

Presidente de la Nación
Dr. Carlos Saúl Menem

Secretaria de Cultura
Dra. Beatriz Krauthamer de Gutiérrez Walker

Subsecretario de Cultura
Sr. Enrique Llopis

Directora Nacional de Patrimonio Cultural
Lic. Magdalena Faillace

Director del Instituto Nacional de Musicología "Carlos Vega"
Lic. Waldemar Axel Roldán

CARLOS VEGA

JEFE DE LA SECCIÓN DE MUSICOLOGÍA DEL MUSEO ARGENTINO DE CIENCIAS NATURALES
TÉCNICO DE FOLKLORE DEL INSTITUTO DE LITERATURA
ARGENTINA DE LA FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS DE BUENOS AIRES

PANORAMA
DE LA
MÚSICA POPULAR
ARGENTINA

CON UN ENSAYO SOBRE LA CIENCIA
DEL FOLKLORE

150 MELODÍAS Y 6 MAPAS

Ilustraciones de AURORA DE PIETRO



EDITORIAL LOSADA, S. A.
BUENOS AIRES

Queda hecho el depósito que
previene la ley núm. 11.723

Copyright by Editorial Losada, S. A.
Buenos Aires, 1944

ISBN N° 950-9726-09-5

© by Instituto Nacional de Musicología "Carlos Vega"
Buenos Aires 1998

Impreso en la Argentina — Printed in Argentina

Acabado de imprimir el día 4 de febrero de 1944

Imprenta López — Perú 666 — Buenos Aires

AL PROFESOR

MARTIN DOELLO JURADO

AL DOCTOR

RICARDO ROJAS

de dicho Museo una Sección de Musicología que puso a mi cargo; el doctor Ricardo Rojas, Maestro de maestros, Director del Instituto de Literatura Argentina de la Facultad de Filosofía y Letras, me llamó a colaborar como Técnico de la Sección de Folklore. Ambos auspiciaron mis viajes y apoyaron estos estudios con noble empeño. La Comisión Nacional de Cultura contribuyó a facilitar mi labor otorgándome una beca por un año en 1937. Me dieron "compañía y libertad". Les debo íntima gratitud, y no quiero diferir la ocasión de expresarla.

Buenos Aires, Julio de 1943.

INTRODUCCIÓN

LA CIENCIA DEL FOLKLORE

Los hechos folklóricos. — Superior e inferior. — Las supervivencias. — Lo popular y lo folklórico. — Dinámica del folklore. — Condiciones de los procesos. — Folklore y Etnología. — Folklore y Sociología. — Folklore y pueblo. — Definición del Folklore; los hechos y sus caracteres. Proyecciones del folklore: política, moral, arte.

El conocimiento y la interpretación de cualquier especie de hechos folklóricos —en mi caso de los musicales— presupone en quien los estudia ideas generales acerca de las otras especies, nociones sobre la naturaleza y objeto de la Ciencia del folklore, y hasta un concepto cualquiera de la actividad científica como tal. Todos, incluso los improvisados aficionados al folklorismo periodístico, imaginan y entienden a su modo alguna finalidad.

La casi totalidad de los teóricos, prácticamente especializados en una o en pocas especies afines, han concebido la doctrina general de la Ciencia principalmente por extensión de las sugerencias que recogieron en sus campos particulares. Quizá haya producido esto dificultad en la visión del conjunto, pero es la verdad que parece imposible otro camino. Ningún investigador ha podido estudiar a fondo todas las especies que abarca la Ciencia del folklore; ninguno puede concebir la doctrina de su especie particular sin ideas, provisionales, al menos, sobre la disciplina general. Por recíproca acción entre el todo y la parte, va nuestra doctrina afinando sus conceptos.

Es ésta, creo, la segunda vez —nos precede don Adolfo Salazar con brevísimo ensayo— que un especialista en músi-

ca aborda la teoría de la Ciencia del folklore. Con toda certeza, no contienen estas páginas ociosa digresión. En primer lugar, tengo ideas claras sobre la índole del hecho musical folklórico y sobre la finalidad científica que se persigue al estudiarlo; y estas ideas, aunque en detalle no puedan rebasar sin tropiezos el círculo que las engendra, se producen en estrecha relación con el pensamiento general de la materia, en cuanto son, los musicales, hechos folklóricos como los demás. La comprensión, la interpretación y la definición del hecho musical resultan, en su esfera, las mismas de la Ciencia a que el hecho pertenece, pues sería inconcebible la unidad de una disciplina cuyas partes hubieran de reconocerse por distintos conceptos.

En segundo lugar, me parece que estamos en un momento de incertidumbre con respecto a la índole y finalidad de la Ciencia del folklore. Nada menos. Nunca fué el objeto de nuestra disciplina, formal y expresamente caracterizado. Su mismo repertorio de especies es ampliado o reducido al azar de impremeditadas ocurrencias personales. Empezó con la literatura oral, las creencias, las costumbres, y poco más; se extendió luego a todos los bienes espirituales y a los materiales; alguien propone ahora limitar su interés a las creencias y a las prácticas; en América latina la mayoría piensa que el Folklore se ocupa de la música y los bailes con fines artísticos. Antiguos folkloristas pretendieron invadir el campo de vecinas materias; o, a la inversa, intentaron incluir nuestra disciplina en los dominios de ciencias afines, como la Etnografía. Modernos tratadistas quieren ahora diluir el Folklore en la Sociología.

No es posible comprobar sin alarma que, mientras la actividad folklórica se multiplica y afirma, su doctrina vacila por cercenamiento, por extralimitación, por desvío, por simple "derrotismo". Nada alentadoras resultan las escépticas expresiones de un folklorista belga contemporáneo que cita Varagnac: "No hay que inquietarse por saber dónde comienza, dónde termina el folklore. Eso sería perder el tiempo, pues no se sabe qué lo caracteriza".

Si el Folklore no puede limitar su campo ni caracterizar

sus hechos, podrá ser un pasatiempo, pero no será una ciencia. Me propongo, tal vez con excesiva confianza en mis alcances, decir aquí dónde empieza y dónde termina el terreno folklórico, y qué es lo característico de sus hechos. Si he perdido el tiempo, la bondad del propósito me excuse.

Por otra parte, nuestras ideas sobre la música se consolidan una vez engarzadas en el conjunto del folklore, y el hecho musical se define en armonía con el objeto que atribuimos a la Ciencia. Es decir, que una concepción de la disciplina es indispensable para explicar nuestra posición frente a la música folklórica.

