

El cancionero como expresión de las creencias populares

Olga Fernández Latour de Botas

OLGA ELENA FERNÁNDEZ LATOUR DE BOTAS: Escritora, docente e investigadora especializada en los campos concurrentes del Folklore, la Historia y la Filología, la autora es Doctora en Letras por la Universidad del Salvador y Profesora Nacional de Danzas Folklóricas Argentinas, egresada de la Escuela Nacional de Danzas. Obtuvo, además, el Diploma Superior de Lengua y Literatura Francesas de la Alianza Francesa de Buenos Aires y es autora de más de cien trabajos publicados tanto en el país como en el exterior. Ha recibido numerosas distinciones nacionales e internacionales, tales como, entre otros, el Primer Premio Nacional de Lingüística, Filología e Historia de las Artes y de las Letras, el Primer Premio Municipal de Ensayo "Eduardo Mallea", el Premio Trayectoria del Fondo Nacional de las Artes, el KONEX de Platino, el Premio "Maestra de Maestros", de Chile; Joven Sobresaliente por la Cámara Junior de Buenos Aires y Miembro Honorario de la Fundación "Miguel Lillo". Es Miembro de Número de la Academia Nacional de la Historia, de la Academia Argentina de Letras, de la Academia Argentina de la Historia y de la Academia de Conocimientos Interdisciplinarios. Es Profesora de la Facultad de Medicina y de la Facultad de Filosofía, Historia y Letras de la Universidad del Salvador. El Gobierno de la República Francesa la ha honrado con su condecoración como Chevalier dans l'Ordre des Palmes Académiques. (2004).

Los primeros trabajos que pre-románticos y románticos encararon con criterio analítico para desentrañar el "alma popular" se basaron en las canciones y en los relatos orales. Las obras de Juan Godofredo Herder y de los hermanos Guillermo y Jacobo Grimm en Alemania sirvieron de fundamento para la famosa carta que el anticuario inglés William John Thoms envió al semanario *Athenaeum, journal of English and foreign literature, science and the fine arts, for the year 1846* (London, n° 982) proponiendo su nuevo "vocablo compuesto sajón", "Folk-Lore", para designar -con términos de referencia que hoy consideramos arcaicos-, a "aquel sector de las antigüedades y de la arqueología que abarca el saber tradicional de las clases populares en las naciones civilizadas". La carta, firmada por

Thoms con el seudónimo de Ambrose Merton, se publicó el 22 de agosto de 1846 y la palabra contribuyó de manera decisiva a cimentar la creación de una disciplina científica con campo propio que hasta hoy se conoce con ese mismo nombre.

El Folklore —como ciencia del grupo de las antropológicas culturales— es, según la magistral definición del estudioso argentino Augusto Raúl Cortazar, la que “observa, recoge, documenta, describe, clasifica, estudia y compara las manifestaciones de la cultura tradicional del pueblo o *sociedad folk* para, después de este análisis, realizar síntesis y exponerlas sistemática y metódicamente”. (Cortazar, 1954).

El mismo autor, en busca de una síntesis didáctica que distinga los hechos folklóricos de otras manifestaciones culturales, señaló repetidamente (Cortazar, 1959 y otros trabajos) que en ellos debe reconocerse la presencia de ciertos caracteres que los identifican: vigencia colectiva en la comunidad, captación empírico inductiva, funcionalidad, transmisión sincrónica personal y directa, anonimia, transmisión diacrónica y otros complementarios (Cortazar, trabajo de aparición póstuma, 1975).

La materia de los estudios folklóricos se revela, de acuerdo con nuestra propia conceptualización, *como una entidad ecocrónica, un pasado presente localizado, una síntesis esencial del ejercicio de la libertad creadora por parte del pueblo* (Fernández Latour de Botas, 1980; 1996). Y es sin duda este último término —“pueblo”— el que encierra mayores complejidades para ser definido como tecnicismo ya que, antes y después de Thoms, hubo corrientes que lo aplicaron a grupos humanos étnicamente cerrados, mal llamados “primitivos” (etnias), y corrientes que lo utilizaron para designar a la totalidad o a determinados segmentos de sociedades cosmopolitas, abiertas y, en la actualidad, culturalmente globalizadas (“ciudad industrializada contemporánea”). El “pueblo”, como campo específico de los estudios del Folklore, coincide en buena parte con lo que Robert Redfield y otros antropólogos (Redfield, 1947; Foster, 1953, Mintz, 1953) definieron como “sociedad folk”: comunidades pequeñas y aisladas, homogéneas culturalmente, donde existe poca división del trabajo y se encuentra muy desarrollado el comportamiento ritual. Las primeras observaciones de esta escuela norteamericana se realizaron en comunidades mexicanas étnicamente aborígenes, aunque ya no aisladas de la influencia cultural de Occidente, y así, los conceptos de “sociedad folk” y de “cultura folk” se hicieron extensivos y especialmente aplicables a aldeas rurales de distinta composición étnica como serían los pueblos o poblados criollos de nuestro país (Jacovella, 1960). De todos modos la relación entre dichas comunidades y la ciudad —que aparecía en la primera definición de Thoms— fue bien percibida por ellos, ya que acuñaron el apropiado concepto de “*continuum folk-urbano*” para

