo (ultramodernistas): I, Transición del modernismo al ultraísmo (Güi-

raldes, Silva Valdés, Casal, Oribe, Franco, Girondo, Bernardes, Nalé Roxlo); II, Ultraísmo (Borges, Marechal).

El compromiso ultraísta contenido en su primer manifiesto (*Grecia*, N° IX, marzo de 1919) al expresar: "Nuestro lema será *ultra*, y en nuestro credo cabrán todas las tendencias sin distinción, con tal que expresen un anhelo nuevo", supone la aceptación de todos los otros *ismos* llegados después en cuya enumeración no entraremos, y aparenta un rechazo de todo lo pasado, un ansia de desapego de lo tradicional. El ultraísmo, sin embargo, debió reconocer posteriormente algunas de sus deudas para con el modernismo, y más particularmente, para con Lugones, y muchos de sus mejores representantes bebieron con deleite en las fuentes de la historia y de la tradición. Es que después de Lugones había quedado ya el camino abierto hacia una búsqueda cada vez más acentuada de las esencias de la nacionalidad, que los poetas expresaron en cantos inspirados ya en lo vivo (por el paisaje o por el hombre), ya en los tesoros de la historia, ya en el sentimiento, tan bien descrito por Mallea, de la existencia de una "digna e inocente región interior", "país interno y espiritual por contraposición con el externo y superficial", en que todos reconocemos la verdadera patria, y que el autor de *Historia de una pasión argentina* ha llamado la "Argentina invisible".

Hay un hecho notable. buena parte de los poetas que viven y escriben en Buenos Aires en nuestro siglo no son porteños sino provincianos, y es por eso que en medio de obras donde desfilan vastas gamas de sentimientos y circunstancias, afloran de pronto, con frescuras de acequia y, por lo general, nostalgias de niñez, la forma tradicional y el tema lugareño. Así en Ricardo Rojas (tucumano, 1882-1957), en Ezequiel Martínez Estrada (santafesino, 1895-1964), en Arturo Capdevila (cordobés, 1889-1967), en Carlos Mastronardi (entrerriano, 1900).

Y hay otro hecho no menos significativo: Ricardo Güiraldes (1886-1927), Enrique Larreta (1875-1961), Baldomero Fernández Moreno (1886-1950), Ricardo E. Molinari

(1898), Jorge Luis Borges (1899), Leopoldo Marechal (1900) nacieron porteños, pero las tradiciones de la tierra patria, que incluye una Buenos Aires cargada de historia y de misterio, se arraigaron en ellos hondamente y surgen en estampas perdurables entre las mejores obras de estos grandes poetas.

De ambas comprobaciones nace una verdad: después del modernismo la poesía argentina comienza a ser lo que es hoy en plenitud, tal como lo afirmamos al comenzar esta obra: una ruta muy transitada por nuestros compatriotas. Las nuevas generaciones se han habituado a buscar entre argentinos a sus guías, a sus modelos, y esto ha sido posible desde que los mayores valores de nuestras letras pusieron su pensamiento y su arte con rumbo hacia el país.¹⁹

Ejemplario

Romance de ausencias

Arbolitos de mi tierra,
crespos de vainas doradas,
a cuya plácida sombra
pasó cantando mi infancia...

He visto árboles gloriosos
en otras tierras lejanas,
pero ninguno tan bello
como esos de mi montaña.
Cantando fui, peregrino,
por exóticas comarcas,
y ni en los pinos de Roma
ni en las encinas de Francia,
hallé ese dulce misterio
que sazona la nostalgia.

Algarrobal de mi tierra,
crespo de vainas doradas,
a cuya plácida sombra
pasó cantando mi infancia...

Mística unción del recuerdo
que me estremeces el alma,
trayéndome desde lejos,
como en sutil brisa alada,
un arrullar de palomas
cuando el crepúsculo avanza;
un aromar de poleos
cuando el viento se levanta;
y en el silencio nocturno
un triste son de vidalas.

Algarrobal de mi tierra,
crespo de vainas doradas,
a cuya plácida sombra
pasó cantando mi infancia...

¡Ay, cuándo volveré a verte,
rústico hogar de mi patria!
Ser quiero yo tu hijo pródigo
que torna a la vieja estancia,

¹⁹ Sobre la búsqueda de lo americano y de lo argentino por parte de nuestras últimas generaciones poéticas hay párrafos recomendables en *La poesía moderna argentina* de Francisco Tomat-Guido y Celia Paschero (Bs. As., Ministerio de Relaciones Exteriores, 1964).

por merendar las colmenas
en tu quebracho enjambradas.
¡Ya en los manjares del mundo
probé las heces amargas!
¡Ya en la orgullosa melena
me van pintando las canas!

Arbolitos de mi tierra,
crespos de vainas doradas,
a cuya plácida sombra
pasó cantando mi infancia...

Ricardo Rojas: *Terruño*. (1920-1940)

Al hombre que pasó

Símbolo pampeano y
[hombre verdadero,
generoso guerrero,
amor, coraje,
salvaje.

Gaucha, por decir mejor.
Ropaje suelto al viento,
protagonista de un cuento
vencedor.

Corazón
de afirmación.
Voluntad
de lealtad.
Cuerpo "morrudo" de
[hombría,
peregrina correría
que va tranqueando los llanos,
con la vida entre las manos
potentes de valentía.
Vagabunda rebeldía.
Carne de orgullo y destreza,
alma que tiene corteza,
pues no hay viento

ni lamento
que penetre en su rudeza,
ni doble, de su cabeza,
la arremangada fiereza.

En su melena asoleada
que va de luz revolcada
a la oración,
flotando está una intención.
Quiso libertad, la tuvo;
y en su batalla, no hubo,
quien le impusiera derrota.
Su sangre, gota por gota,
demostró que era ilusoria
para otros la victoria,
y escribió roja su historia.

Pero hoy el gaucha, vencido,
galopando hacia el olvido,
se perdió.
Su triste ánima en pena
se fue, una noche serena,
y en la Cruz del Sur, clavado,
como despojo sagrado,
lo he yo.

Ricardo Güiraldes: *El cencerro de cristal* (1915).

San José de la Esquina

Apenas te distingo, fragmentario
de tan lejano y tan pequeño.
Un poco de memoria y otro poco de sueño
te van reconstruyendo en un plano arbitrario.

La casa amplia tenía
rejas en las ventanas y la luna tras ellas.
Después la galería
y un tapial erizado con vidrios de botellas.

Una tarde llovió con sol. ¡Qué vieja y nueva
esa lluvia de oro, y con cuánta alegría
cantaba yo: "Que llueva, la vieja está en la cueva"!
Así sigue lloviendo en mi alma todavía.

Fuera del pueblo, en casa de una vieja. Una pala
de sacar pan. Un horno. Otro chico. Algún juego.
La vieja que pitaba un cigarro de chala.
Recuerdo bien la mano, el cigarro y el fuego.

¿Y algo más? Una fiesta junto a un río. La gente
alegre, el viento a toda orquesta.
Debió ser una fiesta muy triste aquella fiesta
pues mi madre se puso a llorar de repente.

(Un pañuelo de seda cuadriculado, el río,
mucha tierra en el aire y un sol amarillento.
Coches. Gente cantando. Y nada más. Dios mío,
y nada más que el sol, las lágrimas y el viento).

¡Ah, para siempre inmóviles recuerdos tan remotos
que no sé si son míos, si ciertos o de fiebre!
Tengo miedo al tocarlos, porque están casi rotos,
que éste se me deforme y el otro se me quiebre.

Ezequiel Martínez Estrada: *Argentina* (1927)

El gaucho

Es un misterio inmenso, ilimitado
que le sigue, se aleja, le precede,
como el mismo horizonte. Nada puede
refrenar su veloz, su desgarrado

correr, cuando parece que a su lado
viento lo lleva. Cuando él sigue y cede
a ese goce brutal, y suelta adrede
blanda la rienda al potro desbocado.
Furor que se prolonga y que resbala
sobre el otro furor. El es la vida
toda, toda la suerte, buena o mala,

de la gran soledad. Sueño infinito
que dispara entre sí, como perdida
boleadora, su afán, su amor, su grito.

Enrique Larreta (De: Isaacson-Urquía. *Cuarenta
años de poesía argentina*, t. 1º).

Romance con cielito de Lavalle muerto

(Fragmento)

En su tordillo de guerra
mal atravesado va
el cuerpo de Juan Lavalle,
el glorioso general.
Lo mataron los rosistas;
cayó muerto en un zaguán.
Hombres de Rosas pasaban
—sería casualidad—
y la casa escopetearon
por gusto de escopetear.
En Jujuy lo asesinaron;
en Jujuy la casa está,
donde el general Lavalle
cayó muerto en el portal.
En pudiendo, lo sacaron

sus fieles que no son más
que doscientos de a caballo
que a Bolivia seguirán.
¡Quiera Dios que el enemigo
no consiga profanar
ese cuerpo ya reliquia
de la santa Libertad,
que en un caballo de guerra
mal atravesado va!

Pero de cerca les sigue
gente de saña mortal;
y noches hay en que el eco,
insulto del aire en paz,
cantos de muerte les trae

desde el opuesto vivac;
cielitos de sangre y muerte,
cantos de un odio procaz,
todos contra Juan Lavalle,
ese valiente sin par.
Era una tristeza oírlos
en la inmensa soledad
al son de muchas guitarras,
marcando bien el compás:
"Siempre que subo a las torres
"a repicar las campanas,
"cantando voy el cielito
"del asesino Juan Lanás.
"Cielito, cielo y más cielo,
"cielito de andar y andar;
"a la cola del caballo
"un día te he de amarrar".

Por el abra de Humahuaca
con rumbo a Bolivia van.
Son doscientos de a caballo;
Pedernera el capitán.
Van todo ojos, todo oídos,
por la calma del erial:
que les viene dando guerra
la vanguardia federal.
Como al acecho el peligro
por todas partes está.
Se echa en la noche la sombra
de una gran fatalidad.
Y trae el viento a deshora
los cielitos sin piedad.
Nació en la pampa ese canto
y era lindo de cantar
entre las cinco parejas
para volver a bailar.
Después se tiñó de sangre,
Rosas lo hizo criminal,
y amaga muerte en la sombra
como un grito funeral:
"Ya se acabó Juan Lavalle,
"asesino de Dorrego.

"Ya se lo llevó el demonio
"y la patria está en sosiego.
"Cielito, cielo sereno,
"cielo del orden legal,
"contra todo parricida,
"firmeza, unión y puñal".

Por el abra de Humahuaca,
tristes a Bolivia van
como envueltos en la sombra
de su gran fatalidad.
¡Mala cosa es dar batallas
y no poderlas ganar!
Gimen al viento los ecos
del desastre: ¡Famaillá!
Se dijera que es Oribe
el que lo grita detrás.
Nombre negro, nombre lúgubre,
ese nombre: ¡Famaillá!
Y la victoria entrerriana
que el Jefe supo alcanzar
también fúnebre sollozo
se vuelve: ¡Yerúa! ¡Yerúa!
Que victorias engañosas,
mejor para llanto están.
Triste cosa oír los ecos:
¡Sauce Grande y Famaillá!
Como perros los persiguen
y no les quieren dar paz;
perros que también ladrasen
llorando: ¡Yerúa! ¡Yerúa!
Mejor que te lleven muerto,
Juan Lavalle; menos mal.
General de las derrotas,
te apellidan, general.
No saben lo que te dicen
si te quieren motejar
Gloria sin igual, perdido
volver de nuevo a apostar
a muera la tiranía
y viva la libertad.
Derrotas de tanta gloria

por claros triunfos valdrán.
Pero mastines de espanto,
negros ladrándoles van;
y uno aúlla: ¡Sauce Grande!
Y otro ladra: ¡Famaillá!
Mala cosa es dar batallas
y no saberlas ganar,
y oír en la triste noche
el turbio canto sonar:
"Los federales derechos

"me han pedido que les cante
"un cielo restaurador
"que a los de Lavalle espante.
"Y allá va cielo y más cielo,
"cielito de andar, y andar;
"a la cola del caballo
"los tenemos que amarrar".
Mala cosa es dar batallas
y no poderlas ganar.
.....

Arturo Capdevila: *Romances de la Santa Federación* (1952)

Luz de provincia

(fragmentos)

Un fresco abrazo de agua la nombra para siempre;
sus costas están solas y engendran el verano.
Quien mira es influido por un destino suave
cuando el aire anda en flores y el cielo es delicado.

La conozco agraciada, tendida en sueño lucido.
Da gusto ir contemplando sus abiertas distancias,
sus ofrecidas lomas que alegran este verso,
su ocaso, imperio triste, sus remolonas aguas.

Y las gentes de ahora, que trabajan su dicha,
los vistosos lineares prometiendo un buen año,
las mañanas de hielo, los fulgores supremos
y el campo en su abandono feliz, hondura y pájaro.

Las voces tienen lenguas. Apartadas estancias
miden las grandes tierras y los últimos cielos,
y rumores de hacienda confirman lo apacible,
y un aire encariñado, de lejos, vuelve al trébol.

Gracia ordenada en lomas y en parecidos riachos.
En su anchura porfían los hombres con la suerte,
y esperan suave fronda y unas tardes eternas
y los dones que piden a los cielos rebeldes.

Preparando cada uno los colores del campo,
capaz el brazo, justa la boca, el pecho en orden.
Para el ganado buenos pastajes y agua libre,
creciendo en paz la bestia, la tierra dando al hombre.

Lindo es mirar las islas. Una callada gente
en cuyos ojos nunca se enturbia el claro día,
atardece en sus costas o cruza sus haciendas,
dichosa en la costumbre y en la amargura, digna.

La vida, campo afuera, se contempla en jazmines,
o va en alegres carros cuando perfuma el trigo
cortado, cuando vuelve la brisa a trenzas jóvenes
y el ocio, en la guitarra, menciona algún cariño.

.....

Recordando mi casa y unos queridos años
digo: era el agua próxima rumor en la roldana,
llegaba algún dichoso, las fiestas nos juntaban,
nuestro padre salía temprano a la campaña.

Tuvimos un gran árbol, para un barrio su efluvio.
Adentro iba una voz disponiendo esplendores
y en los patios duraba la sombra de los nuestros...
Entonces los regalos venían de los montes.

La dicha entretuvimos mirando unas amigas.
Lentas, bajo sombrillas de colores, llegaban
a pasar con nosotros un cariñoso día
de manos ocurrentes y flores visitadas.

Son recuerdos. Ese árbol queriendo todo el patio,
aquellos que no vuelven a su sombra, otras voces,
las tardes que venían oliendo a campo. Lejos
quedaron, con la vida reservada de entonces.

Me alegré de jinetes que entraban siempre al alba.
Vi esquinas resignadas a un caballo y un poste,
luz de rosales, calles con lunas más cercanas.
También vi guitarreros borrachos en la noche.

De lejos, en las fechas respetadas, venían
paisanos que orillaban las alegres reuniones.
Llegaban de los montes a embravecer las fiestas,
la mirada filosa y el destino en las voces.

Una vez se miraron y entendieron dos hombres.
Los vi salir borrosos al camino, y callados,
para explicarse a fierro: se midieron de muerte.
Uno quedó; era dulce la tarde, el tiempo claro.

Yo saludé varones sufridos que ensacharon
los confines riesgosos de una hirsuta provincia.
Tras la hacienda bravía o en los montes quedando,
vivieron sin asombros la pena y la delicia.

.....

Carlos Mastronardi: *Conocimiento de la noche* (1937)

(La versión que transcribimos, corregida por el poeta, ha sido tomada de la obra de Saúl Yurkievich *Carlos Mastronardi*, Ed. Culturales Argentinas, 1962).

La cocina de los peones

Las paredes de adobe,
la techumbre de paja,
toda la cocinita
está negra, de ahumada.

Cuelgan de las paredes
almanaques, estampas,
un chisme de hacer velas,
leznas, cueros y guascas.

Por el suelo de tierra,
toda una ventregada,
que ayer tuvo familia
doña Tula, la gata.

En el centro, la mesa,
con señales y marcas.

Bancos perniquebrados,
sillas desparramadas

y dos o tres asientos
a la manera bárbara:
unos tientos que unen
dos caderas de vaca.

Un fogón circular
de ladrillos y latas
y un fueguito de marlos
sobre el que hay una pava.

Un candil con la mecha
empapada de grasa,
un frasco de salmuera
parado en la ventana,

un mortero muy viejo
lleno de telarañas,
y en un rincón, por fin,
una escoba de ramas.

Un rayito de sol
que entra por la ventana,
la cocina atraviesa
de una banda azulada.

Un peón ceba mate,
doblado de cachaza;
otro, en una olla negra,
hace aceite de patas...

Las paredes de adobe,
la techumbre de paja,
toda la cocinita
está negra, de ahumada.

(1928)

Baldomero Fernández Moreno: *Antología*. 1915-1947

Elegía a la ciudad de Esteco

Nadie te llora, Esteco, ni tus ruinas mueven los pájaros;
nadie se acuerda de tus palacios ni de tus dulces mujeres. Tampoco
vosotros,
¡oh tristes muertos!, os acordáis de nadie y vuestros huesos silban
en el atardecer, sobre los días, para la noche y los largos siglos.

Qui reliqui fuerint ex eo sepelientur in interitar. Job XXVII, 15.

Nadie vuelve la memoria a tu pueblo; a tus desatados sepulcros,
que no quiere cubrir el polvo; a tu corazón.
Ninguno, por tus hijos, consume su cuerpo solitario con mez-
clados lutos. Ninguno, Esteco, se asienta,
a la sombra de tus abiertos árboles, ni limpia sus cansados ojos
para mirarte.
Nadie busca tus escondidas desdichas, ni el pie que huye llega
hasta ti;
nadie te ve debajo del cielo; sólo nuestras orejas oyen vuestra
arrogante fama:

*“¡No sigas ese camino,
no seas orgulloso y terco,
no te vayas a perder
como la ciudad de Esteco”.*

El tigre-uturuncu no cruza tus malezas —ni los perros—; únicamente el crespín,
y las serpientes te señorean sobre la sabandija,
¿Qué fue de ti, vana en la derrota? Qué hará tu luna por el
verano, hambrienta y sorda,
entre los chañares, las breas y los algarrobos.
Sólo tus muertos andan por las praderas, ceñidos de sucias tinieblas con sus incansables
yanaconas, que corren detrás de los rebaños,
del viento, con flechas mojadas en peligrosas hierbas,
para quebrar a sus ciegos pastores
y tirar otras almas al aborrecible infierno.

Nadie quiere ver tus infortunios, ¡nadie!, ni mover tus joyas,
ni abrir tus abandonadas cenizas;
sólo el aire, la lluvia y el sol, vuelven para aventar tus amargas
ruinas sobre las ciudades.

¡Qué olvido tan grande de Dios habréis tenido!
Decid, ahora, hombres terribles de más lejos,
si vuestras caballerías herradas en plata y oro, os despiertan;
decid si oís cantar los gallos, el zorzal silbador, los ríos,
y si vuestros ojos ven volar los pájaros por el amanecer.
No. ¡Qué pena pesada bajó de aquel día hasta vuestras perdidas
cabezas!

El viento colorado no sabía por dónde arrancar esa mañana;
las charatas, dando gritos, se caían de su vuelo con los ojos hacia dentro,
y el Pasaje sacó sus aguas del apretado seno, y las volcó sobre
la tierra, y los peces,
brillantes, saltaban como los niños al atardecer; y buscaron los
árboles para guarecerse;
el río de Las Piedras lo seguía, con sus sábalos, con sus bogas,
sus bagres y sus dorados, a igual que las hojas
que arrastra el otoño.
¡Ay, infeliz ciudad: tús ángeles no te vieron,
y nadie guardó vuestra triste suerte!
¡Quién cantará tus desdichas! Quién se acuerda hoy de nada!

*"Cuando salí de mi casa
todos lloraban por mí:
las piedras lloraban sangre
y el sol no pudo salir".*

¡Esteco! ¡Esteco!...

Ricardo E. Molinari (En: Narciso Pousa, *Molinari*,
Ed. Culturales Argentinas, 1961).

Oda a la Pampa

(fragmento)

*Doquier cielo i soledades
de Dios sólo conocidas
que él sólo puede sondear.*

Echeverría

.....

II

El viento corre detrás del verano y arrastra el polvo fino, la
semilla de las negras hierbas,
y el día es hermoso y suave como una flor en la apretada cla-
ridad del aire.

La luz mueve su abierta corona sin ver la sombra de sus ca-
bellos en la llanura,
y sin oír las secas y murmurantes aguas, sin sentir el soplo som-
brío entre unas brillantes cañas.

Sola la memoria canta olvidada:

El viento de la tarde
silbando andaba,
como pájaro oscuro
en fresca rama.
Este es el triunfo, madre,
de enamorado,
las penitas afuera,
aire liviano.

Ciega se estaba el agua
mirando el alma,
dicen que dulce y tersas
se conversaban.
Este es el triunfo, madre,
que no termina;
más quiero olvido, sueño,
que despedida.

El viento de la noche
la mar velaba,
remando solitario
en negra cama.
Este es el triunfo, madre,
del tiempo frío;
del corazón que a veces
canta perdido.

¡Y qué bonito el aire,
madre, en el aire!

¡Y sólo remonta el ánade en marzo!

.....

Ricardo E. Molinari: *Unida noche* (1957)

El general Quiroga va en coche al muere

El madrejón desnudo ya sin una sé de agua
y la luna atorrando por el frío del alba
y el campo muerto de hambre, pobre como una araña.

El coche se hamacaba rezongando la altura:
un galerón enfático, enorme, funerario.
Cuatro tapaos con pinta de muerte en la negrura
tironeaban seis miedos y un valor desvelado.

Junto a los postillones jineteaba un moreno.
Ir en coche a la muerte, ¡qué cosa más oronda!
El General Quiroga quiso entrar al infierno
llevando seis o siete degollados de escolta.

Esa cordobesada bochinchera y ladina
(meditaba Quiroga), ¿qué ha de poder con mi alma?
Aquí estoy afianzado y metido en la vida
como la estaca pampa bien metida en la pampa.

Yo que he sobrevivido a millares de tardes
y cuyo nombre pone retemblor en las lanzas,
no he de soltar la vida por estos pedregales.
¿Muere acaso el pampero, se mueren las espadas?

Pero al brillar el día sobre Barranca Yaco
sables a filo y punta menudearon sobre él:
muerte de mala muerte se lo llevó al riojano
y una de puñaladas lo mentó a Juan Manuel.

Ya muerto, ya de pie, ya inmortal, ya fantasma,
se presentó al infierno que Dios le había marcado,
y a sus órdenes iban, rotas y desangradas,
las ánimas en pena de hombres y de caballos.

Jorge Luis Borges: *Luna de enfrente* (1925)
Versión tomada de *Obras completas* de Jorge
Luis Borges.

Al domador Celedonio Barral

Domó en la pampa todos los caballos,
menos uno
Por eso duerme aquí Celedonio Barral,
con sus manos prendidas
a la crin de la tierra.

El doradillo, el moro, el alazán
entre sus piernas fueron
máquinas del furor
y pedazos de viento en su muñeca.

Su pan fue una derrota de caballo por día:
un trueno de caballos fue su música entera.
Para su Dios y para su mujer
tuvo sólo un aroma:
el olor del caballo.

El potro de la muerte
no se rindió a su espuela
de antiguo domador y jinete final.

Por eso duerme aquí,
silencioso y vencido:
Porque domaba todos los caballos,
menos uno.

Leopoldo Marechal (En: Squirru, *Marechal. Cinco epitafios australes*, IV).

A un angelito

Sólo tocó el umbral
de este mundo y se fue.
Con vino y aguardiente
nos alegramos todos,
porque no se llevaba de la tierra
ni una palabra dura
ni una gota de hiel,
sino un trébol pegado
a su talón de un día.

Le pusimos dos alas
de papel en los hombros:
rosas del sur ardían
en su traje de cielo.

Su madre lo lloraba,
y nosotros bailábamos.

Leopoldo Marechal (En: Squirru, *Marechal. Cinco epitafios australes*, V).

POESIA REGIONAL

Formas y ámbitos en ella representados.

Cultivadores del romance criollo. Presencia de glosadores.

Artífices de la copla.

Las regiones poéticas argentinas. Poesía del ámbito jujeño.

Poesía del ámbito noroéstico. Poesía del ámbito central.

Poesía del ámbito cuyano. Poesía del ámbito patagónico.

Poesía del ámbito pampeano. Poesía del ámbito litoral.

Poesía del ámbito de la selva.

Al referirnos a las diversas épocas de la poesía argentina hemos dejado de lado deliberadamente el tratamiento de los poetas regionales. Estos, en verdad, sólo aparecen, en simultáneo florecer, en la segunda década de nuestro siglo, aunque la proliferación de su siembra fecunda pareciera dar hoy más años a esta arraigada tradición poética.

Juan Carlos Dávalos, Alfredo Bufano, Luis Franco, Rafael Jijena Sánchez, Fausto Burgos, Miguel A. Camino, José Pedroni, Carlos Carlino, Guillermo Perkins Hidalgo, Ataliva Herrera, fueron los primeros en volcar su inspiración (en lenguaje ya sea corriente, ya matizado de regionalismos, ya reflejo total del habla lugareña), hacia el canto de los seres y las cosas de la tierra que los vio nacer o a la que estaban ligados sentimentalmente. Hombres de formación muy dispar pero igualmente capacitados para la captación poética de los temas más hondamente arraigados en los diversos ámbitos culturales argentinos, realizaron sin duda obras perdurables y mostraron nuevos y promisorios caminos.

La inspiración brindada por el folklore no quedó, en adelante, limitada solamente a los temas. El breve florilegio que sigue muestra bien de qué modo las formas más

tradicionales, como el romance (monorrímo y criollo), la glosa y la copla, hallaron cultores distinguidos en León Benarós (*Romances de la tierra, Romancero argentino, Versos para el angelito, Décimas encadenadas*), Marcos Victoria (*Romance secreto*), Juan Oscar Ponferrada, Horacio Enrique Guillén, Vicente Barbieri y otros que han revitalizado en composiciones de alta calidad poética los viejos moldes del cantar folklórico de nuestro país.

Cultivadores del romance criollo. Breve ejemplario

La Telesita

—Qué andas haciendo, Telesita.

—Aquí ando, pues.

—A ver, bailámelo, Telesita.

—Bueno, te lo bailaré.

Bernardo Canal Feijóo, *La expresión popular artística en Santiago*.

Santiagoño soy, señores,
de aquella tierra bendita
donde ya suman años
que alentó la Telesita.

Y ya que el caso ha venido,
permítanme que les cuente
de la vida y los milagros
de esa criatura inocente.

Rendidos amaneceres
dormida la habrán mirado
a las orillas del Dulce,
por las costas del Salado.

Humildita y pobrecita,
fue una cosita de nada,

como un brotecito tierno
que pudo quemar la helada.

Donosa en su honestidad,
linda al par de otras

[muchachas,
apenas la malcubría
su camisita de hilachas.

En sus grandes ojos negros
iba temblando una pena.
Sus dos trenzas daban marco
a su carita morena.

Era, en su desasosiego,
como esas estrellas puras
que, siempre por apagarse,
desmayan en las alturas.

Temiendo servir de estorbo,
contenta con lo preciso,
vivió de la caridad,
como pidiendo permiso.

Con su carguita de leña
o su atadito pasaba,
cuidando de no perder
la limosna que lograba.

De alguna gente piadosa
conseguía merecer
un pedazo de tortilla,
quizá de "pan de mujer".

Sones de caja y violín
la tienen embelesada.
Su reino es la chacarera.
Fuera del baile no es nada.

Allí donde escucha música,
azorada se encamina.
(Las pencas de los senderos
no le mezquinan espina).

Ya se le enciende la luz
de sus grandes ojos mudos.
Ya se entrechocan de gozo
sus piecitos desnudos.

Al eco de una mudanza,
con gracia se zarandea,
bailando para ninguno
hasta que el día clarea.

Así, danzando y cantando,
libra sus penas al viento.
¡Qué pecado habrá tenido
si le faltó entendimiento!

No tiene caudal alguno.
Poco pesa sobre el suelo.

Será por eso que Dios
le mandará ese consuelo.

¿A qué puerta llamar puede
que le den sosiego y calma?
¿Qué otro consuelo hallará
que bailar, solita su alma?

Sola vive en este mundo,
sola a su danza se entrega;
sola canta sus vidalas,
sola se va, sola llega.

Pudorosa de la lumbre
del sol y su reverbero,
su carita le mezquina
de vergonzoso lucero.

Y ya en su ansia la conmueve
si apunta el alba rosada,
desde que estira la luz
su primera pincelada.

Todavía los violines
llorando están sus gemidos.
A vagar entre los árboles
vuelve a sus lares queridos.

Dicen unos que la hallaron
una mañana de hielo,
tumbada sobre una acequia,
con los ojos hacia el cielo.

Aunque suponen los más
que, en una noche funesta,
viendo el incendio de un
[bosque
lo tomó por una fiesta.

Ciega de lo que mentían
sus pupilas asombradas,
las que miró como luces
se le hicieron llamaradas.

Poca tarea sería
para ese fuego infinito
hacerla una brasa viva,
envuelta en su vestidito.

En puñado de cenizas
lueguito iría a parar.
A quemazón semejante
¡qué trabajo le iba a dar!

Un dijecito de plata
llevaba siempre en el pelo.
La conocieron por él,
con el más dolido celo.

Ya murió la Telesita,
en su tormento quemada.
Promesantes del lugar
la miran santificada.

Siete chacareras bailan
a tenor de su deseo,
y le dedican envites
de aguardiente con poleo.

Unos le ruegan salud.
Otros, con pedidos mil,
que las ovejas perdidas
las restituya al redil.

Unas velas de colores
le encienden a la finada.
La tierra fue su calvario,
será el cielo su morada.

Allí donde la humildad
tiene duradero brillo,
quedita se estará el alma
de Telésfora Castillo.

León Benarós: *Romancero argentino* (1956)

Ya se acabó ese Facundo

(fragmento)

Camino a Barranca Yaco
van Quiroga y su porfía.
Ya pasan por el lugar.
Serán las once del día.

Oscuro se pone el cielo,
como amagando tormenta.
En la curva del camino
la galera se presenta.

A balazos la reciben
en el momento oportuno.
La pasan de lado a lado,
mas no hieren a ninguno.

Entre la vida y la muerte
los viajeros se deshacen.
Les caen a sable pelado
cuando Santos grita:

[“¡Maten...!”]

Como tigre acorralado
ya Facundo se endereza
y por una ventanilla
logra sacar la cabeza.

“¡Eh! —les grita ese Quiroga—
¡No maten a un general!”
Mas ya ni juntos lo salvan
los Santos del Santoral.

El capitán lo convierte
en el pavo de la boda,
y en medio del ojo izquierdo
un balazo le acomoda.

Así terminó, señores,
tanto valor altanero.
Fue en el año treinta y cinco,
el dieciséis de febrero.

León Benarós: *Romances de la tierra* (1950)

Romance de los peregrinos

¿Adónde van las alforjas?
¿Adónde va la reunión?
—A Catamarca nos vamos,
nos vamos en procesión.

Venimos desde la tierra
donde la caña se da;
los mirtos y chirimoyas,
los caquis de Famaillá.

Más allá de la montaña,
de La Cocha y Tucumán,
hace días que venimos
comiendo pasas y pan.

Cruzamos ríos y montes.
Ah, qué largo cabalgar.
Venimos a Catamarca,
desde lejos, a rezar.

Duraznos de La Merced,
el bolanchao y el tamal,
Cuajadas de Miraflores,
esperen en el portal.

—Madre mía, yo no quiero
de mi novio renegar.
Debo olvidarlo y no puedo,
no lo puedo despreciar.

Que nos guarden el quesillo,
el arrope y el vinito.
Qué gusto de caminar
para comerse un cabrito.

—Olvídalo, mi Rosaura.
Sólo dolor te dejó.
La enfermedad se la debes.
Tu salud se la llevó.

Qué gusto en la acequia clara
caras y pies refrescar.
Qué gusto pasar la noche
bajo el azúcar lunar.

—Virgen del Valle, tú sola
devolverás mis colores—
A Catamarca llegando
están las dos entre flores.

(También por la luna van
tres peregrinos, lo sé:
el Niño sobre el burrito,
la Virgen y San José.)