He decidido, pues, ofrecer aquí un resumen de apuntes que desde hace años tengo reunidos para un nuevo tratado del Folklore. El lector verá en seguida cómo y hasta dónde sostengo algunos conceptos antiguos y cuánto apporto personalmente al pensamiento folklórico.

LOS HECHOS FOLKLÓRICOS. El Folklore es una ciencia histórica. Desde el principio entrevé su verdadero rumbo. Por entre la maraña de sus definiciones, a lo largo de cien años, entre contradicciones y dudas, viene deslizándose inmune coincidencia: el folklorista quiere estudiar hechos *antiguos, tradicionales, arcaicos, extraños; vestigios, supervivencias; los bienes del hombre primitivo, lo que concierne al pasado, las cosas de la edad remota...* Son expresiones de viejos y nuevos tratadistas. El mismo término *folk-lore* fué lanzado para sustituir la voz *antigüedades*, que la precedió en semejantes menesteres; y hasta se ha pretendido que la palabra *lore* significa no sólo "saber", sino *saber que ha adquirido el moho de los tiempos*.

Esos hechos antiguos se encuentran principalmente en el dominio de los grupos llamados "inferiores". Son actuales, pero están grávidos de pasado; hablan de anteriores peripicias culturales del hombre. De ellos se desprenden sugerencias útiles para satisfacer circumscripita apetencia de conocimiento, y los especialistas, en cuanto aspiran a escrutar el pasado de la cultura humana, pertenecen a la gran familia de los historiadores.

La voz *cultura* abarca, modernamente, todo el patrimonio del hombre ¹⁾. En consecuencia, son, o pueden ser, en determinadas circunstancias, hechos folklóricos, todos los bienes, tanto los espirituales como los materiales: leyendas, cuentos, fábulas, poesías; refranes, dichos, adivinanzas; juegos, arte, tradiciones; ritos, ceremonias, costumbres, usos; mitos, creencias, supersticiones; particularidades del idioma; útiles y enseres, medios de transporte, habitación, etc. Y ha de tenerse en cuenta que entra en la categoría de hecho folklórico cualquier detalle, por insignificante que parezca: un modo u ocasión de empleo, una manera de hacer, una técnica, un recurso, un complemento o añadidura; una forma de emisión, de pronunciación, de realización; un estilo, etc., aplicados a un hecho, aunque el hecho mismo no sea folklórico. Es necesario eliminar la idea de que el Folklore sólo debe considerar tal o cual familia de hechos, por ejemplo, las creencias y las prácticas. Porque no es una clase determinada de bienes lo que interesa a nuestra disciplina, sino cualesquiera de los que se encuentren en la situación folklórica.

La Ciencia del folklore intenta, desde hace muchas décadas, caracterizar los hechos que importan a su objeto. Es verdad que no lo ha conseguido; es verdad que los teóricos no saben dónde empieza y dónde termina su campo. Los caracteres que se han atribuido a los hechos folklóricos carecen de precisión; el empeño en definirlos como bienes *del pueblo* invierte el significado de la relación, porque es el pueblo quien se define por la posesión de lo folklórico. El carácter folklórico de los hechos no está en la índole o sustancia de los hechos mismos. No reconocemos diferencia *esencial* entre bienes aristocráticos, bienes populares y bienes primitivos. Es una condición o accidente o situación lo que permite distinguir los hechos "aristocráticos" de los hechos folklóricos, los hechos folklóricos de los hechos primitivos, como veremos.

¹⁾ Véase, sobre esto, el útil *Epítome de Culturología* del Dr. José Imbelloni (Buenos Aires, ed. Anesi, 1936), que resume el movimiento etnológico europeo moderno.

LA CIENCIA DEL FOLKLORE

Los tratadistas han pretendido identificar sus bienes por circunstancias de adopción, de modo, de trasmisión, etc. Serían folklóricos los hechos *colectivos, regionales, transferibles, empíricos, tradicionales, orales, anónimos, populares (!), bellos*, etc. Sin detenernos en menuda crítica, ¿cuántas de estas circunstancias no acompañan también a los hechos etnográficos?; ¿cuáles no se dan igualmente en numerosos bienes de las clases superiores? Resulta claro que tal lista de condiciones no puede caracterizar el hecho folklórico. Será preciso reconsiderar este punto con atención más detenida. Y acaso convenga empezar por definir los términos "superior" e "inferior", pues de tal esclarecimiento depende, en gran parte, la distinción de las cosas que importan a la Ciencia del folklore.

SUPERIOR E INFERIOR. Estos dos conceptos tienen larga foja de servicios en varias materias, especialmente en Sociología, y se emplean para distinguir contrapuestos grupos sociales. De acuerdo con la tradición bibliográfica, les doy su estricto sentido científico. El término "superior", referido a la aristocracia, no implica admiración; la voz "inferior", aplicada al pueblo, no apareja menosprecio. Estas dos voces caracterizan grupos simplemente distintos. Para indicar la posición de ambos grupos, se acude a las metáforas espaciales "arriba" y "abajo", o "alto" y "bajo", y el movimiento de las cosas entre uno y el otro se llama, en su caso, "descenso" y "ascenso". Los sociólogos no tuvieron en cuenta que los conjuntos de grupos son tres y no dos. Aplicado el término "superior" a las clases ilustradas, queda el de "inferior" para los grupos populares y para los etnográficos. Correspondería llamar estratos "medios" a los populares, como hemos hecho algunas veces; pero si conviene respetar la nomenclatura consagrada, debe añadirse la voz "primitivos" para los conjuntos que estudia la Etnografía. Interesa aclarar que el sentido de tales términos, en Sociología, no abarca, exactamente, lo que en Folklore.

Muchos creen que, fuera del orden económico, en el orden cultural, la determinación de la superioridad y de la

inferioridad es subjetiva. Que siempre nos parece superior lo nuestro —aducen—. Creo que no, si atendemos a otras circunstancias más interesantes para nuestro objeto. Nos importa la *antigüedad*, no la inferioridad. La atribución de antigüedad a un hecho actual, deriva, es verdad, principalmente, de la impresión de inferioridad que el hecho produce al observador; pero hay otros criterios para confirmar esa atribución y la inferioridad misma.