designar el canal de comunicación de bienes que existe entre el "pueblo" portador legítimo del folklore y los centros urbanos de su correspondiente "nación". Es indispensable remitir, en este punto, a los trabajos del profesor Bruno Cayetano Jacovella para llegar a una cabal comprensión de por qué la aldea (el pueblo rural) es el núcleo fundamental donde se da el folklore plenamente, mientras que, si bien existen elementos folklóricos en las demás instancias del *continuum* (ciudad lugareña, capital provinciana e, incluso, gran ciudad) no es posible hallar en estas conformaciones sociales la comunidad patrimonial que en el "pueblo" o "pago" (el *pagus* latino) está constituida por las respuestas culturales básicas que se transmiten oralmente como anónimas de generación en generación y sustentan un sentimiento de identidad compartida aún cuando la costumbre incluya, como fenómeno normal, los envíos de novedades y modas diversas que derrama permanentemente el polo urbano de su respectivo *continuum*.

Lo esencial en nuestro planteo está tanto en el grado de apropiación de un bien cultural por parte del portador como en el nivel de pertenencia que este último siente respecto de dicho bien. Ese pertenecer a algo que al mismo tiempo nos pertenece configura las dos caras del proceso de identificación y encierra la clave del fenómeno de la identidad sociocultural.

Para poder referirnos sustentadamente a los materiales del cancionero es preciso realizar antes algunas consideraciones.

Nada es folklore de nacimiento. Todo puede convertirse en folklore. Cuando un hecho cultural es asimilado como "propio por herencia" por una persona, se genera en ella una conciencia de libertad respecto de ese hecho que le permite repetirlo tal como lo ha aprendido, modificarlo adecuándolo a circunstancias comunitarias o personales diversas, rechazarlo por medio del no uso o reemplazarlo por otro de su invención. En todos los casos —especialmente en los dos últimos— es importante reforzar la idea de pertenencia total del bien, que permite al poseedor actuar libremente en relación con él sin ser sancionado por la sociedad. Cuando se acepta que existan instituciones o individuos que impidan el libre uso de un bien cultural al sancionar los cambios que sobre él se produzcan, dicho bien no puede ser considerado folklore, porque no pertenece en propiedad a todos y cada uno de los que lo conocen sino a quienes tienen derechos sobre él: autores, dueños, herederos, administradores, etc. El verdadero folklore circula en libertad y por ello, como lo ha dicho el gran estudioso del romancero hispánico Ramón Menéndez Pidal, "vive en variantes". Variantes en la materia o en la forma, en la función o en la expresión, en la combinación de elementos de distintas procedencias, en la extensión de algunos o la omisión de otros.

Podemos preguntarnos cómo es que, no obstante lo dicho, la permanencia generacional de los elementos característicos del folklore regional se mantiene a veces

durante siglos por el persistente ejercicio de la memoria colectiva. Este proceso ya ha sido muy bien explicado por la llamada "Ley de autocorrección" enunciada por Walter Anderson, estudioso de la escuela finesa (Cortazar, 1964).

En resumen, el ser humano, por sus instintos gregarios, busca el apoyo social de su comunidad con la protección y seguridad que le otorga la aprobación generalizada de sus actos encuadrados en la costumbre: se identifica con ellos. Por eso, en las comunidades donde rige el prestigio de la tradición por sobre el de la innovación o moda, las acciones de las personas tienden a repetir aquellos comportamientos consabidos, cuya eficacia social se ha comprobado empíricamente. Y esta actitud de la mayoría devuelve al modelo tradicional endógeno lo que haya sido cambiado por iniciativa personal de algunos de sus portadores. Cuando una variante es aceptada sincrónicamente por la comunidad, se colectiviza y se transmite luego a través del tiempo en el proceso diacrónico de tradicionalización, puede llegar a coexistir con la forma antigua o a suplantarla para ocupar funcionalmente su lugar.

Según nuestra concepción, en cualquier estructura social en que se den tales procesos puede hablarse de la existencia de "folklore", pero será preciso subrayar la condición relativa de esta particular manifestación cultural respecto de una cultura "otra" que es la que proporciona los ejes modelizantes exógenos. Esta cultura "otra" respecto del folklore —que como patrimonio es siempre actualidad— puede transferir al proceso de folklorización tanto bienes procedentes de un contexto coetáneamente integrado y vigente ("continuum folk-urbano") como bienes que han permanecido vivos, sin solución de continuidad, a partir de un contexto histórico desintegrado o extinto (ciertas culturas aborígenes). En el primer caso estamos hablando de procesos modelizantes por "transculturación", en el segundo de modelización por "supervivencia" o, tal vez mejor, por "permanencia funcional".