Qué verdes las alamedas.
Qué cielo de azul y sol.
Cómo suenan las campanas.
Cuánta bomba, cuánto alcohol.

Cómo lucen los tapices,
los ponchos y los rebozos.
Cuántos celestes y granas,
cuántos colores hermosos.

La Virgen del Valle sale,
sale de la Catedral.
Nubes de incienso la
[envuelven,
como a princesa real.

Ya se arrodillan, ya rezan.
Alguien alza su muleta.
No cabe más un enfermo
sobre la plaza repleta.

Hombros la portan, y avanza,
oro y brillantes luciendo.
Obispos y generales
la van pasito siguiendo.

La Rosaura reza, y reza;
lágrimas en sus mejillas.
Cuánta flacura en sus manos,
en sus manos amarillas.

La salud te estoy pidiendo,
Virgen del Valle bendita.
Y también para mi madre,
muchos años, y sin cuita.

Y si me dejas pedirte
aún una merced más,
te pido que lo protejas
aunque no vuelva jamás.

—

La Virgen oye su ruego.
La Virgen ya la curó.
La madre, entre ríe y canta:
el milagro se cumplió.

Vuelven las dos en sus mulas,
camino de Tucumán.
Florcitas del Totoral
las dos recogiendo van.

Como Rosaura es maestra,
ahora enseñando está.
En su escuelita de adobe
lección viene, lección va.

Del milagro no se olvida,
pero a la Virgen más pide.
A quedarse de soltera
Rosaura no se decide.

—Yo sé que no es tu virtud
los novios recuperar.
Ya que cumpliste lo más
ayudámelo a buscar.

Marcos Victoria: *Romancero secreto* (1963)

Despedida

(Motivo puntano de 1900)

(fragmento)

¡Adiós, San José del Morro!
¡Adiós, Balde de Taboada!
Que me voy pa los disiertos
en mi mula colorada.
Ya no se oirá mi guitarra
en la puerta'e la cocina
mientras se za'uma la tarde
de poleo y peperina.
¡Adiós, aloja y patai!
¡Adiós, los cercos de rama!
¡Adiós, también el telar
ande trabajaba mama!
Me despido de'sos valles
cubiertos de algarrobal
ande corre la corzuela
y silba siempre el zorzal.
Adiós, mi ranchito viejo:
quizá no te vuelva a ver...
que me voy por el delito
de fiarme de una mujer.
Nunca más m'hei de dar yo
a otras hembras por entero
porque cambian de cariño
como la víbora el cuero.
Y agora... Dios me perdone!
aunque yo no lo haiga hecho,
pues al otro lo dejé
con un buraco en el pecho.
Y que sirva de lección
a los que tienen por güeno
el meterse a pastorar
adentro de campo ajeno.

.....

Justo P. Sáenz (hijo): (De Fermín Chávez:
Poesía rioplatense en estilo gaucho).

Presencia de glosadores

Décimas

“Cuando la tarde se inclina
sollozando al Occidente,
corre una sombra doliente
sobre la pampa argentina...”.

Santos Vega. El alma del payador. Rafael Obligado.

I

“*Cuando la tarde se inclina...*”
se inclina mi pensamiento;
doy las melenas al viento
y al paisaje la retina.
Sobre el pingo, que se empina
señoreando la campaña,
mi poncho es bandera extraña
del color del albedrío,
que hace del arroyo río
y de la loma, montaña.

II

“*Sollozando al occidente...*”
el sentimiento del alma,
que añora, en inerte calma,
querencias de amor ausente,
agrandando la vista al frente,
horizontes de espejismo
reconcentrado en sí mismo
y, en un silencio de pampa,
con la fiel tristeza acampa
en un cerrado mutismo.

III

“*Corre una sombra doliente...*”
que es la imagen de la ausencia
y da, por toda presencia,
arrebos del poniente.
Cabalgando al occidente,
en rumbos de adversidad
—desierto de soledad—,
va mi destino forzado
sobre un zaino colorado
con estribos de ansiedad.

IV

“*Sobre la pampa argentina...*”
donde se templó mi acero,
no tuve más aparcero
que las endechas vehementes
de las aves confidentes
acunadas por rocíos
y cantares, como míos,
de soledad y quejumbre,
sin más fuego que la lumbre
fauta de los pastos fríos.

Avelino Herrero Mayor: *Pampa en soledad* (1953)

Quéjese el tiempo de mí

a Margarita

*Yo no me quejo del tiempo
Quéjese el tiempo de mí.
El tiempo me dio sus glorias
Yo pesares elegí.*

No vislumbré sus señales
y el desengaño aprendí;
mas, si el tiempo me desdijo,
yo también lo desdecí.

Cuando eran dichas vi penas
y a las penas no las vi.
Aposté a la mala suerte
y por jactancia perdí.

Mas con pesares y dichas,
¡quítenme lo que viví!
No estoy quejoso del tiempo.
¡Quéjese el tiempo de mí!

Miguel Angel Gómez: *Cancionero* (1953)

Yo soy hijo de la nada...

Yo soy hijo de la nada,
de la nada soy nacido,
no tengo padre ni madre
ni pariente conocido.

I

Aire soy, del aire vivo,
del aire vengo, del humo.
En mi nada me consumo,
resumo lo fugitivo.
De lo eterno soy cautivo,
de una palabra sellada,
de una sentencia olvidada.

Principio no conocí.
Yo tengo comienzo en mí,
yo soy hijo de la nada.

II

Nada le debo a este mundo
ni a la sangre de las venas.
Tolero nacer apenas
de un pensamiento profundo.

Como una música cundo,
 en mi sustancia crecido.
 No obedezco a ley de olvido.
 Mi propio ser tengo en mí.
 Me origino y fundo en sí.
De la nada soy nacido.

en instante reducido.
 Yo soy un soplo, un latido.
No tengo padre ni madre.

IV

III

Soy mi propio caminar,
 soy mi único transcurrir,
 soy mi exclusivo existir,
 soy mi siempre comenzar.
 Soy el que puede esperar
 la eternidad que le cuadre.
 No hay momento que me
 [encuadre

Otros son tierra pesada
 y la tierra los reclama
 y en su momento les clama
 por su materia prestada.
 Yo, sustancia enamorada
 del aire soy. El latido
 de un universo perdido
 en mí refleja, cabal.
 No tengo ser terrenal
ni pariente conocido.

León Benarós: *Décimas encadenadas* (1962)

La copla es canto del pueblo

La copla es canto del pueblo
 y el pueblo tierra en sazón,
 por eso va por el tiempo
 la copla como una flor.

La copla es canto del pueblo
 que canta así, porque sí,
 cuando lo espinan las penas,
 cuando se siente feliz.

Por eso va por el tiempo
 en coplas su corazón,
 destino de margarita:
 que sí, que no.

El pueblo es tierra en sazón
 que semilla en cualquier pago
 y en la memoria del tiempo
 queda en el vuelo de un canto.

La copla como una flor
 queda en el alma prendida
 y demora en quien la canta
 un sabor de tiempo y vida.

Horacio Enrique Guillén: (En: *Selecciones Folklóricas*,
 año 1, nº 5).

Glosa de amor

Del cielo bajó el amor
en una noche de frío
como la flor del rocío
cayendo sobre otra flor.

Aquella noche pasaron
cosas que nunca se vieron;
las estrellas florecieron
y las flores alumbraron;
las bestias se humanizaron
y hubo un parto sin dolor;
un gran Rey se hizo pastor
y un pastor se hizo cordero,
y en ese dulce entrevero
del cielo bajó el amor.

Nada se puede igualar
a un milagro verdadero;
él vuelve plata el lucero
y dulce el agua del mar.
Milagro es poder parar
el tiempo, la sangre, el río
y hacer Dios su labrantío
en el pobre barro humano
y dar trigo del verano
en una noche de frío.

Brillaba la noche aquella
y ardía como ninguna
porque esa noche la luna
el sol encerraba en ella...
Vino como una doncella
temblando de amor el frío
sobre la escarcha del río
donde el hielo se quemaba,
y era que el amor bajaba
como la flor del rocío.

Flor de rocío caía
sobre el cáliz de una rosa.
¡Qué lluvia tan silenciosa
y el cielo entero llovía!
De este modo se cumplía
la promesa del Creador
de pagarnos con amor
todo el dolor que le dimos.
Y esa fue la flor que vimos
cayendo sobre otra flor.

Juan Oscar Ponferrada (En: *La Navidad y los pesebres en la tradición argentina.* 1963).

Glosa de la esperanza

*Una vez tuve esperanza
cuando ella me tuvo a mí.
Esta ha sido la mudanza:
otro subió y yo caí.*

Ya la mañana me alcanza,
me tengo que despedir.
Sepan que antes de morir
una vez tuve esperanza.

Es mucho lo que sufrí
en esta tierra matrera
que una vez fue lisonjera:
cuando ella me tuvo a mí.

Cegado por la confianza
en su corazón creí.
En esa cuenta perdí,
esta ha sido la mudanza.

Sólo pido para mí
que se apague mi memoria.
Ustedes saben la historia:
otro subió y yo caí.

Jorge Calvetti: *Imágenes y conversaciones* (1966)

Tus grandes ojos brillaron

Tus grandes ojos brillaron
En la noche oscura y fría
y hasta los gallos cantaron
creyendo que amanecía.

Cancionero del Tucumán

Nadie envuelve su tardanza
con niebla ni con rocío,
nadie a tu lado ni al mío
esgrime dulce bonanza:
sólo tormentas alcanza
quien sueña y quienes soñaron,
quienes espadas lanzaron
con sus fulgores violentos:
sólo muy suaves y lentos
tus grandes ojos brillaron.

La húmeda hierba ha dormido
con un relente de hielo
muy deslucida en el vuelo.
de lo que fue y lo que ha sido.
Todo, amor, ya se ha teñido
de una blanca aparcería;
tiene ya una melodía
ensimismada y añeja:
siempre en la noche se queja,
en la noche oscura y fría.

¿Quién en la noche ha
[dormido,
quién en la clara azucena
no afianza su canto y pena
entre despierto y herido?
No me llame yo al olvido,
dulce candela, mi guía:
trabe a mi guitarra fría
lo que de llanto la traba
porque yo sólo cantaba
creyendo que amanecía.

Décimas enlazadas

Tal vez te vuelva a encontrar
en un alto de mi senda
tal vez la luz que te encienda
me quiera otra vez cegar
pero si te vuelvo a hallar
no beberé de tu vino,
pues ya sé que mi destino
es llorarte por ausente,
mientras se ahonda en mi
[frente
poquito a poco el camino.

encontrarme el alma llena
de soledad y rocío.
Tu recuerdo como un río,
me va tapando de arena.

No corras, paloma mía,
que tengo rotas las alas,
no te ocultes en las galas
de tu joven lejanía.
Muéstrate al claro del día
que al esconderte jugando,
tu vuelo me va dejando
heridas de desconsuelo.
Mientras huye por el cielo
mi sombra se va quedando.

Si es el tiempo del adiós,
déjalo al que te ha querido

y que pañuelos de olvido
nos despidan a los dos,
pues si vuelvo a oír la voz
que tu fina boca encierra,

volverá a alzarse la guerra
donde quedó mi esperanza,
herida por tu tardanza,
recostadita en la tierra.

Miguel Angel Pérez (Salta): (En: *Pliegos del Noroeste*,
vol. 1, nº 1).

Artífices de la copla

Afíciate a la copla
y ya verás lo que es bueno,
se te llenarán las siestas
de mariposas sin sueño.

Ya nos vamos, compañero,
y apenas si lo notamos,
sin cruz y sin campo verde
donde nos pise el ganado.

Con la mano en la cintura
me puse a mirar el campo
más allá de los trigales,
el tiempo pasaba al tranco.

¡Quién diría que estas coplas
se tendrían que acabar:
nube, suspiro, torcaza
y agüita rumbo a la mar!

Vicente Barbieri: *Obra poética* (1961)

Las coplas para tu ausencia
brotan ya en la despedida,
igual que acude la sangre
apenas se abrió la herida.

Tu ausencia es de cortos días
pero de largos minutos.
Ya ves: cuestión de valores
relativos y absolutos.

Una copla cada día
de los que tu ausencia dure,
para que todas me alivien
y que ninguna me cure.

Y ésta es la copla final,
la copla para el regreso,
...esa que ya no se escucha
entre el abrazo y el beso.

Germán Berdiales: *Nuevo y viejo libro de mis amigos*

Las proyecciones del folklore en la poesía argentina han derivado, en los últimos años (largos quince o veinte años últimos), hacia el retorno al cauce más completamente popular, y lo han hecho de la mejor, de la única manera posible: por medio del canto.

Lejos estamos de aplaudir sin discriminación crítica toda la vastísima producción de letras compuestas para bailes (ya tradicionales, ya inventados sobre los moldes coreográficos de aquéllos) y para cantos (ya de arraigada prosapia folklórica, ya de reciente creación) que la radio, el disco y la televisión nos hacen conocer en ininterrumpido torrente de elementos nuevos. Mucho de ello es pobre, mucho de gusto dudoso, mucho se halla menos al servicio del Arte que del fin comercial y hasta del político. Pero, afortunadamente, sin amilanarse por esas malas compañías, escritores de valores probados, de inspiración elevada y auténtica, han seguido produciendo piezas poéticas y musicales en las que, bellamente trabajado, aparece el folklore como proyección directa o indirecta.

Si la ejemplificación incluida en esta obra ha debido ser siempre parcial, en este aspecto estamos obligados a excluir toda mención de nombres de creadores o piezas: ello y el análisis de las características que acercan o distinguen este tipo de producción poética actual de las formas y temas tradicionales podría llenar un grueso tomo aparte de este libro. Quede aquí presente el testimonio de lo dicho, y pasemos al enfoque final de nuestro tema Folklore y poesía argentina, entrando de lleno en la consideración de la poesía regional.

LAS REGIONES POETICAS ARGENTINAS

Una visión del quehacer poético regional argentino exige la consideración separada de factores geográficos, históricos, sociales y culturológicos que nutren sus fibras y, en cada caso, caracterizan su acontecer. A la inversa, la poesía es poderoso instrumento por medio del cual tales factores esenciales han hallado el medio de revelarse en su auténtica originalidad.

* * *

El norte debe ser considerado en primer término por razones de orden a las que no son ajenas las características cronológicas y cuantitativas de su producción.

La trascendencia de su circunstancia geográfica, la proyección de sus paisajes, la presencia ubicua de la tierra en la poética del norte argentino reclaman inmediatamente nuestra atención. La geografía del norte, pródiga en contrastes insólitos, con sus montañas que quiebran, ante el ojo lejanero del hombre de la pampa, para sorprenderlo, el terreno frágil, o separan la cálida hospitalidad del valle del viento helado, impío y loco de la puna pelada; con sus montes y selvas, sus yermos salitrales y fecundantes ríos, es, para el norteño, el primer motivo de poesía: el rostro de la tierra, tan viejo como el mundo, tan renovado como el florecer primaveral. El hombre del norte, el de su pueblo, es un devoto de la tierra: con los toscos adobes sacados de su seno levanta, deleznable y reconstruible, la sencilla vivienda, a sus brazos amantes confía al hijo tierno cuando lo deposita en rústica *tuncuna* tapizada de cueros de cordero, a su noble reparo deja también los frutos de su esfuerzo y en silos subterráneos conserva los productos habidos en cosecha, de la tierra le nace cada año un Carnaval alegre, que es su máxima fiesta, y a ella lo vuelven, en el rito bullanguero de la *cacharpaya*, copleros celebrantes, que inhuman al *pujllay*, el muñeco simbólico, con versos promisorios de reencuentro...

¡Ya se ha muerto el Carnaval!
¡Ya lo llevan a enterrar!
Echenle poquita tierra
¡Qué se vuelva a levantar!

El poeta ilustrado, que ve a la tierra con la perspectiva recogida de otros paisajes, de otras experiencias, vuelve a ella para llamarla con las palabras de Raúl Galán “El teatro del asombro” y le canta en composiciones de tanta belleza como el mismo Galán en este soneto a “La Quebrada” de su libro *Carne de tierra*.

La campana del río, alucinada
(milagro de celeste brujería)
borracha de misterio al cielo envía
sus arcángeles rubios en bandada.

Ved cómo resplandece la Quebrada,
prodigio de perfecta artesanía;
ved cómo se esforzó la geografía
por dejar de ser tierra inanimada.

Los cerros, en ceñida arquitectura,
sostienen el azul artesonado
para el sueño cabal de la criatura.

Por aquí pasó Dios enamorado.
Lo dice el ademán y la figura
de este viejo cardón arrodillado.

La historia del norte también tiene en su tierra testigo y documento. Cargada de ancestrales resonancias y de la cada proximidad que hay en las cosas de la patria chica, es tema preferido por sus poetas. Aquí es donde caduca la verdad de aquella definición según la cual la Arqueología es “el estudio de los monumentos de la antigüedad”. La tierra, las piedras, las montañas son, en nuestro norte, el campo de investigación de los arqueólogos y de la tierra surgen, ante el interés sabio del científico y, desdichadamente, también ante el codicioso *huaquero*, los tesoros dejados

por las culturas indígenas más adelantadas que habitaron el actual suelo argentino: piezas de materiales preciosos, algunas veces y, las más, vasos y urnas cerámicos bellísimos que, en siglos pasados, fueron entregados a la tierra, a la *pacha* materna, en confiado dormir. El indio amó la tierra filialmente y cuando su raza y su cultura debieron rendirse ante el empuje poderoso que trajo la conquista, dejó como semilla perdurable, en el atávico destino de sus hijos, esa latría viva por el suelo que los viera nacer. Ante el asombro del conquistador, muchas veces la tierra, como un ente animado, pareció regidora de destinos, y así es como pervivieron las ciudades elegidas por ella o se perdieron otras, de lucidos comienzos, cuya historia se abraza a la leyenda: El Barco, Londres, Cañete, Córdoba del Calchaquí, y sobre todo Esteco, la de los caballos herrados de oro y plata, la de la impiedad aleccionadora, la que maldijera San Francisco Solano, sepultada por la greda implacable del Pasaje, inspiradora de poetas populares y cultos, atraídos por el abismo de su misterio que, como Manuel Castilla en su “Elegía a Esteco”, acosan su memoria de interrogantes sin respuesta.

Después, adultos ya, los criollos de este suelo lucharon por su tierra con las armas que ella misma les diera, y florecieron sangre cañaverales de tacuaras llevadas por los gauchos de don Martín Miguel... Cuando las luchas civiles se cobraron del norte su penoso tributo fue, en cada bando, el amor a la tierra, el único argumento reivindicatorio y acaso justificativo.

El norte, ya lo hemos dicho, había sido escenario del desenvolvimiento de sociedades indígenas culturalmente más avanzadas que las de otras regiones del país. La influencia de los incas, extendida en su territorio poco antes de la llegada de los europeos, le enviaba sus aportes desde el Cuzco esplendente, desde las comarcas metalíferas del Perú, y ese mismo Perú, donde España estableció su poderoso baluarte colonial, siguió ejerciendo, para nuestro norte, tutela cultural durante más de dos siglos. Si bien desde el punto de vista político, por Real Cédula de agosto de 1563,

se había establecido que el Tucumán, es decir el vasto territorio que abarcaba parte de Córdoba y San Juan, La Rioja, Santiago del Estero, Catamarca, Tucumán propiamente dicho, Salta y Jujuy, dependería de la Audiencia de Charcas, Lima era, sin duda, dueña de la hegemonía cultural en esta parte de América. A la Argentina cupo entonces el papel de territorio aprovisionador de las ciudades mineras y recibió de ellas, adoptándolo y adaptándolo convenientemente, un poderoso aporte de cultura, especialmente barroca, que el noroeste guardó como un tesoro y que aún hoy es dable admirar en las expresiones del arte religioso, conservadas a veces en mínimas capillas, y en algunos aspectos de su folklore actual: sus danzas, sus versos, sus artesanías.

El norte tuvo, sí, antes y después de la conquista española, una vida cultural intensa y el posterior aislamiento en que se vio sumido ante la creciente importancia de Buenos Aires y su puerto, constituyeron las condiciones ideales para la formación de su denso contenido de folklore, es decir de un patrimonio de cultura no alterado por las variaciones vertiginosas que atraen a las *élites* urbanas, sino conservado como precioso legado generacional por una sociedad de aldea, más cuidadosa de respetar su valioso pasado que de lanzarse en procura de novedades por el camino de la innovación arriesgada, de la moda tirana y fugaz.

Decir folklore es decir sociedad y cultura. Es decir el artesano y el coplero, el minero y el hombre de la zafra, el melero, el paciente agricultor y el "migrador golondrina", las mujeres sufridas, hábiles en el barro y el telar, los niños pastores, los viejos, sabedores de cuentos, de casos y de todas las cosas que les brindó la vida en experiencia plena, en ese medio social de mínima especialización cuyos miembros más aptos pueden llegar a abarcar su patrimonio de cultura total, como aquel campeón de chiripá y ojota, el Juan Rojas pintado por Lugones, en poema admirable que antes hemos transcripto, quien

decía con modesta convicción,
entre risueño y corrido,
que lo único que no había aprendido
era a leer y a usar el pantalón.

Decir folklore es también decir la casa, los enseres, las técnicas y oficios, las costumbres, las fiestas, los cantares, las danzas, las creencias, los miedos, los encantos, los juegos infantiles, las palabras mecidas por la tonada característica...

Proyectado en múltiples aspectos de la cultura urbana, como la pintura, la música, la industria y hasta la misma moda, ese patrimonio de folklore nortño ha hallado en la literatura, especialmente en la poesía, algunas de sus más legítimas y bellas formas de transfiguración.

En el caso del folklore como materia inspiradora de los poetas nortños importa destacar las plurales maneras, a veces reunidas en una misma composición, en que esta relación folklore-poesía se manifiesta.

Por una parte es el folklore total, con sus tipos sociales y sus bienes culturales característicos, que se hace poesía en el verbo de poetas que, sin limitación formal alguna, lo proyectan en sus composiciones con función de tema. La cueca, por ejemplo, expresión del folklore coreográfico, motiva un soneto de Adán Quiroga; el cuento universalmente difundido de la flor del lirolay se transforma en un poema libre de Juan Carlos Dávalos o se entreteje en la trama del largo poema Bamba situado en la Córdoba Colonial por Ataliva Herrera; la alfarera jujeña es la "Señora de los cántaros" cantada en moderno estilo por Jorge Calvetti.

Pero además de este tipo de proyección que, por dar lugar a un cambio de función del fenómeno proyectado hemos denominado *indirecta*, el folklore brinda al poeta ilustrado sus propias formas de versificación, sus bienes de carácter poético que, ya sea bajo la especie de romances (monorrimos o criollos) de glosas o de coplas, hallan eco en las voces de quienes quieren revitalizarlas o dar continuidad, en proyección *directa*, a su perviviente tradición.

Hemos dado ya ejemplos suficientes del florecer actual de romances, glosas y coplas en algunos de los mejores poetas argentinos pero no podemos dejar de referirnos aquí, donde se trata la poesía del norte, a los aspectos regionales de la obra poética de una de las mayores figuras de la historia literaria del país: Ricardo Rojas. Ya habíamos mencionado su nombre antes de ahora, cuando lo ubicáramos en una corriente poética neo-romántica contemporánea del modernismo, y habíamos elegido como ejemplo de su obra poética de inspiración regional su *Romance de ausencias*, pieza infaltable en las antologías que adquiere aquí, sin embargo, dado el carácter de nuestro libro, renovado sentido, si recordamos que, según las palabras del mismo Rojas, este peculiar romance con estribillo mostrando vocación de inmortalidad, "ha sido oído como pieza anónima en el folklore de nuestra campaña...". (Prólogo de la edición Losada de *La victoria del hombre y otros cantos. Poesías de Ricardo Rojas*, Bs. As. 1951).

En la compilación de poemas que, bajo el título común de *Terruño* (1920-1940), aparece en la antes mencionada edición Losada de sus poesías, el "Romance de ausencias" es sólo un portal para el conocimiento de una parte de la obra de Ricardo Rojas no suficientemente difundida y que basta con creces para desvirtuar la afirmación, que alguna vez se hiciera, de que en la obra poética del ilustre escritor falta el tema argentino que engalanó su ensayo y su narrativa. Veintidós piezas componen esta colección: *Romance de ausencias*, *Rincón nativo*, *Vidala del regreso*, *Ashpa-misqui*, *Baile de la Telesita*, *La cosecha de la algarroba*, *Don Carnaval*, *Melera*, *Bandeña*, *La ingrata*, *Cueva de la Salamanca*, *Brujería*, *Daño*, *Romancillo del Lobo*, *Flores y estrellas*, *Misa chico*, *El arpista ciego*, *Meditación del destino*, *Rapsodia del quebracho volteado* y dos *Coplas una reflexiva*:

Vida breve, y tan aleve,
que sólo parece larga
cuando el dolor nos abruma
y la ausencia nos amarga.

y otra graciosa y querendona de la tierra:

Los que han visto la salina
te dicen tierra salada:
más bien decir deberían
que eres la sal de la patria.

Los dos tipos de proyecciones que hemos establecido, directa o indirecta, aparecen con claridad en estos poemas. Si *La cosecha de la algarroba* o *Don Carnaval* se cantaran al son de las cajas en un corro vidalero, sólo el oído avisado del especialista podría advertir su origen ilustrado en la forma monorríma de sus coplas y en algunas voces cultas que pronto el mismo pueblo reemplazaría.

Ya el tako rey de la selva
luce su joya imperial
y el coyuyo en su charango
rasga invitando a bailar.

*Vamos al monte,
que la algarroba madurando está.*

El sol su carne y su sangre
nos da en su primicia anual,
y es nuestro vino la aloja
y es el patay nuestro pan.

*Vamos al monte,
que la algarroba madurando está.*

Dicen que más de mil hachas
van talando el quebrachal,
¡Quién sabe si estas cosechas,
para el año volverán!

*Vamos al monte,
que la algarroba madurando está.*

Don Carnaval

Abran cancha, compañeros,
que viene Don Carnaval,
montado en su pingo overo,
y una flor en el ojal.

*Suenen las guitarras, ay, vidalítá,
y el canto en las cajas acompañará.*

Dizque anoche, los puebleros
largaron al gamonal,
de harina blanco el sombrero,
de cintas rojo el pretal.

*Suenen las guitarras, ay, vidalítá,
y el canto en las cajas acompañará.*

Prepárense caballeros,
la trinchera va a empezar:
la fuerza está en el apero
y la maña en el rendal.

*Suenen las guitarras, ay, vidalítá,
y el canto en las cajas acompañará.*

Formen pareja, aparceros,
y en ancas luzca el percal,
que esta noche en el potrero
será la gran bacanal.

*Callen las guitarras, ay, vidalítá;
que en copas y bocas todo acabará.*

Proyección *directa* son, pues, estas piezas y proyección *indirecta* las otras, cargadas sin embargo de conocimiento de la cultura popular, que como *Baile de la Telesita*, *Me-lera* o *Cueva de la Salamanca* hallan en una costumbre, ocupación o creencia su inspiración poética:

Baile de la Telesita

Entren ya los promesantes
y todos los que han de entrar;
mientras los pies no se cansen
la música sonará.

En el portillo del vado
se me perdió un alazán;
la Telesita lo ha hallado,
por ella se bailará.

Comenzaré con la zamba
que es buen modo de empezar:
los pañuelos en las manos,
banderas de amor serán.

Malambos al son del bombo,
los mozos zapatearán:
ganar querrían los mozos,
premios que no gozarán.

Entre gatos y escondidos
la fiesta se animará,
brindando tomos y obligos,
mientras canto este cantar.

Ay qué linda chacarera
con su agitado compás:
más linda es una morena
que ante mis ojos está.

Por fin con la mediacaña
el baile terminará:
que ya está alboreando el día
sobre el negro quebrachal.

Ricardo Rojas, a quien, por lo que vemos, mucho costaba liberarse del romance monorrímo, ha llevado dentro sin embargo, con excepcional vitalidad, la particular es-

tructura de lo que Carlos Vega llamó “versificación andina”, y es notable que, del fondo de su polifacética formación intelectual, esta poética de motes y estribillos haya querido aflorar intacta, persistente y bella en sus vidalas y vidalitas.

Además de las proyecciones relacionadas con temas y formas encontramos en el lenguaje un tercer elemento caracterizador de la poesía regional. En los poetas del norte se manifiesta de dos maneras, ya sea en el puro español del habla culta corriente, que en aquella región es bien valioso de todas las familias, ya en la buscada forma preferida por aquellos poetas llamados dialectales, que procuran dejar en el lector una impresión lo más exacta que les sea posible de la pronunciación y el léxico del pueblo. Terreno difícil este último, como todo lo que se aleja de la expresión espontánea del poeta, sólo halla manifestaciones logradas en aquellos autores que han sabido escuchar tan atentamente la voz del pueblo como para identificarla sin artificio con su propia voz. Uno de los maestros de este estilo, por ejemplo, Rafael Jijena Sánchez, hacedor de romances comparables a los de más rancia estirpe castellana, puede naturalmente identificarse con el pueblo norteño y decir en un *Yaraví*:

Indio triste
hijo'i nadie,
la vida sufriendo
sin pórque ni páque.

¡Maimanta caballo,
ni rancho, ni hembra;
maimanta guitarra
pa cantar su pena!...

Y cuando a la Virgen
le cuenta su mal,
¡la Virgen del Valle
se pone a llorar!

Ese indio triste, etnográficamente inexistente en el norte argentino pero presente en múltiples aspectos de la raza y la cultura de muchos individuos de su pueblo, ese indio que ya no lo es porque habla español (aunque salpicado de voces indígenas), porque cree en la Virgen (aunque la confunda a veces con la Pachamama), porque se casa legalmente en lo civil y lo religioso (aunque previamente practique el *servinacuy* ancestral), es motivo de una de las problemáticas más características de la poesía regional nortena de los últimos años: el aspecto social. Lo social, que aparece en la poesía de inspiración folklórica no comprometida con intención descriptiva o evocativa, lo hace con los poetas sociales, herederos de Boedo en el medio rural, con misión de combate, de reivindicación de aquellos seres menos trasculturados que desarraigados, que dejan cuerpo y alma en la tierra de otros, voluntariamente ignorados por algunos, desconocidos para los demás. Senda áspera, donde muchos se alejan de la misión poética para caer en la pura querella a veces tendenciosa y equivocada, es recorrida, sin embargo, por algunos poetas, con auténtica calidad artística además de ideas y de caridad.

La poesía regional del norte tiene su pionero en Juan Carlos Dávalos cuyo poemario de 1914, *De mi vida y de mi tierra*, es la primera obra poética de marcada intención regional, no gauchesca, que aparece en la literatura argentina. Después, la labor individual de muchos poetas y la de grupos como La Carpa y Tarja, de relevantes méritos, hablan claramente de su renovado florecer. Pero no hemos de seguir aquí un ordenamiento cronológico de los poetas nortenos, sino que, por considerarla más útil y reveladora, hemos elegido la subdivisión de lo que hasta ahora llamáramos indiscriminadamente "el norte", en diversos ámbitos, y seguimos para ello los lineamientos que Augusto Raúl Cortazar traza en su señero y magistral estudio sobre *Folklore literario y Literatura folklórica* del tomo V de la *Historia de la Literatura Argentina* dirigida por Rafael Alberto Arrieta.



En primer lugar, separado del resto del noroeste por la singularidad de sus rasgos geográficos, antropológicos y literarios, se presenta el *ámbito jujeño* que incluye también la región montañosa de Salta, especialmente la zona de puna. Muchos poetas cantaron con predilección los temas jujeños. Rafael Jijena Sánchez (*Achalay, Vidala, Ramo Verde*), no es poeta de Tucumán sino por nacimiento; por las dimensiones de su obra es más bien poeta del Tucumán antiguo, la vasta zona que, como hemos dicho, involucraba el noroeste y parte del centro del país, incluidas Salta y Jujuy. El tema jujeño se encuentra pues, tanto como el de su tierra de naranjos, reflejado en las imágenes plenas de belleza y de ternura de este alto poeta regional argentino. El poeta, novelista y músico Atahualpa Yupanqui (seudónimo de Héctor Roberto Chavero), cuya obra en verso, divulgada en gran parte por él mismo en completa y bellísima proyección poética y musical, ha alcanzado merecido renombre en nuestro país y fuera de él, quiso tocar también una vasta temática regional argentina dentro de la cual puede advertirse, en libros como *Aires indios* y *Piedra sola*, una predilección por el tema de Jujuy. Encariñados con el hombre y el paisaje de su Jujuy natal, Domingo Zerpá (*Puyas-puyas, Erques y cajas, versos de un indio*), Joaquín Burgos (*Runa. Poesías de la Puna*) y Mario Busignani (*Imágenes para un río*) hablan poéticamente de ese pueblo sufrido, masticador de coca, cantor de bagualas para el Carnaval; Jorge Calvetti (*Memoria terrestre, Libro de homenaje, Imágenes y conversaciones*) le dedica emocionadas páginas ya en verso libre, ya en hábiles glosas evocativas de la forma tradicional.