Los grupos superiores se definen por la posesión y el usufructo de los bienes *más modernos* —la circunstancia de tiempo en primer plano—, consecuencia de los últimos inventos, de las últimas concepciones, de las últimas orientaciones; por el consumo de vida espiritual más rica en exigencias; por la acumulación de bienes materiales y recursos técnicos en mayor número y más eficaces; todo estimado con relación al patrimonio de otros grupos que por contrarios conceptos llamamos "inferiores".

En el ambiente "superior" tenemos, entre algunos antiguos insuperados, numerosos bienes de más o menos reciente incorporación: unos, para nuevas necesidades, creación sin precedentes; otros, para necesidades invariables, perfeccionamiento de los viejos o producto de modernas concepciones. En el ambiente "inferior" subsisten numerosos hechos que el estudioso, desde su plano "superior", descubre con extrañeza, porque intuye en ellos inferioridad exployada, antigüedad sin extinción. Reconoce la inferioridad por comparación. Para la función que cada hecho desempeña en el ambiente extraño, tiene el observador, en su grupo, otro hecho más eficaz. Si se trata de bienes materiales, no hay dudas, generalmente. Recuérdense las parejas carreta-camión, cabaña-rascacielos, canoa-motonave, tambor de señales-telégrafo, etc. Si se trata de bienes espirituales, la operación es más compleja. Por lo pronto, frente a los hechos mismos, deducciones aparte, el más escrupuloso no vacilaría al indicar cuál es el término inferior en, por ejemplo, las parejas canción-sinfonía, copla-poema, supersticiones-ciencia, tradiciones-historia, curanderismo-medicina, etc. Quiere decir esto que ciertos bienes espirituales pueden impresionar como in-

feriores, de manera general, sin excesivo riesgo; pero hay más, pues no basta. La primera intuición del observador supone una *adherencia recíproca* de los bienes antiguos más o menos coetáneos. La imposibilidad de que armonicen en un mismo ambiente invenciones extemporales, no es una imposibilidad teórica, es una imposibilidad práctica; y en tal medida constante, que hiere la sola representación de concretos casos contrarios. Consideramos inverosímil que el habitante de un rascacielos haga fuego frotando maderas; que el pasajero de un avión use arco y flecha; que la dueña y conductora de un automóvil tenga en su hogar morteros de piedra para la molienda y crea que su pueblo descende del cocodrilo totémico. Por extensión de tal experiencia, sin detenerse en sopesar, el observador considera inferiores todos los bienes espirituales que integran un patrimonio determinado con y entre hechos materiales objetiva e inequívocamente inferiores.

Otras circunstancias, todavía, colaboran en la determinación. La primitiva curiosidad por las antigüedades concluía en un archivo de lo pintoresco; a lo sumo significaba interés humano por el conocimiento pasivo de otras formas de vida dispersas por el mundo. Pero, entre las primeras inquietudes científicas (1846), y los comienzos de la organización del Folklore (1878), irrumpe y se extiende la concepción evolucionista, y la inánime colección de antigüedades, hasta entonces insensible a otros tempranos atisbos de evolucionismo cultural, adquiere nuevo sentido. Los hechos folklóricos pueden ser *antecesores* de los superiores en las respectivas funciones; más claro, los actuales vigentes pueden proceder en línea recta de los folklóricos por obra de continuado perfeccionamiento. El arco musical con resonador de calabaza tiene todos los elementos esenciales del violín (acudimos a un hecho etnográfico para mayor eficacia); la pareja canoa-motonave responde a idéntico principio, pero en el segundo término hay yuxtaposición de invenciones. Para estos casos vale el criterio metodológico de que la yuxtaposición es posterior a los elementos yuxtapuestos, según Perogrullo. Naturalmente, hay muchos bienes del su-

perior que no "descienden" de los que en el ambiente folklórico desempeñan su misma función, como la pareja yesca-fósforo; pero aquí obran los otros criterios.

Ya se ve cómo es posible determinar la inferioridad. Sin embargo, la inferioridad misma no nos interesa sino en cuanto implica *antigüedad*; y si todavía encontramos hechos que no parecen inferiores una vez analizados, su antigüedad resulta directamente, en última instancia, de que han sido *eliminados* del ambiente superior, como veremos más adelante.

Los hechos inferiores debieron haber desaparecido, y —algo sorprendente— no ha ocurrido tal cosa. Por ahí están, en paradójica "vida póstuma". Son *supervivencias*.

*A la carrera de sus diez caballos
larga nube de polvo deja atrás:
a la carrera de sus diez caballos
como un heraldo de progreso va...*

LA GALERA. Segundo I. Villafañe (1896).

LAS SUPERVIVENCIAS. — Las supervivencias sólo son supervivencias vistas desde el plano de los grupos superiores; consideradas desde el propio ambiente popular, son simples vivencias. El folklore no existe para el pueblo mismo.

La rica voz *supervivencias*, insustituible en nuestra materia, es un feliz hallazgo, y esclarecedor el solo examen de su contenido. Si los grupos superiores llaman supervivencias a determinados bienes populares, es porque entienden que alguna vez fueron vivencias en los propios o en otros grupos superiores.

Si la necesidad que cada hecho satisface no es moderna u ocasional, es claro que los grupos superiores, antes de inventado el automóvil, debieron utilizar el coche, y antes el caballo, precisamente como los campesinos actuales. Esto, en general; pues no queremos decir que cada elemento inferior engendra, por evolución, al que lo sustituye en el plano superior.

Es fundamental entender que *las supervivencias de hoy*

fueron ayer las vivencias de los grupos superiores; fueron, a su tiempo, lo moderno, lo más eficaz, el patrimonio de los más instruídos. La veloz galera, carruaje olvidado, cruzaba los campos "como un heraldo de progreso" hace apenas cincuenta años. Los que usufructuaban tales invenciones constituían los núcleos superiores, y otros grupos, poseedores de bienes más antiguos o sin muchos de ellos, formaban el ambiente inferior.

Los estratos inferiores fueron antes los superiores; nada más que la aparición y presencia de un estrato superior determina la inferioridad del otro. La aristocracia de antaño se asemejaba al pueblo de hoy: el rey era analfabeto, creía en brujas, oía cuentos, comía con las manos, viajaba a caballo y aplaudía canciones como los arrullos actuales, a cuyo tipo pertenecieron las más altas expresiones de la lírica antigua. El *arrorró* argentino pudo haber sido obra de un rey-trovador. Sé por qué lo digo.