1. El cancionero como expresión de creencias populares

El cancionero que comprende, en su conjunto, las manifestaciones de la palabra por medio del canto, con acompañamiento musical o sin él, es una de las fuentes más atractivas para el conocimiento de una cultura folklórica. En función lírica pura o aplicada a la danza, al juego o a rituales diversos de carácter religioso, mágico, medicinal o mixto, refleja profusamente muchas de las manifestaciones expresivas de las creencias y de lo que suele denominarse con divulgado neologismo "el imaginario popular".

En el caso del folklore argentino, es necesario señalar, no obstante, que las representaciones referidas a seres sobrenaturales (como la Solapa, la Sampansucana,

el Imbunche, la Sirena o Rubia del Río), personificaciones de ánimas en pena (como el Duende, el Condenado), transformaciones zoomorfas de personas (como la Mulánima, el perro negro o Lobizón) o antropomorfas de animales (como el tigre Capiango), objetos (payés o talismanes), lugares (La Salamanca, el Huancar) u otras entidades con poderes mágicos, no constituyen temas específicos del cancionero. Sus descripciones y los relatos de los “casos” relativos a ellos pertenecen al dominio de la narrativa en prosa bajo las especies de cuentos, leyendas, sucedidos y tradiciones de transmisión oral.

No obstante, por formar parte de la cosmovisión popular, estos temas se mencionan ocasionalmente en los cantares, como en las coplas de Carnaval que hemos recogido en la Quebrada de Humahuaca, provincia de Jujuy: “*Quisiera verme cantando / dentro de la Salamanca¹ / para no cambiar de tema / ni que duela la garganta*”, o bien: “*Ayer tarde tempranito / nos llamaron al Huancar²; / allí firmamos contrato / con el Diablo principal.*”

Cuando constituyen desprendimientos de concepciones religiosas ya desconstituidas por los procesos de cambio cultural acelerado, especialmente por lo que George Foster ha llamado “cultura de conquista” – como es el caso de la religión incaica – sobreviven en forma de textos entonados propios de actos rituales vigentes que se manifiestan como costumbres entre los grupos humanos criollos y no solo en los que poseen fuerte componente étnico indígena. Ejemplos de esto los encontramos en los cantos que se entonan – generalmente en una lengua quechua muy transformada y cuyo significado los cantores no entienden muy bien – como ofrendas a Pachamama, en tiempo de señaladas –marcaciones de ganado menor– o en varias ocasiones, en distintas zonas del noroeste argentino.

En general, el cancionero folklórico en las diversas áreas culturales del territorio de nuestro país, es en forma y fondo de origen español. Sus estructuras poéticas tradicionales son la cuarteta (con distintas combinaciones métricas y, en general, rima *abcb*) y la décima espinela (*8 abba, accddc*). El romance monorrímo se conserva en variantes de las piezas españolas peninsulares. No hay producción local tradicionalizada de romances monorrímos, porque las formas narrativas criollas se componen en cuartetos *8 abcb*: son lo que los especialistas han llamado “romances criollos”, entre cuyos nombres regionales de *corrido o corrida, romanceo, compuesto y argumento*, se ha preferido a este último según lo hemos estudiado y expuesto antes de ahora (Fernández Latour de Botas, O. 1997).

2. Dos coordenadas para la indagación: el ciclo anual y el ciclo vital del hombre en comunidad

La consideración de los ciclos vital y anual de una comunidad, en tanto coorde-

nadas útiles para la investigación de campo y de gabinete, se revela aquí como válida a efectos de una presentación sintética del tema del epígrafe. Tema, en verdad, capaz de brindar casi inagotables frutos al documentador de hechos folklóricos por las plurales relaciones que establece con la existencia total de las comunidades humanas en su medio natural, en su estructura social y en su pensamiento cosmovisional. Las comunidades "folk" de la Argentina, como lo hemos expresado en el Estudio preliminar del *Atlas Histórico de la Cultura Tradicional Argentina. Prospecto* (1984) sobre la base de trabajos fundamentales de procedencia nacional y extranjera (Jacovella, 1959; Palavecino, 1959; Foster, 1962, entre otros) se han formado, en principio, a partir de aquella homogénea y planificada "cultura de conquista" aportada por España y de las heterogéneas culturas aborígenes americanas que poblaban el actual territorio del país. Por ello es que, en las áreas donde se mantuvo una mayor densidad de población indígena, que son también aquellas cuyos habitantes precolombinos habían adquirido un más alto grado de desarrollo técnico y alcanzado mejores niveles de asentamiento poblacional, los ciclos anual y vital no son de diseño totalmente coincidente con los de procedencia hispánica histórica (cultura de la conquista, la colonización y la evangelización) y se apartan de ellos hacia ejes modelizantes supervivientes de aquellas culturas hoy extintas.