Un párrafo especial merece aquí Raúl Galán, (*Carne de tierra*) poeta que supo cantar a su tierra con tan elevada calidad artística como auténtica captación del espíritu regional. Su muerte prematura nos privó de uno de los mayores valores literarios del norte argentino.

Otros poetas, no nacidos en Jujuy pero unidos a esta provincia por fuertes vínculos vitales y afectivos, han ingresado definitivamente en la poética de este ámbito: Nés-

tor Groppa (*Indio de carga; En el tiempo labrador*), poeta de intención social, ha dejado impresiones de un Jujuy desangrado en las que a veces el tema boliviano contribuye a prestar fuerza y dramatismo; Andrés Fidalgo (*La copla*) es sagaz estudioso de la copla, pero también artífice de coplas y poemas. Lía Gómez Langenheim (*Villancicos argentinos*) ha dado tal acento de cerril ternura a sus villancicos navideños que, aunque ubicables como proyección folklórica de piezas de distintas zonas del norte argentino, más tienden a ajustarse a la tónica del ámbito jujeño, y lo mismo ocurre con algunas composiciones de una de las más inteligentes escritoras argentinas del presente, María Elena Walsh (*Tutú-Marambá*) quien, estilizando formas y usando temas perfectamente ubicables en el ámbito jujeño, ha creado poemas para niños: piezas exquisitas, llenas de gracia, cosquilleantes de humor feliz.

Poesía del ámbito jujeño

Carnaval de la Quebrada

Por la Quebrada de Humahuaca
viene llegando el carnaval.
¡Saquen bombo, violín y caja
y lo salgamos a encontrar!

Diablos verdes y colorados
vienen marcándole el compás.
Y si la luna está madura
¡lindo será!

¡Con las niñas de Purmamarca
voy a chayar!
María Lucero
para empezar,
la María Santos
para el final.

¡Venga la chicha,
vaya la copla,

hagamos aro
con nuestras copas!

Quiero la niña
más buena moza
para bailar;
cara pintada
con zarzamora,
pelo aromado
con arrayán;
puritas randas
en las polleras,
¡corazoncito
sin estrenar!

Por la quebrada de Humahuaca
viene llegando el carnaval.
¡Saquen bombo, violín y caja;
todo está bien, nada está mal!

Con las niñas de Purmamarca
¡voy a chayar!

Rafael Jijena Sánchez: *Ramo verde*. (Antología 1925-1945).

Baguala

Para escuchar un canto en la montaña
se están abriendo todas las ventanas del cielo.

Sobre las cumbres
se mantiene el rastro del degüello del sol.
Ya la vertiente suelta sus pájaros de espuma
que vuelan cuesta abajo, en vuelo limpio
encendiendo en las peñas un milagro de trinos.

Tranco lento de mulas; tamboril de distancias.
Cruje la senda. Cruje.
Se fatiga, y se tiende
desde el valle a la cumbre.

La senda está dolida de distancia infinita
La noche ha desplegado su bandera de vientos
para emponchar de nubes la canción del arriero.

El canto sube. Sube...
No precisa caminos para ganar la cumbre.

Cárcel de tierra gris; una senda que sube.
Puñal azul, el canto desbarata las nubes...

La baguala no quiere los guiños de la estrella.
Ni la flor que perfuma, ni la noche serena.

Ella viene de lejos, madura de sentires.
Sabe del nido tibio, y del niño que espera.
Del amigo lejano, del camino que duele...

La Baguala no quiere las blanduras
que le ofrece la luna.

Las mulas van andando, cuesta arriba, en la noche.
Van pisoteando nieves para amasar un ritmo.

¡Qué lejos, oh, qué lejos del camino, la idea!
¡Qué esperanza infinita, más allá de la estrella!

El pan recién cortado, cordial como un abuelo.
Luchar por un destino, vivir con un sentido.
Madurar de veranos en el alma del niño.

¡Qué canciones de paz en las espuelas!
¡Qué de semilla blanda, para sembrar la vida...!

Si la vida cambiara...
Si floreciera el alma como florece el árbol...
Si la voz que nos nombra fuera música.
Si las mulas que arreamos fueran nuestras.

Entonces sí que vengan mensajes de la luna,
y guiños de la estrella.
Y se embriague de vida la luz de las calandrias.
Y el verde de las hierbas...

¡Que mientras duela adentro lo inútil, lo inseguro,
latigazos del hambre, desamparos y olvidos...
andarán cuesta arriba las mulas con su ritmo,
rumbo a la noche oscura!

¡Y el hombre de los cerros gritará su Baguala.
Como un grito sin eco;
extranjero en la vida, perdido en la distancia.
Enardeciendo angustias
y degollando sombras...!

Con un destino igual al de los ríos:
cantar, llorar, y andar por los caminos.

Atahualpa Yupanqui: *Aires indios* (1947)

Hemos elegido la composición de Yupanqui que acabamos de transcribir porque se trata de una proyección indirecta del fenómeno folklórico *baguala* a la que podemos agregar una proyección directa y total del mismo fenómeno, debida al mismo autor y publicada en la misma obra: la “Baguala del sembrador”, cuyas coplas y estribillo transcribimos a continuación y cuya música (en la que se advierte, sin embargo, una modulación atípica correspondiente al estribillo) aparece en páginas 84-85 de *Aires indios*.

Baguala del sembrador

1

¡Qué lindo destino el mío
si lluvia pudiera ser!
Campito mío:
te quiero yo.
¡Besar la tierra sedienta,
y entre las piedras correr!
Campito mío:
te quiero yo.

2

La lluvia tiene un destino
que yo quisiera tener.
Campito mío:
te quiero yo.
El sol la lleva a los cielos
para ser nube otra vez...
Campito mío:
te quiero yo.

La senda y el acuyico

Por una senda de cabras,
de vicuñas y guanacos,
voy masticando mi vida
en un acuyico largo.

La senda y el acuyico
son como hermana y hermano:
dos gotas que el indio apura
en la estrechez de su vaso.

Si el indio trepa las cumbres,
si el indio gana los llanos;
la senda y el acuyico
suben y bajan del brazo.

Tres noches y cuatro días
me vieron rodar los astros,
cuatro días y tres noches,
cerro arriba y cerro abajo.

Voy a las selvas chaqueñas
en busca del palo santo;
los ríos están crecidos...
Volveré quién sabe cuándo.

La senda que es un ovillo
se sigue desovillando,
y el acuyico, de dulce,
se va haciendo más amargo.

La senda y el acuyico
son como el agua y el cántaro
fuente de estrellas perdidas,
alpamisqui de los labios.

Domingo Zerpa: *Puyas-puyas; poemas de la puna jujeña* (1951).

El Iruyeño

Desde los valles de Iruya,
Acompasaito el andar,
Tranco a tranco viene el Runa
Arriando su soledar...

Bajo el sombrero ovejón
Trái el rostro caloríao
Y le late el corazón
Bajo el poncho nogalíao.

Delgaita faja labrada,
A rayas el barracán;
La chuspita bien bordada;
Ojotas, medias, total...

Con el acuci abultáito
Acompaña el caminar;
Llijita, coca, un acullico,
Cutipar y cutipar...

Alcorcito pa'l calambre;
Pa la pena y el costao;
Llijta y coca para el hambre
Y alcorcito si'sta helao...

Desde los valles de Iruya,
Sin comer ni descansar,
Asinita viene el runa
Arriando su soledar...

Joaquín Burgos: *Runa. Poesías de la puna* (1950).

Chaya

Pa corpachar tu cariño
Chinita voy a mingar;
Y a tu tata y a tu mama
Que vengan pa ticstinchar.

Humito para la pena
Y brasitas pa'l querer;
Chicha y coca pa'l cariño;
Pa la pena? No ha'i haber...!

El cariño que te tengo
Que no se vaya a morir;
Que lo conserve bizarro
A la Pacha l'i pedir...

Pa corpachar tu cariño
Chicha güena 'i de mingar;
Y a tu tata y a tu mama
Que vengan pa ticstinchar.

En el juego de tus ojos
Cuantito se quera arder,
Pa que se lloren tan lindo
Coba-tola l'i poner.

Si se me guapia tu mama,
Tu tata no se ha'i guapiar;
Con mis tesitos calientes
Antarcas si han de quedar...

Joaquín Burgos: *Runa. Poesías de la puna* (1950).

Navidad en el Cielo

I

El NIÑO-DIOS estaba allí, recibiendo ofrendas y cantares
y bailaba con nosotros, tomados de una cinta en torno
al ástil de los alegres rituales.

Y luego llegaban aquellos collas con tinajas y corderos, diciendo:

*“Destejen las cintas
vuelvan a tejer
que el Rey de los Cielos
acaba'e nacer”*

También llegaba el cieguito Ribero con una beatísima
naranja en la mano
y el eco de un romance muy antiguo:

*“Ciego, dame una naranja
para el niño entretener...”*

II

La Navidad dormía en el celeste retablo,
mientras los crespos recentales se bañaban en el cantar
de las esquilas.
Era entonces que destrenzábamos las cintas de la ronda
bajo el palio maternal de las moreras.
Y subían desde la tierra los nombres de las sonrientes
criaturas. *Amén.*

Raúl Galán. *Carne de tierra* (1952).

Guahchi, Torito

“...en los cuernos trae invierno
y en el balido verano”.

Copla popular.

De la punta del cerro con su tonada
bajó un toro rezando como un cristiano;
su balido nos trajo todo el verano
y una flor trajo el aire de su cornada.

Guahchi, toro, torito de la Quebrada,
compañero de rondas, piadoso hermano.
Navidades celestes van de tu mano
a un retablo de sueño, de nube y nada.

Te saludan los vientos con sus tambores,
recentales de playa, toros de río,
mientras subes la escala de los cantores.

¡Llevarás en tus astas un verso mío,
tú, que vas para el cielo paciendo flores;
guahchi, toro, torito del coplerío!

(A Eduardo Falú).

Raúl Galán: *Carne de tierra* (1952).

Villancico del norte

Mi Niño chiquito,
mi flor de amancay,
que curas las almas,
que libras del mal.

Te traigo, bien mío,
(no tengo yo más)
mi burrito pardo
de gracioso andar.

Lo cargué con higos
del fresco nopal;
con jugosas moras;
con dulce chañar.

Y un poncho te traigo,
tibio como el pan,
mi Niño chiquito,
mi flor de amancay.

Pastorcillo bueno,
de manso mirar:
“tuquito” del cerro
que alumbrando estás.

Agüita que sabes
la sed apagar;
que a todos te brindas
como manantial...

Te traigo, en mi caja,
prendido un cantar:
“chilicote” humilde
que te arrullará...

Mi Niño chiquito,
mi flor de amancay;
corazón ardiente,
refugio de paz.

Llamas de tu pecho
quemándome están...
¡Deja que su fuego
me consuma ya!...

¡Mi Niño chiquito,
mi flor de amancay!

Lía Gómez Langenheim: *Villancicos argentinos.*

Señora de los cántaros

A doña Fermina Burgos

Heredera del oficio de Dios,
grave Señora
que trabaja con el barro del mundo,
que modela con perfecta inconsciencia
un cántaro, una olla, una vasija.
Señora,
su silencio, su quietud que anonada,
su soledad,

más vasta que el silencio nutricio que la envuelve
me han asomado a una verdad:
usted y yo,
y tantos en quienes pienso ahora
somos, también, la Patria.
Esa que nadie —de tan simple—
ha podido entender.
Usted, Señora, y su rebozo,
son pedazos de tierra americana;
lo he descifrado en sus imperturbables ojos,
en las arrugas
con que la vida va escribiendo vida
junto a ellos.
Recorriendo el desierto de su mirada
he podido pensar, sentir el alma
de esta parte de América;
y ahora creo que su asombro
no es solamente asombro;
y creo que su silencio
—que ha atravesado fragorosos siglos—
y el miedo de su alma,
arrinconada en no sé qué pedazo de su cuerpo,
son la Patria.
Señora,
usted trabaja lentamente sus cántaros;
nunca supo por qué
y sin embargo, eso tiene sentido.
Usted, sus cuidadosos dedos
modelan esta tierra
—es un cántaro, un plato, una vasija—
pero en ellos
una delicadísima línea de su alma
marcada en un perfil, me muestra
a un ser americano
que con ojos de piedra y paz de piedra
está mirando el mundo,
está esperando que alguien
quiera escuchar
o interpretar,
Señora.

Jujuy

Los cascos de un caballo
abren
boquetes de sombra
en el rescoldo de la siesta.

Pasa el matungo hambriento
con su machado a cuestras.

Por la banda de Villa Gorriti
agitan ya las carpas
mujeres pensativas,
gauchos ceremoniosos
y guitarras de fiesta.

Amparada
por la grácil manera
del pañuelo en el aire,
nace la zamba tempranera.

Se moverá elegante
la tarde entera.
Y ya de madrugada,
morirá bajo el grito
áspero de la baguala;
mineral y madera.

¿Gira la tierra a su compás
o son ellos
que la impulsan al ritmo
de su propio girar?

Les trepa por los pies
un anhelo de polvo enredadera.
Y estaciones ardientes
(el verano,
la anticipada primavera),
les imponen
el esfuerzo jadeante de la danza
cumplido como otra obligación,
como tarea.

Fatiga del amor que los convierte
en sumiso instrumento de la naturaleza.

Yo miro con asombro su pausada,
su prolija manera.
Su temor a los cielos,
su obediencia a la tierra.

Andrés Fidalgo (En: *Tarja*, nº 9/10)

Changador

*Ahora nos llama la atención
su muerte
después de habernos pasado sin notar
su vida.*

Llegó como llegaron todos:
a vender tanto de su trabajo
para poder comprar menos de lo que hace falta.
El amarro pequeño y único
y el aire de los que cuentan amor
por lo dejado,
o tristezas por la manera en que han vivido.
Allá —vieja altura en el frío— queda Bolivia:
demasiada calamidad, dulzura, hambre.
No creyeron que en todas partes fuera lo mismo,
en el interior de la tierra, o en el cerco,
a pesar de las horas coloradas de la cuadrilla,
en la changa, o en el terrón del surco;
en toda esta pobre América.
Fue en el trabajo,
donde quemaron sangre
y enhebraron los días iguales de sus vidas.
Soñaban,
y en ese sueño de la pobreza
que sólo ayuda a seguir tirando,
buscaron un calvero en la miseria
y creyendo que vivían aguardaron
enfermedad y mañana en cada noche,

noche y borrachera desde cada mañana,
postergados,
por la indiferencia criminal de los que saben.
Resultado de cada día de trabajo duro
que con la bala y la cárcel
pasó por el pueblo,
aparecieron los *contratados*:
hombres que de sus lugares trajeron el tiempo
como un estrellado aluvión de pobreza y silencio

Y lo que desearon olvidar,
calladamente cada uno siguió recordándolo.

2

Comenzó a trabajar,
padeciendo soledad.
Muchas veces se hizo la luna
y todavía no había mujer a su lado.
Charangos y anatas se oyeron poco.
Hubo que sudar para mitigarlo todo,
cortar adobes,
hacer defensas,
pelar la caña,
majar tapiales.

Así se trasplantaron a éste,
que es el suelo de muchos,
y trajeron,
lo que de su pueblo lleva cada uno.

3

Hace años,
cuando desde las cabeceras
bajaba el agua trastornándolo todo,
estaba llegando a Uyuni un boliviano.
Tejió ramas para los reparos;
hizo camas de piedra y ramas;
aseguró la pata de gallo.

Así comía y ayudaba a sus hermanos
y juntos le peleaban al río.
Como eran muchos los que estaban hambreados,
eran alegres.
Alegres pedazos de patria extraña
caminando por la nuestra;
hombres pobrísimos
que igual pesaban en el suelo;
carne desoída, que como todas,
había heredado el tiempo de crecer,
envejecer,
y morir decentemente.
Este ha quedado:
otros andan,
dando de sí lo que puede cada uno;
pero gastados,
envejecidos desde niños
por la penosa labor de cada día.

4

Moría,
cuando el sol doraba las bandas del río.
Dejó la cabeza en el barro de la pequeña acequia
y ya luego como una estampa fue,
por la que ondularon,
moviéndola y velándola,
el agua,
las nubes,
el cielo.
Por última vez crecía la barba del loco,
y estaba en la cocina del vecino pobre
el primer asilo para la orfandad del hijo.

El silencio frío que peló las bandas,
aumentó con el silencio de un hombre
que tuvo por sobre todas las cosas,
hambre.
Y se secó por el hambre,
pero no hubiera podido teorizar sobre ella.

Changador,
es necesario que conozcan tu nombre y tu vida,
triste compendio de muchos otros Máximos Morales.
Pobres hombres anónimos
que dejaron la frontera;
trabajaron;
duraron en silencio
y en otra patria terminaron.

A pesar de sus brazos incansables,
sufrieron.

Néstor Groppa: *Indio de carga* (1958)

Vidalita del hachero

No tengo más nada:
mi corazón,
mi brazo obrajero;
más y más trabajo,
mi corazón
siempre jornalero.

Hechura del monte
mi corazón
da coplas y espinas;
se suben las coplas,
mi corazón
junta las heridas.

Con el sol del Este
mi corazón
es hacha filosa;
con el sol poniente
mi corazón,
flor que se deshoja.

Monte, monte adentro
mi corazón
se me vuelve olvido;
de aquí para entonces
mi corazón
no hallará el camino.

Sin ramas ni aliento
mi corazón
caerá como un gajo;
en la tierra hundido
mi corazón
estará esperando.

No tengo más nada:
mi corazón,
mi brazo obrajero;
más y más trabajo,
mi corazón
siempre jornalero.

Mario Busignani (En *Tarja* nos. 11-12, 1958)

El charango

Indios cazadores
me llevan al baile.
Del hoyo a la fiesta,
de la cueva al aire.

Bicho fui,
soy mandolín.

A mi vida seria
de señor quirquincho
prefiero mi muerte
con carnavalitos.

Bicho fui,
soy mandolín.

Antes con los ojos
abiertos veía
nada más que un mundo
de paja y arcilla.

Bicho fui,
soy mandolín.

Ahora descubro,
con mis ojos ciegos,
un mundo de ronda
que parece cielo.

Bicho fui,
soy mandolín.

Caja de cristales
será mi barriga,
verán cómo canto
si me hacen cosquillas.

Bicho fui,
soy mandolín.

María Elena Walsh: *Tutú - Marambá* (1960)

Villancico norteño

En un ranchito de adobe
ha nacido el Niño Dios.
Aquí vengo con mi caja
a cantarle una canción.
La Virgen come manzanas,
San José tiene calor.

Por la quebrada vienen
los Reyes Magos,
cargados de alfeñiques,
miel y chipaco.

Miel y chipaco sí,
para la guagua
que nos está mirando
dentro del alma.

Llora en su cuna de paja
el Niño muerto de sueño.
Con sus alas lo abanican
ángeles catamarqueños.
La Virgen oye los pájaros
y San José cuenta un cuento.

Por la quebrada vienen
los Reyes Magos;
traen un poncho fino
y otros regalos.

Y otros regalos sí,
para la guagua
que ha venido a salvarnos
de cosas malas.

Por la ventana del rancho
espían los animales.
Una corzuela curiosa
abre los ojos muy grandes.
La Virgen peina sus trenzas
y San José toma mate.

Los Reyes Magos vienen
por la quebrada.
Traen dulce de tuna,
leche de cabra.

Leche de cabra sí,
para la guagua,
Dios misericordioso
que nos ampara.

Todavía no han llegado
los doctores ni los ricos.
Sólo vinimos los pobres,
animales y changuitos.
La Virgen nos acaricia
y San José nos bendijo.

Por la Quebrada abajo
traen los Reyes
una corona de oro
y otros juguetes.

Y otros juguetes sí,
para la guagua
que nació para darnos
fe y esperanza.

María Elena Walsh: *Tutú - Marambá* (1960)

* * *

El ámbito noroéstico propiamente dicho comprende el oeste de Salta, el noroeste de Tucumán y las provincias de Catamarca y La Rioja.

Muchas son las voces que se han levantado para cantarle; muchas las obras de valores auténticos que en su poesía regional se localizan.

Juan Carlos Dávalos (*De mi vida y de mi tierra, Cantos agrestes, Cantos de la montaña, Otoño, Ultimos versos*) cuentista, novelista, autor teatral, ensayista, feliz en todos los géneros literarios que abordó, fue, cronológicamente, como dijimos, el primer poeta regional de la promoción ubicable en la segunda década del siglo XX. Su lugar fue Salta y sus temas poéticos, las mismas leyendas, los cuentos, las creencias que los hombres de esa tierra le

trasmitieron en su profunda comunión con la provincia y que, en su prosa vigorosa, adquirieron resonancias nuevas.

Salta ha seguido dando en nuestro tiempo poetas en cuyas voces el tema regional se proyecta con fuerza y belleza. Jaime Dávalos (*Pasto seco, El nombrador, Poemas y canciones, Coplas y canciones*), Raúl Aráoz Anzoátegui (*Tierras altas, Rodeados vamos de rocío*) y Manuel J. Castilla (*Agua de lluvia, Copajira, Norte adentro, El cielo lejos, Posesión entre pájaros*) son contemporáneamente algunos de sus representantes más distinguidos. La poesía femenina, por fin, puede encarnarse en Emma Solá de Solá, autora de *La madre del viento y otros poemas* y *Miel de la tierra. Alpmiski*.

Tucumán fue siempre tierra de poetas. Muchos nombres quedarán, sin duda, injustamente callados en nuestra rápida revisión de su literatura regional en verso, pero basten el del ya mencionado Rafael Jijena Sánchez, el de Fausto Burgos (*Huancaras —Poemas tucumanos—, Poemas de la puna, Poemas del regreso, Horizontes, Rumor leve, De sol a sol*) prosista y poeta que, como aquel, sintió como suyo el suelo de todas las provincias andinas y del norte, y los de Nicandro Pereyra (*Coplas del cañaveral, Loada sea mi patria, Madrigal azucena*), Julio Ardiles Gray, Amelia Prebich de Piossek y Alma García para ubicarnos en la alta calidad de la producción poética tucumana de inspiración tradicional que, en buena parte, la antología ordenada y comentada por Gustavo A. Bravo Figueroa bajo el título de *Poesía de Tucumán*, ha hecho conocer recientemente. Leda Valladares, que como Juan José Hernández, cultivaba un estilo independiente al que ella misma define como “de búsqueda metafísica”, ha dado sin embargo su tributo de amor a la tierra norteña con una obra de recopilación sagaz y acertada selección estética de su cancionero folklórico, musical y poético, que ella misma contribuye a divulgar con talento.

La poesía regional de Catamarca tiene un ilustre precursor cuyo nombre posee honda significación en la Argentina, no sólo en el ámbito de la Literatura, sino tam-

bién en el de las Ciencias del hombre. Adán Quiroga. Sus *Flores del aire* dejarán al lector de siempre el perfume de aquellas hermosas comarcas de nuestro noroeste. Luis Franco (*La flauta de caña, Coplas de pueblo, El libro del gay vivir*), era, en la época de su revelación como poeta con *La flauta de caña* (1920), bien lo dice Julio Noé (1959, p. 115), “un muchacho de Catamarca, que en su nativa Belén habíase gozado en sentir la vida que corría por sus venas de campesino y en gustar de la naturaleza circundante. Los cerros, los ríos, los pájaros, las cigarras y sobre todo las mozas garridas de su aldea, llenábanle de poesía”. Sus vidalitas, sus coplas sueltas, se cuentan entre las más puras gotas surgidas de nuestra Castalia de inspiración tradicional. Prosista y poeta, Carlos B. Quiroga ha situado en tierras del Ambato su extensa obra *La Mulánima, poema mágico de la montaña*, de trascendente intención moral y vasto contenido tradicional; José Ramón Luna (*Guascha loco, Caja chayera*) y Juan Oscar Ponferrada (*Calesitas, Flor mitológica*), catamarqueños como aquel, tomaron asimismo los temas del hombre y del paisaje de esa tierra; Ponferrada, autor de bellas glosas, ha renovado también el cultivo de esta antigua forma del folklore poético argentino. Los poetas catamarqueños han sabido dejar en sus obras un testimonio vivo del cantar, el danzar, el querer y el sufrir de sus paisanos en el que, si no faltan las penas, predominan los goces y las esperanzas. Una nota regional particularísima es la que constituye, por fin, la obra de Víctor Zerpa *Puna mía, Catamarca*; impregnada de temas y personajes de la zona de puna de esa provincia y expresada en el lenguaje del tipo social allí localizado vuelve a presentar ante nosotros a los sufridos pastores de vicuñas y llamas, hermanos de los de Jujuy, sobre cuyo destino, y en su lengua, se pregunta el poeta:

Pa dónde ira la imilla
hilando en su puisca;
lanita di oveja
pa hacerse una lliclla...

Pollera'i picote
tuitita adornada;
anillos di cobre,
zarcillos di plata.

Sombrero di oveja
cintitas colgando;
quepiendo a su espalda
un negrito chango.

Pa dónde irán ellos
quencos por los vientos,
faldiando los cerros
de los Nacimientos.

Quizás donde vayan
arriando sus llamas;
talvez a las vegas
del helao Antofallas.

Mudando de hacienda
por esos lugares;
dejando en su casa
ñañitos y pagres.

La producción poética regional riojana completa nuestro cuadro relativo al noroeste: José María Paredes, Ariel Ferraro, Félix Luna y Carlos Lanzillotto merecen ocupar en ella lugares preeminentes.

Poesía del ámbito noroéstico

La flor del Ilolay

Don Juan - Bernardo

Don Juan

Erase una viejecilla
que en los ojos tenía un mal,
y la pobre no cesaba
de llorar.

Una médica le dijo:
"te pudiera yo curar,
si tus hijos me trajesen
una flor del Ilolay".
Y la pobre viejecilla
no cesaba de llorar,

porque no era nada fácil
encontrar
esa flor del ilo-ilo
Ilolay.
Mas los hijos que a su madre
la querían a cual más,
resolvieron irse lejos
a buscar,
esa flor maravillosa
que a los ciegos vista da.

Bernardo

Va rajado el cuento, abuelo,
como vos me lo contáis.
No habéis dicho que los hijos
eran tres!

Don Juan

Bueno, ya están!
Y los tres, marchando juntos,
caminaron hasta dar
con tres sendas, y tomaron
una senda cada cual.
El chiquillo que a su madre
quería más,
fue derecho por su senda
sin parar,
preguntando a los viajeros
por la flor del Ilolay.
Y una noche, fatigado
de viajar y preguntar,
en el hueco de unas peñas
acostóse a descansar.
Y lloraba, y a la pobre
ciegucilla recordaba
sin cesar.
Y ocurrió que de esas peñas
en la lóbrega oquedad,

al venir la media noche
sus consejos de familia
celebraba Satanás.
Y la diabla y los diablillos,
en horrible zarabanda
se ponían a bailar.
Carboncillo, de los diablos
el más diablo para el mal,
Carboncillo cayó el último,
de gran flor en el ojal!
—Carboncillo! —gritó al verle,
furibundo Satanás,
petulante Carboncillo,
quite allá!
Cómo viene a mi presencia
con la flor de Dios hechura
que a los ciegos vista da?
Metió el rabo entre las piernas,
y poniéndose a temblar,
Carboncillo tiró lejos
el adorno de su ojal!
Y el chiquillo recogióla,
y allá va,
corre, corre, que te corre,
que te corre Satanás!
el camino desandando
sin parar,
y ganó la encrucijada
con la flor del Ilolay.
Le aguardaban sus hermanos,
y al mirarle regresar,
con la flor que no pudieran
los muy tunos encontrar,
le mataron, envidiosos,
le mataron sin piedad!
Le enterraron allí cerca
del camino, en un erial,
y se fueron a su madre
con la flor del Ilolay.
Y curó la viejecita
de su mal
y al pequeño recordando

sin cesar,
preguntaba a sus dos hijos:
—dónde mi hijo, dónde está?
No le vimos, contestaban
los perversos, que quizá
extraviado con sus malas
compañías andará.
Y los días y los meses
se pasaron, y al hogar,
nunca, nunca el pobrecillo
volvió más!
Y una vez un pastorcillo
que pasó por el erial,
una caña de canutos
vio al pasar.
Con la caña hizo una flauta,
y poniéndose a tocar,
escuchaba el pastorcillo
de las notas el compás,
que la caña suspiraba
con lamento sepulcral.
“Pastorcillo no me toques
ni me dejes de tocar:
Mis hermanitos me han muerto
por la flor del Ilolay!

Juan Carlos Dávalos: *Don Juan de Viniegra*
Herze (1917); *La tierra en armas* (1932)

La leyenda de Coquena

Cazando vicuñas anduve en los cerros.
Heridas de bala se escaparon dos.
—No caces vicuñas con armas de fuego,
Coquena se enoja —me dijo un pastor.

—¿Por qué no pillarlas a la usanza vieja,
cercando la hoyada con hilo punzó?
¿Para qué matarlas, si sólo codicias
para tus vestidos el fino vellón?

No caces vicuñas con armas de fuego,
Coquena las venga, te lo digo yo.
¿No viste en las mansas pupilas oscuras
brillar la serena mirada del dios?

¿Tu viste a Coquena? —Yo nunca le vide,
pero sí mi agüelo —repuso el pastor;
una vez oíle silbar solamente,
y en unos tolares como a la oración.

Coquena es enano; de vicuña lleva
sombrero, escarpines, casaca y calzón;
gasta diminutas ojotas de duende,
y diz que es de cholo, la cara del dios.

De todo el ganado que pace en los cerros
Coquena es oculto, celoso pastor.
Si ves a lo lejos moverse las tropas
es porque invisible las arrea el dios.

Y es él quien se roba de noche las llamas,
cuando con exceso, las carga el patrón.
En unos sayales, encima del cerro,
guardando sus cabras andaba el pastor.

Zumbaba en los iros el gárrulo viento,
rajaba las piedras la fuerza del sol.
De allende las cumbres de nieves eternas,
venir los nublados miraba el pastor.

Después la neblina cubrió todo el valle,
subió por las faldas y el cerro tapó...
Huyó por los filos el ható disperso,
y a gritos en vano lo llama el pastor.

La noche le toma sentado en cuclillas,
y en sueño profundo sus ojos cerró.
Cuando el abra tiñe —limpiando los cielos—
de rosa las abras, despierta el pastor.

Junto a él, a trueque del hato perdido
Coquena de oro, le puso un zurrón.
No más en los cerros guardando sus cabras
las gentes del valle verán al pastor.
Coquena dispuso que fuese muy rico.
Tal premia a los buenos pastores el dios.

Juan Carlos Dávalos: *Airampo* (1925)

Dormite güagüita

Dormite güagüita,
ya mismito:
el sol si ha perdío
y la luna sale
allacito.
Por espiarte el sauce
cabecea;
dejá que ti escuenda
pa'qui no te vea.
L'estreyita 'e plata
te guiña su ojito
cerrali los tuyos
quedati quietito.

L'acequita canta
pa' ayudarme a mí,
m'a ver si así juntas
ti hacimos dormir.
Dormite güagüita,
ya mismito,
qu'el sol s'ido lejos
y la luna viene
aquicito.

Emma Solá de Solá: *Miel de la tierra* (*Allpamisqui; poesías de las montañas de Salta*) (1945)

El nombrador

a Ismael B. Colombo

Vengo del ronco tambor de la luna,
en la memoria del puro animal,
soy una astilla de tierra que vuelve
hacia su antigua raíz mineral.

Soy el que canta detrás de la copla,
el que en la espuma del río ha'i volver,

paisaje vivo mi canto es el agua
que por la selva sube a florecer.

Nombro la tierra que el trópico abraza
puente de estrellas, cintura de luz,
y al corazón maderero de Salta,
subo en bagualas por la noche azul.