El Folklore ¹⁾ es la ciencia de las supervivencias. El especialista estudia en ellas las etapas pretéritas de la cultura material y espiritual de los hombres. Y el folklore — masa de hechos — es un *estrato vencido*, o, mejor, un conjunto de bienes pertenecientes a varios estratos vencidos. Lo que determina el carácter folklórico de los hechos, no es que sean colectivos, tradicionales, regionales, orales, transferibles, anónimos, etc., sino una circunstancia o accidente de tiempo que se añade al hecho intacto; una situación o posición del hecho en el cuadro cronológico general de las vivencias. Es folklórico el hecho inferior, antiguo; lo es, definitivamente, el hecho *eliminado* del grupo social superior; eliminado directamente por otro hecho más reciente o de más reciente adopción para el mismo objeto; eliminado indirectamente por desaparición de la necesidad que le confería vigencia; eliminado, en particular, por otro hecho o, dentro del patrimonio que integra, por otro patrimonio su-

¹⁾ Se acostumbra a escribir la voz Folklore, con mayúscula, cuando nombra a la ciencia, y con minúscula, cuando se refiere al conjunto de los hechos que estudia la ciencia.

perior. *Inexistente*, pues, como disponibilidad institucionizada, en los dominios de las altas clases.

Eliminados del plano superior —ya hablaremos con más detención de estos procesos— pero sobrevivientes, son los hechos folklóricos. En la condición de eliminado va implícita la atribución de inferioridad y, con ambas, la circunstancia temporal, pues, en la dinámica de las culturas, la eliminación supone vigencia anterior, estabilidad la difusión, permanencia el relegamiento por superación, y todo esto, antigüedad. El hecho *eliminado*, la *supervivencia*, es decir, el hecho folklórico, es hecho *antiguo*. Antiguo y actual —cargado de sentido— habla de tiempos pasados y es, por eso, capaz de alimentar una ciencia histórica.

El accidente de tiempo, es decisivo en la distinción de los terrenos folklóricos con respecto a los superiores. Hay además, vinculado a su índole, un accidente de lugar, menos riguroso, que merece cuenta en segundo término. En efecto; siendo las ciudades asiento del poder y la administración estatales, de las autoridades eclesiásticas, de la aristocracia y de la burguesía, de las clases intelectuales, etc.; siendo las ciudades, creadoras, productoras o adoptadoras de los hechos más modernos, es claro que predominen en ellas, vigentes en mayor número, los bienes más eficaces, que son lo único que da al superior conciencia y carácter de tal. Y siendo la campaña —el pueblo, la aldea, la habitación aislada— adoptadora y adaptadora tardía de los bienes superiores, o asiento de patrimonios relegados en masa, es claro que en la campaña predominen los bienes *eliminados*, las *supervivencias*. Por su lado y en sus cosas, Spengler insiste en que. . . *todas las grandes culturas son culturas urbanas*. Dice: *La historia universal es la historia del hombre urbano*. Y añade: *El aldeano carece de historia*. Parecerá, a primera vista, que la Ciencia del folklóre viene a rellenar ese hueco, pero no es así. El Folklóre, como parte de una Historia general de la Cultura, es también, principalmente, una historia de las culturas urbanas. Sus huellas busca en la campaña o donde se encuentren; las *supervivencias* son sus "documentos". El aldeano carece de historia particular

y propia exclusiva, en el orden cultural, porque la historia campesina es sombra y eco, resonancia y consecuencia de la iniciativa urbana. Pero, en cuanto los bienes culturales prolongan su existencia en la campaña, el Folklore incorpora a la historia todo un gran sector humano desconocido, olvidado, menospreciado, parte de la nación, brazo de su prosperidad económica y, en las épocas de desvío, depositario de valiosas reservas morales y hasta de formas y estilos artísticos.

LO POPULAR Y LO FOLKLÓRICO. Todos empleamos las voces *folklórico* y *popular* como sinónimas. Pero si sólo es folklórico lo reemplazado, lo antiguo ex superior —material sugestivo y grávido para una ciencia histórica— es claro que el término *popular* es más comprensivo. Porque *no todo lo popular es folklórico*. En el ambiente popular se encuentran hechos de muy diversa filiación. Por lo pronto, *todo* lo popular está apuntalado, enmarcado, atravesado, por grandes bienes del grupo superior, como el régimen legal, la religión, el idioma, la organización familiar, el orden económico, el sistema administrativo, etc., que le han sido impuestos al inferior desde arriba. Es folklórico lo trascendente subrepticio, lo intrascendente notorio, lo menudo, lo indiferente, lo accesorio, lo complementario; *lo que no merece una guerra*, por ejemplo, la poesía, la carreta. Es decir, aquellos bienes que pueden existir sin conflictos entre los engranajes de la organización estatal del superior, y los que —como la magia— por implicar conceptos inadmisibles, sobreviven entre ocultamientos la reprobación oficial. *Las grandes instituciones del superior son también populares sin ser folklóricas*. El del pueblo es un patrimonio mixto.

En frase muy celebrada y repetida, Marcel Mauss asentó que “es popular todo lo que no es oficial”. Si hubiera dicho que es *folklórico* lo no oficial, podríamos haber añadido que lo oficial se excluye, no por oficial, sino por vigente en los planos superiores, esto es, porque no nos habla de etapas pretéritas. Así, como lo dijo, no define lo folklórico ni siquiera negativamente, porque *todo lo oficial es popular*

del mismo modo y manera que lo específicamente folklórico, como disponibilidad en usufructo. Debemos insistir, pues, en que no todo lo popular es folklórico.

En el ambiente popular hay, además, bienes menores que en el mismo momento pertenecen también a los grupos superiores; esto es, bienes comunes, como ciertas modas, instrumentos —tijeras, horquillas, cuchillos—, aparatos, bailes, etc. Y hallamos también en el ambiente inferior bienes propios de estratos profundos que nunca estuvieron en relación de dependencia cultural con el superior que los estudia, como las boleadoras, el poncho, etc., (lo etnográfico). Por fin, entre todos esos hechos encontramos los verdaderamente folklóricos, las supervivencias, bienes que antes pertenecieron a los grupos superiores y que subsisten en el ambiente popular; y con ellas las *neovivencias*, productos de mezcla, evolución, involución y recreación de los grupos inferiores. La Ciencia del folklore observa *todos* los bienes populares, pero aprovecha principal y especialmente las supervivencias, que hablan de lo pasado al folklorista.

*Fué ayer no más lo que hoy está marchito.
No importa que un caudal a otro suceda
Pues como el tiempo frente a lo infinito
Las aguas pasan pero el río queda.*

HORACIO REGA MOLINA.