Estos fenómenos son cuantitativamente mucho más débiles como manifestaciones del cancionero que en otras áreas del saber popular: creencias y magia, narrativa, medicina empírica, alimentación, técnicas artesanales, por ejemplo. Ello se debe a que las ya mencionadas estructuras formales de la poesía española con sus acompañamientos musicales —vocales e instrumentales— y las manifestaciones coreográficas correspondientes, tuvieron poderosa influencia y general aceptación tanto en la Argentina como en toda América, aun en regiones de fuerte sustrato aborígen. Las formas estróficas, particularmente las cuartetas de distintas métricas y la décima espinela, se constituyeron en elementos inseparables del canto aun cuando este —como en el caso de los cantares tritónicos o pentatónicos andinos— mantenga sistemas tonales y melodías de extracción aborígen (Aretz, 1978).

Tras estas consideraciones hemos de encarar nuestra exposición sobre la base de los ciclos anual y vital que llamamos "criollos", los cuales aparecen como ordenadores de los comportamientos sociales en todas las áreas folklóricas del país.

2.1. Creencias y representaciones de la mentalidad popular en los cantares del ciclo anual

Desde la llegada de Colón en su primer viaje, el cristianismo proporcionó a América un inabarcable universo de representaciones formadas en el Viejo Mundo y aptas para su adopción, adaptación y recreación en las nuevas tierras y son nu-

merosísimas las piezas que presenta dicho tesoro literario y espiritual.

El cancionero del Niño Dios –riquísimo y con fuerte componente textual hispánico- es el primero que aparece en el ciclo anual desde las Pascuas de Navidad hasta la Epifanía del Niño Jesús. Comienza a ejecutarse desde la llamada Novena del Niño, previa a la Navidad, y continúa con Alabanzas, Romances, Villancicos y Loas –especie constituida por coplitas no cantadas que recitan los niños más pequeños ante el Santo Pesebre-. Imágenes constantes son la de la Sagrada Familia –Jesús, María y José -, la de las penas pasadas por María y José para encontrar asilo o “posada”, la de los Reyes Magos (Melchor, Gaspar y Baltasar), las de los pastores o simplemente los devotos que, en una actualización casera del Nacimiento – a veces dramatizada con textos de rancia procedencia (Aretz, 1954)- ofrecen dones a Jesús . Estos dones son generalmente productos de la actividad agrícola o artesanal de la comunidad y parecen simbolizar el gozo de la naturaleza toda ante el Advenimiento del Redentor. Un mínimo número de ejemplos, ya cantables como: “*En el portal de Belén / hay estrella, sol y luna, / la Virgen y San José / y el Niño que está en la cuna*”, o “*El Niño Dios ha nacido / entre la paja y el hielo. / ¡Quién pudiera Niño mío/ vestirte de terciopelo!*” o “*La Virgen María / su pelo tendió, / hizo una cadena / que al cielo llegó*”, ya recitados por niñitos ante el pesebre con carácter de “loas” como “*Dones te traigo, / dones sencillos, / no plata y oro, / sino quesillos.*”³ “, deberán bastarnos aquí en homenaje a la síntesis requerida.

En la provincia de Corrientes existe un cancionero especial vinculado con la Epifanía, que se manifiesta en el marco de la fiesta de San Baltasar, descrita en nuestra bibliografía por Bruno C. Jacovella (1953), Félix Coluccio (1995) y especialmente por Alicia Quereilhac de Kussrow en su libro *La fiesta de San Baltasar. Presencia de la cultura africana en el Plata* (1980). Se trata de un culto popular, no encuadrado en la liturgia oficial de la Iglesia, pero basado en la existencia, durante el período hispánico, de cofradías denominadas de San Baltasar y de Ánimas, en ambas bandas del Río de la Plata. La fiesta actual, que se celebra en barrios tanto de la capital provincial como ubicados en las proximidades de la ciudad de Goya y en las localidades de Saladas y Empedrado de la provincia de Corrientes, continúa tradiciones propias de las comunidades de origen africano radicadas en Asunción del Paraguay, Montevideo, Buenos Aires y zonas aledañas en tiempos de la esclavitud. Hoy sus cofrades y devotos son criollos de cualquier extracción étnica, aunque se recuerda en todo momento que la devoción al Rey mago negro procede de los “cambá” –morenos-, como que en la ciudad de Corrientes se localiza especialmente en un barrio llamado “Cambá cuá” que en lengua guaraní quiere decir “Cueva de negros” o “Cueva del Negro”. El cambio cultural ha influido sobre la fiesta, sobre el típico baile de “la charanda” y sobre el cancionero que allí se practica, como puede observarse en las “relaciones” o coplas intercambiadas en

forma recitada entre los integrantes de las parejas que bailan el llamado "Pericón de San Baltasar", con matices de un estilo más "criollista" que "tradicional" propiamente dicho.