Vengo de adentro del hombre dormido
bajo la tierra gredosa y carnal,
rama de sangre florezco en el vino
y el amor bárbaro del carnaval.

Jaime Dávalos: *El nombrador* (1957)

Ucumar

Cumpa Froilán, no te pierdas
por las picadas del monte,
si por melear moro-moro
se te amontona la noche.
El Ucumar es celoso
y aguaica a los meleadores.

Cumpa Froilán, no es el tiempo
de las mieles todavía,
está la dulzura verde
en los panales con cría.
Y haciéndose sombra i palo
el Ucumar te vigila.

Oye el río hablar de muerte;
ya se prendieron los tucos
del Ucumar mira-mira
ojos del monte espinudo.
Llueve pelo de los árboles,
lloran los alilicucus.

Verás pasar por la luna
quebrando el agua los duendes,
y te brotará el silbido

cosquilloso entre los dientes,
para que el Ucumar coma
hilito de miedo verde.

Como el olor de la tierra
el Ucumar va subiendo,
despacito por la sombra
endulzada del melero.

Armado en tierra nocturna
crece detrás de los sueños,
y en el corazón apaga
su colmillo azucarero.

Jaime Dávalos: *El nombrador* (1957)

A tierra y canto

“Pedid a los dioses, ¡oh labradores!,
veranos lluviosos e inviernos apacibles”.

VIRGILIO

Siempre, cuando nos vienen las lluvias del verano
creciendo por los árboles,
escuchamos correr en la alta noche
un río interminable.

Bajo la noche blanca, mi corazón espera
en este valle, madurando.
Treando con las nubes las maderas del cielo,
iluminando campanarios.

Porque aquí voy haciendo la casa, los recuerdos,
voy haciendo en el aire, con mis manos.

Aquí todos entramos, por mi puerta
y la guitarra ardiendo;
llegamos por el hombre
hasta los huesos.

De aquí también salimos
hacia mi perro
saltando pajonales transparentes.
Y hacia el caballo ciego,
carpiendo sus tinieblas,
definitivamente, ahora, tendido en el crepúsculo.

Hacia lo que comienza
a golpearnos la vida en todo el pecho.

Aquí aprendemos a olvidar la corola
del otoño,
si la tarde detiene sus luces giratorias:
y como un alga de humo
que se agranda,
aguardamos la embestida violenta
de las plagas.

Oh volver otra vez a comenzar,
a recibir el sol desierto en las espaldas
y llevárselo a cuestras.

Rodeados vamos de rocío
y de su lágrima celeste, casi humana;
desde su aroma
subimos por las plantas;
defendemos aquí la asombrada y purpúrea
flor de los tabacales a fuerza de milagros;
golpeamos los bejucos trepadores;
mientras asciende el año

paso a paso
 hierro a hierro
 y Dios a Dios.

Día a día
me miro
en el tabaco,
buscando mi color definitivo.

Limache (Salta) (1952)
Raúl Aráoz Anzoátegui: *Rodeados vamos de rocío*

cosquilloso entre los dientes,
para que el Ucumar coma
hilito de miedo verde.

Como el olor de la tierra
el Ucumar va subiendo,
despacito por la sombra
endulzada del melero.

Armado en tierra nocturna
crece detrás de los sueños,
y en el corazón apaga
su colmillo azucarero.

Jaime Dávalos: *El nombrador* (1957)

A tierra y canto

“Pedid a los dioses, ¡oh labradores!,
veranos lluviosos e inviernos apacibles”.

VIRGILIO

Siempre, cuando nos vienen las lluvias del verano
creciendo por los árboles,
escuchamos correr en la alta noche
un río interminable.

Bajo la noche blanca, mi corazón espera
en este valle, madurando.
Trepando con las nubes las maderas del cielo,
iluminando campanarios.

Porque aquí voy haciendo la casa, los recuerdos,
voy haciendo en el aire, con mis manos.

Aquí todos entramos, por mi puerta
y la guitarra ardiendo;
llegamos por el hombre
hasta los huesos.

De aquí también salimos
hacia mi perro
saltando pajonales transparentes.

Hacia lo que comienza
a golpearnos la vida en todo el pecho.

Aquí aprendemos a olvidar la corola
del otoño,
si la tarde detiene sus luces giratorias:
y como un alga de humo
que se agranda,
aguardamos la embestida violenta
de las plagas.

Oh volver otra vez a comenzar,
a recibir el sol desierto en las espaldas
y llevárselo a cuestras.

Rodeados vamos de rocío
y de su lágrima celeste, casi humana;
desde su aroma
subimos por las plantas;
defendemos aquí la asombrada y purpúrea
flor de los tabacales a fuerza de milagros;
golpeamos los bejucos trepadores;
mientras asciende el año

hierro a hierro paso a paso
y Dios a Dios.

Día a día
me miro
en el tabaco,
buscando mi color definitivo.

Limache (Salta) (1952)
Raúl Aráoz Anzoátegui: *Rodeados vamos de rocío*

La vidala

La vidala que se canta
no es vidala si no llora.
El canto se queda adentro
y sale el llanto a la boca.

Nace al ras del corazón
como la flor en la penca,
sin más abrigo que el viento,
ni más riego que la pena.

No quiera saber el agua,
ni quiera saber el aire,
yo lloro, dice, mi lloro,
no lloro el lloro de nadie.

Hondo valle y alto cerro,
en chayas y cacharpayas,
la vidala anda llorando
sobre el parche de las cajas.

La luna se vuelve añicos
por bailar el carnaval,
y la vidala le grita
suspirando soledad:

*Esta cajita que toco
tiene boca y sabe hablar.
Sólo los ojos le faltan
para ayudarme a llorar.*

La creciente está en el río,
en la luna y en el sol.
En la orilla de la tarde
el lucero y la canción.

Lloran todas las vidalas
con un mismo corazón.

Rafael Jijena Sánchez: *Ramo verde*. (Antología 1925-1945)

Zamba

Una música en la noche
y en el aire una esperanza.
La zamba juega su juego;
ronda de amor sin palabras.

¿De dónde viene ese canto
brillando mieles tempranas?
Perdidas quenás lo lloran.
Criollas guitarras lo cantan.

Para que el viento la bese
la tierra se ha vuelto zamba.
Pollera de selva y fuego
y bata azul de montaña.

La nube se hizo pañuelo.
El aire se pobló de arpas.
Cada flor es una copla
que va aromando la danza.

Por sendas de soles muertos
van bajando las majadas.
Por cauces de piedra y sueño
el río es canto que pasa.

La noche se hace más honda.
La estrella se hace más alta.
Y allá se llevan los vientos
todo el paisaje hecho Zamba!

Atahualpa Yupanqui: *Aires indios* (1947)

Malambo

¡En el lomo, en las vértebras!
¡Machácale las vértebras, quiébrale el espinazo!
¡Con el taco en el vientre, en el vientre, en el vientre,
allí donde el silencio duerme como un oído!
¡Por los malos amores,
por los frutos podridos que arroja de su vientre,
por las innumerables cuevas de su sexo:
la iguana y el ratón, el sapo y la vizcacha!
¡Machácale las bocas, con el taco en las bocas,
para que ya no ría con sus grietas absurdas,
para que jamás nos diga como nos dijo siempre:
“Tira algodón, que yo te daré iguana;
planta maíz, yo te daré quirquinchos;
dame suaves puñados de semillas,
yo te daré culebras”.
¡Machácale las vértebras, machácale en el vientre,
su vientre gigantesco, su túmulo de muertos!
¡Machácale, machácale, machácale,
hasta que surja el agua,
y la ceniza se incorpore a los huesos
y a los huesos y a la carne el suspiro!
¡Porque todos ellos no estarían muertos
si tuvieran sus jugos!
¡Destroza el cuero seco de su matriz estéril!
¡Destrózale las vértebras!
¡En el vientre, en el vientre,
allí donde el silencio se duerme eternamente
como un oído sordo!

Julio Ardiles Gray: (En: Nicolás Cócara. *Provincias y poesía*)

Guitarra

Las perfumadas maderas
quiebran la linde sellada;
sus doncellitas de nada
liman penas verdaderas.
¿Quién alumbra en sus caderas,
en su rubio mástil fino,

quién con sus alcoholes vino
desde la tierra cantando;
qué varón está labrando
con sangre y sueño un destino?

Nicandro Pereyra: *Madrigal azucena*. Poemas (1965)

Al hombre de la zafra

Puñado gris de raza dolorida
empujando tu hambre con bagualas;
desde tu infancia verde de cosechas
un pedazo de muerte te acompaña.

Socavado de angustias descreídas
puedo encontrarte por las madrugadas
cuando tu mano va despedazando
las horas de tu sueño caña a caña.

Llegaste con tu pobre mundo a cuestras
sin sueños de heredad en tu nostalgia,
para dejar la hombría en el boliche
y dormir tu cansancio en las escarchas.

A veces me detengo en tu tristeza:
llovida de miseria tu alpargata,
y me entra la vergüenza silenciosa
que al vino más morado se le escapa.

Entonces te comprendo: tus domingos
asomados al bombo y a la zamba
tienen una liturgia dolorosa
gritadora de trucos y tabeadas.

Entonces te comprendo y no comprendo
mi amodorrado mundo y tu distancia:
por qué sangra tu mano y no la mía
si al fin la misma tierra nos aguarda.

Alma García: *En la luz y el pájaro* (1965)

Vidalas

Moza linda y de amor firme,
—*Lo diré aquí*—
De ese oro buscarás;
—*La mejor prenda me ha dicho que sí.*
Si ya lo tienes te juro
—*Lo diré aquí*—
Que no necesitas más.
—*La mejor prenda me ha dicho que sí.*

Cuando no me da de filo
El dolor me da de punta,
El dolor me da de punta,
—*Ya veo que todo te parece mal.*
La desgracia y yo señores,
Siempre tiramos en yunta,
Siempre tiramos en yunta,
—*Ya veo que todo te parece mal.*

Luis Leopoldo Franco: *Coplas de pueblo* (1926)

Vidalita

Amigo, esta moza	Y anda con cualquiera
— <i>Vidalitay</i> —	— <i>Vidalitay</i> —
Que no habla siquiera,	Charlando a lo tierno.
Tiene cada cosa	
— <i>Vidalitay</i> —	Lo que yo le encargo
Que si usted supiera.	— <i>Vidalitay</i> —
	Se olvida o no puede
Cuando me ve triste	Y quiere que diga
— <i>Vidalitay</i> —	— <i>Vidalitay</i> —
Se divierte, amigo;	Que no lo hace adrede.
Apenas si creo	
— <i>Vidalitay</i> —	Rumiando mi pena
Lo que hace conmigo.	— <i>Vidalitay</i> —
	Calladito estoy,
Sabe que los celos	Y aunque no le importe
— <i>Vidalitay</i> —	— <i>Vidalitay</i> —
Son todo mi infierno,	Sentido me voy.

Luis Leopoldo Franco: *Coplas de pueblo* (1926)

Alodio

Un tacu de doradas opulencias
hablando de beber;
un obeso yuchán que ofrece lanas
incitando a tejer.

Un rancho que sesteaba bajo el tala,
desafiando el calor;
pendientes del alero, con sus chayas,
la flauta y el tambor.

Una quinchada bóveda de fiemo
guardando con rigor
a la pintada prole, perseguida
por Juan, el cazador.

Un zarzo cuyas magras abundancias
denuncia el quechupay;
un horno con olor a pan tostado
de índico patay.

Un cabrero, rondín de la majada,
con lujo de ladrar;
un asno leñador, que ramonea
la broza del latar.

Una pumpuna que la gota de agua
llora junto al jagüel;
la liebre que en tres pies anda sin ruido
atisbando al lebrel.

Un quililo cerril, que desafina
tocando su violín;
la chuña, que mojona con sus gritos
el desierto sin fin.

Y polutos cambujos del alodio,
un hombre, una mujer;
tres pequeños salvajes argentinos
venidos para ser,

que no tienen más patria que su rancho,
más amo que su sol,
ni tienen más bandera que la sombra
del chañar y el mistol.

Adán Quiroga: *Flores del aire* (junio 1902)

Cueca

Un olor de albahacas llena la estancia;
en contrapunto lidian coplas de amores,
y loca muchachuela, ramo de flores,
se para frente al mozo, con arrogancia.

El bravo guitarrero su tinto escancia,
y hace volar su letra, que da rubores,
y pañuelito al aire los amadores,
y cimbreos de talle con elegancia.

Y “pasa al otro lado” flor de la loma,
que de asolearte tanto te has vuelto seca,
y has perdido, queriendo, todo tu aroma;

Y dé vuelta la moza como una rueca,
y “barato”! — y chispee picante broma,
que una cueca se muere sin otra cueca.

Adán Quiroga: *Flores del aire*

La Geórgica

(Fragmento)

Ya avanzado el verano y bien maduro,
se devela el secreto de la tierra:
¿qué dan las parvas y el maíz ya duro?;
¿cuál el valor que nuestro afán encierra,
y su premio más sólido y seguro?

Aire límpido y fresco nos augura
tiempo propicio para la cosecha.
Llega gente labriega que asegura
una jornada próspera y bien hecha,
y apercibe la trilla con premura.

Se implanta un recio poste de quebracho;
y en tierra apisonada y bien compacta,
se agitan en un trote vivaracho,
con regularidad firme y exacta
en sarta la yeguada, el potro, el macho.

Tanto las bestias pisotean la espiga,
que con horquilla al redondel se arroja,
que salta el grano de la celda amiga,
y en suelo limpio, libre ya, se aloja,
como en mantel la separada miga.

Parva tras parva así vanse agotando;
y la sarta de bestias, bien sujeta
al firmísimo poste, va girando,
en días sucesivos, tras la meta
donde aguarda el descanso suave y blando.

Repleto de mazorcas, el granero
es desvaciado por gentiles manos
de mozas que al amor dicen “no quiero...”
a pretendientes que no son baquianos,
y el “sí” dan al trabajo placentero.

Porque entre chiste y risa ellas friccionan
duramente, mazorcas bien nutridas,
y en su empeño no ceden, no perdonan,
ni dan, como en amor, treguas fingidas,
hasta que el grano aquellas abandonan.

Retiradas las bestias, al momento,
con anchísima pala de madera,
granos y paja se lanzaba al viento;
ésta íbase en el aire, de manera
que el trigo retornaba en rico asiento.

Conforme la labor nos permitía
un buen alivio en el trabajo rudo,
buscábamos, en grata compañía,
algún palo borracho muy ventrudo,
de la loma en la abrupta cercanía.

Al seccionado tronco se extraía
del centro toda la materia vil
y fofa, que en ningún afán servía,
y en ese fresco y singular barril,
agua y molle en fermento se ponía.

No tardaba en formarse buena aloja,
al canto y a la música propicia,
que del alma las penas desaloja,
invita a la alegría y la caricia
y la tez de las vírgenes sonroja.

Con escondidos y con chacareras
se poblaba la noche misteriosa
de notas que volaban por las eras,
subían a la cumbre silenciosa
y asaltaban las fúlgidas esferas.

Pausa propicia a que el cantar se enhebre.
Cierta cantor de juventud bizarra,
digna de que el renombre la celebre,
con el son de su lírica guitarra
pule el aire sutil como un orfebre.

Carlos B. Quiroga: *La mulánima. Poema mágico de la montaña*. (1957).

Chaya

Pa cantar una vidala
la música está de más;
con la cajita chayera
cualquiera sabe cantar.

Cajita forma de luna
acompañáme a iorar...

Corazón que quiso mucho
murió de que no lo quieran...
Así es la historia que golpian
todas las cajas chayeras.

Cajita forma de luna
que alumbra mi noche negra.

Camino, vena del cerro
por donde corre el amor;
pa sus vidalas de sangre
la caja es el corazón.

Cajita forma de luna
vidita de mi dolor.

Con la cajita chayera
la música está de más;
echa en el aire un lamento
y el aire lo cantará.

Cajita forma de luna...
y el aire lo cantará.

Le ha dao llanto la vidala,
el viento le ha dao la voz,
las piegras le dieron juerza,
y alma la luna y el sol.

Cajita forma de luna,
caja de mi corazón.

José Ramón Luna: *Caja chayera; versos del cerro indio* (1940)

A un campesino riojano

Debió tener el alma como el campo
castigado por soles y sequías,
así como ese monte achaparrado,
erizado de espinas,
que sólo se empenacha en Primavera
con la ofrenda mezquina
de algunos escasos ramilletes
de flores amarillas.

Empuñando la herramienta
con firmeza y baquía,
abrió el claro preciso para el rancho;
cortó horcones y vigas;
amasó paja y barro para el techo
y entretejió su quinchá.

Las nubes que pasaban
arriba, muy arriba,
urgidas por el viento
de lejanía a lejanía,
lloviéronle ilusiones
y soñó con amelgas verdecidas
y con "pirhuas" colmadas
por cosechas opimas.

La pequeña represa
cavó con afán en muchos días
y no era más que el cuenco de sus manos
agigantado, que al cielo se ofrecía
en espera anhelosa,
por la sed de la tierra y de su vida.

Cuanto más le cercaba la pobreza
la fe era más viva.
Plantado como un tala en el paisaje,
aferrado a su tierra tan querida,
fue poniéndole el tiempo,
en sus magras mejillas,
los signos de la angustia y el cansancio
y en sus cabellos hebras de ceniza.

Sus fuerzas se agostaron
en lucha desigual y sostenida.
Agobiado y exhausto,
la tierra lo ha sumado a sus conquistas.
Ahora yace inmerso
en un silencio sin orillas.
Eternidad abajo
y eternidad arriba.
¡Inerte sobre el polvo
como rama caída!

¡Lo está llorando el lucero de la tarde
con su lágrima viva,
arrojándole en leves resplandores,
como fina llovizna,
el oro desvaído y angustioso
de sus chacras ardidas!

Regresará a la tierra que lo acoge,
renacerá algún día,
en el dulce sabor de la algarroba;
en el latido de las cajas indias;
en el acento gris de las vidalas;
en el maíz de la cosecha exigua,
suerte de pan para remotas bocas...

Como está ya su sangre detenida,
no caben en su mundo
ni la noche ni el día.
Eternidad tan sólo
hacia abajo y arriba,
hacia los horizontes todos,
sin fondo y sin orilla,
sin monte achaparrado,
sin sol y sin sequía.

José M. Paredes: *Tras la voz, la tierra* (1959)

Manual de la baguala

“Como la flor de la luna, la baguala ha elegido
la noche para nacer, crecer y morir”.

A. F.

Madurada en la pena y en la sabiduría,
Amarra sus raíces en el mugrón del vino.
Y se va por la boca del hombre que la canta,
Como la mano sola del árbol hacia arriba.
En la jaula de luna del bombo solitario,
Crece golpe tras golpe
Toda su hechicería.
Se hace estrella de llanto. Y alumbra en la saliva,
Gritos de brote duro, de imprecación y arrimo.
La seguirán cantando hasta el alba los hacheros
Y hacia los cuatro vientos derramará el delirio.
Pero cuando el rocío lama el follaje ciego
Y a las botellas muertas venga a mirarse el día,
Será ceniza rota su savia condolida
Y morirá en la lumbre
La flor del coplerío.

Ariel Ferraro: *La Rioja Innominada* (1960)

Navidad por La Rioja

Cuando el sol de diciembre castiga fuerte
y se agota el coyuyo en sus estridencias
La Rioja va poblándose de mil pesebres
y el Niño Dios visita llanos y sierras.

Con música de boca, bombo y guitarra
las pacotas visitan los nacimientos;
florecen, memorables, los villancicos
y van hacia una luna de aloja y sueño.

*Ya viene la vaca
por el callejón
trayendo la leche
para el Niño Dios.*

*La Virgen María
su pelo tendió,
hizo una cadena
que al cielo llegó.*

Esto cantan los hombres y las mujeres
en las noches sonoras de aquella tierra.
El Niño se sonríe, nada no dice
y el buey patiquebrado de centinela.

Esto cantan los hombres y las mujeres
y le piden al Niño, de pedigüenos,
que les mande en el año que ya se viene
un poquito de lluvia y un buen gobierno.

*Venir pastorcillos,
venir a adorar
que el Rey de los Cielos
ha nacido ya.*

*Niñito bonito,
boquita'i coral,
ojitos de cielo
que alumbran el mar.*

Félix Luna (*Comunicación*. 1967)

* * *

La última de las divisiones consideradas en este mapa poético del norte argentina nos lleva a lo que Cortazar ha llamado el *ámbito central* que comprende la zona de La Frontera, como se llama tradicionalmente al sur de Salta y los vecinos sectores tucumanos y santiagueños, por una parte, Córdoba por otra y, finalmente, Santiago del Estero. Unido culturalmente a lo demás del norte, puesto que su territorios formaba parte del antiguo Tucumán, este ámbito central incorpora matices literarios característicos.

Aunque en el aspecto poético la zona de La Frontera no posee autores que la representen con exclusividad, varios

poetas, especialmente salteños, nos traen en sus versos elementos fronterizos. De uno de ellos, precisamente, Manuel J. Castilla, hemos tomado una evocación de la legendaria ciudad de trágico destino fundada por Diego de Heredia en 1565, cuyos habitantes, de fastuosa vida y notoria impiedad, se perdieron con ella cumpliéndose así la profecía atribuida a San Francisco Solano: "Salta saltará, San Miguel florecerá y Esteco se hundirá". Temas de una glosa recogida por Juan Alfonso Carrizo en Salta sobre la cuarteta.

No sigas ese camino,
no seas orgulloso y terco,
no te vayas a perder
como la ciudad de Esteco,

La leyenda de la ciudad maldita ha inspirado a varios de nuestros poetas, como Ricardo Molinari (cuya *Elegía a la ciudad de Esteco* ya hemos transcripto) y León Benarós, quien le ha dedicado su romance *Esteco se está perdiendo*.

La provincia de Córdoba, cuyos poetas, desde Lugones hasta Capdevila, parecen destinados a trascender en obras de proyección nacional, posee también autores de inspiración voluntariamente localizada y regionalista. Ataliva Herrera (*El poema nativo. Sonetos de la tierra —1916—; Paz provinciana. Poesías; Bamba*) debe sin duda ser considerado en primer término por el caudaloso aporte de materiales folklóricos que ha deslizado en las trescientas páginas de su singular obra *Bamba. Poema de la Córdoba colonial*. Augusto Raúl Cortazar ha dado ya en su citada obra de 1959 (p. 357-359) una amplia referencia a los principales fenómenos del folklore vigente e histórico de Córdoba que Ataliva Herrera utiliza en su largo poema, entretejiéndolos de tal manera con la vida de los protagonistas, que los más heterogéneos elementos del folklore no sólo cordobés sino, además de ello, universal (como es el caso, que hemos elegido para ejemplo, del cuento de la Flor del Lirolay) aparecen en él como originados en episodios de la historia de Bamba, allí narrada. "El poeta es señor absoluto de su reino de fantasía y de belleza", dice Cor-

tazar al comentar la obra. "No le pidamos precisiones en cuanto a los orígenes, rigor de investigación que atempere los anacronismos, estudio de procedencias y derivaciones de los temas tradicionales que el folklore científico analiza con otro espíritu y diverso propósito. Basta saber que el poema existe y que en las mallas sutiles de sus versos ha envuelto, como en una destrísima redada, cuanto de más característico, noble y hermoso tiene esa "nueva Andalucía", a cuya Córdoba se dirige el poeta, siguiendo también la vieja tradición de los romances, con trémulos acentos de caballero rendido ante su amada" (1959, p. 359).

Otro poeta que ha reflejado en sus versos aspectos típicos de la cultura popular cordobesa, especialmente de la ciudad y sus barrios suburbanos, a través de evocaciones nostálgicas de infancia, es Azor Grimaut. Leyendas, supersticiones diversas, tipos (como el que hemos elegido para nuestra ejemplificación: El yuyero) y pintorescas costumbres de una época en que había mucho de folk en esos aledaños de la capital cordobesa, aparecen en su obra *An-cua*, donde con frecuencia el poeta se expresa en lengua ya totalmente dialectal y no sólo matizada de sabrosos regionalismos.

Santiago del Estero es la última provincia que debemos considerar aquí. Riquísima en folklore vigente e histórico, riquísima también en obras técnicas que han estudiado ese folklore y en obras literarias en prosa (novelas y cuentos) donde el mismo se proyecta, no carece tampoco de poetas regionales representativos. Importa recordar aquí, sin duda, como lo hace Nicolás Cócara en su antología de 1961, que fueron de poesía los primeros libros del eminente ensayista Bernardo Canal Feijóo, y que en la línea poético-telúrica santiagueña deben figurar en lugar destacado los nombres de María Adela Agudo, Horacio G. Rava (*Astillas, Hijo de América*), Blanca Irurzun (*Horizontes*), Irma Reynolds, Julio Horacio Urtubey y otros poetas que, en su mayor parte, hallan reunidas sus voces en la antología *Letras santiagueñas* cuyo autor, también poeta, es Moisés Carol.

En nuestra selección hemos incluido piezas de María Adela Agudo, la fina poetisa fallecida en 1951, de Carlos Abregú Virreira (*Sonatinas provincianas*, 1919; *La casa del hornero. Nuevos poemas localistas; Añatuya y otros cantos*), investigador del folklore en cuyos versos se refleja su cabal conocimiento de la poesía popular, de Dalmiro Coronel Lugones (*Romancero del canto nativo*) y de Clementina Rosa Quenel (*Requiem en la selva*), cuya labor poética continúa su fecunda obra de narradora en el cultivo de los temas nativos.

Poesía del ámbito central

Elegía a Esteco

Voy ahora pisando tu memoria enterrada, Esteco,
recorriendo tu olvido polvoso, tu savia seca, ardiente todavía.
Aquí afloras en gajos de dolida naturaleza, y piedras, muchas
[piedras
como recuerdos duros me miran largamente tristes.

Me voy hundiendo hacia tu violencia destrozada,
hacia los muros donde el polvo teje su espantosa quietud,
hacia el agua rota de sus espejos turbios
que piensan remotas lentitudes de greda y plata.

Vosotros, aires, que conocisteis esta ciudad antigua,
que lamisteis su carne de pulposa lujuria pobre
y que rozasteis las cabelleras largas de sus mujeres
traedme la canción que cantaban y el vino que bebían risueños.

Dadme su aroma de incienso, su cedro musical,
su abierta alegría yacente, su flor desmoronada.
Buscadme lo que el hombre enarbolaba desde su corazón
cuando la tierra se abrió triste a sus plantas.

Yo sé entonces que el chaco era una sola llamada quieta,
una arena caliente que quemaba tus ojos persistida,
y que cabías como un lujo en la boca guasa de los troperos
entre tus algarrobos y tu maíz dorado y puro.

Que Francisco Solano alguna vez descalzo y alucinado
te hundía por su boca para siempre. —“Esteco”, “Esteco”
te nombraba y te ibas solitario por su pena
como una flor cayéndose sangre adentro y ahogándose.

Esteco, Esteco, ¿dónde ya tus mañanas, tu vocación quebrada
y tu cintura herida de malones terribles y gritadores
y el barro ciego de las maldiciones que mojaba tus pies
Esteco hundido y solo, dónde, dónde?

En qué greda yaciendo los dulces ademanes de tu gente,
sus yelmos, sus cimbras como gallos matados
y ese fulgor hermoso del amor en que alzabas
y fundabas tu entraña de eternidad, Esteco.

Vosotros, aires, que la conocisteis y amasteis
rozad la greda que la amasa y la ciñe
para que su memoria como un polvo que le tapa la boca
se haga luz entre los que la pensamos todavía.

Manuel J. Castilla: *Norte adentro* (1954)

Bamba...

(Fragmento del canto XI)

.....

Magín, Crespín, Delfín, los tres hermanos,
por quebradas, por cumbres y por llanos
recorren toda la extensión campera,
buscando entre los árboles serranos
el *lirio-lay*, que cura la ceguera.

Lo buscan por doquier; pero es en vano:
¡No se encuentra la flor de la esperanza
para remedio del pequeño hermano!
La madre en cada atardecer serrano
mira desde un peñón la lontananza.

Un día, descansando en una aguada,
los tres acuerdan, por tentar fortuna,

ir cada uno por senda separada,
y juntarse en la misma encrucijada
cuando vuelva a apuntar la nueva luna.

Magín se marcha al sur; Crespín al norte,
y Delfín, el menor, que va al naciente,
se pierde en ascensión lejanamente,
por entre la abertura de un recorte
del monte, contra el cielo opalescente.

Y pregunta a la nube pasajera,
al árbol, a las aves, a los vientos:
—¿No han visto en dónde se abre la hechicera
flor, que es remedio para la ceguera?
Y nadie le responde a sus acentos.

Vió un día, al cabo de ambular eterno,
junto al abismo de escarpados riscos,
el lirio-lay con el retoño tierno,
sin florecer (porque era pleno invierno)
todo circuido de punzantes quiscos.

Al mismo tiempo ayó largo quejido
del viento, que en los árboles gemía.
¿Quién hablaba en el páramo a su oído?
Era el quical, tremante, que aterido
de frío, en canto de ave le decía:

—Yo te haré florecer la flor buscada,
que quiere retoñar en mis espinas;
pero caliéntame antes, porque helada
mi sangre está por la postrer nevada;
¡tengo todas mis ramas mortecinas!

Delfín mira la trágica negrura
de la hoya vertical del precipicio,
y el macollo del lirio entre la dura
espinas del quiscal. Delfín procura
llevar la flor, dispuesto al sacrificio.

Estrechó entonces el quiscal hiriente
contra su pecho, en bárbaro martirio,

roció el retoño con su sangre ardiente
y abrió la roja flor del yerto lirio,
irguiéndose una vara de repente.

Ya Magín y Crespín, tras larga andanza
de regreso, en fatal desesperanza
y en negra desazón están sumidos,
cuando ven a Delfín en lontananza,
los jubilosos brazos extendidos.

Por la envidia mordidos, en acecho
lo esperan a Delfín los dos hermanos.
Delfín baja del próximo repecho
y alborozado le palpita el pecho,
trayendo el lirio-lay entre sus manos.

Cuando Delfín, radiante de alegría,
a los dos va a estrechar entre sus brazos,
mostrando la flor rara que traía,
los hermanos, en vez de darle abrazos,
al infeliz lo ultiman a estacazos.

Recogiendo la flor, los delincuentes
arrastran los despojos aún calientes,
a la margen sombría de un arroyo.
Cavan apresuradamente un hoyo
y los entierran junto a las vertientes.

Después lavan sus manos fraticidas
en la inocente sangre enrojecidas,
en la pureza del cristal sonoro;
y las linfas quedáronse teñidas,
llamándose el lugar: El Agua de Oro.

En la fosa, circuida de espadañas,
nació un cañaveral de las entrañas
de los fecundos limos de la tierra:
Delfín hecho una planta de la sierra,
son sus dedos los tubos de las cañas.

Cuando al cañaveral lo roza el viento
con la caricia de su soplo blando,

lórico el cañizal en movimiento
modula en los canutos un lamento,
porque el cañaveral está llorando.

Magdalena escudriña con dolencia
mayor, todo el confín del horizonte.
Bamba, ya inconsolable por la ausencia
de sus hijos sin vuelta a la querencia,
en vano los campea por el monte.

¡Magín! ¡Crespín! ¡Delfín! —Largas llamadas
el negro da por la fragosa tierra,
y los gritos de Bamba en las quebradas
asestan tres hirientes puñaladas
sobre el fondo callado de la sierra.

Bamba llega cansado, en una siesta,
junto al cañaveral del Agua de Oro,
y a la verde frescura se recuesta.
Luego, una flauta pastoril se apresta
a fabricar del cañizal sonoro.

Con su hiriente puñal corta una caña
y salta sangre del abierto tajo,
que toda la hoja del cuchillo baña.
Con el pañuelo la incisión restaña,
y el cañizal murmura por lo bajo:

—“No me toques, padrecito,
ni me dejes de tocar;
que mis hermanos me han muerto
por la flor del Lirio-lay”.

Regresando a la gruta, adolorido
Bamba tañe su rústico instrumento,
hueso y sangre del vástago querido;
y el alma de Delfín, hecha sonido,
llena toda la sierra de lamento.

Ataliva Herrera: *Bamba. Poema de Córdoba Colonial* (1933)

El yuyero cordobés

De la sierra vengo
con mi carga e'yuyos.
Remedios yo traigo
pa los males suyos.