DINÁMICA DEL FOLKLORE. Vieja es la idea de *antigüedad* en la ciencia del Folklore; pero otras que corrieron parejas con ella desde el comienzo, le quitaron eficacia. Para los folkloristas, el patrimonio popular era una masa eterna; estaba quieta en los dominios del pueblo desde muchísimos siglos atrás. Cada uno, a partir de Thoms, observó, sin embargo, que las cosas populares empezaban a desaparecer. Todos dieron en la misma idea a lo largo de cien años; siempre lo popular *estaba empezando a desaparecer*. Y todos atribuyeron a su propio tiempo un especial poder destructor desconocido antes. Según eso, poco o nada debió quedar en el terreno folklórico; y no ocurre tal cosa.

En realidad, el caudal folklórico ha ido mermando en todas las épocas, en las anteriores y en las posteriores al nacimiento de nuestra ciencia, pero como siempre tenemos material de estudio, resulta indispensable reconocer que el ambiente popular —como la pileta de natación— recibe por un lado lo que pierde por otro. Y así es. La campaña, asiento principal de los hechos folklóricos, está acogiendo permanentemente nuevas cosas que le llegan de las ciudades; cada cosa sustituye a la que antes satisfacía la misma necesidad, si la necesidad no fué creada por la cosa, y de este modo, gana lo que pierde, por lo menos. Sin embargo, si el ritmo del descenso sigue aumentando como en las últimas décadas, es probable que disminuya la antigüedad de lo folklórico ex urbano; pero se incorporará lo primitivo al ambiente popular.

Hay un momento en que los bienes que han descendido conservan su vigencia en las ciudades. Hemos hablado de esta categoría de bienes comunes, ya populares, todavía urbanos, no folklóricos aún. Cuando en las ciudades mismas hayan sido reemplazados, eliminados, serán supervivencias, es decir, hechos folklóricos típicos, si triunfan en el proceso de selección. Lo folklórico está renovándose siempre; por eso los hechos desaparecen y el folklore subsiste. "Las aguas pasan pero el río queda".

La creencia en una marcha paralela de lo "popular" y lo "culto", merece abandono. Hay y ha habido siempre estrecha relación entre ambos ambientes, y esta relación implica una idea general acerca del origen de los hechos folklóricos, en nada semejante, por cierto, a la tradicional. Ya sabemos que en el ambiente popular hay supervivencias entre muchas otras cosas. Todas fueron alguna vez superiores, desde que existe la contraposición aristocracia-pueblo, patricios-plebeyos, nobles-villanos, etc., o, aproximadamente, desde otro ángulo, la contraposición ciudad-campaña; y, en épocas más remotas, desde que se produce la simple contraposición de patrimonios (uno superior o más prestigioso que el otro), determinada por convivencia o sojuzgamiento. El escollo de una generalización es que la natu-

raleza y la relación de los ambientes no han sido siempre idénticas.

Por dos procesos principales llegan los hechos a la situación folklórica.

Uno, de inmediata observación actual, es el tránsito directo de pequeños bienes urbanos al ambiente rural, por entre las grandes instituciones comunes, dentro de un pacífico orden —digamos— “nacional”. El pueblo espera las novedades del superior para imitarlas; y esta adopción menuda diaria, casi jubilosa para los jóvenes, exenta de rumor, se percibe luego en una melancolía de ancianos extrañados. Superior e inferior, cada uno en su puesto y función; el hormigueo del comercio sube con los productos de la tierra, baja con los productos de los hombres. Mientras, los bienes que descienden y arraigan, van alcanzando la situación folklórica por el simple abandono que de ellos hace el mismo grupo superior que antes les dió prestigio y fuerza de expansión.

Personal y directamente, por una serie de comprobaciones que se me dieron sin buscarlas cuando hice la historia de cada baile, llegué a la conclusión de que *las clases populares imitan a las clases superiores*. No me corresponde, sin embargo, como es sabido, la paternidad de esta importante idea, sino su verificación y explotación intensiva en el cuadro de mi especialidad.

Los procesos de la imitación son viejos conocidos de la Psicología y de la Sociología. En cuanto hechos sociológicos, fueron considerados por Mario Pagan ya a fines del siglo XVIII, y en el XIX por Gioia, Jolly, Despigne, Bagehot y otros. Walter Bagehot, antes que Gabriel Tarde, destacó la importancia de la tendencia a imitar: “La verdad es —escribía— que la propensión del hombre a imitar lo que tiene delante es una de las más fuertes tendencias de su naturaleza”. Pero corresponde a Tarde la más extremada, original y culta sistematización del imitar; y a una antigua y olvidada lectura de sus obras debo yo la orientación de mi cuidado en tal sentido. Los sociólogos posteriores reducen los alcances que Tarde habría atribuído

a la imitación, en cuanto fuerza capaz de explicar los hechos sociales. Durkheim niega su preponderancia en el génesis de los fenómenos colectivos, pero no la rechaza como causa de su difusión: "Sin duda —dice— todo hecho social es imitado; tiene, como acabamos de demostrarlo, una tendencia a generalizarse, pero porque es social, es decir, obligatorio".

Conviene notar que aquí no pretendemos dilucidar el problema del origen de las instituciones, ni siquiera el de las instituciones *danza y música*. Nos conformamos con reconocer la influencia de la imitación —indiscutida y subsistente en Sociología—, de nuevo observada por nosotros en la vida de la música y las danzas, y aspiramos a establecer que cada especie no nace una vez en cada lugar del mundo, sino que se coordina una vez en un lugar y se difunde luego por imitación; más precisamente, por imitación del pueblo a la aristocracia, como veremos en seguida.

Porque lo importante de la imitación, para nosotros, no es su potencia ciega, sino la dirección principal en que se manifiesta. Es decisivo aquí reconocer y admitir como un simple fenómeno de hecho, que *el inferior imita al superior*.

Dentro, en parte, del proceso general de la imitación, Tarde mismo reconoce una ley secundaria según la cual, en las circunstancias que nos interesan, . . . "Siempre se verá a la nobleza, en cuanto de ella dependa, imitar a sus jefes, reyes o señores, y a la plebe, en cuanto pueda, a la nobleza". Simmel hará suyo después el mismo pensamiento: . . . "Las clases inferiores miran y aspiran a lo alto"; y otra vez Tarde, recordando etapas históricas, explica que el superior "se hace imitar por el inferior, el patricio por el plebeyo, el noble por el campesino, el clérigo por el laico, y después el parisiense por el provinciano, el hombre de las ciudades por el aldeano, etc."