Otro período del ciclo anual que posee su propio repertorio de imágenes reflejado en el cancionero es el que Arnold Van Gennep (1937-1953) llamó "de Carnaval – Cuaresma". La fiesta de Carnaval –despedida de la carne–, que hoy está oficialmente debilitada, adquirió en el pasado una gravitación social muy grande en todo el país. En el noroeste, donde sus manifestaciones tradicionales sobreviven con más fuerza, sus cantos especiales son las coplas de bagualas, vidalas, vidalitas y chayas acompañadas por la caja o el tambor, tamboriles rústicos que el mismo cantor tañe con uno o dos o palillos. Los temas de las coplas son generales, con un fuerte contenido de confesión y de balance del año transcurrido desde el pasado Carnaval, pero muchas veces se menciona especialmente a la fiesta o se le habla como si se tratara de una persona. Esto último se justifica sobre todo por identificar los contenidos semánticos de las palabras "Carnaval" y "Pujllay", este último nombre dado al diablo indígena. El Pujllay, materializado en un muñeco de trapo, se entierra cada año en el cerro, con abundantes ofrendas y libaciones, al finalizar los festejos y se vuelve a desenterrar al año siguiente llevándolo en andas o sobre un burro, con gran algazara, cuando recomienza su reinado de efímero desenfreno. Algunas coplas del Carnaval del noroeste argentino expresan: "*Dicen que el Carnaval viene / por la lomita pelada / y aquí lo estoy esperando/ con la alojita⁴ colada*" o "*¡Ay! ¡Juay pucha' y Carnaval! / t'hi cantar y t'hi bailar / y el Miércoles de Ceniza / también t'hi cacharpayar⁵*".

Para Semana Santa y Pascua de Resurrección hay muchas manifestaciones de Fe, pero pocas expresiones no litúrgicas del cancionero. No obstante, hasta en romancillos que suelen funcionar como rimas infantiles se recuerda la Pasión, como en el muy popular que dice: "*San José y María / y Santa Isabel / iban por las calles / de Jerusalén / preguntando a todos / si han visto a Jesús, / todos les responden / que ha muerto en la cruz.*"

Durante el año, distintas celebraciones patronales van jalonando la vida popular y muchas de ellas poseen cantares especiales: gozos, trisagios, glosas a oraciones piadosas, etc.. La fiesta de San Juan el Bautista, que coincide en el hemisferio norte con el solsticio de verano y en el hemisferio sur con el de invierno, posee una colorida gama de manifestaciones de carácter lúdico y trasfondo mágico-religioso. La noche del 23 al 24 de junio es una noche plena de virtudes y potencias según la creencia popular, lo que es aprovechado especialmente por las niñas y jóvenes casaderos para indagar sobre su futuro en relación con quiénes les están destinados para el noviazgo y el casamiento. Distintas prácticas como las de hacer germinar, días antes, varios granos de cereal o legumbres, o dientes de ajo, a cada

uno de los cuales se coloca el nombre de los distintos conocidos o pretendientes para poder saber quién es el predestinado que será aquel que muestre haber germinado con más fuerza la noche de San Juan. También se arroja plomo derretido o cera de vela sobre el agua de un recipiente en la creencia de que la letra que se forme será la inicial del nombre del elegido por el destino (con ayuda, por cierto, de la persona interesada). Antiguamente, en la noche de San Juan se acostumbraba realizar juegos de salón entre los jóvenes y el principal eran las cedulillas con versos que, niñas y jóvenes extraían al azar y debían leer a quien le hubiera tocado en suerte, con las consiguientes escenas graciosas y divertidas.

El mes de noviembre llega con las grandes conmemoraciones de Todos los Santos y de los Difuntos, riquísimas en aditamentos propios de la creencia popular pero no tanto en cantares como no sean los anotados por Gerardo Pisarello y recogidos por Félix Coluccio (Coluccio, 1995) de los grupos de niños que recorren las casas cantando: “*Ángeles somos, ángeles somos / bajamos del cielo/ a pedir limosna / para los ángeles; / a colación / la bendición*” y luego de recibir un chipá y otro alimento o dulce se despiden diciendo: “*Esta casa es de viña / esta casa es de rosa, / esta casa es de tuna, / donde vive la niña, / donde vive la hermosa / donde vive fortuna*”. Cuando llegan tarde y no alcanzan para ellos los obsequios se van muy enojados diciendo: “*Esta casa es de takurú, / esta casa es de takurú, / donde vive el guaicurú, / donde vive lo tevikurú*”⁶.