Yerbagüena, burro,
cola de cabaio,
carqueja, tomío,
sanguinaria, hinojo,
quimpe, doradía,
pesuña de vaca,
mastuerso, jaría,
peperina, albáca.

Con la ruda macho,
asigún el dicho,
viejos ni muchachos
le darán gualicho.
Mi linda patrona:
comprela, no séia,
q'ialguna persona
que la codiséia,
se güelva tilinga,
y busq'en el "daño"
del sucio mandinga,
miel pal desengaño.

Muñá-muñá, salvia,
vira-vira, ajenco,
colit'e quirquincho,
mil hombres, poleo,
contrayerba, malva...
Mis yúyos, yo creo,
que curan toditas

las pestes y males.
No cuestan nadita
más que pocos riales.

Romero, pal'aire.
Pal réuma, jaría.
Con el topasáire,
se le enrularía
la simpa, señora.
Güen'ués el cedrón,
en mates o teses
par'el corazón.
Con la tramontana
y'aceit'e comer,
del reuma se sana
q'ues cosa e'no creer.

Hay sarsaparría.
Linda mansanía.
Ráise de gramía.
Fresca doradía.
Flor de granadía.
Paico, sanguinaria.
De vaca, pesuña.
Rái de pasionaria.
Menta, muñá-muñá.
Ruda, cáchi-yuyo...
Por poquita cosa
yo vendo los yuyo
que teng'uen la bolsa.

De la sierra vengo
con mi carga e'yuyos.
Remedios yo traigo
pa los male suyos.

Azor Grimaud: *Ancua. Poemas de Córdoba*

Zamba

Zamba:
palomar de seda,
sus dos palomas claras
en el aire vuelan.

Zamba:
arca de estrellas
guardadas en las arpas
y en las guitarras viejas.

Surtidor que nos falta,
el de tus flores frescas:
el jazminero canta,
trina la madre selva.

Ronda de la media vuelta,
ronda de la vuelta entera:
una alameda blanca
y una blanca arboleda.

La zamba tiembla,
tal las noches pulidas
de las estepas,
cuando se duermen finas
las polvaredas.

Mañana lenta.
Ala de plata.
Señorona y bella
la danza lenta.

María Adela Agudo: *Cuaderno de María Adela Agudo* (en Agón, Revista de Filosofía y Letras).

La Federal (Vidala santiagueña de 1850)

Llegaron cartas de Rosas
en las carretas de ayer,
y en su estancia de Uyamampa
contento está el brigadier.
*Que viva don Juan Felipe,
que viva don Juan Manuel.*

Dicen que al loco de Urquiza
y a Juan Lavalle el infiel,
pronto van a fusilarlos
en Córdoba o Santa Fe.
*Que viva don Juan Felipe,
que viva don Juan Manuel.*

Soy argentino,
soy federal;
flor de Ullibincha,

traigo en mi ojal,
y por cumplir un mingado
ando por el salitral.

Mientras se sirva la aloja,
alerta la guardia esté;
las muchachas federales
sigan bailando el minué.
*Que viva don Juan Felipe,
que viva don Juan Manuel.*

Soy argentino
soy federal;
flor de Ullibincha
traigo en mi ojal,
y por cumplir un mingado
ando por el salitral.

Carlos Abregú Virreira: *La casa del hornero* (1933)

La unitaria (Vidala santiagueña de 1851)

De la posta de Ojo de Agua
salió la mensajería,
y a los pobres unitarios
dejó mensajes urpila.

No habrá cadenas ni tiranía.

Dicen que don Antonino
anda por la serranía
y que una canción lejana
repite, como la urpila:

No habrá cadenas ni tiranía.

Cuando lleguen las cegadas
Santiago, tendrá en el día,
noticias que se adelantan
en los cantos de la urpila.

No habrá cadenas ni tiranía.

Carlos Abregú Virreira: *La casa del hornero* (1933)

La caja

(fragmento)

Voz secular que tan sólo
sabe nombrar las vidalas,
el monte ya no es silencio
cuando crecen tus palabras.

El carnaval te despierta
para que sueñes nostalgias,
para que cuentes al viento
las soledades del alma.

Y a orillas de las "trincheras",
el corazón de tu drama
llore un salitre de penas
hasta el regreso del alba.

Dalmiro Coronel Lugones: (En: *Selecciones Folklóricas*, Nº 9)

Canción de cuna para el angelito

Duerma mi angelito
ahí en su cujita.

Duerma el sueñito
iá sin la nanita.

Mi flor de clavel
corazón de miel.

Duermase alhajita.

Como palomita
iá usté va a volar,
iá usté va a volar!
Mi flor de clavel
Corazón de miel.

Duerma la huahuita.

Como un lucerito,
como un lucerito

iá, iá va a brillar!

Mi flor de clavel
Corazón de miel.

Duerma nubecita,
no me haga llorar!
Iá usté va a volar,
ay, ayayayitay!
En su cajoncito
haga un lugarcito
pa irme ande se va!
Ay, ayayayitay!
Pa irme ande se va,
ay, ayayayitay!

Mi flor de clavel
Corazón de miel.

Clementina Rosa Quenel (*Comunicación*. 1967)

* * *

Aunque ligadas a la cultura andina por el cordón cordillerano, que en ellas culmina en altura y magnificencia, las provincias de Mendoza, San Juan y San Luis se presentan, en este mapa de la poética regional, unidas bajo la sugerente advocación de su viejo nombre indígena: Cuyo (*¡Cuyum...!* como exclama desde la portada de su *Cancionero* uno de los más distinguidos escritores argentinos de inspiración telúrica, Juan Draghi Lucero).

También aquí hay regionalismo y tradición marcando la fisonomía particular del canto. También aquí hay poetas que buscaron en el tema, la forma y el lenguaje folklóricos la imagen de su inspiración, la medida de su expresión, la modulación de su verbo.

Las Tres Marías del cielo
ya no se nombran así;
el Señor las llama ahora
San Juan, Mendoza y San Luis

dice con filial devoción el poeta (Bufano, *Charango*) y precisa luego:

Nací en Mendoza, la tierra
que me da savia y raíz.
¡No me arranquen de mis pagos
porque me voy a morir!

El paisaje, que brinda en Cuyo tanto la grandeza del Ande y sus eternas nieves como las planicies agrestes de la travesía puntana o los valles escondidos de San Juan, enmarca y determina parcialmente la figura del hombre. A él pertenecen los caminos, evocados por Juan Conte-Grand (*Tierra y cielo*) con ternura sencilla:

Caminitos de mi tierra
serpentinan de los cerros.
Por donde anduvo mi paso
hoy asciende mi recuerdo.

Caminitos regalados
de soledad derroteros
con un destino: las nubes,
con un lenguaje: el silencio.

Vencedores de la roca y la arena son compañeros de arrieros y cazadores de guanacos, de pastores y cosecheros, que buscan en sus huellas el paso más fácil, el vado más seguro, la senda más corta, muchas veces marcados desde el tiempo del huarpe por incontables pies. En el paisaje están también los ríos: carisma de los valles rodeados de desiertos, bien merecen en estas tierras un recuerdo poético como el que, con sobreentendido orgullo les dedica Bufano (*Charango*) al nombrar los de su provincia

Mendoza, Atuel, Tunuyán,
Diamante, Horcones, Malargüe
¡si quiere ver estos ríos
venga a mi tierra, compadre!

Y en él, por fin, en ese paisaje humanizado ya por la labor tesonera y sencilla que Antonio de la Torre ha querido exaltar en *Mi padre labrador*, están, para deleite moroso de los poetas cuyanos, las casas solariegas, las fincas rodeadas de tierras laboreadas, oasis de frescura que, con tra-

bajo y fe, gana el hombre día a día a los vientos furiosos, a la piedra, a la arena.

Las tierras y la casa (latiendo como tibio corazón del complejo rural) constituyen constantes de la poesía regional cuyana. Allí, la vida patriarcal del campesino pasa, digna y simple, regida por el lento ritmo que acompaña la madurez frutal. Las faenas del campo y particularmente aquellas relacionadas con el cultivo, la recolección y la conservación de los frutos son, por lo mismo, temas poéticos predilectos, desde la gran empresa de la vendimia que cantara Bufano hasta la paciente labor pintada por Agüero en su "Romance de las peladoras" (*Romancero aldeano*).

Romance de las peladoras

I

La fruta perfuma
en cuatro bateas.
Cuatro peladoras
pelando conversan.
Dos son viejecitas;
dos son jovenzuelas,
pero todas tienen
amplias las polleras,
diestros los cuchillos,
negras las cabezas.
Cuatro peladoras
pelando conversan.
Sus cuchillos mondan
la fina corteza,
y una cinta larga
cae en las bateas;
y orejones colman,
y pelones llenan
el cajón que duerme
junto a las bateas.

II

—Vaya m'hija, vaya
y en el zarzo extienda;
(dice a la más joven
la mujer más vieja).
Y se va la moza
por entre la siesta,
el cajón apoya
su fuerte cadera;
luego con sus manos
grandes y morenas
las cañas recorre,
las frutas arregla.

III

Cuatro peladoras
pelando conversan.
Entre charla y charla
se hará la cosecha...

Fiestas sagradas y profanas jalonan el año y ponen su nota de animación, propicia al cantar y al danzar, entre la siembra y el riego, entre la poda y la cosecha, entre el tiempo de la vendimia y la faena vinar. Los cultos populares preséntanse entonces con su originalidad característica. Así, la devoción litúrgica a la Virgen del Rosario de Andacollo, por ejemplo, se anima en Ullún y otros pueblos cordilleranos de San Juan, con la presencia de la pintoresca cofradía de “chinos de la Virgen”, cantores y danzantes que, continuando una tradición chilena, celebran su fiesta el 12 de octubre de cada año y a cuya intención se une el poeta Miguel Tejada (*¡Viva Jáchal, puras luces!*) cuando dice:

Somos los chinos de la Virgen
que la venimos a adorar,
año tras año le brindamos
nuestra oración en un cantar.

Cantan maduros los trigales,
cantan las hoces al segar;
y los racimos que maduran
en la alegría del parral.

Cantan los soles cuando vuelcan
sobre las pampas su raudal;
y los jardines florecidos
y el limpio cielo de cristal.

Si todo canta en este valle
para la Virgen adorar,
también nosotros le cantamos
porque es un canto este danzar.

Cantan los músculos y nervios
de nuestra flauta corporal,
y el corazón marcando el ritmo
no cesa dentro de cantar.

Canto sencillo el que cantamos
porque es un canto este danzar,

saltan y brincan nuestros ner-
que la venimos a adorar,
año tras año le brindamos
nuestra oración en un cantar.

Música y fe forman la danza
con que venimos a adorar.
Vamos delante de la Virgen
para gozar su dulce faz.

Todo lo damos a la Virgen
porque esto es dar la voluntad.
Que cada cuál dé lo que tiene
sin mezquinar, sin regatear.

La Santa Virgen de Andacollo
es generosa para dar,
da la salud y da la vida,
y da la fe que es mucho más.

Somos los chinos de la Virgen,
somos los chinos, ¡a bailar!
¡Miren qué alegre está la Vir-
gen que nos sonrío en el altar!

En otros casos, ya fuera del culto oficial, es una tradición lugareña la que da lugar a manifestaciones de impetración y de fe, como ocurre con el culto de la Difunta Correa cantado por Benarós en su *Romancero argentino*.

La historia, desde aquella que trae en leyendas las mentas de los huarpes, hasta la que exalta la gran epopeya sanmartiniana, desde la que se estremece recordando a la montonera innumerable y a la mujer brava que se llamó Martina Chapanay, ha sido más bien tema de páginas en prosa. Las obras poéticas han buscado menos inspiración en el pasado que en el legado que, hecho costumbre y tradición hogareña, dejaron esos tiempos en el habitual transcurso de la vida regional. Unido al factor ecológico que, como dijimos, lo determina parcialmente, este factor histórico-tradicional es esencial para la comprensión espiritual del hombre cuyano y, particularmente, de su expresión poética.

Cantor de todo Cuyo y especialmente de Mendoza, su provincia, Alfredo R. Bufano (*Poemas de provincia, Poemas de Cuyo, Tierra de huarpes, Romancero, Poemas de las tierras puntanas, Mendoza la de mi canto*) encabeza la lista de sus poetas. Autor fecundo, sus poemas se caracterizan por una acertada captación de la psicología nativa en la pintura de sus tipos, una colorida paleta en las impresiones de paisajes y escenas de costumbres y, sobre todo, una sensibilidad dispuesta a captar las más bellas facetas de la vida y del carácter del hombre campesino. Jorge Enrique Ramponi (*Piedra infinita*), Ricardo Tudela (*Los poemas de la montaña*), Juan Bautista Ramos y, en los últimos tiempos, Hugo Acevedo (*Rumor de vida, Las flechas azoradas*) son nombres destacables entre los buenos poetas mendocinos.

Antonio de la Torre (*Gleba, La tierra encendida, Coplas, Mi padre labrador*), nacido en España, cantó a Cuyo a través de su patria adoptiva, San Juan, y lo hizo con creciente apego a los temas y formas de arraigo popular. Sus coplas lo muestran identificado con las esencias regionales en intención y lengua; sus romances, aunque monorrimos,

se aferran a la tierra cuyana por los firmes lazos del sentimiento. Juan Conte-Grand (*Poemas de la serranía, Tierra y cielo*) y Miguel Tejada (*¡Viva Jáchal, puras luces!*) han dejado asimismo emocionado testimonio de apego a San Juan y a su tradición. A través del volante literario *Lagar*, por fin, hacen oír sus voces, muchas veces de marcado acento regional, las más recientes promociones poéticas sanjuaninas.

Sin olvidar las páginas llenas de emoción y sencilla belleza con que, al margen de su obra de talentosa investigadora, cantó a San Luis Berta Elena Vidal de Battini (*Agua serrana, Campo y soledad*), y las más recientes producciones de César Rosales (*La patria elemental*, entre ellas) María Gatica de Montiveros y otros, la expresión poética puntana puede encontrarse representada aquí por la obra de Antonio Esteban Agüero (*Poemas lugareños, Romancero aldeano, Pastorales, Las cantatas del árbol, Canciones para la voz humana*): poeta de fuerte acento y personal estilo en cuyos versos la tierra natal canta a través de sus pájaros, sus árboles, su historia hecha tradición. Antonio Esteban Agüero es, sin duda, uno de los mayores valores de la actual poesía regional argentina.

Una mención especial cabe, por fin, aquí. La de un poeta cuya obra de proyección folklórica, no ya caracterizada por su encuadre regional sino por la fecunda y lograda revitalización de formas y temas de la tradición argentina, ocupa un lugar relevante en nuestras letras. León Benarós, crítico de arte, estudioso incansable, es otro distinguido hijo de San Luis.

Poesía del ámbito cuyano

Estampa de don Carmen Coronel

Este es Carmen Coronel,
señor de Los Pejecitos:

Color de quebracho luce
su firme rostro curtido.

Hombre de más largas mentas
no hay en el sur mendocino

Tamañazos años tiene,
tantos que ya echó en olvido
que anda la muerte cuatrera
por este mundo en su pingo.

Como el peje de su rancho
así de enhiesto lo he visto,
así de duro y de fuerte,
así de blando y sombrío.

Cuando me tendió su mano
con recio apretón de amigo,
sentí el calor de la tierra
y la frescura del río.

Entre estos algarrobales,
entre estos montes y quiscos,
ruedan sus años cerreros
como bagualas de olvido.

Detrás de Punta del Agua
tiene don Carmen su nido,
que es para él y para todos
como su chifle de vino.

Servicial como yesquero
para amigos y enemigos.
¡El campo y la soledad
crían siempre buenos hijos!

Don Carmen, bajo su alero
hallé frescura y cobijo,
leche recién ordeñada
y buen asado de chivo.

Justo es que yo retribuya
su montañés señorío,
atando con dobles cuartas
su recuerdo al verso mío.

Alfredo R. Bufano: *Mendoza, la de mi canto* (1943)

Fiesta en la Carrodilla

Es semana santa
y en la Carrodilla
la gente sencilla
como en año nuevo con el vino canta.

Zumo en las arterias, brillo en las pupilas,
en las carpas bailan entre risotadas,
mientras se levantan como acongojadas
del Calvario viejo las catorce pilas...

Alamos de oro, con temor los mece
del serrano toño la liviana brisa,
cuando es más aguda la romera risa
sobre el nazareno que en la cruz padece.

Lloran las guitarras aires regionales;
una polvareda la cueca levanta,
y en la Carrodilla la semana santa
exorcisa angustias y atempera males.

Frente a cada nicho gotean las velas;
el sol se repliega por sobre las casas,
mientras un chivato dórase en las brasas
y hay monedas de oro dentro de las cazuelas.

Gime sus vidalas un cantor precario
y la tarde muerta los paisajes sella,
cuando parpadea la primera estrella
y una voz musita dentro del Calvario.

Por entre el murmullo, los requiebros finos
rinden corazones, flores y pañuelos...
Una viñadora se consume en celos
mientras suenan besos por los carolinos.

Y el sermón comienza la voz del vicario;
ponen los faroles tonos amarillos,
cuando, de repente, brillan dos cuchillos
junto a los adobes del viejo Calvario...

Juan Bautista Ramos (En: *Mendoza pulsada por sus hijos* de Pedro Crovetto, 1936)

Coplas de pueblo

Soy de la tierra del vino,
soy de la tierra del sol,
junto al cerro Villicum
tengo mi nido y mi amor.

Soy de la tierra de Cuyo
y como el quisco soy yo,
todito espinas por fuera
y por dentro pura flor.

Del Pozo'e los Algarrobos
voy yendo pa'Niquivil;
llevo mi mula carguera,
si querís, negra, vení.

Para esconderte, Paslian;
para quererte, Tudcum;
para olvidar, si me olvidas,
el valle de Puchusum.

Déme un litro, bolichero,
sin poner cara de fiambre;
que cuando llegan las uvas
no hay perro que muera de
[hambre.

A la cosecha, chinita,
te está esperando el amor;
jazmines rotos al aire,
olor a mosto en el sol!

Antonio de la Torre: *Coplas* (1941)

Digo el mate

Porque sábado es hoy, y la mañana
como una fruta desde el tala cae,
y soy joven y sano, y me navegan
tradiciones y músicas la sangre,
quiero ser otra vez entre vosotros,
para decir y celebrar el Mate:
De Guaranía nos vino, con la Yerba
que resume fragancias tropicales
y ese barro de América que un día
vio que llegaban sigilosas naves,
con cadenas, y perros, y arcabuces,
y duras voces vulnerando el aire;
Verde Yerba de América, divina
como todas las cosas naturales;
Santa Yerba de América, sembrada
por quien hizo los ríos y las aves,
y tendió la llanura hacia el naciente
y hacia poniente levantó los Andes,
y la Coca sembró para los Quichuas,
y el Algarrobo para pan del Huarpe.
Yo era niño —recuerdo— y la primera
memoria verde se remonta al Mate,
en mi casa de Merlo, donde el día
comenzaba a girar, cuando mi Madre
sorprendía el hervor de la tetera
entre volutas de vapor quemante;

y era luego la lenta ceremonia:
vieja suma de gestos y ademanes,
aquel ir y venir de la cuchara,
la visión del azúcar, el fragante
esplendor de la Yerba, la bombilla
en doradas virolas y espirales,
y el porongo de plata que tenía
curva de seno adolescente y grácil,
y cobraba, de pronto, en la penumbra,
nítida luz de religioso cáliz.
¡Ubre dulce me fue, mi vino verde,
mi pan primero, mi nodriza amante!
Yo recuerdo sus íntimos sabores,
y también sus diversas variedades:
dulce Mate del alba que se bebe
morosamente al comenzar un viaje
en la puerta de casa mientras miro
entre neblinas despertar el valle;
Y aquel Mate primero del retorno,
por la sombra con grillos de la tarde,
que nos vuelve liviana la fatiga
sobre los hombros, como un ala de ave;
Y ese Mate que beben los troperos
cuando regresan de Salinas Grandes;
Y aquel Mate nocturno que me diera
una muchacha, cuya boca suave
daba un beso primero a la bombilla,
como manera de poder besarme;
Y aquel Mate gustado en la cocina,
escuchando al viejito Magallanes,
dibujar sobre el humo las histohias
del Niño Ladino y de Urdemales;
Y aquel Mate que sabe a bergamota;
y el que a mastuerzo y mejorana sabe;
y el que guarda memoria del husillo,
y el que una gota de aguardiente trae;
Y ese Mate gustado en la penumbra,
que conforman higueras y nogales,
mientras crece la siesta, y la cigarra
el masculino corazón me tañe;
Y aquel mate de bodas, con su gusto
a rama nueva, a porvenir, a encaje;

Y ese Mate bebido en Carolina;
Y el que bebí en la Sierra de El Gigante;
Y el que un día me dieron en Trapiche;
Y el que supe gustar en Rumi-Huasi;
Y aquel fúnebre mate que bebimos
en el velorio de Adelaida Chávez,
lamentando su muerte y admirando
su juventud de porcelana frágil...
Pueblo somos por él; desde centurias
su costumbre nos forma, como sabe
modelar un cacharro el alfarero
con la destreza de su mano suave;
él nos dio, generoso, las virtudes
que entrelazan raíces esenciales
en el nudo del ser, y nos perfilan
un inédito rostro innumerable;
porque en él se juntaba la Familia,
como el agua diversa sobre el cauce,
y al juntarse quebraba el egoísmo,
el monólogo torpe, las cobardes
galerías del odio, y frutecía
sobre mazorcas de granar afable;
Y nos fue profesor de democracia,
a pesar de los hierros coloniales,
porque supo igualar en la bombilla
la sed del Hijo con la sed del Padre,
el dolor de la criada y la señora,
la hartura del rico con el hambre
silenciosa del pobre, de tal modo
que supimos medir en lo que vale
la celeste razón que nos convierte
en ciudadanos civilmente iguales.
Y por qué no decir las cebadoras,
que vestidas de sedas o percales,
o calzadas de tímida alpargata
o con zapatos de charol brillante,
bajo luces y sombras de la vida
supieron darme los mejores Mates;
viejas eran algunas, con el rostro
a corteza de molle semejante;
lindas eran algunas, otras feas,
desgarbadas, coquetas, elegantes,

con cabello retinto, como el ala
 voladora de tordos y zorzales,
 o teñido por leve plenilunio,
 o lo mismo que brisa de trigales,
 pero en todas igual se prodigaba
 la gracia criolla como miel amable.
 Sólo nombres conservo; como guarda
 de las flores su olor el caminante:
 Doña Mercho Corbejo. Lola López.
 Francisca Cuello. Evangelina Páez.
 Reginalda Lucero. Pancha Orozco.
 Adelina Yanzón. Rosario Báez.
 Clara Chirino. Petronila Gómez.
 Minerva Leyes —prima de mi padre—.
 Doña Delia Baigorria. Doña Isaura.
 Sara Bedoya. Encarnación Morales.
 Y una anónima joven de Punilla;
 y la por siempre recordada Carmen.
 ¿Por dónde andarán ahora que las digo,
 y las vuelvo fragancia para el Arte?
 ¿Cuál cocina gobiernan? ¿Qué alacena
 acomodan o limpian? ¿Qué zaguanes
 las contemplan barrer por las mañanas
 con las escobas de pichana? ¿Cuáles
 los arcones que ordenan el domingo?
 ¿Qué chirigua las oye entre los sauces?
 ¿Dónde sueñan, o lloran? ¿Dónde ríen?
 ¿Bajo cuál piedra con su nombre yacen? ...
 De repente me callo, porque siento
 una voz que me nombra y acercarse,
 sobre un tímido andar y una mirada,
 cálido y dulce, y nacional, el Mate ...

Antonio Esteban Agüero (En: *Selecciones
 Folklóricas*, n° 10).

* * *

Vayamos ahora hacia el ámbito patagónico, enorme extensión que comprende las provincias de Neuquén, Río Negro, Chubut y Santa Cruz e incluye Tierra del Fuego y

las islas, en busca de las voces poéticas que hayan logrado expresar, con matices propios, la cultura regional de esa tierra chúcará de bellos paisajes y crueles travesías, donde frecuentemente fue el colono extranjero quien borró los rastros aún frescos del indio. A la cultura de este último se refieren obras como el largo poema *Lin-Calel* de Eduardo Ladislao Holmberg y *Peumayén. Poemas del sur* cuyo autor, José Bustos Baeza, se ha inspirado para algunas de sus composiciones en leyendas araucanas. Pero cultura indígena no es cultura criolla; en su estado puro no es, para nosotros, cultura de folk. Otros poetas de la Patagonia la han evocado con la emoción que siempre llevan en sí los recuerdos de la niñez y de la primera juventud; pero en las composiciones de Enrique González Trillo, de José María Castiñeira de Dios (*Campo sur*), de Irma Cuña y demás poetas sureños no puede reflejarse otra continuidad temática que la que da el paisaje: la cultura regional se debate aún entre el desintegrado patrimonio del indio y la exótica presencia del extranjero no asimilado todavía. Sin embargo es de un rincón de esta región de contrastes geográficos, étnicos y culturales de donde procede la obra de uno de los precursores de la poesía de inspiración folklórica: Miguel Andrés Camino. Desde los títulos de sus libros vemos en Camino intención de cantar con acento característico a la tierra neuquina: *Chacayaleras* (1921) y *Nuevas Chacayaleras* toman su nombre de los montes de chacayes que son allí típicos, *Chaquiras* “en araucano/ son las cuentas de un collar”, como él mismo lo ha dicho comparándolas luego con las canciones y coplas que componen su obra así titulada. El uso del habla regional neuquina (en la que, como nos señalara el distinguido lingüista Ricardo L. J. Nardi, se advierte gran influencia chilena) es una de las más salientes características de sus versos. Federico de Onís ha juzgado a Camino el mejor poeta regional de la Argentina y aun de toda América; nosotros, con nuevas perspectivas, consideramos que este porteño enamorado del paisaje y la aldeana existencia de las gen-

tes a orillas del lago Lácar es sin duda un cantor de abierta sensibilidad y auténtica originalidad expresiva, cuya obra debe constituir un no olvidado antecedente para las nuevas generaciones poéticas del sur del país.

Poesía del ámbito patagónico

Coplas

Me miraste, te miré;
si te besé me besaste;
me olvidaste, te olvidé;
me porté cual te portaste.

Gajitos de madreSelva
son tus bracitos, chacaya;
al enredarse en mi cuerpo
lo acarician y lo amansan.

Soy para mis quereres
como el hornero:
si el nido me patean
lo hago de nuevo.

El que en el acto e'cuerear
se ofrece con su cuchillo,
es que debe precisar
un lazo o un cojinillo.

Miguel Andrés Camino: *El paisaje, el hombre y su canción*
(*Chacayaleras*). (Reedición de 1938).

¡Tanto lo hi querío!

No me diga, maire,
que ha sío po mala
que mi Juan se ha ío!

Tanto lo hi querío,
que en mi probe rancho
no ha habío bocaó,
caricia ni beso
que pa él no haiga sío.

¿Quién, sino esta lesa,
trenzaba sus sogas,
cuidaba su aliño,
y con blanca lana
de sus probes guachos
tejía sus matras
y sus cojinillos?

Y él, náa más que penas,
es lo que me daba
en cambio e'cariño...

Tanto lo hi querío,
que po más que icen
que vive con otra,
po náa lo maldigo,

si juera eso cierto,
de que está con otra,
¡adiós esperanza
que güelva conmigo!

¿Po qué he sío güena?

¡Malhaya la pena
y toito el trabajo,

que po conserválo
asín m'ha ponío!

Y, ¿qué haré yo agora
con esta guagüita? . . .

Penando, penando,
seguiré en la vía;

hasta que otro hombre
al verme algún día
tan triste y tan sola,
me arrastre a su rancho
pa concluir conmigo.

Po que juera pronto,
¡ay! ¡qué no daría!

Miguel Andrés Camino: *El paisaje, el hombre y su canción*
(*Chacayaleras*).

Tierra del Sur

Tierra del sur: silencio y lejanía.
Frente a su muerte estamos.
Es tierra de araucarias,
y coihues y cedros. Araucanos
fueron los hombres de esta tierra grande
Gentes del sur, tehuelches, la poblaron
y vivieron sus días.
Hoy hay tan sólo gentes de otros pagos:
buscadores de oro y de petróleo,
colonos irlandeses o italianos.
Los indios ya no bailan
la danza del guanaco
y entierran a sus muertos
allá en el cementerio de los blancos,
sin el ritual antiguo,
sin bailes, ni canciones; sin llevarlos
al chenque familiar, mientras corrían
animales en fuga por el llano:
huemules y vicuñas
y potros cimarrones y guanacos.
Vivían libremente.
Eran tribus de paz, pero el cristiano
les llevó la guerra, y muerte y exterminio
bajo el cielo tehuelche y araucano.
Y hubo estancias de nombres extranjeros
y campos alambrados,
y donde había toldos hay rebaños.

Blanquean osamentas
sobre la tierra opaca. Un viento aciago
ya dispersó a los hijos de la tribu,
que su lengua y sus dioses olvidaron.
En viviendas de adobe,
en cuya puerta hay cueros de quillango,
comparten su tristeza
con el resero gaucho,
y cantan las canciones
que aprendieron un día de los blancos.
Tierra del sur: silencio y lejanía.
Arenales, mesetas de basalto,
y ciénagas y bosques,
y restos de fogatas sobre el llano.

Enrique González Trillo: *Cántico a la tierra
patagónica* (1943).

Los ríos

Inclinados al Sur
se van los ríos,
cerca, los bajos cerros
de mis Tres Picos.

Ríos de mis amores
cómo los miro:
Napotá, Sauce Grande
y Sauce Chico.

Inclinados al Sur
los ojos míos,
cómo se están doliendo
de haberse ido.

José María Castiñeira de Dios: *Cámpo sur* (1952)

Neuquina

Nací en Neuquén, oasis del desierto,
inmenso reino del potente viento,
millonario de arenas y de piedras,
Arauco triste de su gente nueva.

Nací en Neuquén, nostálgico del indio,
para quien fue "el audaz y el atrevido";
el extranjero lo pobló de arados,
de frutales, de viñas y de álamos:
pero él siguió soñando con las tribus.

Nací en Neuquén, y por las noches hondas,
cuando todo se acalla, mi alma loca
trepa las bardas, atraviesa el río,
y tras la Cruz del Sur halla el camino
que conduce al secreto primitivo.

Y cuando lejos parta, no habrá olvido
para mi valle, mi arenal, mis ríos,
ni el salvaje furor del viento terco.

Nací en Neuquén, sonrisa del desierto,
y en él quiero dormir el largo sueño.

Irma Cuña (De Nicolás Cócara: *Provincias y poesía*)

* * *

Las provincias de Buenos Aires y La Pampa, junto con los territorios del sur de Córdoba y de Santa Fe, configuran en la división que aquí seguimos el *ámbito pampeano*.

Poéticamente, este ámbito ha dado dos tipos de obras que exceden el concepto de poesía regional a que nos hemos atendido: la poesía gauchesca y múltiples proyecciones del folklore en la obra de poetas no regionalistas (entre ellos algunos de los de más alta talla en la literatura nacional).

La heterogeneidad de su contenido social es una de sus principales características.

El gaucho, en sus diversas facetas de jinete y payador, galante y cuchillero, héroe nacional y changador malentendido, ha sido cantado a través de toda nuestra historia literaria como un siempre vivo *leit-motiv* de la poesía argentina. Sin embargo, cabe también aquí la ejemplificación si consideramos sólo algunos de los mejores poetas hasta ahora no citados (Vicente Barbieri debería serlo, sin duda, nuevamente), que, en tiempos actuales, han dedicado con mayor consecuencia su producción al canto de proyección folklórica pampeana, excluyendo aquellos que lo han hecho solamente en lenguaje gauchesco.

El paisano no gaucho, el chacarero, el colono acriollado por amor a la tierra, han tenido y tienen también sus cantores: los santafesinos José Pedroni y Carlos Carlino son clásicos entre ellos.

El negro, culturalmente casi desprovisto de supervivencias africanas y sólo en lo racial diferenciable de otros tipos sociales con los que se mezcló (el gaucho, el compadrito), fue tema cultivado por poetas como Elías Carpena y el desaparecido Luis Cané.

El compadrito, emparentado con el criollo pampeano en su origen *orillero* (es decir, de donde el horizonte se ensancha tras las últimas casas ciudadanas) fue cantado por muchos, desde los versos quejumbrosos de los primeros tangos con nostalgia de ayer hasta las recientes Milongas donde Jorge Luis Borges recupera los días anteriores, de bravura feliz.