Verdad es que el ilustre sociólogo francés no pierde de vista que la imitación puede ejercerse en sentido inverso, esto es, que "el inferior es copiado o tiende a ser copiado por el superior", pero es significativo que, desdeñando esta segunda posibilidad, afirme en seguida que, "en sociología,

el reflejo de los ejemplos de alto a bajo es el único hecho que importa tener en cuenta", porque nivela a los hombres.

No nos preocupe lo de la nivelación. Simmel, al confirmar la imitación en un solo sentido, añade el concepto de permanente desnivel cuando dice que, tan pronto como los inferiores se apropian de una nueva moda, "los círculos selectos la abandonan y buscan otra nueva que nuevamente los diferencie de la turbamulta". Aunque ésa no sea la razón del abandono, bueno es notar que, por la renovación constante de los bienes del superior, nunca enteramente alcanzado por el inferior, existe la diferencia de jerarquías en el orden cultural.

Bueno parece abarcar ambas direcciones de la imitación; pero deducir de ahí que el proceso bajo-alto y el proceso alto-bajo se realizan de la misma manera y con la misma intensidad, es no haber arrojado jamás un puñado de miradas sobre la vida.

Previas meditaciones, me atrevo a negar resueltamente la categoría de hecho social a la imitación del inferior por el superior, por lo menos en mi especialidad, porque quien imita al pueblo, quien toma elementos populares, es siempre un individuo aislado, un individuo que actúa entre las altas clases, y así, el hecho colectivo de la imitación ya no se realiza por general ablución en la fuente popular. Llevado el elemento del inferior al estrato superior en un lugar solo por obra de un individuo, y aceptado por el grupo iniciador el producto elaborado sobre la base de tal elemento, la difusión se realiza otra vez de arriba abajo. Agudamente, Gabriel Tarde observó también este hecho en un orden más general: "La invención —escribe— puede proceder de las más bajas filas de pueblo; pero para extenderla, es preciso una cumbre social en alto relieve". Añadamos que el elemento popular no es precisamente una nueva invención, ni siquiera en el amplio sentido de Tarde; recordemos que se encontraba en el ambiente rural a causa de un descenso anterior, y podremos representarnos las reducidas proporciones del ascenso, esto es, de la imitación del inferior por el superior.

En realidad, siempre ha existido, parcial y ocasionalmente, el ascenso de elementos populares a los dominios de las altas clases; pero de tal modo ha sido exaltado, que algunos autores han tomado por ley la excepción. Años atrás me ocupé de este problema, en el caso particular de los bailes ¹⁾. Me empecé en distinguir los caracteres de esos dos movimientos: uno, el de descenso, general, múltiple, imperativo, incontrarrestable, permanente; otro, el de ascenso, particular, voluntario, deliberado, ocasional. El inferior recibe las cosas del superior como una lluvia; el superior toma conscientemente una gota del inferior. Éste es un movimiento *individual*.

Ahora, lo que sí es colectivo es un estado, siempre transitorio, de simpatía o admiración por lo popular; ese estado general mueve al alto agente imitador y abona la aceptación del grupo superior. Pero en ningún caso debe entenderse que el agente superior vive saqueando al pueblo porque... "El papel principal de una nobleza, su marca distintiva, es su carácter iniciador, sino inventivo" (Tarde). Es decir, que es mucho más lo que se coordina en el ambiente aristocrático a base de elementos preexistentes en el mismo medio, que lo que el agente extrae del pueblo.

Deben considerarse, en fin, excepcionales los casos en que el de arriba imita al de abajo, y así se afirma la regla de que el inferior imita al superior. En términos generales, pues, podemos decir que los bienes hoy folklóricos, son, en gran parte, los mismos que ayer abandonaron las clases ilustradas.

En esto, en el tránsito directo de los pequeños bienes urbanos al ambiente rural, consiste uno de los procesos por los cuales se aproximan las cosas a la situación folklórica.

El otro, el otro proceso —excepcional, más vasto, más intenso— se inicia con la irrupción de un estrato alógeno, generalmente guerrero, con sus portadores, en el campo y sobre la armonía de un proceso como el anterior. Todos los vencidos —superior e inferior— pasan al segundo plano con

¹⁾ *Ascenso y descenso de las danzas*, en el diario "La Prensa", Buenos Aires, junio 26 de 1938.

sus hombres; es decir, que la aristocracia de la víspera, más o menos confundida con su propio pueblo de ayer, después de vacilar en la situación etnográfica, puede quedar en la situación folklórica si el superior triunfante le impone sus grandes instituciones. En este momento se inicia, de acuerdo con las nuevas condiciones, el proceso de la irrigación menuda. Si los flamantes grupos sojuzgados aceptan el reemplazo de sus pequeños bienes, acaban por confundirse con el pueblo del vencedor, pues los grupos superiores urbanos lo llevan siempre consigo —son sus soldados o sus colonos— como un recipiente de supervivencias, y aún lo formarían en un continente desierto por simple desplazamiento de sus bienes a la campaña seguido de eliminación en la ciudad. Y si los sojuzgados conservan la posesión de sus pequeños bienes, se conforma un grupo folklórico original, independiente del que las ciudades producen por irrigación. Así se comprende, también, la presencia de patrimonios folklóricos híbridos, es decir, de patrimonios que acumulan bienes de ambas procedencias.

Éstos son los dos procesos que determinan la situación folklórica de los bienes. Reducido lo explicado a la fórmula más simple, se trata de reconocer que en el terreno folklórico pueden coexistir elementos que fueron del superior advenedizo triunfante, con elementos que pertenecieron al superior aborigen vencido. En ambos casos tenemos *supervivencias*: supervivencia de bienes propios de los grupos superiores que se apartaron del nuestro en épocas lejanas y que eludieron después la situación etnográfica; supervivencia de bienes nuestros inmediatos pasados.

Si los historiadores se hubieran ocupado de los menudos hechos culturales como de las batallas y los príncipes, tendríamos repertorios de bienes históricos identificables con los que sobreviven en el ambiente popular. Así ocurre, al menos, con los pocos datos del superior que autores curiosos acertaron a documentar.