Diciembre comienza con la gran fiesta mariana de la Inmaculada Concepción que, lo mismo que otras advocaciones de la Santísima Virgen, tiene en varios lugares de la Argentina su cancionero propio y alcanza el tiempo de Navidad para repetir el ciclo. No hemos de entrar aquí de lleno en el tema del bellissimo y rico cancionero de la Virgen, (Fernández Latour de Botas, O. 2003) y solo pondremos, como ejemplo que se canta en nuestro país una copla de seguidilla de gran difusión hispanoamericana, la que confiesa: “*A las morenas quiero / desde que supe / que morena es la Virgen / de Guadalupe*”.

En la provincia de La Rioja –capital y localidades del interior- se celebra la fiesta de San Nicolás –patrono de la iglesia catedral y vice patrono de la Ciudad de Todos los Santos de la Nueva Rioja-. Lo central en esta fiesta, que se prepara con devotas novenas litúrgicas y pintorescos aditamentos tradicionales aportados por las cofradías de alféreces y ayllis, es el Encuentro o Tincunacu entre la imagen de San Nicolás de Bari, venerado en la Matriz y la del Niño Alcalde, adorado en la iglesia de San Francisco. Un canto que enriquece esta visión de las representaciones colectivas de carácter folklórico es propio de dicha fiesta: el “Año Nuevo Pacari”, con letra en un deteriorado quechua peruano, que es entonado bajo el arco ritual progresivamente engalanado, por el “Inca” y sus “ayllis”, cofrades del Niño Alcalde, en ocasión de la Novena rezada en la Catedral.

3. Creencias y representaciones populares en los cantares del ciclo vital

El ciclo de la vida humana, a partir de la gestación y el nacimiento hasta la muerte y sus rituales conmemorativos, se encuentra jalonado por muchas ceremonias que implican la existencia de cantares. Hemos escrito un extenso trabajo sobre el tema (Fernández Latour de Botas, 1990), pero queremos incluir aquí, como muestras de ese cancionero procedentes de distintos puntos del país, una décima tradicional en cantos de Bautismo.: *"Atención pido un momento,/ digo si me es permitido,/ porque a cantar he venido/ en este cristianamiento./ Para mostrar el contento /de mi corazón vehemente/ quiero brindar igualmente,/ con la voluntad más fina, /al padrino y la madrina / y a todos aquí presentes"*. (Colección de Folklore de 1921, Tucumán). También unos "Parabienes para novios" que comienzan así : *"Hasta esta casa he llegado / extraviando los caminos / para poder celebrar / a estos novios y padrinos."/ .../* (Colección de Folklore de 1921, San Juan). Y asimismo un "Canto de angelito", este último propio de los velorios de niños muy pequeños, algunas de cuyas cuartetas más características dicen : *"Angelito que te vas / con una gota de sangre,/ en el cielo y en la gloria/ rogarás por padre y madre.// Angelito que te vas, / con una flor en la mano, / en el cielo y en la gloria/ rogarás por tus hermanos. / Angelito que te vas / con una gota de vino, / en el cielo y en la gloria / rogarás por tus padrinos.// La madre de este angelito/ no lo tiene que llorar; / no le moje las alitas / que no ha de poder volar."* (Colección de Folklore de 1921, La Rioja).

Sin vinculación con los rituales de transición en las distintas etapas de la existencia, hay muchos cantares que reflejan las maneras en que se establece la relación del hombre con la naturaleza y con lo sobrenatural. En este último aspecto puede surgir tanto la invocación a deidades de raigambre aborígen americana como a representaciones propias del cristianismo. Así, en una ceremonia de señalada ⁷, cerca de Tilcara (provincia de Jujuy), un hombre cantaba golpeando con la huajtana uno de los parches de su caja: *"Huyariguay⁸ Pachamama, / Madre santa de la tierra,/ No ha'i de faltar quien te quiera, / Huyariguay Pachamama."* y, ya en la fiesta del Carnaval, otro entonaba esta copla que alude, no solamente al culto de veneración a Santiago Apóstol – patrón de España- sino también, en función local, a la interesante conexión cultural entre el noroeste y el nordeste argentinos: *"Quisiera ser San Santiago / Para estar sobre el caballo/ Relumbrando como loza/ En la plaza'el Pilcomayo."* /Recopilación de la autora, 1957/.