El indio, en fin, no ya como individuo culturalmente aislado de la civilización, sino precisamente en sus choques con ésta, ha dejado sus temas de malones, de raptos, de cautivas.

Vaya pues, a título de mínima ejemplificación, la siguiente selección poética.

Poesía del ámbito pampeano

Payadores

Me estoy acordando de aquellos varones
que supieron guitarrear y cantar:
gauchos de botas de cuero crudo,
blanco cribado y ancho chiripá,
que en la pulpería del pago
o a la sombra del ombú patriarcal
se le prendieron a la guitarra
del contrapunto y sin parar
se olvidaron, durante inmensas horas,
de la vida y del mundo, por cantar.

I

Están los dos criollos frente a frente,
en torno al cerco de cansadas brasas.
El uno se le duerme al encordado,
mientras el otro empina la guitarra y canta.
Con voz ronca y pareja de varón dolorido
va diciendo las cosas de siempre, como un agua.

(Es una voz que viene desde lejos
como rodando de alma en alma;
es una voz que viene con la sangre
y se levanta y canta.
Hombres con vocación de copla y pena,
muertos antepasados, vuelven a su garganta
midiéndole el sentencioso saber antiguo
en la pesada lentitud de la palabra.)

El otro, concentrándose, echa hacia atrás el busto,
y entornando los párpados ladea la guitarra
y comienza a pulsar con rápido rasgueo
y el canto, como un pájaro, nace de su garganta.

Canta con igualdad a las cosas de todos.
Una seriedad digna le mide sus palabras.

(Quisiera hablar, quiero decir
honradamente mi alabanza
a la franca llaneza de sus coplas
y a la pasión de hombría que alumbraba sus almas.)

El hombre, ya entonado, después de otro punteo,
vuelve a empezar el canto de la copla pensada.

Se pone mano a mano a nombrar a la muerte
y al destino del hombre que vive en la tardanza
de lo que nunca llega. (Detrás le alumbra el campo,
en hondo cielo verde, su soledad de pampa.)

Va diciendo otras cosas de lejanía y recuerdo:
memorias que la vida a todo ser depara;
y su voz conmovida por los años descubre
la punta de milagro que hay en toda distancia.

Se acuerda de los días que el tiempo ha ennoblecido:
de las perdidas tardes, de las muertas mañanas
que el olvido, maestro del recuerdo, transforma,
en lo hondo del pasado, con su imprevista magia.

Esta es la vida ausente de esplendor y de brillo;
y sentencioso y lento, el hombre, solo en su alma,
medita en la pobreza de toda maravilla
y al medir su destino la voz se le desgana.

2

El otro, en el silencio que sucede al rasguido
final, ya preparado para cantar, se entona
y comienza un punteo delicado y menudo
donde toda su ciencia de guitarrero asoma.

Aquí está la guitarra para olvidar el tiempo,
los graves bordoneos que acompañan las horas,
la soledad del campo antiguo entre las almas
y el saber pensativo y triste de las coplas.

Aquí hay un encordado que sabe de recuerdos
y hay un dolor sufrido y hay una pena honda
con su parte de burla para esconder las lágrimas
y el llanto acompasado que se oye en la bordona.

Son cosas de un varón que se vuelve al pasado,
al cielo de recuerdos que alumbra la memoria,
con el ayer que muestra una perdida dicha
y la vida que miente una dicha remota.

Es bueno recordar a la sombra de un árbol,
despertando dormidas cuerdas de querenciosa
guitarra que volviendo del olvido, contempla
el ayer, igual que una luz que rueda en la sombra.

3

El primer encordado vuelve como un recuerdo
a cantar, cuándo no, lo que el destino asigna;
y ahí va ganando el hombre, solito en su guitarra,
el oculto sentido de la muerte y la vida.

Y entra a nombrar lo suyo con el gesto remoto
del que ya está de vuelta de toda lejanía.
Un resplandor secreto de lento fuego oculto
le enciende el ademán de pasión contenida.

Y ruedan sus morenos dedos sobre las cuerdas.
(Difuntos guitarreros, de lejos, le apadrinan
la voz, el tono, el gesto y ese aire desganado
con que, al hablar del mundo, el asombro mezquina.)

Habla de lo que sabe, llanamente. En su rostro
concentrado e impávido, que el campo le ilumina,
hay la serenidad grave y ritual de su alma
y esa luz ya perdida de la llaneza antigua.

Hombres llanos, serenos, porque sí, como el campo.
Sus viejos corazones que adoctrinó la vida
se atardan contra el tiempo en gustosas demoras,
en lentos contrapuntos un poco se eternizan.

Ahí se quedan los dos, eternos junto al tiempo
en su tierra de estrellas, ya difuntos y oscuros.
Una luz infinita por los pastos atarda
el crepúsculo que alza su lenta ruina de oro.

La tarde es una inmensa tristeza deslumbrada.

Eduardo Jorge Bosco: *Obras I*

Triunfo

Este es el triunfo, madre
aire de gracia.
Enamorado siempre
sin esperanzas.

El campo busca mi alma
en la desgracia
como una sombra perdida
que le abrazara.
Este es el triunfo, madre,
que nostálgico, digo.

En la tierra ya calma
lloro tranquilo,
suave y profundo,
dulce y bajito.

Este es el triunfo madre,
del corazón perdido
y por los cascos galopa
en mi latido.

En la pampa resuena
un silencio que es grito.

Horacio Jorge Becco: *Diálogo del hombre y la llanura* (1953)

El soldado de la Independencia

Anduve, desde chico, dando vueltas
por los cuatro costados del coraje
y el miedo, levantando viaje a viaje
derrotas juntas y victorias sueltas.

Desde entonces anduve en las revueltas
de la patria empujada y el gauchaje,
y entre malones y malones, traje
hijos difuntos, lágrimas disueltas,

mi caballo partido en matadura,
un luto galopando, y esta dura
costumbre de aguantarme sin quejido.

Que nadie venga hasta mi rancho abierto.
Vivo junto a los golpes y al olvido.
Además hace leguas que estoy muerto.

Gustavo García Saraví: *Con la patria adentro* (1963)

Malambo

Costumbre jactanciosa de la hombría
que viene de los tiempos orejanos
en vertical de reto y arrogancia
como galope bárbaro en el llano.
Torneo de puñales encendidos
en una espesa lid a punta y taco,
que hace chispear los ojos de la espuela
y echa sangre de luz sobre los pastos.
Una manera de ser el suelo mismo,
el hombre frente al hombre, desatado
de su raíz anónima, del hueco
donde cada terrón puede ser pájaro.
Territorio varón por dondequiera
sin flor entre los dientes, casi amargo;
sólo en los pies la música salvaje,
sólo ellos dos midiendo su tamaño,
y los toros que empujan desde adentro
el orgullo consciente de ser gaucho;
no un pasaje, un ayer, una memoria,
sino el grito esencial, originario.

Ñusta de Piorno: *Un río más que río y otros poemas* (1964)

Canción de cuna para un niño del campo

Duérmase, mi niño,
que la luna viene
con sus dedos limpios
cortando claveles.

Ya está en la ventana
su cara celeste
y el burrito manso
con sus cascabeles.

Duérmase y mañana,
apenas setiembre
alce su sol tibio
y la tierra oreo,

sacará, mi niño,
todos sus juguetes:
el suncho oxidado,
su lata de aceite,

la rama de sauce
caballito verde,
sus cuatro bolitas
de azules alegres.

Duérmase, mi niño;
duérmase si quiere
que mamá a Santa Ana
se lo recomienda

para que le traiga
un quilo de nueces,
masitas de letras
y un pichón de liebre.

Duérmase, querido,
que la luna suele
llevarse a los niños
cuando no se duermen.

Carlos Carlino: *Patria litoral* (1946)

Romance de Lindonegro

San Justo tiene dos torres
en el cielo de la iglesia:
frente a las torres se alza
la casa de la Intendencia.

En el medio, verdeoscura,
está la plaza de fiesta;
y de fiesta están los niños
que en corros cantan y juegan.

—¡Madre, me sacan del corro,
porque soy “la chica negra”!

—¡Anda, acuéstate en mi cama,
deja cerrada la puerta,

y ni que te llame yo
te metas en esta pieza!
¡Lindonegro se ha enfermado
de la fiebre de viruelas!

Entre gemidos la niña
abre la cama y se acuesta.

—¡Me estoy quedando sin hi-
[jos!...

¡Ya se me murió Gabriela,
y Corinda que era el ángel
también se me fue con ella!
¿No hay ángeles en el cielo
que bajen y mi mal vean,

que digan a Lindonegro:
“Lindonegro, no te mueras?”.

La luna estaba en la plaza
junto a los niños de fiesta.
La luna estaba en el patio,
la luna estaba en la pieza.
La madre dijo que un ángel
entró con la luz de fuera.

Protector de niños negros,
con su poncho de estameña,
descalzo, sin la tacuara,
sin el arco, sin las flechas,
con una vara de mirto
floreceda de luciérnagas,
el ángel Namuncurá
no es más que una luz que en-
Delante de Lindonegro [tra.
tiene fulgores de estrella.

—¡Lindonegrecito, lindo,
capullito de reseda,
el ángel viene a salvarte
de la fiebre de viruelas!
Abre los ojos y mira
la luz que a torrentes entra.

¡Estás durmiendo en la luz!...
¡Tu cama es la luna llena!
Lindonegro se reanima
y en la camita se sienta.

Habla... ¿Y qué habla Lindo-
[negro?

—¡Yo voy a ir a la escuela
con el guardapolvo blanco
y las zapatillas nuevas!
¡En el papel con mi lápiz
haré números y letras!
¡Yo he de ir limpio, limpio,
[limpio,
y me querrá la maestra!
¡Es que yo voy a ser bueno
como me lo pida ella!
Ha de enseñarme a escribir
“Lindonegro y Mamá negra”.
También he de convidarla
con algo de mi merienda...
He de darle chicharrones,
pan untado con manteca,
y arrope del que hemos hecho
con azúcar y uva negra.

La luz que resplandecía
no era la luz de las velas;
la luz que resplandecía
en oros fué luego niebla.
Lindonegro se durmió
hablando de la maestra.
La madre pulsó su carne
y la encontró pura y fresca.
Una voz entre gemidos
llegaba de la otra pieza:
“¡Madre, me sacan del corro
porque soy “la chica negra”!

Elías Carpena: (en *Selecciones Folklóricas*, N° 1)

Milonga de dos hermanos

Traiga cuentos la guitarra
De cuando el fierro brillaba
Cuentos de truco y de taba,
De cuadreras y de copas,
Cuentos de la Costa Brava
Y el Camino de las Tropas.

Suelen al hombre perder
La soberbia o la codicia;
También el coraje envicia
A quien le da noche y día.
El que era menor debía
Más muertes a la justicia.

Venga una historia de ayer
Que apreciarán los más lerdos;
El destino no hace acuerdos
Y nadie se lo reproche.
Ya estoy viendo que esta noche
Vienen del Sur los recuerdos.

Cuando Juan Iberra vió
Que el menor lo aventajaba,
La paciencia se le acaba
Y le fue tendiendo un lazo.
Le dio muerte de un balazo,
Allá por la Costa Brava.

Velay, señores, la historia
De los hermanos Iberra,
Hombres de amor y de guerra
Y en el peligro primeros,
La flor de los cuchilleros
Y ahora los tapa la tierra.

Así de manera fiel
Conté la historia hasta el fin;
Es la historia de Caín
Que sigue matando a Abel.

Jorge Luis Borges: *Para las seis cuerdas* (1965)

La quemazón

El relincho anunció la llamada
y la locura revolcó sus crines.
Indios de fuego, rojos danzarines,
maloqueando la seca empalizada.

Pasa sobre el dolor la caballada,
sobre el grito, la angustia, los clarines.
La noche se alumbró hasta los confines
con la furia en los potros incendiada.

Cuando buscó la luna en las arenas
el mangrullo, el corral y los tres ranchos,
sólo halló el horizonte embravecido,

un poco de humo que se eleva a penas,
el salitral, el viento, los caranchos,
la ceniza impalpable del olvido.

Oswaldo Guglielmino: *Sonetos y canciones del desierto* (1965)

* * *

El ámbito litoral comprende las provincias de Entre Ríos y Corrientes, el litoral de Santa Fe y la región de las islas.

Topográficamente caracterizado por la casi ubicua presencia de los ríos, el ámbito litoral encierra un riquísimo contenido de folklore no sólo histórico sino también plenamente vigente, y en gran parte aún virgen en materia de investigación.

La influencia de la cultura guaraní y el colorido legado de su lengua, más el impacto que la riqueza de sus paisajes, su fauna y su flora produjeron en el conquistador, han contribuido a formar un patrimonio folklórico de matices particularísimos, muy apropiado para inspirar a los poetas que lo conozcan y sepan comprenderlo. Sin embargo, no todo es hijo de Guaranía en el ámbito litoral: las provincias de Entre Ríos y Santa Fe, y parte de Corrientes, son herederas del linaje gaucho con tanto derecho como Buenos Aires y La Pampa, mientras que el Delta, con el misterio de sus islas, oculta aún su no revelado patrimonio de cultura tradicional.

Es por esto que, dentro del mismo ámbito, pueden advertirse claras diferencias entre las fuentes inspiradoras de sus poetas.

Guillermo Perkins Hidalgo (*Amanecer*, 1928; *Sinceramente*; *Yapeyú*), investigador y erudito conocedor del folklore correntino es, también, el inspirado cantor del Iberá y, en general, de Corrientes, en cuya obra, además de referencias a fenómenos folklóricos y a la tradición histórica de su provincia, hallamos la lírica manifestación de delicados sentimientos y emociones eternamente humanos a tra-

vés de la cosmovisión característica de un auténtico poeta del litoral.

La obra en verso de Saturnino Muniagurria (*Flores del monte, Yata-í Apiteré —Pepitas de cocos—, Poemas de tierra adentro*) es una fuente valiosa para el conocimiento de la vida tradicional litoraleña y especialmente correntina. Sus composiciones “Habla el estanciero correntino de antaño”, “Alero”, “Naranjos”, nos introducen en la vida y costumbres de su región. “Laconismo” es una graciosa pincelada donde se pone de manifiesto una faceta del carácter de la mujer del campo correntino.

José Cruz Rolla por su parte, en la obra *Nandé Ipikuerá Retá (Tierra de nuestros abuelos)* ha recogido y revitalizado en composiciones de versos libres, numerosos temas de la tradición oral correntina como El karau; El apereá, la cotorra y el tatú; El abatí y el kamsá nambí, y ha descrito, además, en pinturas coloreadas por frecuentes inclusiones de voces en guaraní, las estampas de La maletera, El carrero, La mazamorrera, El carpinchero y El hachero, todos ellos tipos regionales característicos.

La poesía regional de Entre Ríos estará representada en este nuestro sintético panorama poético del país por coplas debidas a la inspiración de tres poetas: Marcelino Román (*Calle y cielo, Coplas para los hijos de Martín Fierro, Comarca y Universo*), también destacado estudioso del folclore, Carlos Alberto Alvarez (*Fábula encendida, Donde el tiempo es árbol*) y Fermín Chávez, además historiador y crítico, de quien tomamos unas “Coplas para Chamarrita” dedicadas a otro poeta y folklorista cuya mención se impone aquí: Linares Cardoso.

La zona del Delta, por fin, nos brindará, a su vez un aporte poético. Ecio Rossi (*Paisajes*), autor residente en Rosario, ha tenido la virtud de captar cuadros representativos de la cultura de las islas.

Cada uno de estos cantares
celebra de la isla un eco,
un ritmo, una flor, un árbol,
un ala, un nido o un gorjeo.

dice en sus "Cantares isleños", y siguen versos entretrejid^{os} con el saber o la creencia popular como:

Cada humilde hierbezuela
guarda un don medicinal.
¡Con las hojas de mil hombres
se cura hasta el carayá!

El viejo isleño Don Cruz
pronto va a contar diez décadas.
Con el "enriedo'e la víbora"
cura todas sus dolencias.

Todos saben que una pluma
del ala del caburé
albricias trae y amores...;
mas nadie sabe cuál es.

En los últimos años la influencia del litoral ha brindado a las proyecciones del folklore en la canción popular un decidido impulso. Sus paisajes y sus tipos humanos característicos han inspirado no sólo a poetas locales sino también a otros surgidos de distintas áreas culturales del país (la canción "El jangadero", con letra y música de Jaime Dávalos puede ser un ejemplo), mientras que, ya no en el plano de la proyección folklórica, sino en el del proceso espontáneo de préstamo cultural, vastas zonas del norte argentino van recibiendo con entusiasmo el aporte rítmico de la tradicional *polca* y del popular *chamamé*, que muy probablemente ingresarán de manera legítima al folklore de provincias donde por el momento nos parecen exóticos, como Santiago del Estero.

Poesía del ámbito litoral

La leyenda del Crespín

Hay entre tantos de los bellos cuentos
que son como una ofrenda de homenaje
del hombre primitivo del bosque
de mi lauto país,
una rara leyenda idealizada
por el dolor de una mujer tornada
en un ave infeliz.

La cantaré a manera de esos francos
trovadores de marras,
que parecen llorar con sus guitarras
de sonora canción,
recordando a los viejos payadores
que fueron los soberbios ruiñeños
de nuestra tradición.

¡Oh! Ave de mi patria
¿Quién es esa mujer que en ti subsiste
y por qué clama con acento triste
sin callarse jamás?
¿Es una india o es una cristiana
que olvidara la gente castellana
de regreso a la paz?

No sé, no sé, pero los nobles gauchos
que comentan tu lírico sollozo,
habláronme del ser maravilloso
que está dentro de tí;
y ahora cuando escucho tu llamado
me transporto a la etapa del pasado
del indio guaraní.

I

El nativo reía. Bajo el cielo
que era otro entonces,
aquel varón que tuvo de los bronce

el temple y el color,
ocultaba en la gran Naturaleza
el cetro de su indómita entereza
de monarca y señor.

Era el tiempo feliz, época hermosa,
en que esta tierra de tesoros llena
tenía libertad, sin la cadena
que a Castilla triunfal la unió después;
la página silente de su historia
y el mirífico sueño de la gloria
de su tosca niñez.

II

Y la Luna más lumbre proyectaba.
El puma sosegado no rugía,
ni tampoco en las aguas rebullía
el feroz yacaré,
mas los pájaros todos arrullaban
y sus cánticos hondos auguraban
un fatal no sé qué...

La noche de las cosas, negra noche,
la sombra sempiterna de los siglos,
con su tropa dantesca de vestiglos
sobre el indio cayó,
y mustias en los árboles las hojas
lloraron las tristísimas congojas
que la selva sintió.

Rumores escuchados inquietaron
las fieras y las gentes y las flores
perdieron sus vivísimos colores
bajo la luz del sol;
y era que en la playa americana
asentaba su garra soberana
el León español!

III

.....

América gimió. Y la calandria
cerró el pico de oro.
Y grave, apocalíptico, sonoro
se sentía el rugir
del cruel yagüareté de los zarzales
que miraba a los bravos y marciales
castellanos venir.

El cacique Crespín, bello cacique,
en consejo de guerra,
con el furor más torvo de la tierra
a los suyos reunió
Y gallarda la tribu valerosa
munida de saeta venenosa
con el blanco peleó.

.....

Y mientras todo ésto sucedía,
como campana en funeral repique
latíale a la india del cacique
el tierno corazón;
elevando a su Dios por muchas veces
la sentida poesía de las preces
en nombre de su extraña religión.

Y lloraba también porque temía
con el fantasma del presentimiento
de que el objeto de su pensamiento
ya no fuera a volver;
lloraba, y en su vida dolorosa
era una reina del amor, hermosa
como toda mujer.

Voló el ñacurutú. Y fué en la noche
sobre la choza de la amada mustia,
su cántico agorero de la angustia

pavoroso a decir;
y el ave que con miedo se le nombra
volvió a volar y se perdió en la sombra
donde gusta vivir.

Fué bárbara la lucha. Mas triunfaron
los hispanos diestros.
La raza valerosa de los nuestros
indomada cayó.
Y el cóndor de la cumbre de los Andes
la sangrienta derrota de los grandes
enconado miró.

Y la india infeliz ya nada supo
nunca del hombre de su ser pedazo,
y para hallarlo alguna vez, acaso
en lejano confín,
por una gracia de virtud divina
convirtiéndose en el ave peregrina
que se llama Crespín.

Y vagando y vagando desde entonces
en forma misteriosa,
recuerda la existencia fabulosa
del salvaje galán;
de aquel cacique de belleza suma
que tuvo el mismo fin de Moctezuma
y el gran Caupolicán.

Así empezó la búsqueda fantástica
y la rara leyenda pasionaria
que levanta la losa funeraria
de los indios de nos,
como un himno de amor a la memoria
de los seres más fuertes de la Historia
bajo el palio de Dios!

Guillermo Perkins Hidalgo: *Amanecer* (1928)

Canción de cuna

(Evocación de Rosa Guarú, niñera del general San Martín)

Dulce voz de cuna
se oye en Yapeyú.
Dicen que es la sombra
de Rosa Guarú.

“Todo está en silencio.
Duérmete contento,
yo te haré una flecha,
te prometo un cuento.

“Cunumí querido,
lindo cunumí,
duerme que a tu lado
vela Tupasí.

Tu color es indio
como el urunday.
No has nacido en vano
junto al Uruguay.

Fruto de otra sangre
tu serás un día
sol de la bandera
de la tierra mía”.

Duerme tu inocencia
cunumí porá,
duerme bajo el santo
cielo de Tupá”.

Dulce voz de cuna
se oye en Yapeyú.
Ya llegó la hora
del ñacurutú.

Dulce voz de cuna
se oye en Yapeyú.
Dicen que es la sombra
de Rosa Guarú.

Guillermo Perkins Hidalgo: *Yapeyú* (1947)

Laconismo

—Es tuyo mi corazón,
y en él todo el mundo cabe.
Mas, si me hicieras traición...
—No hade.

—Fiel y constante te he sido,
y te seré, bien lo sabes.
Pero si por galardón
tan sólo tengo tu olvido...
—No hade.

Juzgo tu aserto sincero
y en mi amor confiar puedes,
mas pongo por condición,
me des un beso primero...
—No hede.

Saturnino Muniagurria: *Poemas de tierra adentro* (1948)

Habla el estanciero correntino de antaño

(Fragmento)

.....

II

Todo esto me entusiasma. Y todo aquello es mío.
La piel del tigre, overa. La flor del “irupé”.
La loma y sus palmares. El llano, el monte, el río.
Los pájaros cantores. La más linda mujer.

¿Que son duros mis pastos? ¿Salvaje mi vacada?
¿Y mis caballos criollos y chicos? ¡Qué más da,
si el personal que tengo no cuesta casi nada,
y en lucha con el chúcaro, es el que puede más!

Hago mi yerra a lazo y en rodeo parado.
Igual que mis peones, echo el ternero a la “uña”.
Con un pial lo sujeto, si alguno se ha escapado.
Pero mi pie no siempre libro de su pezuña.

Mas del dolor me río, y aguanto entre las risas
viendo a cada momento culminar una hazaña
—los chiripás rajados y rotas las camisas—,
“¡mano de trago!” digo, y les paso la caña.

Se ha hecho fuego en un pozo para asar los asados,
que el más viejo entre todos vigila diligente.
Huyen enloquecidos los terneros marcados,
y ciegos y rabiosos atropellan la gente.

Lleva un peón la tarja sentado sobre un tronco.
El polvo se hace denso. La confusión aumenta.
Se une el grito a la risa. Y en el fogón, de pronto,
como un tiro escapado, algún tizón revienta.

III

“Fuerte” de palo a pique, techo de cortadera,
mi casa es de estanteo. Al fin, ¡para qué más!,
si tras un corto invierno llega la primavera,
y su sombrío entonces me brinda el naranjal.

Tiendo un catre de “guascas” bajo un árbol copudo,
y sobre mi carona a dormir me deslizo.
De azahares llenándose va mi pecho desnudo,
mientras entre las hojas el cielo azul diviso.

Entre los altos juncos el viento norte zumba.
Junta las hojas secas con su escoba de fuego,
y en rachas las entrega, para que les dé tunda,
al remolino ardiente, que avanza loco y ciego.

Mi comedor contiene: la mesa de algarrobo;
la tinaja en que junto el agua llovediza;
el zarzo de los quesos; seis sillas con retobo
de cuero, y una tabla que sirve de repisa.

Para comer la carne, de los dedos me valgo,
pues de delicadezas nunca mi vida supo.
Sin el pañuelo al cuello y el poncho, nunca salgo.
Masco tabaco negro, y en cualquier parte escupo.

Me purgo con la piña que tras la flor da el cardo.
Bebo sólo agua fresca. Fumo tabaco puro.
Tengo un jarro de guampa, y un orinal de encargo:
Un caño de tacuara que pasa por el muro.

Debajo de mi cama, por si alguien me asalta,
cargado hasta la boca tengo un viejo trabuco.
Las lámparas, si hay velas de sebo, no hacen falta.
Yo con ellas me alumbro, y a su luz juego al truco.

IV

Aunque me siga un tigre, no salgo de mi paso.
Fumo a pitadas largas. Si una zanja se cruza,
la doy vuelta, no salto. Y cuando por acaso
alguien de atrás me llama, imito a la lechuza.

De orgullo nada tengo. Sé distinguir mi esfera.
Sin descuidar la mía, toda opinión respeto.
Que cure las vicheras cada cual como quiera,
unos lo hacen con remedios. Yo curo con “secreto”.

Entiendo la castilla, pero poco la hablo.
Expresarme me gusta más bien en guaraní.
Sobre todo si a alguno he de mandar al diablo,
y arrastrando el acento, le digo “añá membi”.

Para el amor no hay voces más dulces que sus voces,
más dulces que las vainas que cuaja el “ivopé”.
Para expresar las penas más íntimas y goces,
nada hay que se parezca a nuestro “chamamé”.

Es arca de tesoros. Es cántaro pintado,
de nuestras selvas vírgenes con verde y rojo añil /sic/.
En él se esconden onzas, y está todo amasado
con agua de lagunas y barro guaraní.

De plata y oro antiguos, formado está mi acerbo.
Hablan de lazos, pero, ninguno es como el mío,
el que hecho está en saliva y es de cuero de ciervo.
Que nunca ha de soltarse mientras viva, confío.

El “basto” es extranjero. Mi apero chapeado
no doy, aunque me ofrezcan por él todo un Perú.
El arma, bien ceñida, llevo siempre al costado.
¿Betún para mis botas? Grasa de “caracú”.

Tengo catorce hijos —ninguno va a la escuela—.
De cinco o seis mujeres —tal vez alguna más—.
Si cada una me prende, cuando muera, una vela,
mi sepultura entonces será como un altar.

Debajo el algarrobo que hay junto a la tranquera,
con vigas de quebracho ya la mandé construir.
Sin riesgo a destruirse, ha tiempo que me espera.
Pero Dios sólo sabe cuando me he de morir.

.....

Saturnino Muniagurria: *Poemas de tierra adentro* (1948)

El sentido de la copla

Copleando dirá el coplero
cómo debe ser la copla:
ser dada con todo el mundo,
saber defenderse sola.

Copla que nos acompañe
al terreno que se ofrezca
y llevarla siempre como
parejero a la bandera.

Copla que se desempeñe
en todas las ocasiones:
en la pelea, en el trabajo,
en el baile o los fogones.

Copla de querer la vida
y, ya sin nada, tener
con ella pingo y guitarra,
cuchillo, poncho y mujer.

Soy de la tierra entrerriana
y soy un indio tremendo;
soy bueno donde me pongan
y no ando retrocediendo.

Marcelino Román: (En: *Selecciones Folklóricas*, N° 3)

Coplas de querer ser árbol

¡Un árbol quisiera ser
para sentirme contento
con el follaje en el viento
y hasta las nubes crecer!

Si álamo pudiera ser
allá en mi cumbre tendría
su refugio la tardía
lumbre del atardecer.

Para una vida tranquila
quiero ser jacarandá:
ese que dudando está
si es su flor azul o lila...

Mas como (para mi mal)
me gusta lo llano y liso,
de a ratos soy paraíso,
—"paraíso" en el paraíso—.

Carlos Alberto Alvarez: *Donde el tiempo es árbol* (1963)

Coplas para Chamarrita

A Linares Cardoso.

Aquí le mando, Linares,
aunque no la necesita,
una copla pura tierra
que le llaman chamarrita.

Chamarrita, chamarrita,
coplita del otro lado,
por causa de chamarrita
me fuí volviendo callado.

Con el Diablo, creo en Dios Pa-
[dre,
se topó la chamarrita
yo me topé con la noche
y me volví lucecita.

Me llaman tucomapán
desde entonces, fijesé.
Gracias a la chamarrita
no me volví sagaipé.

El finado Juan Larrosa
(alma bendita el finado)
cantaba una chamarrita
más linda que choclo asado.

Chamarrita diz que come
chatasca junto al arroyo,
mentira de chamarrita
que no come ni un cogollo.

Chamarrita, chamarrita
blanca como una azucena,
¡cómo te lucía Jordán
sobre guerrillas de arena!

Coplita de Don Gonzalo,
chamarrita jordanista,
¿por qué no me has recordado
a la hora de pasar lista?

Chamarrita con los bichos
en la cañada charló;
antiayer, en el velorio,
el bicherío lloró.

Chamarrita, copla de oro
como aromito cortado;
por culpa de chamarrita
sigo estando aquerenciado.

Aquí le mando, Linares,
por si sale de florcita,
una copla con querencia
que le llaman chamarrita.

Fermín Chávez: en Suplemento literario de *El Intransigente*,
Salta, 18/3/1967.

* * *

La poesía regional del ámbito de la selva (provincias del Chaco, Formosa y Misiones, este de Salta, norte de Santa Fe) tiene el color oscuro de las pieles indígenas, el verdor jugoso de las plantas tropicales, el dolor sostenido del hombre que lucha duramente para subsistir.

Pocas obras de sus poetas podemos incluir en esta síntesis, donde los nombres de los chaqueños Oscar Hermes Villoldo, Ricardo González Peón y Mario Nestoroff, y los misioneros Juan Enrique Acuña y Alfredo J. Weiss no pueden, sin embargo, permanecer ausentes.

Dos poetas jóvenes, no exclusivamente regionalistas, han tomado del Chaco temas hondamente sentidos y los han iluminado con auténtico lirismo: Alfredo Veiravé, nacido en Gualaguay, Entre Ríos, (*El alba, el río y tu presencia; El ángel y las redes*) y Enrique Gamarra (*Ademán de mi tierra*) son ya figuras reconocidas en la élite de los mejor dotados de la poesía argentina actual. Precede a sus poemas en nuestra selección una composición de Jorge Obligado datada en Misiones en 1926, que ha dejado, dentro de la diversidad temática de su libro *Horizontes*, una vívida estampa del tipo social más característico del ámbito de la selva: el mensú.

Poesía del ámbito de la selva

Los mensú

Bajo el cálido follaje de la selva solitaria
que estremece de rumores la gran voz del Iguazú,
con los troncos abatidos en su ruda labor diaria
van pasando los mensú.

Pobres seres primitivos, ni son buenos ni son malos.
¡Oh la trágica miseria del mensú semisalvaje!
El mensú sabe que es hombre porque puede dar de palos
a las mulas del obraje.

Casi todos paraguayos —son los únicos capaces
de cumplir esa faena bajo el rayo de aquel sol—,
van, de cerca vigilados por barbudos capataces
que dirigen sus esfuerzos con la mano sobre el Colt.

Desbrozando la picada, tras la cual la liana teje
caprichosos filamentos retorcidos como cables,
aproxímanse los carros. Son dos ruedas con un eje,
bajo el eje, suspendidos, van los troncos formidables.

Abatiendo las marañas zigzaguean los machetes;
sobre el lomo de las mulas el gran látigo restalla;
balancéanse los troncos como bélicos arietes,
y la selva palmo a palmo va cediendo su muralla.

Los mensú de esta manera,
se aproximan hacia un claro de la selva, donde está
el gran puerto del obraje. A partir de allá, las vigas
continúan arrastradas por el Alto Paraná.

Y allí al cedro, y al incienso, y al quebracho colorado
van moviendo con ayuda de rodillos y palancas;
y armonizan cada esfuerzo con un grito prolongado,
con un rito bronco y triste que devuelven las barrancas.