Sabia poética que fué primor de Palacio hacia 1500-1600, era cosa del vulgo en España cien años más tarde, y es joya de folklore argentino en nuestros días. El Padre

Eximeno escribe en 1772 que... "están todavía en estimación para con el vulgo de nuestra nación los poetas del tiempo de Felipe IV; y para muestra de su sutilísimo ingenio suele alegarse por los nacionales la quarteta de uno que desesperado llama así la muerte:

Ven muerte tan escondida
Que no te sienta venir,
Porque el placer de morir
No me vuelva a dar la vida".

Esta redondilla, con admirables glosas, fué tomada por Juan Alfonso Carrizo, en el noroeste argentino, de modestos cantores rurales, y relacionada con sus precedentes hispánicos.

Mariquita muchacha

canta hacia 1800 el tonadillero en el teatro porteño a que asiste el Virrey. "Mariquita muchacha", repite hasta hoy, para la danza folklórica, el guitarrero campesino.

En materia de creencias y supersticiones ocurre lo mismo. Ideas que son ahora casi exclusivamente folklóricas fueron ayer las propias de ilustrados personajes. En 1777 escribía el Padre Feijóo, a propósito de hechiceros, que a un esclavido benedictino... "le pusieron en la reputación de Mágico, no los vulgares, sino hombres verdaderamente doctísimos". Y refiriéndose a las transformaciones mágicas de las brujas en gatos, sapos, lobos, etc., dice que... "no pocos hombres doctos sienten lo mismo que el vulgo". Parece que el sabio Pedro Crespeto, vivo en la segunda mitad del siglo XVII, creía que los espíritus familiares se podían comprar en Francia y en Italia. Los magos andaban por las cortes, y pertenecían a la nobleza sus clientes. Pedro Sarmiento de Gamboa, el navegante y cronista de Indias, hidalgo erudito, fué encarcelado por la inquisición de Lima acusado de prácticas astrológicas. Suministraba una tinta cuya virtud trocaba en amor el desdén de quien recibía la carta. Por arte de astrología forjaba sortijas para buen suceso en las batallas y para obtener la gracia de los príncipes y el favor de las

mujeres. No gentes del pueblo; nobles cortesanos usaban las sortijas.

Con respecto a la medicina, la esencia de erudita terapéutica antigua sobrevive hoy en los campos. Galeno, el griego ilustre, al recetar cenizas de salamandra para curar la lepra, procedía como el más modesto de nuestros curanderos.

Así las otras especies. Pero no siempre es inmediata y fácil la identificación de lo culto antiguo con lo folklórico actual. Las cosas no descienden y perviven sin mudanza. El ambiente folklórico las modifica al absorberlas. Es necesario, a veces, un cuidadoso examen para reconocer en los hechos rurales, viejos elementos urbanos. En menor grado, lo mismo ocurre en las ciudades menores con las cosas que llegan de las grandes capitales del mundo; lo mismo, en escala mínima, sucede en la simple transmisión de un individuo a otro. Aun sin mezclas, bastan las maneras de exteriorización para encubrir las formas trasplantadas.

Por lo demás, si los hechos folklóricos, como supervivencias que son, nos resultan extraños, es porque desconocemos su antigua existencia en los dominios de las clases superiores. Y es tan poderosa la idea de una independencia de lo popular con respecto a lo culto, que ni aún con la evidencia del nexo se han atrevido los tratadistas a sospechar la relación; y cuando no ha sido posible cerrar los ojos, han preferido explicar la identidad por el proceso inverso, esto es, por un ascenso del plano inferior al superior.

Por regla general, los investigadores urbanos salen a la campaña, no a estudiar lo folklórico, sino a elegir lo que les parece. En la tarea de estudiar —por ejemplo— los bailes y los cantos sociales de adultos, muchos compiladores escogieron solamente algunas formas; de manera que el fundamental problema de lo folklórico estaba, para ellos, resuelto, antes de iniciar el previo trabajo de la colección.

Parece que era guía del colector la idea de que es folklórico lo desconocido. No es del todo malo, el principio, porque las supervivencias, son, en general, extrañas al ciudadano; pero implica indirecta renuncia al conocimiento del origen. Los aficionados de las capitales, y los que, radicados en las

ciudades del interior, estaban poseídos del pensamiento urbano, no prestaron la menor atención a todo aquello que en la campaña tenía sabor a ciudad. Una Polca o una Mazurca, bailadas en la Argentina por parejas rurales, no decía nada al observador aficionado; un Tango o un Fox trot, ejecutados en la fiesta campesina, le indignaban. Concluía el compilador en la certeza de que "la civilización avanza" y lamentaba la pérdida de lo folklórico.

Naturalmente, ésa es una manera como cualquier otra de no ver cómo llegan al pueblo las cosas que el pueblo adopta y conserva. Mientras los folkloristas se pierden en divagaciones sobre remotísimos orígenes populares hispánicos, indios, africanos, eclesiásticos o espontáneos, de nuestros cantos y bailes, la realidad les está mostrando con precisión impresionante la principal fuente en que se nutre el pueblo: la ciudad capital. La aventura urbana de los bienes sociales prosigue en el ambiente campesino.

La idea de que es folklórico lo desconocido, resultó más adecuada, en cambio, para la identificación de los bienes folklóricos que no proceden de la actual capital, sino de las antiguas ciudades aborígenes o europeas de etapas superadas. Pero muy pocas veces pudo el folklorista distinguir los bienes de uno u otro origen porque ambas fuentes le eran igualmente desconocidas. La atribución de orígenes se hizo, entre nosotros, a base de conjeturas. La suposición de mezclas diversas fué preferida y mereció aceptación; la invención en el sitio tuvo sus partidarios, y la influencia del medio geográfico recibió excelente acogida. Así, las cosas folklóricas "adquirieron" numerosos orígenes, a elección del lector.

CONDICIONES DE LOS PROCESOS. Lo dicho en los capítulos precedentes puede conducir a simplificaciones huérfanas de realidad o a generalizaciones temerarias. Enunciados los procesos a grandes rasgos, hace falta un complemento de advertencias. Años enteros he considerado casi imposible un esquema de la dinámica folklórica. Lo que es cierto en determinada zona o país, no lo es del todo en otros; lo exacto para un grupo, es apenas aproximado para los de-

más; lo que se aplica con propiedad a ciertas especies de hechos no conviene a las otras; lo que corresponde bien a los últimos tiempos, falla si se refiere a lejanas épocas. Varían las condiciones con el transcurso de los siglos: la industria urbana sustituye la manufactura rural; la escritura limita las prácticas de la trasmisión oral; las comunicaciones eliminan el aislamiento de los grupos; los procesos se precipitan; lo etnográfico se folkloriza. Todo está en movimiento y es dispar el ritmo en cada época y en cada lugar; estratos superiores adormidos entran en períodos de efervescencia; remansos folklóricos exánimes despiertan e influyen; grandes centros de irradiación ceden a otros la hegemonía; la tumba de Tut-anj-amón adorna a todas las mujeres elegantes del mundo, y una década después son sus colores curiosidad de museo. Bajo lo aristocrático, entre lo popular, sobre lo etnográfico, con lo histórico, van deslizándose las corrientes de lo folklórico. Hecho, se deshace. ¿Quién aprehende su imagen cambiante?