Los ejemplos serían inagotables y debemos omitirlos, no obstante, no puede prescindirse de la mención de un tipo de cantares de plena vigencia tradicional tanto en la ciudad como en la campaña, con plurales marcas de actualización respecto del momento histórico y de la ocasión en que tiene emergencia. Nos referi-

mos a las canciones de cuna o “nanas” como se las llama en España y algunas comarcas de Iberoamérica. ¿Quién no ha oído cantar y repetido por su parte aquello de “*Arroró mi nene, / arroró mi sol, / arroró pedazo / de mi corazón*”? La canción de cuna es el más claro referente de identidad que tenemos todos, desde niños y hasta la ancianidad cuando hemos sido criados en un medio de familia. Mujeres y hombres las sacan a relucir de su bagaje de conocimientos más simples y entrañables para cantarlas a los niños y muchas veces utilizan entonces textos de villancicos de forma también 6 *abcb* y con la misma música. Entonces el “nene” es nombrado “Niño” y se confunden sus funciones de hacer dormir al niño humano y de arrullar al Niño divino: “*Señora Santa Ana / ¿Por qué llora el Niño? / Por una manzana / Que se le ha perdido. // Dile que no llore, / Yo le daré dos, / Una para el Niño / y otra para vos.*”

A veces se adecuan a la función sedante canciones con otras melodías. Quien esto escribe ha oído en Jujuy a una mamá que entonaba, para mecer a su chiquito, los versos del “Huachi torito”, huaynito propio del ciclo navideño criollo. Y como en el canto popular la norma no es rígida, no faltan mamás jóvenes y hasta abuelas que utilizan adecuaciones de música de actualidad, difundida por los medios masivos de comunicación para hacer dormir a los niños. Ya hemos visto que la innovación individual no altera las pautas tradicionales, a menos que se colectivice, se tradicionalice como variante y se convierta en “ecotípica” es decir que cumpla con el proceso de folklorización.

4. El cristianismo en el cancionero popular urbano

Un capítulo aparte, digno de desarrollos más amplios y de abundante ejemplificación, es el que queremos, por fin, plantear bajo este título. El cancionero popular urbano típico del Río de la Plata y sus áreas de influencia, tiene al tango y a la milonga como especies fundamentales. Danzas orilleras en su origen, la una -el tango- derivada de una fusión de la Habanera cubana, el tanguillo español y el candombe afro-americano, proyecta en la otra -la milonga- su condición de “plano del baile” como la llamó Borges y amplía el contenido semántico de su nombre, que designa en las zonas rurales a una especie de la lírica pura (no bailable), hasta convertirlo en sinónimo del espacio territorial, del lugar físico donde se desarrolla todo baile social: “la milonga”.

Pues bien, estas especies de baja extracción inicial, tan vituperadas por Leopoldo Lugones en la defensa de los bailes tradicionales campesinos contenida en su obra *El Payador*, adquirieron, en una etapa subsiguiente de su vida, un elemento que luego fue fundamental para su mejor éxito: la letra que las convirtió en can-

ciones. Letras que, si a veces son mansamente evocativas o aun líricamente sentimentales, con frecuencia hablan también no solo de pobreza, de desniveles sociales, de penas de amor, de arrepentimiento, de hastío, sino que también lo hacen directamente de malevaje, de bajos fondos morales, de vidas perdidas por todos los vicios. Pues bien, y aquí viene lo que no se ha dicho hasta ahora de esas letras: la Fe en Dios y la alusión directa al cristianismo (Dios, el Señor, Cristo, Jesús, la Virgen, la Iglesia, los mandamientos, los sacramentos, las virtudes teologales, el pecado, la misa, el sacerdote —aunque sea mencionado como “el tipo” e la sotana— son, en la poética del tango, un supuesto básico, un referente indiscutible que solamente con hojear alguna de las varias publicaciones periodísticas del género, emerge permanentemente de esas expresiones urbanas de la poesía popular.

5. Conclusiones

Hemos encarado una aproximación a las creencias propias del pueblo argentino que se reflejan en el cancionero.

En cuanto a las que deben ser consideradas “folklore” lo que ha de quedar como conclusión de este trabajo es tal vez, sobre todo, la total apertura que existe en la gente para crear, recibir, adoptar y adaptar bienes y para establecer nuevas relaciones entre los seres y las cosas, tanto en el plano de lo natural como de lo metafísico y de lo sobrenatural. El verdadero folklore, lejos de ser un residuo cultural, es una quintaesencia de saberes decantados y permanentemente sujetos a la libre opción de sus portadores. Pautas de prestigio comunitario corrigen las desviaciones no aceptadas colectivamente y solo pasan a la corriente de la tradición aquellas que la mayoría ha consagrado, cuya futura vida “en variantes” es la más auténtica y paradigmática “obra abierta”.

En cuanto a las que se manifiestan en los productos populares urbanos propios del universo del tango, no anónimos ni librados a la pura tradición oral, deben considerarse representativos del espíritu popular de la ciudad y de sus suburbios, de una cosmovisión que se enriquece y actualiza permanentemente.

En ambos casos, el cristianismo se muestra como un factor axiológico, que impregna el alma de la más auténtica poesía popular argentina.

Notas

1. **Salamanca.** Cueva; universidad demoníaca.
2. **Huancar.** Arenal. Lugar mágico.