Y al fin logran encauzarlos en la enorme canaleta
que desciende, casi a pique, de las costas al canal;
y los troncos se desploman en el agua turbia y quieta
que entre sábanas de espuma los acoge, maternal.

Y de nuevo los esfuerzos, y de nuevo el grito bronco...
De improviso rasga el aire la sirena del descanso;
ya entre botes, chispas y humo descendió el último tronco
a la calma del remanso.

Ellos vanse a las tabernas. El empleado les despacha
alcohol, tabaco en hebra;
y al beber, las manos toscas, agrietadas por el hacha,
tienen lánguidas ternuras para el vaso de ginebra.

Y se pierden en la sombra, miserables y borrachos,
tropezando con los troncos de los árboles yacentes.
Sin embargo, son los mismos que abatieron los quebrachos,
que tajaron las picadas y desviaron los torrentes.

Y en la tierra calcinada por el diurno sol de fuego
se desploman, dominados por un solo afán: ¡Dormir!
Y allí palpan su miseria, y algo tiembla como un ruego
en sus labios infantiles que no saben ni pedir.

Pero Dios oye sus quejas con divina displicencia,
y tomando entre sus manos la gran copa de cristal,
la gran copa de aquel cielo, vuelca sobre su indignancia
la insolente pedrería de la noche tropical.

Jorge Obligado: *Horizontes. Poemas* (1930)

El Yasi Yateré

Cuando el hombre duerme su imagen se levanta
y rompe el cascarón que lo ata a la pena.

El capullo de algodón es blanco como una luna,
el algodón es pequeño como una luna en la mano.

Cuando el hombre duerme el algodón vuela en la noche
se une en el cielo con las lunas pequeñas.
Las lunas de algodón se rompen en capullos.
El "Yasi" ya se acerca dormido en el murmullo.

El duende de la noche se ha comido las lunas.
El duende de la luna se ha dormido en el hombre.
El "Yasi" se arrincona en la pata del pájaro
sobre el árbol que encanta una luz desgajada.

Entrada al chamamé

Vinieron de los montes a desgajar el Chaco
con su Río Bermejo
sus abiertas cordionas.
El dolor del trabajo floreció en las guainas
quehacer de las carpidas, padrino de borrachos.
Patrones de la noche o solazo caliente del algodonal
(el grito que revienta en hondo zapucaí)
son sueños
que el hombre despierta en sus canciones
cuando el chamamé llorón se duerme en la hamacada,
y la mujer y el hombre descubren otro cielo
en el doliente amor
que los une.

Alfredo Veiravé: Estos dos poemas forman parte de *Génesis del Chaco*, poemario escrito especialmente para un "ballet" cuya coreografía pertenece a María Fux y cuya música ha sido creada por Sergio Aschero y Rodrigo Montero, sobre temas folklóricos. (Comunicación. 1967).

Origen

Soy el grito caliente de esta raza
que se nutrió en el seno del verano.
Traigo al hombre que anda por las lluvias
como una flor abierta de silencios,
al mismo cuyas manos
saben herirse de guitarra y cantos
cuando la noche sangra
sobre el rostro oscuro de los montes.

Desde el grito inicial de la semilla
me está mirando Dios.
El anda en los capullos como un niño asombrado
remontando el blanquísimo cielo de las cosechas;
está en el cachapé que cruza los atardeceres
y en el amor sin flores del bracero.

Soy el grito caliente de esta raza
que puede aún dejar huellas en el rocío.
(Me sigue todavía
un remoto tropel de caballos ariscos
despertando potreros en la aurora.)
Aquí me piensa el sol sobre la tierra
y me hermana a la callada tristeza del indio,
que ahora es como el alma de las siestas del norte.
Me piensa
y una oración de pájaros viene a inundarme las entrañas
con la tranquila sangre vegetal.

El corazón del árbol me designa:
vengo de abajo, fruto ciego, anónimo,
proclamando oscurísimas raíces.

Enrique Gamarra: *Ademán de mi tierra* (1965)

FOLKLORE Y POESIA ARGENTINA.

CONCLUSION

En las páginas anteriores hemos tratado de cumplir con el itinerario trazado en nuestro planteo preliminar.

Consideramos primeramente la ciencia del Folklore, definitivamente ubicada, con campo y métodos propios, entre las disciplinas antropológicas, y elegimos de entre los bienes del patrimonio que ella estudia (la cultura de folk) aquellos que constituyen el folklore poético. Tras los imprescindibles deslindes entre estas expresiones y otras inspiradas en ellas que constituyen proyecciones del folklore en la poesía de grupos no folk, intentamos una revisión de las especies más características del folklore poético argentino con la necesaria, aunque escueta, ejemplificación ilustrativa. Hasta aquí llegaba nuestro compromiso en lo referente a folklore. La segunda de nuestras metas era la poesía argentina en sí misma y en sus relaciones con la cultura folk, y para llegar a ella buscamos dos caminos de índole diversa: uno cronológico, que nos retrotrajo hasta la Colonia para terminar en las más altas expresiones de la poética actual, otro geográfico, que nos llevó por los diversos ámbitos culturales del país.

Ahora que hemos manejado todos estos elementos advertimos que las conclusiones a que puede arribarse por los caminos recorridos son de gran interés.

Vemos cómo el patrimonio de cultura tradicional fue, en todo tiempo y lugar, donde hubiera vida literaria argentina, fuente buscada de inspiración, regazo materno en la obra de los poetas ansiosos de universalidad, savia nutricia en aquellos más apegados a la voz de la tierra. Vemos también cómo el romance, la glosa, la copla, han hallado cabida en la obra de quienes hubieran podido escribir sólo

versos libres, o sólo sonetos, y cómo las leyendas, las tradiciones históricas, los cantos y danzas, las fiestas y ceremonias, los oficios y quehaceres, los motivos de penas y alegrías del hombre folk se han transformado en temas para obras poéticas elaboradas en diverso tiempo y lugar, por numerosos escritores de nuestro país.

Los bienes del folklore aparecen, pues, en la poesía ilustrada, en función de *proyecciones* de diversas categorías, que, de acuerdo con la división que hemos propuesto para las mismas y a modo de recapitulación, creemos útil recordar aquí.

Según el *criterio de continuidad funcional* son *proyecciones directas* (con continuidad en la especie) aquellas obras cuyos autores: a) han copiado o revitalizado exactamente modelos del folk, ya sea en forma total (letra y música), como en la “Baguala del sembrador” de Atahualpa Yupanqui, o en forma parcial, como en los versos de los romances criollos de Lugones, Benarós, Sáenz o Victoria, en las glosas de Herrero Mayor, Benarós, Ponferrada, Calvetti y otros, en las coplas sin artificios de Barbieri, Berdiales, Antonio de la Torre, Marcelino Román, Molinari (su Triunfo intercalado en la segunda parte de la “Oda a la Pampa”), o en las estrofas y estribillos de vidalas y vidalitas logrados por Luis Franco, José Ramón Luna y Carlos Abregú Virreira. También entran en esta categoría de proyecciones directas aquellos poemas que representan: b) estilizaciones de los modelos folklóricos (como las canciones de cuna de Emma Solá de Solá, de Guillermo Perkins Hidalgo y de Carlos Carlino, o como lo es también, en su género, el gran poema de Hernández “Martín Fierro”: un ciclo de cantares). Se trata, en todos los casos, de la proyección de un fenómeno del folklore poético, que se realiza a través de la poesía.

Son *proyecciones indirectas* (con discontinuidad entre la especie proyectada y su proyección) piezas ya de índole *descriptiva* (testimonios coetáneos), como el soneto “Cueca” de Adán Quiroga, por ejemplo, ya de índole *evocativa* como el poema “Juan Rojas” de Lugones, en las que la

poesía es el vehículo para la proyección de una especie folklórica no poética (coreográfica en el caso de "Cueca", sociológica en el caso del "Juan Rojas" del gran poeta cordobés).

Según el *criterio de procedencia* hallamos proyecciones del folklore en la poesía ilustrada que consisten: a) en la *utilización de bienes producidos por el folk*, como las cuartetas populares intercaladas en la "Elegía a la ciudad de Esteco" de Ricardo Molinari, las que incluye Félix Luna en su "Navidad por La Rioja", los estribillos de algunas Vidalas de Luis Franco, etc.; y b) en la *producción*, por parte del poeta no folk, de *bienes inspirados en el folklore*, ya sea *con técnicas folklóricas* (vuelven a servirnos de ejemplo las vidalas de Franco, las coplas de de la Torre, las glosas de Ponferrada y los romances de Benarós), ya *con técnicas urbanas modernas o no procedentes del folk inmediato* (cuya ejemplificación incluiría las piezas de mayor fantasía creadora y desapego por la forma tradicional, como pueden ser "La flor del Ilolay" de Juan Carlos Dávalos, "¡Tanto lo he querido!" de Miguel A. Camino, "Zamba" de María Adela Agudo, por ejemplo, para elegir las inspiradas en una pieza del folklore narrativo, un monólogo en lenguaje regional y una manifestación coreográfica tradicional, respectivamente).

Según el *criterio de aprovechamiento*, por último, hemos visto proyecciones del folklore que están *destinadas* exclusivamente *al hombre de ciudad*, como lo es la mayor parte de la poesía difundida por medio de libros de edición limitada o de revistas y periódicos literarios que circulan entre una *élite* ilustrada, "cult"; y hemos hablado también de *proyecciones que han vuelto al folk*, como ha ocurrido con fragmentos del "Martín Fierro", con "El viejo Paredes" de Regules y con el "Romance de ausencias" de Ricardo Rojas y como está ocurriendo con algunas composiciones actuales de inspiración folklórica que se popularizan por medio del canto y pueden llegar así más fácilmente a las etapas preliminares del proceso de folklorización. En este último caso, que puede vincularse con el

“retorno de los trovadores”, fenómeno coincidente experimentado hoy por las juventudes de otros países europeos y americanos, se cumple el sueño de los románticos que expresó Echeverría en su *Proyecto y prospecto de una colección de canciones nacionales* y que constituyó el lema del *Cancionero argentino. Colección de poesías adaptadas para el canto*, publicado en cuatro cuadernos en 1837 y 1838 por José Antonio Wilde:

Les vers son⁺ enfants de la lyre
Il faut les chanter non les lire.

La encrucijada *Folklore y poesía argentina* es, ahora podemos sostenerlo, no el encuentro fugaz de dos caminos de direcciones opuestas, sino una meta fecunda adonde han llegado con felicidad los mayores valores de nuestra literatura nacional y hacia donde pueden encaminarse con paso seguro las nuevas generaciones poéticas del país.

Olga Fernández Latour de Botas - 1967

GLOSARIO DE VOCES REGIONALES

- Acuci*. “Bolo de coca que se mastica” (Nota de Joaquín Burgos). Solá (1947) da las formas “acuse” y “acuso”. Es el *acuyico*.
- Acuyico* o *acullico*. “Porción completa y correcta de hojas de coca que chupa o mastica por vez el *coquero* y que va colocando y enterrando hoja por hoja entre los molares y el carrillo /.../” (Solá, 1947).
- Aguaicar*. “Acometer en forma alevosa varios contra uno solo /.../” Solá, 1947. *Aguaitar* es voz diferente, conocida en todo el país por *acechar* y *esperar*.
- Alilicucu* o *alilicuco*. “Ave nocturna, un poco más grande que la *lechucita vizcachera*. Dicen que su canto, que es muy desagradable, es de mal agüero /.../” (Solá, 1947).
- Aloja*. “Cerveza de algarroba blanca /.../”. Con muchos datos acerca de su preparación, propiedades y etimología de la palabra en Lafone Quevedo (1927).
- Alpamisqui*. “Colmena que enjambra bajo tierra /.../”. Es voz de origen quichua que significa “miel de la tierra” (Solá, 1947).
- Amancay*. Especie de azucena silvestre (Nota de *Selecciones Folklóricas*, Nº 7, p. 9).
- Anata*. Instrumento musical aerófono de origen indígena usado en Bolivia y las provincias argentinas de Salta y Jujuy, que se toca especialmente durante las carnestolendas. Su nombre, según lo recuerda Carlos Vega (1946), significa en aimará: Carnaval.
- Angelito*. “Llámase así al niño de leche, muerto. El ‘velorio del angelito’ posee, en la provincia de Santiago del Estero, todas las galas de una teatralidad elegíaca, tocante”. (Nota de Clementina Rosa Quenel).
- Antarcas*. “De espaldas” (Nota de Joaquín Burgos).
- Aro*. “Exclamación con que se para un bailecito para intercalar una copa, copla u otra interrupción” (Lafone Quevedo, 1927).
- Aseado*. “Mozo aseado se llama en el campo el que usa estribos, freno, chapeado, espuelas de plata, calzón de terciopelo carmesí y rebenque con puño de hierro, y ramales trenzados con plumas de diversos colores” (Nota del padre Castañeda, 1820).
- Atorrar*. (del verbo lunfardo *atorrar*, dormir). Hacer vida de atorrante, vagar, haraganear. (Segovia, 1911. *Argentinismos*).
- Aves*. “Nombre que se da a la caza, como ser liebres, huanacos, aves-truces /.../” (Lafone Quevedo, 1927).

- Azulejo*. "Dícese de la caballería o ganado vacuno de color blanco azulado /.../" (Segovia, 1911, Estancia y campaña).
- Barato*. "Voz que significa lo que *yapa* o *ñapa* en el litoral. Al que gana al juego se le pide "barato"; a la "niña" que baila un bailecito se le pide "barato" por otro que no sea pareja de antes, y no es costumbre que se niegue a conceder el pedido" (Lafone Quevedo, 1927).
- Barracán*. "Terno en tela rústica hecha por ellos /los "runas"/" (Nota de Joaquín Burgos). El *barracán* es en realidad una "tela basta y resistente, tejida con hilos de color, en telares domésticos" (Solá, 1947). Como se emplea en la confección de trajes, por extensión puede aplicarse para designar a éstos.
- Blanca mano*. "Preguntándole yo al pueta rústico por qué llamaba *mano blanca* al general Marcó me respondió que en un oficio dirigido por Marcó a San Martín le decía *yo firmo con mano blanca, y no como la de V. S. que es negra*; pero San Martín cuando lo cazó en el monte le dijo: *Señor general, venga esa mano blanca*". (Nota del padre Castañeda, 1820).
- Bolanchao*. "Bolo hecho de mistol molido, recubierto con harina de algarroba o maíz *capia* /.../ (Solá, 1947)".
- Bombo*. Instrumento musical membranófono de tamaño mayor que la *caja*, cuya dispersión, según Carlos Vega (1946), se encuentra hoy en las provincias andinas, desde Jujuy hasta La Rioja, y en Tucumán y Santiago del Estero.
- Buraco*. (gallego y portugués). Buco, agujero (Segovia, 1911. Argentinismos).
- Cachapé*. "En los obrajes del norte se emplea, para levantar y transportar los grandes troncos derribados en el monte por los hacheros o "hachadores", un vehículo especial llamado *alzaprima*, el que recibe también la denominación más popular de cachapé /.../" (Inchauspe, 1953).
- Cacharpaya*. "Fiesta de despedida. Con *cacharpaya* se despide a un amigo, como también se despide al carnaval en su último día /.../" (Solá, 1947).
- Caja*. Instrumento musical membranófono de origen indígena, común en el noroeste argentino, Perú y Bolivia, que consta de un cuerpo o marco generalmente de una sola pieza de madera y dos parches de cuero que se ajustan al marco y sobre los cuales se golpea con un palito llamado *huajtana* (Carlos Vega, 1946).
- Camuatí o camoatí*. Especie de avispa de la familia de las meliponas /.../. Panal del camuatí (Segovia, 1911).
- Carau*. Ave también conocida como *carao*, *viuda* o *bruja* (*Aramus carau Vieillot*).
- Carayá*. "Mono grande, aullador /.../ Dícese que el carayá herido masca unas hojas que aplica a la lesión /.../" (Segovia, 1911).

- Carbonada*. Guisado hecho con carne, zapallo, batata, papa, choclos, ajíes y tomates, todo cortado en pequeños trozos, y aceite o grasa derretida donde se ha dorado cebolla picada. En algunas regiones son ingredientes típicos de la carbonada los duraznos frescos o en forma de orejones, que se incorporan a los ya mencionados. Una vez reunidos todos estos ingredientes se agrega agua y se completa la cocción.
- Carbunclo* (pájaro). No hemos hallado referencias directas al *pájaro carbunclo* que menciona Lugones. Daniel Granada (1947, p. 97-100; 432) lo define como "animal imaginario; en las regiones andinas" y explica que se trata de una de las tantas encarnaciones de la luz y la vida en relación con el origen de los metales, por lo cual se cree que este ser viviente cuya cabeza despedía una luz vivísima, es, como el farol anunciador de riquezas que oculta la tierra, ya sean yacimientos naturales de metales preciosos, ya tesoros ocultos por el hombre.
- Coba-tola*. "Arbusto silvestre que tiene la propiedad de no arder y sí de hacer humo" (Nota de Joaquín Burgos).
- Cojinillo*. "Manta pequeña de lana, hilo, etc., que se coloca sobre el lomillo, el recado o la silla de montar, para comodidad del jinete. Puede ser más de uno /.../" (Segovia, 1911).
- Coloriao*. "Acalorado" (Nota de Joaquín Burgos).
- Coquena*. "Divinidad masculina, el dios de las vicuñas, a la que los pastores consideran como protectora de los animales y ganados /.../" (Solá, 1947).
- Cordiona*. Acordeón.
- Corpachar*. "Dar de comer" (Nota de Joaquín Burgos) Cf. Solá, 1947.
- Costao*. "Pneumonía" (Nota de Joaquín Burgos).
- Cuerear*. "Desollar un animal, sin ánimo de aprovechar la carne" (Segovia, 1911; Estancia y campaña).
- Cumpa*. "Compadre / / Amigo" (Solá, 1947).
- Cunumí*. "Niño, pequeño. Voz guaraní" (Comunicación G. Perkins Hidalgo).
- Cutipar* o *cutiar*. "Rumiar" (Nota de Joaquín Burgos). Su significado más exacto es masticar en exceso.
- Chamamé*. Nombre de una especie musical emparentada con la polca y el vals. Su antigüedad y origen no están aún bien determinados pero en la actualidad goza de gran difusión en Corrientes y una vasta región de la Mesopotamia, Chaco y parte de Santiago del Estero.
- Chanfaina*. "Plato que se prepara con menudos de cabra u oveja sancochados y picados en trozos. Aparte se fríe la grasa con cebolla, ají picante y laurel. Una vez dorada la cebolla se agregan los menudos. Se cuece a fuego suave. Antes de retirarlos

del fuego se le añade pasas de uva y azúcar a gusto. Se come bien caliente" (Villafuerte, 1961).

Changuito (diminutivo de *chango*). "Muchacho /.../" (Solá, 1947).

Chañar. Fruto silvestre (Nota de *Selecciones Folklóricas*, Nº 7, p. 9). Es nombre de un árbol de la familia de las leguminosas y de su fruto (Conf. Solá, 1947).

Charango. Instrumento musical cordófono "compuesto", según la clasificación de Carlos Vega (1946), cuya caja de resonancia se hace con un caparazón de armadillo aplicado a un molde de madera y una tapa armónica, y se completa con un mango en donde se ajustan cinco órdenes dobles de cuerdas. Se usa en Bolivia y el noroeste argentino.

Chaya. "Fiesta" (Nota de Joaquín Burgos). Se aplica especialmente a la fiesta por antonomasia en el noroeste argentino: el Carnaval.

Chichita (diminutivo de *chicha*). "Brebaje hecho con fermento de maíz" (Nota de Joaquín Burgos).

Chifle. "Asta de animal vacuno, regularmente de buey, donde lleva agua u otro líquido el viajero /.../" (Segovia, 1911. Estancia y campaña).

Chilicote. "Grillo" (Nota de *Selecciones Folklóricas*, Nº 7, p. 9).

Chipaco. Pan de harina gruesa y morena con grasa y chicharrón (Cáceres Freyre, 1961).

Chirigua. "Pájaro de la región cuyana y andina meridional" (Nota de *Selecciones Folklóricas*, Nº 10, p. 51).

Chuspita. (Diminutivo de *chuspa*). "Pequeño bolso para la coca" (Nota de Joaquín Burgos).

Derecera. "Dirección: *en derecera de*, en dirección de". (Villafuerte, 1961).

Desboronar. Deshojar, referido a las flores. Separar en migas, referido al pan. Hacer añicos. Usase en Catamarca y otras provincias del noroeste.

Estaca pampa. Procedimiento ingenioso con el que se suple la falta de estaca, consistente en un hoyo inclinado en el suelo y metida en él la sogá con un nudo, se la apisona bien. Así queda segura la caballería, puesta a sogá. (Segovia, 1911. Estancia y Campaña).

Flauta. La flauta mencionada por Quiroga corresponde seguramente a la llamada *flauta tucumana* en la clasificación de Vega (1946), quien la considera "el único aerófono criollo de la Argentina". Más difícilmente puede tratarse de una flautilla de ala de cóndor como las que se usan especialmente en la puna catamarqueña en fiestas y ceremonias religiosas.

Flor (en el truco). Incidencia que se produce al tener un jugador tres cartas del mismo palo (oros, copas, espadas o bastos).

Guacho. Huérfano, especialmente los animales.

- Guagua* (o *huahua*). “Niño de corta edad, de cualquier sexo /.../” (Solá, 1947).
- Guahchi, Torito*. Expresión de incitación al “torito”, al “torito del portalito”, que aparece en villancicos y danzas del ciclo de Navidad, especialmente en Jujuy y, más al norte, en territorio de Bolivia.
- Guaschalocro*. Locro que se hace con grano de choclo, zapallo, poroto, ají y carne. Dice Lizondo Borda que su traducción es “locro de los pobres”. En Salta lo comen pobres y ricos y todos se chupan los dedos. (Solá, 1947).
- Gualicho*. “/.../ Diablo o genio del mal, que los charrúas y pampas consideran como la causa de todos los males y desgracias que les sobrevienen//. Sin embargo, *tener gualicho* significa algo como poseer una *Mascota* o un talismán de grandes virtudes, sin duda, a consecuencia de algún pacto con el diablo. Es el payé de los guaraníes /.../” (Segovia, 1911).
- Guapiar*. “Resistir” (Nota de Joaquín Burgos).
- Illa*. “Mascota de la majada. Suele ser un cabrito defectuoso que ha nacido *manincho* /con las patas encorvadas hacia afuera/ o *curcuncho* /jibado, jorobado/...” (Villafuerte, 1961).
- Imilla*. Voz quichua: muchacha. Comúnmente la pastora. (Carrizo, 1935).
- Iro*. Planta que produce una paja amarillenta con que los nativos de ciertas regiones de la provincia /de Salta/ hacen las *guailas* para techar sus chozas /.../” (Solá, 1947).
- Juan, el cazador*. Juan es el nombre con que se conoce al zorro en la novelística folklórica argentina.
- Latar*. “Bot. *Momozyganthus carinatus*. Fam. leguminosas. Arbol espinoso de ramas flexibles y resistentes. Esta última condición hace que se emplee en la construcción de techos. Por lo espinudo lo utilizan para cercos /.../” (Villafuerte, 1961).
- Llapar* o *yapar*. “Agregar, añadir. *Yapar el acullico* /.../ Solá, 1947).
- Lliclla*. Frazada o manta pequeña de lana de oveja.
- Llijta*. “Lejía fuerte que fabrican” (Nota de Joaquín Burgos). “Yista. pron. *yijta*. s.f. Masa de consistencia dura hecha de ceniza de algunas plantas, particularmene de ataco o pasacana, a la que se agrega un puré de papas hervidas. Tiene una coloración gris oscura y un sabor salado muy agradable. Mientras se masca o chupa las hojas de coca, el coquero mastica un pedazo de yista” (Solá, 1947).
- Madrejón*. Es el cauce seco de un río, de un arroyo y hasta de una laguna, el cual, por la proximidad de la capa acuífera, es sumamente fértil. (Alberto Vúletin. *Geomorfonimia argentina*, Sgo. del Estero, Univ. Nacional de Tucumán, 1958).
- Manté*. No importa, voz guaraní. (Comunicación G. Perkins Hidalgo).

Matras. Piezas del apero de montar tejidas con lana que se colocan, generalmente en número de dos o tres, sobre la bajera o sudadera y debajo de la carona. (Datos de Inchauspe, 1949).

Mingar. "Mandar hacer" (Nota de Joaquín Burgos). "Encargar un trabajo manual. Alquilar gente, pedir un favor" (Solá, 1947).

Moro-moro. Especie silvestre de colmena. La abeja que la fabrica (Solá, 1947).

Mote. Comida del noroeste argentino que se prepara a base de maíz pelado, hervido con sal, grasa, panza, papas y ají.

Mula-Anima (Leyenda de la). "/.../ Se cuenta que una mujer, por tener relaciones amorosas con un cura, se convierte en mulánima por castigo. Sale a deshora de la noche arrastrando cadenas y echando fuego por la nariz y por la boca. No deja rastro. La gente por temor cierra las puertas de calle, porque dicen que cuando ve luz entra en las casas y mata al que encuentra. Para salvar esta alma perdida es necesario sacarle el freno cuando la mulánima muestra la oreja; si el que se anima a ello no acierta es hombre perdido /.../" (Villafuerte, 1961).

Nogaliao. "Color del nogal" (Nota de Joaquín Burgos).

Noque. "Especie de tinajón que se fabrica en las partes más gruesas del palo borracho, que los campesinos utilizan para hacer el arrope de uva o para curtir cuero. Lo confeccionan con el hacha, ahuecándolo, porque el palo borracho es de madera blanda" (Villafuerte, 1961).

Ñacurutú. Buho, lechuzón, voz guaraní.

Ñaño-a. Hermano (Solá, 1947).

Ojotas. "Sandalias rústicas" (Nota de Joaquín Burgos).

Ora, mal de. Parálisis facial.

Orejano. "Dícese del animal que está sin marca /.../" (Segovia, 1911).

Ovejón (sombbrero). "Hecho de lana de oveja" (Nota de Joaquín Burgos).

Pacha (o Pachamama). "Santa tierra" (Nota de Joaquín Burgos).

Pata de gallo. Construcción de piedras y vigas de madera con que se previenen los estragos que suelen causar las crecientes de los ríos de montaña.

Patay. "Especie de mazapán fabricado con harina de algarroba negra obtenida en la *cimbra*, luego bien cernida y finalmene soasada dentro de unos moldes o pucos /.../" (Cáceres Freyre, 1961).

Peje o Sombra de Toro. "Un árbol. /.../ Se emplea en medicina popular para curar enfermedades de la sangre" (Cáceres Freyre, 1961).

Picazo. "Dícese del ganado caballar o vacuno de color obscuro y la frente y los pies blancos, generalmente /.../" (Segovia, 1911).

Picote. Tela burda hecha en telar rústico, con lana de llama u oveja. Es más delgada que el barracán. La voz está en el Diccionario. (Solá, 1947).

- Pinta*. Apariencia externa, traza, pergeño. (Segovia, 1911. Estancia y Campaña).
- Pirhua* o *pirgua*. “Troj de forma cónica para conservar maíz o algarroba, fabricado con una armazón de palos y paja, loconte, jarilla o pichana” (Cáceres Freyre, 1961).
- Porá*. “Lindo o bueno, voz guaraní”. (Comunicación G. Perkins Hidalgo).
- Puisca* o *puiscana*. Huso primitivo de los pastores calchaquíes, con el que se hila el vellón de lana tisada. Consta de un palito al que se le agregan, a manera de volante, la *muyuna* o tortero. Es voz quichua /.../. (Solá, 1947).
- Pumpuna*. “Así se le llama también a la *llanta* o paloma mediana /.../” (Cáceres Freyre, 1961).
- Quechupay*. “/.../ Pájaro más grande que el zorzal, de plumas amarillas en el pecho y amarillo oscuro en la parte superior /.../. La fantasía popular interpreta su canto en esta forma: *bien te veo* /.../”. (Villafuerte, 1961).
- Quililo*. Zoo. “/.../Pájaro dañado de color pardo, de cuatro centímetros de largo, de cola larga y de copete amarillento desairado, que encrespa cuando canta /.../” (Villafuerte, 1961). En otras provincias se le llama pilincho, pirincho, etc.
- Quenco*. Del quechua Kqencu: zigzag, según Solá (1947).
- Quepir*. Cargar la *guagua* o cualquier objeto a la espalda. (Solá, 1947).
- Quincha*. “Pared de *jarilla* o de *suncho*. Para hacerla entierran las varillas de suncho o jarilla y las atan arriba con alambre o fibras vegetales, sostenidas, a diversas alturas, por palos horizontales abajo, en el medio y arriba, las cuales abrazan a la jarilla. No dejan ventana, sólo una puerta”. (Villafuerte, 1961).
- Quinchado*. Pared de *quincha*.
- Quisco*. “En San Juan, Mendoza y Chile, cualquier planta espinosa; v. gr. la tuna” (Segovia, 1911).
- Runa*. “Habitante de la Puna” (Nota de J. Burgos).
- Sapucái*. Voz guaraní: gritar, grito. (Ortiz Mayans, 1961).
- Servinacuy*. Voz quechua. Añañamiento, matrimonio a prueba.
- Simpa*. Trenza de pelo (también: simba).
- Soga*. “Lazo o correa de cuero crudo, generalmente sobado, con que se atan los animales para que pasteen seguros /.../” (Segovia, 1911). Usase especialmente en la mitad meridional del país.
- Tabuada*. Reunión para jugar a la *taba*.
- Tacu* o *taco*. “Algarrobo. // Persona baja y gruesa. // Sorbo abundante de vino o de otra bebida alcohólica: “me hi tomao un *taco* i vino” (Villafuerte, 1961).
- Tapao*. Tapado. Dícese de las caballerías de ciertos pelos que no tienen ningún pelo blanco, como son el alazán, colorado, oscuro, tostado y zaino. (Segovia, 1911. Estancia y Campaña).
- Tambor*. Nombre dado a la *caja*, especialmente en La Rioja.

- Tesitos calientes*. "Mate cocido con alcohol" (Nota de Joaquín Burgos).
- Ticstinchar*. "Comer el plato especial llamado *ticstincha*" (Nota de Joaquín Burgos).
- Tigre-uturuncu*. *Uturuncu*, voz quichua, es el tigre americano o jaguar. La expresión *tigre-uturuncu* es, por lo tanto, redundante. El autor ha querido referirse sin duda al *runa-uturuncu* (el hombre-tigre) que protagoniza una conocida leyenda.
- Truco*. Juego de envite con naipes españoles.
- Tupá*. "Dios, voz guaraní" (Comunicación Guillermo Perkins Hidalgo).
- Tupasi*. "La madre de Dios, la Virgen. Voz guaraní" (Comunicación G. Perkins Hidalgo).
- Tuquito* (diminutivo de *tuco*). "Coleóptero con una característica fosforescencia verdosa en los ojos" (Nota de *Selecciones Folklóricas*, N° 7, p. 9).
- Ucumar*. "Hombre-oso o mono: feo, peludo, que según una leyenda tucumana rapta mujeres y niños /.../" (Solá, 1947).
- Urunday*. "Árbol subtropical de gran altura y corpulencia. Para fabricar sus arcos guerreros, los aborígenes utilizaban preferentemente las ramas de esta especie". Voz guaraní. (Comunicación G. Perkins Hidalgo).
- Yuchán*. Palo borracho.
- Yuta*. "Perdiz de la sierra /.../" (Cáceres Freyre, 1961).
- Zarzo*. "Encastrado de cañas que la gente del campo cuelga de los techos de las galerías y en los cuales se colocan distintas cosas de comer. Con más frecuencia sirve de secadero para los quesos" (Villafuerte, 1961).