3. **Quesillos.** Quesos blandos, caseros, que se amasan con las mano , se aplastan y, cuando están algo oreados, se comen con choclos o con dulce.
4. **Aloja.** Bebida alcohólica que se logra de la fermentación de la algarroba.
5. **Cacharpayar.** Despedir.
6. **Takurú...**Nombre (guaraní ¿?) de la tierra colorada que, por extensión, se da a los hormigueros. La voz "guaycurú" hace referencia a una extensa familia lingüística de origen patagónico establecida en el chaco, comprende los grupos de aborígenes abipones, mbayáes, payaguás, mocovíes, tobas y pilagáes. De la palabra "tevikurú" no hemos hallado traducción.
7. **Señalada.** Marcación del ganado menor (cabras, ovejas).
8. **¡Huyariguay!. ¡Escúchame!**

Bibliografía básica

Aretz, Isabel

- *Costumbres tradicionales argentinas*, Buenos Aires, Ed Raigal, 1954.
- *Música tradicional de La Rioja*, Venezuela, Biblioteca INIDÉFF, 1978.

Carrizo, Juan Alfonso

- *Antiguos cantos populares argentinos. Cancionero de Catamarca*. Buenos Aires, Impr. Silla Hnos. 1926.
- *Cancionero popular de Salta*, Buenos Aires, Universidad Nacional de Tucumán. 1933.
- *Cancionero popular de Jujuy*. Tucumán. Universidad Nacional de Tucumán, 1934.
- *Cancionero popular de Tucumán*. Buenos Aires. Universidad Nacional de Tucumán, 2 v.
- *Cancionero popular de La Rioja*. Buenos Aires. Espasa-Calpe. Argentina, 3 v. Universidad Nacional de Tucumán.

Cortazar, Augusto Raúl

- *¿Qué es el folklore? Planteo y respuesta con especial referencia a lo argentino y americano*, Buenos Aires, Lajouane, 1954.
- *Folklore y literatura*. Buenos Aires, EUDEBA, 1964.
- "Los fenómenos folklóricos y su contexto humano y cultural. Concepción funcional y dinámica". En: *Teorías del Folklore en América Latina*, Caracas, INIDÉFF, 1975.

Coluccio, Félix

- *Diccionario folklórico argentino*, 3ª. Ed. Buenos Aires, Ed. Plus Ultra, 1981.
- *Fiestas y celebraciones de la República Argentina*. Buenos Aires, Ed. Plus Ultra, 1978.

Fernández Latour de Botas, Olga

- *Relatividad del concepto de "folklore" y formulaciones conexas*. Trabajo de base para el Primer Congreso Internacional de Folklore Iberoamericano, Santiago del Estero, 1980.
- "Textual Analysis of the Songs of Transition Ceremonies in Argentine Folklore", Bloomington (Indiana University, USA), 1990. / *Studies in Honor of Merle E. Simmons*
- "El futuro del folklore como pasado presente". Separata de *Investigaciones y ensayos*, Buenos Aires, Academia Nacional de la Historia, 1996.
- "El concepto de 'argumento' en la poesía tradicional argentina. Un enfoque de filología histórica". En: *Museo Histórico Nacional. Cien años*. Buenos Aires, Manrique Zago, 1997.

Fernández Latour de Botas, Olga Elena; Alicia Cora Quereilhac de Kussrow

- *Atlas Histórico de la Cultura Tradicional Argentina. Prospecto*. Buenos Aires, OIKOS, 1984.

Foster, George

- "What is folk culture?". En: *American Anthropology*, Mensha, U.S.A., 1953.
- *Cultura y conquista. La herencia española de América*. México. Universidad Veracruzana, 1962.

Gennep, Arnold van

- *Manuel de Folklore Français Contemporain*, Paris, 1937- 1953 .

Jacovella, Bruno C

- *Fiestas tradicionales argentinas*. Buenos Aires, Ed. Lajouane, 1953.
- "Las regiones folklóricas argentinas". En: *Folklore argentino* de José Imbelloni (dir.) y otros. Buenos Aires, Ed. Nova, 1959.
- "Los conceptos fundamentales básicos del folklore. Análisis y crítica". En: *Cuadernos del Instituto Nacional de Investigaciones Folklóricas*, N° 1, 1960.

Lugones, Leopoldo

- *El Payador*. 2ª ed. , Dibujos de Alberto Güiraldes, Buenos Aires, Ed. Centurión, 1944.

Palavecino, Enrique

- "Áreas de cultura folk en territorio argentino". En: *Folklore argentino* de José Imbelloni (dir.) y otros, Buenos Aires, Ed. Nova, 1959.

Quereilhac de Kussrow, Alicia Cora

- *La fiesta de San Baltasar. Presencia de la cultura africana en el Plata*, Buenos Aires, ECA, 1980.

Redfield, Robert

- The folk-society. En: *American Journal of Sociology*, 1968.