INDICE ONOMASTICO DE POETAS CITADOS

	<i>Página</i>
ABREGU VIRREIRA, Carlos	289; 295-296; 342
ACUÑA, Juan Enrique	336
AGUDO, María Adela	288; 289; 295; 343;
AGUSTINI, Delmira	204
AGUERO, Antonio Esteban	299; 302; 305-308
ALVAREZ, Carlos Alberto	324; 335
AMADOR, Fernán Félix de	204
ANDRADE, Olegario V.	173
ARAOZ ANZOATEGUI, Raúl	263; 272-273
ARAUCHO, Manuel de	164
ARDILES GRAY, Julio	263; 275
ARRIETA, Rafael Alberto	204
ASCASUBI, Hilario	164; 165-166; 174;
	200
AVELLANEDA, Marco	165
AZCUENAGA, Domingo de	158
BALCARCE, Florencio	165
BANCHS, Enrique	151; 204
BARBIERI, Vicente	233; 314; 342
BARCO DE CENTENERA, Martín	155
BARREDA, Ernesto Mario	204
BECCO, Horacio Jorge	318
BENAROS, León	221-224; 228-229;
	287; 301; 302; 342
BERDIALES, Germán	233; 342
BERNARDEZ, Francisco Luis	205
BLOMBERG, Héctor Pedro	204
BORGES, Jorge Luis	205; 206; 217-218;
	314; 322
BOSCO, Eduardo Jorge	315; 318
BUFANO, Alfredo R.	204; 220; 298; 301;
	303
BURGOS, Fausto	220; 263
BURGOS, Joaquín	246; 251-252
BUSIGNANI, Mario	246; 260
BUSTOS BAEZA, José	309

CALVETTI, Jorge	231; 239; 246; 254-255; 342
CAMINO, Miguel A.	220; 309-311; 343
CAMPO, Estanislao del	164; 173
CANAL FEIJOO, Bernardo	288
CANE, Luis	314
CAPDEVILA, Arturo	204; 205; 209-211
CARLINO, Carlos	220; 314; 320; 342
CAROL, Moisés	288
CARPENA, Elías	320-321
CARRIEGO, Evaristo	204
CASAL	205
CASTAÑEDA, Francisco de Paula	158; 160-163; 175
CASTILLA, Manuel	263; 287; 289-290
CASTIÑEIRA DE DIOS, José María	309; 312
CONTE-GRAND, Juan	298; 302
CORDOBA ITURBURU, Cayetano	204
CORONEL LUGONES, Dalmiro	289; 296
CUÑA, Irma	309; 313
CHAVEZ, Fermín	324; 335-336
DARIO, Rubén	183
DAVALOS, Jaime	263; 270-272; 325
DAVALOS, Juan Carlos	220; 239; 245; 262; 265-270; 343
DIAZ, Domingo	165-166
DOMINGUEZ, Luis	165
ECHEVERRIA, Esteban	164; 344
FERNANDEZ DE AGUERO Y ECHAVE, Juan Manuel	158
FERNANDEZ DE CORDOBA Y ESPINOZA, Felipe	155
FERNANDEZ, Macedonio	150
FERNANDEZ MORENO, Baldomero	204; 205; 213-214
FIDALGO, Andrés	247; 256-257
FRANCO, Luis	205; 220; 264; 277; 342; 343
FRUGONI, Emilio	204
FERRARO, Ariel	265; 285
GALAN, Raúl	236; 246; 253-256
GAMARRA, Enrique	336; 339-340
GARCIA, Alma	263; 276

GARCIA SARAVI, Gustavo	318-319
GATICA DE MONTIVEROS, María	302
GIRONDO, Oliverio	205
GOMEZ LANGENHEIM, Lía	247; 254
GOMEZ, Miguel Angel	228
GONZALEZ CARBALHO, José	204
GONZALEZ PEON, Ricardo	336
GONZALEZ TRILLO, Enrique	309; 311-312
GRIMAUT, Azor	288; 294
GROPPA, Néstor	247; 257-260
GUGLIELMINO, Osvaldo	322-323
GUIDO Y SPANO, Carlos	173
GUILLEN, Horacio Enrique	229
GUIRALDES, Ricardo	205; 207
GUTIERREZ, Juan María	165
GUTIERREZ, Ricardo	175-177
HERNANDEZ, José	164; 177; 197; 342
HERNANDEZ, Juan José	263
HERRERA, Ataliva	220; 239; 287-288; 290-293
HERRERO MAYOR, Avelino	227; 342
HIDALGO, Bartolomé	164; 173; 200
HOLMBERG, Eduardo Ladislao	309
IBARBOUROU, Juana de	204
IRURZUN, Blanca	288
JIJENA SANCHEZ, Rafael	244; 246; 247-248; 263; 274
LABARDEN, Manuel José de	158
LAFINUR, Juan Crisóstomo	158
LANZILLOTTO, Carlos	265
LARRETA, Enrique	204; 205; 209
LINARES CARDOSO	324
LOPEZ MERINO, Francisco	204
LOPEZ Y PLANES, Vicente	158
LUCA, Esteban de	158
LUGONES, Leopoldo	183-204; 238; 342
LUNA, Félix	265; 285-286; 342; 343
LUNA, José Ramón	281-282
LUSSICH, Antonio	164

MARASSO, Arturo	204
MARECHAL, Leopoldo	206; 218-219
MARMOL, José	165-168
MARTINEZ ESTRADA, Ezequiel	204; 205; 208
MARTINEZ DE MOLINEDO, Eusebio	158
MASTRONARDI, Carlos	205; 211-213
MAZIEL, Juan Baltasar	155
MENDEZ CALZADA,	204
MENDEZ, Evar	204
MIRALLA, José Antonio	158
MIRANDA, Luis de	155
MITRE, Bartolomé	169-173
MOLINA, José Agustín	158
MOLINARI, Ricardo E.	205; 214-217; 287; 330-331; 342; 343
MUNIAGURRIA, Saturnino	324; 330-334
NALE ROXLO, Conrado	205
NESTOROFF, Mario	336
OBLIGADO, Jorge	336-338
OBLIGADO, Pedro Miguel	204
OBLIGADO, Rafael	173; 177-183
OYUELA, Calixto	173
PALACIOS, Pedro B. (Almafuerte)	173
PAREDES, José M.	265; 283-284
PEDRONI, José	220; 314
PEREYRA, Nicandro	231-232; 263; 275- 276
PEREZ, Luis	165
PEREZ, Miguel Angel	232-233
PERKINS HIDALGO, Guillermo	220; 323; 326-330; 342
PIORNO, Nusta de	319
PONFERRADA, Juan Oscar	230; 264; 342
PREBICH DE PIOSSEK, Amelia	263
PREGO DE OLIVER, José	158
QUENEL, Clementina Rosa	289; 297
QUIROGA, Adán	239; 264; 278-279; 342
QUIROGA, Carlos B.	264; 279-281
RAMOS, Juan Bautista	303-304
RAMPONI, Jorge Enrique	301

RAVA, Horacio Z.	288
REGULES, Elías	36-37
RIVAROLA, Pantaleón	158-159
RODRIGUEZ, Cayetano	158
ROJAS, Juan Ramón	158
ROJAS, Ricardo	204; 205; 206-207; 240-244; 343
ROLLA, José Cruz	324
ROMAN, Marcelino	324; 334; 342
ROSALES, César	302
ROSSI, Ecio	324
SABAT ERCASTY, Carlos	204
SAENZ (h), Justo P.	226; 342
SAN ALBERTO, José Antonio de	155
SILVA VALDES, Fernán	205
SOLA DE SOLA, Emma	263; 270; 342
STORNI, Alfonsina	204
TABORGA	204
TEJADA, Miguel	300; 302
TEJEDA Y GUZMAN, Luis	155
TORRE, Antonio de la	298; 301; 304-305; 342; 343
VALLADARES, Leda	263
VARELA, Florencio	165
VARELA, Juan Cruz	158
VAZ FERREIRA, María Eugenia	204
VEIRAVE, Alfredo	336; 338-339
VERA Y PINTADO, Bernardo de	158
VICTORIA, Marcos	224-225; 342
VIDAL DE BATTINI, Berta Elena	302
VILLOLDO, Oscar Hermes	336
WALSH, María Elena.....	247; 261-262
WEIS, Alfredo J.	336
YUPANQUI, Atahualpa (Seud. de Héctor Roberto CHAVERO)	246; 248-250; 274; 342
ZERPA, Domingo	246; 251
ZERPA, Víctor	264

BIBLIOGRAFIA: OBRAS TECNICAS. ANTOLOGIAS.
PUBLICACIONES PERIODICAS

- Arne, Antti. *The Thypes of the Folk-Tale. A classification and bibliography...* translated and enlarged by Stith Thompson. Helsinki, Academia Scientiarum Fennica, 1928. (F.F.C. Nº 74).
- Aretz-Thiele, Isabel. *Música tradicional argentina. Tucumán. Historia y Folklore*. Buenos Aires, Ed. Universidad Nacional de Tucumán, 1946.
- Aretz, Isabel. *El folklore musical argentino*. Prefacio de Juan Alfonso Carrizo. Buenos Aires, Ed. Ricordi Americana, 1952.
- Aretz, Isabel. *Costumbres tradicionales argentinas*. Buenos Aires, Ed. Raigal, 1954.
- Arrieta, Rafael Alberto. *La poesía en la generación del ochenta* (En: *Historia de la Literatura Argentina* dirigida por R. A. Arrieta; tomo III. Buenos Aires, Peuser, 1959; p. 263-256).
- Barcia, Pedro Luis. *Lugones y el ultraísmo* (En: *Estudios literarios*, La Plata, Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación, Departamento de Letras. Trabajos de alumnos en los cursos de Seminario, lectura y comentario de textos y Clases prácticas. 1966).
- Bartholomew, Roy. *Cien poesías rioplatenses. 1800-1950. Antología*. Ordenación, Prólogo y Notas sobre la Poesía en el Río de la Plata y Bio-Bibliográficas de los poetas por /.../. Apéndice con los Poemas de William Henry Hudson. Buenos Aires, Raigal, 1954.
- Becco, Horacio Jorge. *Cancionero tradicional argentino*. Recopilación, Estudio preliminar, Notas y Bibliografía de /.../ Buenos Aires, Librería Hachette, 1960 (Colección "El Pasado Argentino").
- Borges, Jorge Luis. *El escritor argentino y la tradición* (En: *Obras completas de /.../ Discusión*. Buenos Aires, Ed. Emecé, 1961). La conferencia del epígrafe fue pronunciada por J. L. Borges en el Colegio Libre de Estudios Superiores y reproducida en su *Revista* en el vol. XLII, enero-marzo 1953.
- Borges, Jorge Luis. *El "Martín Fierro"*. Buenos Aires, Columba, 1953 (Colección Esquemas).
- Cáceres, Freyre, Julián. *Diccionario de regionalismos de la provincia de La Rioja*, Buenos Aires, Instituto Nacional de Investigaciones Folklóricas, 1961.
- Caillava, Domingo. *Historia de la Literatura Gauchesca en el Uruguay. 1810-1940*. Montevideo, Claudio García y Cía., Ed., 1945. (Biblioteca "Rodó").

- Capdevila, Arturo. *Prólogo y Notas* (En: Rafael Obligado. *Poesías*, Buenos Aires, Ed. Estrada, 1959).
- Carrizo, Juan Alfonso. *Antiguos cantos populares argentinos. Cancionero de Catamarca*. Prólogo de Ernesto E. Padilla. Buenos Aires, Imprenta Silla Hnos., 1926.
- Carrizo, Juan Alfonso. *Cancionero popular de Salta*. Buenos Aires, Universidad Nacional de Tucumán, 1933.
- Carrizo, Juan Alfonso. *Cancionero popular de Jujuy*. Tucumán, Universidad Nacional de Tucumán, 1935.
- Carrizo, Juan Alfonso. *Cancionero popular de Tucumán*. Buenos Aires, Universidad Nacional de Tucumán, 1937. 2 vols.
- Carrizo, Juan Alfonso. *Cancionero popular de La Rioja*. Buenos Aires, Ed. Espasa-Calpe Argentina, 1942. 3 vols. (Universidad Nacional de Tucumán).
- Carrizo, Juan Alfonso. *Antecedentes hispano-medioevales de la poesía tradicional argentina*. Prólogo de José María Pemán. Buenos Aires, Publicaciones de Estudios Hispánicos, 1945.
- Carrizo, Juan Alfonso. *Poetas y juglares de la sociedad tradicional criolla* (En: *Selecciones folklóricas*, año 1, Nº 5, p. 31-43; Buenos Aires, Ed. Codex, 1966).
- Carrizo, Juan Alfonso y Bruno C. Jacovella. *Cantares de la tradición bonaerense (contenidos en dos cuadernos manuscritos hallados en una estancia del partido de Maipú y pertenecientes a don Justo P. Rodríguez)*. Introducción y notas por /.../ (En: *Revista del Instituto Nacional de la Tradición*, año 1, 2a. entrega, Buenos Aires, julio-diciembre de 1948; p. 258-294).
- Carvalho Neto, Paulo de. *Folklore poético (Apuntes de sistemática)*. En addenda: *Cancionero ecuatoriano (Investigaciones de campo)* por Vicente Mena y Mercedes Montero con la colaboración de Magdalena Lalama, Franklin Montahuano, Carlota Rendón. Quito, Ed. Universitaria, 1966.
- Cócaro, Nicolás. *Provincias y poesía*. Buenos Aires, Ministerio de Educación y Justicia, 1961. (Ediciones Culturales Argentinas. Colección Antologías).
- Cortazar, Augusto R. *El folklore y su estudio integral*. Buenos Aires, Imprenta Linari y Cía., 1948. (Separata de *Anales del Instituto Popular de Conferencias*, t. XXXIII, p. 221-236).
- Cortazar, Augusto Raúl. *El Carnaval en el folklore calchaquí /con una breve exposición sobre la teoría y la práctica del método folklórico integral/*. Buenos Aires, Ed. Sudamericana, 1949.
- Cortazar, Augusto R. *Qué es el folklore. Planteo y respuesta con especial referencia a lo argentino y americano*. Buenos Aires, Ed. Lajouane, 1954. (Colección Lajouane de Folklore Argentino, Nº 5).
- Cortazar, Augusto R. *Esquema del Folklore. Conceptos y métodos*. Buenos Aires, Ed. Columba, 1959 (Colección Esquemas, Nº 41).

- Cortazar, Augusto Raúl. *Folklore literario y Literatura folklórica*. (En: *Historia de la Literatura Argentina* dirigida por R. A. Arrieta, tomo V. Buenos Aires, Peuser, 1959; p. 19-395. Bibliografía: p. 433-452).
- Cortazar, Augusto Raúl. *Clasificación de materiales folklóricos (fichas bibliográficas y datos documentados en investigaciones de campo); acompañada por una Tabla clasificatoria (versión preliminar)*. Trabajo de base presentado al Congreso Internacional de Folklore. Buenos Aires, 1960. Edición mimeografiada.
- Cortazar, Augusto Raúl. *Clasificación de materiales folklóricos (Fichas bibliográficas y datos documentados en investigaciones de campo. Acompañada por una Tabla clasificatoria por /.../* (En: *Folklore americano*. Año VIII, Nº 8; año IX, Nº 9; p. 53-70. Lima-Perú, Comité Interamericano de Folklore, 1960-1961).
- Cortazar, Augusto Raúl. *Realidad, vida y poesía en "Martín Fierro"* (En: José Hernández, *Martín Fierro*. Estudio preliminar, cuadro biográfico-cronológico y contribución bibliográfica de A. R. Cortazar. Ilustraciones de Eleodoro E. Marengo. Buenos Aires, Ed. Cultural Argentina, 1961).
- Cortazar, Augusto Raúl. *Folklore y Literatura*. Buenos Aires, Eudeba, 1964. (Cuadernos de Eudeba, Nº 106).
- Chávez, Fermín. *Poesía rioplatense en estilo gaucho*. Buenos Aires, Ministerio de Educación y Justicia, 1962 (Ediciones Culturales Argentinas, Biblioteca del Sesquicentenario. Colección Antologías).
- Chertudi, Susana. *Cuentos folklóricos de la Argentina*. Segunda serie. Introducción, clasificación y notas de /.../. Buenos Aires, Instituto Nacional de Antropología, 1964.
- Díaz, L., Rogelio y Pascual José Gallardo. *Cancionero sanjuanino. Contribución al estudio del folklore cuyano*. Recopilación de /.../ de la Junta de Estudios Históricos de San Juan (En: *Anales del Primer Congreso de Historia de Cuyo*, t. X, p. 259-396, Mendoza, 1939).
- Di Lullo, Orestes. *Cancionero popular de Santiago del Estero*. Prólogo y notas de Juan Alfonso Carrizo. Buenos Aires, Universidad Nacional de Tucumán, 1940.
- Draghi Lucero, Juan. *Cancionero popular cuyano* (En: *Anales del Primer Congreso de Historia de Cuyo*, t. VII, Mendoza, 1938).
- Echeverría, Esteban. *Proyecto y prospecto de una colección de canciones nacionales* (En: *Obras completas* de Esteban Echeverría. Buenos Aires, Ed. A. Zamora, 1951, p. 455-459).
- Fernández Latour, Olga. *Martín Fierro y Martín Fierro. De los cantares matonescos a la poesía gauchesca*. (En: *La Nación*, Buenos Aires, 20 de setiembre de 1959).
- Fernández Latour, Olga. *Cantares históricos de la tradición argentina*. Selección, introducción y notas por /.../. Prólogo de Ju-

- lián Cáceres Freyre. Buenos Aires, Instituto Nacional de Investigaciones Folklóricas, 1960.
- Fernández Latour, Olga. *El "Martín Fierro" y el folklore poético*. (En: Cuadernos del Instituto Nacional de Investigaciones Folklóricas, Nº 3. Buenos Aires, Ministerio de Educación y Justicia, 1962; p. 287-308).
 - Fernández Latour, Olga. *Un poeta glosador que vivió en Jachal (San Juan) en el siglo XIX: don Víctor José Capdevila* (En: Cuadernos del Instituto Nacional de Antropología, Nº 4. Buenos Aires, Ministerio de Educación y Justicia, 1963; p. 185-226).
 - Fernández Latour, Olga. *Borges y la poesía gauchesca*. Buenos Aires, Secretaría de Estado de Obras Públicas. Dirección de Obra Social. Servicio de Extensión Cultural, 1964. (Colección Ensayos y Monografías, Nº 2).
 - Fidalgo, Andrés. *La copla. Ensayo seguido de coplas del autor*. San Salvador de Jujuy, Ed. Tarja. 1958.
 - Foster, George M. *What is folk culture?* (En: *American Anthropologist* Menasha, Wisconsin, USA, LV, 2, Parr I, April-June 1953, 159-173. Resumen en: *Ciencias sociales*, Nº 23, volumen IV, Washington, Unión Panamericana, oct. 1953).
 - Furt, Jorge M. *Coreografía Gauchesca. Apuntes para su estudio*. Buenos Aires, Ed. Coni, 1927.
 - Gurvitch, Georges. *La vocación actual de la Sociología. Hacia una Sociología diferencial*. Traducido por P. González Casanova, M. Aub y S. de la Fuente. México. Fondo de Cultura Económica, 1953 (1ª edición en francés, 1950).
 - Imbelloni, José. *Concepto y praxis del Folklore* (En: *Folklore argentino*, de Imbelloni y otros. Buenos Aires, Ed. Nova, 1959; p. 7-83).
 - Inchauspe, Pedro. *Voces y costumbres del campo argentino*. Ilustraciones de Juan Hohmann y un retrato de Ramón Subirats, 2ª edición. Santa Fe, Ed. Colmegna, 1949.
 - Inchauspe, Pedro. *Más voces y costumbres del campo argentino*. Ilustraciones de Juan Hohmann. Santa Fe, Ed. Colmegna, 1953.
 - Isaacson, José y Carlos Enrique Urquía. *40 años de poesía argentina*. Buenos Aires, Ed. Aldaba, 1962-1964. 3 vols.
 - Jijena Sánchez, Rafael y Arturo López Peña. *Cancionero de coplas. Antología de la copla en América*. Buenos Aires, Ed. Abies, 1959. /Con un estudio sobre el folklore, la poesía y la copla/.
 - Jacovella, Bruno. *Los villancicos folklóricos en la Argentina. Poesía y música* (En: *La Navidad y los pesebres en la tradición argentina* dirigido por Rafael Jijena Sánchez. Buenos Aires, Hermandad del Santo Pesebre, 1963; p. 39-48).
 - Jacovella, Bruno C. *Apuntes sobre tipos y estratos de los hechos culturales poéticos* (En: *Boletín del Museo de Motivos Populares*

- Argentinos "José Hernández"*, año II, Nº II, Buenos Aires, julio-agosto de 1950; p. 2-6).
- Jacovella, Bruno C. *Las especies literarias en verso* (En: *Folklore argentino* de J. Imbelloni y otros. Buenos Aires, Ed. Nova, 1959; p. 103-131).
 - Jacovella, Bruno C. *Los conceptos fundamentales del Folklore. Análisis y crítica*. (En: *Cuadernos del Instituto Nacional de Investigaciones Folklóricas*, Nº 1, Buenos Aires, Ministerio de Educación y Justicia, 1960; Nº 27-48).
 - Jacovella, Bruno. *Juan Alfonso Carrizo*. Buenos Aires, Ministerio de Educación y Justicia, 1963 (Ediciones Culturales Argentinas. Biblioteca del Sesquicentenario. Colección Monografías).
 - Janner, Hans. *La glosa española. Estudio histórico de su métrica y de sus temas* (En: *Revista de Filología Española*, tomo XXVII, Madrid, 1943; p. 181-232).
 - Kluckhohn, Clyde y William Kelly. *The concept of culture* (En: *The Science of Man in the World Crisis* ed. Ralph Linton. New York, Columbia University Press, p. 78-106).
 - Lafone Quevedo, Samuel. *Tesoro de Catamarqueñismos*. 3ª edición complementada con Palabras y modismos usuales en Catamarca por Félix F. Avellaneda. Buenos Aires, publicación de la Universidad Nacional de Tucumán, 1927.
 - *La Lira Argentina, o colección de las piezas poéticas dadas a luz en Buenos Ayres durante la guerra de su independencia* (Compilada por Ramón Díaz). Impresa en París pero fechada en la portada: Buenos-Ayres, 1924. /Reproducción facsimilar, edición crítica. Biblioteca de Mayo. Colección de obras y documentos para la Historia Argentina. Buenos Aires, Senado de la Nación, 1960. Tomo VI. *Literatura*; p. 4695-5219/.
 - *La Navidad y los pesebres en la tradición argentina*. Dirigido por Rafael Jijena Sánchez. Buenos Aires, Hermandad del Santo Pesebre, 1963.
 - Lehmann-Nitsche, Robert. *Santos Vega*. Buenos Aires, Imprenta Coni Hnos., 1917 (Edición especial del tomo XXII del *Boletín de la Academia Nacional de Ciencias de Córdoba*. Folklore Argentino, V).
 - Libiez, Albert et Roger Pinon. *Chansons Populaires de l'Ancien Hainaut*, Bruxelles, Ministère de l'Instruction Publique, 1939-1960. 10 vols.).
 - López Osornio, Mario A. *Oro Nativo. Tradiciones bonaerenses, poesía popular y antología del payador en la pampa*. Buenos Aires, Ed. El Ateneo, 1945.
 - Lugones, Leopoldo. *El payador*, 2ª edición. Dibujos de Alberto Güiraldes. Buenos Aires, Ed. Centurión, 1944.
 - Lugones (hijo) Leopoldo. *Mi padre. Biografía de Leopoldo Lugones*.

- Edición ilustrada y con páginas inéditas. Buenos Aires, Ed. Centurión, 1949.
- Lynch, Ventura R. *La provincia de Buenos Aires hasta la definición de la cuestión capital de la República* por /.../ miembro activo y honorario de varias sociedades científicas y literarias nacionales y extranjeras. Tomo II /sic/. Buenos Aires, Imprenta de "La Patria Argentina", 1883.
 - Malinowsky, Bronislaw. *Una teoría científica de la cultura y otros ensayos*. Traducción de A. R. Cortazar. Buenos Aires, Ed. Sudamericana, 1948.
 - Mangariello, María Esther. *Tradición y expresión poética en "Los Romances de Río Seco" de Leopoldo Lugones*. Estudio preliminar de Juan Carlos Ghiano. La Plata, Universidad Nacional de La Plata, Departamento de Letras, Instituto de Literatura Argentina e Iberoamericana, 1966. (Monografías y Tesis. VIII).
 - Martínez, David. *Poesía argentina actual*. Buenos Aires, Ministerio de Educación y Justicia, 1961. (Ediciones Culturales Argentinas. Colección Movimientos Literarios).
 - Mendoza, Vicente T. *El romance español y el corrido mexicano. Estudio comparativo*. México, Ediciones de la Universidad Nacional Autónoma, 1939.
 - Menéndez Pidal, Ramón. *Romancero hispánico (Hispano-portugués, americano y sefardí). Teoría e historia*. Madrid, Ed. Espasa-Calpe, 1953. 2 vols. (Obras completas de Menéndez Pidal).
 - Moya, Ismael. *Romancero*. Buenos Aires, Universidad de Buenos Aires, Facultad de Filosofía y Letras, Instituto de Literatura Argentina, 1941. (Estudios sobre materiales de la Colección de Folklore, Nº 1).
 - Moya, Ismael. *El arte de los payadores*. Buenos Aires, Ed. P. Bertruti 1959.
 - Omil, Alba. /Ensayo sobre Leopoldo Lugones/ (En: *Dos ensayos sobre Leopoldo Lugones*. De Alba Omil. De Antonio Pagés Larraya. *La Nación*, Buenos Aires, suplemento literario de los domingos 12, 19 y 26 de junio; 3, 10, 17, 24 y 31 de julio y 7, 14 y 21 de agosto de 1966).
 - Pagés Larraya, Antonio. /Ensayo sobre Leopoldo Lugones/ (En: *Dos ensayos sobre Leopoldo Lugones*. De Alba Omil. De Antonio Pagés Larraya. *La Nación*, Buenos Aires, suplemento literario de los domingos 12, 19 y 26 de junio; 3, 10, 17, 24 y 31 de julio y 7, 14 y 21 de agosto de 1966).
 - Pereyra, Jesús María. *En los pagos de Cañada de la Cruz*. Con un poema inicial de Emilia A. de Pereyra. La Plata, Tall. Gráf. H. Matera, 1951.
 - *Pliegos del Noroeste*. Nº 1, vol. 1. Jujuy, abril de 1967.
 - Puentes Gallardo, T. *Barranca-Yaco. Poema popular, o sea, Argumento sobre el asesinato del General D. Juan F. Quiroga*, com-

- puesto por *Liberato Orqueda*. Año 1835. Publicado y precedido de una introducción escrita por /.../. Buenos Aires, Impr. y Estereotipia Buffet y Bosch, 1888.
- Ramos, Juan P. *Leopoldo Lugones y su obra poética* (En: *Historia de la Literatura Argentina* dirigida por Rafael Alberto Arrieta, tomo IV. Buenos Aires Peuser, 1959; p. 17-59).
 - Redfield, Robert. *Tepoztlan: A mexican village*. Chicago, University of Chicago Press, 1930.
 - Rodríguez, Alberto. *Cancionero cuyano (Canciones y danzas tradicionales)*. Con un breve estudio preliminar de Carlos Vega. Antecedentes, biografías y noticias históricas del autor, en colaboración con Juan Ramón Gutiérrez. Buenos Aires, Ed. Númen, 1938.
 - Rodríguez Marín, Francisco. *Cantos populares españoles*. Sevilla, 1882-1883, 5 vols.
 - Rodríguez Molas, Ricardo. *La primitiva poesía gauchesca anterior a Bartolomé Hidalgo* (En: *Historia*, Año III, Nº 9. Buenos Aires, julio-setiembre de 1957; p. 139-163).
 - Sarmiento, Domingo Faustino. *Facundo. Civilización y barbarie*. Buenos Aires, Ed. Sopena, 1940. (Biblioteca Mundial Sopena) /1ª edición: 1845/.
 - Segovia, Lisandro. *Diccionario de argentinismos, neologismos y barbarismos*. Buenos Aires, 1911.
 - *Selecciones Folklóricas Codex. Síntesis amena, documental e ilustrada de la Argentina tradicional y popular*. Buenos Aires, Ed. Codex, Nos. 1-13 (junio 1965-setiembre 1966).
 - Solá, José Vicente. *Diccionario de regionalismos de Salta (República Argentina)*. Segunda edición. Buenos Aires, S. de Amorrortu Hijos, 1947.
 - Terrera, Guillermo Alfredo. *Primer Cancionero popular de Córdoba*. Córdoba, Imprenta de la Universidad, 1948. Textos musicales anotados por Julio Viggiano Essain.
 - Thompson, Stith. *Motif-Index of Folk-Literature: a classification of narrative elements in folktales, ballads, myths, fables, mediaeval romances, exempla, fabliaux, jest-books and local legends*. Helsinki, 1932-1936. 6 vols. (F. F. C. Nos. 106, 116, 117). También: *Indiana University Studies*, Nos. 96-97, 100, 105-106, 108-110, 112, 113. Bloomington Indiana, 1932-1936.
 - Uribe Echevarría, Juan. *Cantos a lo divino y a lo humano en Aculleo. Folklore de la Provincia de Santiago*. Santiago de Chile, Ed. Universitaria, 1962.
 - Van Gennep, Arnold. *Manuel de Folklore français contemporaine*. Paris, Auguste Picard, 1938-1947. 5 v. (t. 1, 3 y 4; el 1º en 3 vols.).
 - Vega, Carlos. *Panorama de la música popular argentina; con un ensayo sobre la ciencia del folklore*. Buenos Aires, Ed. Losada, 1944.
 - Vega, Carlos. *El origen de las danzas folklóricas*. Buenos Aires, Ed. Ricordi Americana, 1956.

- Vega, Carlos. *La ciencia del folklóre. Con aportaciones a su definición y objeto y notas para su historia en la Argentina*. Buenos Aires, Ed. Nova, 1960.
- Vega, Carlos. *La ciencia del folklóre. Apuntes para la historia del movimiento tradicionalista en la Argentina* (En: *Folklore*, Buenos Aires, Ed. Honegger Nos. 48, 50-60, 62-66, 68-72, 74-86, 88-92, 94, 96-99, 1963, 27 de julio de 1965).
- Vega, Carlos. *Las canciones folklóricas argentinas*, Buenos Aires, Ed. Honegger, 1964 (Apartado de *Gran Manual de Folklore*, p. 190-318).
- Vicuña Cifuentes, Julio. *Romances populares y vulgares recogidos de la tradición oral chilena*. Santiago de Chile, 1912. (Biblioteca de Escritores de Chile, t. VII).
- Villafuerte, Carlos. *Voces y costumbres de Catamarca*. Buenos Aires, Academia Argentina de Letras, 1961. 2 vols.
- Vossler, Karl. *Formas poéticas de los pueblos románticos*. Ordenadas por Andreas Bauer. Traducción de José María Coco Ferraris. Buenos Aires, Ed. Losada, 1960.
/Obra basada en manuscritos de Vossler de sus cursos de 1925, 1932 y 1937 y trabajos de 1939 y 1940-42/.
- Zeballos, Estanislao S. *Cancionero popular de la Revista de Derecho, Historia y Letras*, tomo I, Buenos Aires, Imprenta Peuser, 1905.

FUENTES DOCUMENTALES

- Documentación de campo obtenida por Olga Fernández Latour en las provincias de Jujuy, La Rioja y Catamarca. (Archivos: personal y del Instituto Nacional de Antropología).
- Colección de Folklore. Encuesta Folklórica del Magisterio de 1921 (Archivo del Instituto Nacional de Antropología).

**Impreso y terminado en
GRAFICA GUADALUPE,
Rafael Calzada, (Bs. Aires), Argentina
en el mes de setiembre de 1969**

FOLKLORE Y POESIA ARGENTINA

En esta obra, el Folklore aparece ubicado con claridad en el concierto de las demás ciencias culturológicas. Los fenómenos folklóricos de carácter poético en el ámbito argentino son objeto de detenida consideración.

La autora, valiéndose del enfoque diversificado pero convergente que brinda la aplicación simultánea de criterios cronológicos y regionales, ha logrado establecer que las proyecciones del folklore en la poesía ilustrada o "cultura" de nuestro país muestran la existencia de una feliz continuidad entre los bienes de nuestra cultura popular y la sensibilidad de los más altos valores poéticos argentinos.

Folklore y poesía argentina es un libro esclarecedor. El hombre medio y el intelectual curioso lo consultarán con igual provecho que el estudiante, el maestro o el profesor. El intrincado proceso de ascenso y descenso de lugares poéticos que se verifica entre los diversos estratos de la cultura se expone en estas páginas con nitidez. Y el abundante material antológico, que incluye frecuentemente composiciones inaccesibles, hace de este libro una obra de extraordinario interés.