Hemos depurado el tradicional concepto de *supervivencias*, y nos aferramos a él, medula misma de lo folklórico, porque parece constante entre lo inestable. Vimos los procesos que dan a los hechos la calidad de supervivencias, esto es, de hechos folklóricos; ahora tenemos que desbrozar el campo alrededor.

No todo el paquete del superior es eliminado al mismo tiempo; en el terreno folklórico sincronizan discronías. Todo lo folklórico fué superior, pero la suma no es necesariamente *igual* a la de un antiguo ambiente superior.

Lo folklórico de una campaña determinada no, procede siempre del inmediato núcleo urbano superior. En esta región pueden sobrevivir bienes que fueron superiores en lejanas y antiguas ciudades.

El campo folklórico no es universal. El Folklore es una ciencia europea fundada en hechos europeos; su doctrina, elaborada en Europa, es incomprensiva. No todos los continentes presentan idéntica serie de fenómenos. En América faltan casi todos los grandes estratos inmersos que —precisamente— inspiraron esta ciencia en Europa. Aquí, campos abajo,

tropezamos en seguida con los ciclos que estudia la Etnografía; en Europa se tocan de inmediato los estratos folklóricos y faltan, casi, los ciclos etnográficos. El Folklore no se habría concebido en América; la Etnografía no habría nacido en Europa a base de hechos europeos propios.

En todos los casos debemos recordar que las supervivencias denotan mayor o menor lentitud en el descenso y distinta capacidad de perduración, según la especie, según la función de la especie, según la capacidad de renovación del grupo rural en que se instalen.

Un elemento musical, si no el cancionero folklórico íntegro, puede haber pertenecido al ambiente superior, cincuenta, cien, quinientos o más años antes; una superstición, doscientos, trescientos o más; un baile treinta, cincuenta, no mucho más de cien años, etc. Estas cifras aproximadas entrevé mi experiencia *americana*; lo cual significa que podrían ser diferentes en otras partes. Y no hay que confundir su alcance: me refiero a los años que han transcurrido desde que la especie hoy folklórica perteneció a las clases superiores; quiere decir que pudo haber estado en los dominios del superior otros tantos años, en su etapa aristocrática.

Con esto recibe fuerte golpe, también, la idea de la generación en el ambiente rural. Sin duda, el folklorista encuentra en el terreno cosas recién producidas: una copla, una canción, un refrán, una adivinanza, un hacha, un arado, un instrumento musical. De acuerdo; lo he comprobado. Por otra parte, de las ciudades descienden miles de coplas, de adivanzas o de instrumentos que el pueblo reproduce o adopta sin modificación. También es verdad. Pero es el caso que el pueblo recibe, con el repertorio de hechos particulares, algo más que los hechos en sí. La ciudad le da, ínsitos en los hechos, estructuras estróficas, ciclos de temas, orden de rimas, sistemas tonales, rítmicos y armónicos, estilos, moldes, nociones, modelos, ideas madres, en fin, que condicionan y encarrilan la escasa recreación folklórica. Puedo hacer *un* soneto, pero no soy el creador *del* soneto; hago un arado, pero no lo inventé; hice estos cacharos, pero me enseñaron alfarería. La ciudad envía las coplas mismas —

expresiones discretas— y con ellas la especie copla, el género poético, el orden artístico. En música, por ejemplo, en música de la que sirve al cantar lírico y a la danza, es muy probable que no hallemos muchas melodías que tengan más de un siglo en la corriente oral; pero podemos encontrar un sistema tonal antiquísimo en los cantos que el pueblo compuso ayer mismo. Las supervivencias, entonces, pueden ser, no los productos particulares, sino los sistemas, los modelos, las nociones, etc. Fueron superiores en otros tiempos; quedaron en el terreno popular, al cabo de aventuras no siempre iguales, después de haber sido eliminadas de los altos grupos sociales.

FOLKLORE Y ETNOLOGÍA. Pero la condición de *eliminado*, apta para reconocer el hecho folklórico entre los superiores vigentes y los populares que lo rodean, es insuficiente para distinguirlo de los hechos etnográficos. Todos los hechos que estudia la Etnografía son también eliminados, actuales, sobrevivientes, por lo menos en el momento de la observación y excepto los habidos mediante documentos. En realidad, nunca hubo diferencia esencial entre Etnografía y Folklore. Sin embargo, en la conciencia de los estudiosos y en la práctica de la disciplina, es clara la subdivisión del campo común. "No hay folklore de los Cafres" . . . ; de acuerdo. Tampoco hay folklore de los príncipes contemporáneos. La duda no existe con respecto a los casos extremos. Las fronteras con el superior han sido satisfactoriamente trazadas aquí mediante la depuración del concepto supervivencias; el límite con el campo etnográfico reclama atención menos acentuada, porque la explotación extensiva de nuestras precedentes discriminaciones puede conducir a una solución general aproximada.

La noción *supervivencias* no nos sirve ahora; pero sí un matiz del mismo accidente temporal, porque la Etnografía es también una ciencia histórica. En relación con el ciclo superior, lo folklórico constituye el pasado inmediato; lo etnográfico, el pasado remoto —circunstancia de tiempo—. Esos conceptos se identifican con los de pasado conexo y

pasado. inconexo —pensamiento genealógico—; y ambos con las nociones próximo y alejado —circunstancia de lugar.

Uno de los grupos superiores se eleva sobre sí mismo, por enriquecimiento y perfeccionamiento de su patrimonio, en zona determinada y en favorables condiciones. Al extenderse sobre nuevos territorios, se impone a los otros grupos superiores hermanos del grupo que está en la base de su exaltación y es su propia etapa anterior. Está, entonces, el superior que se extiende, en indirecta relación genética con los superiores que ha vencido, pero no con todos, sino con los que generalmente están más cerca. Estos superiores vencidos contribuirán a formar la capa folklórica. Quedaron, pues, en el mundo otros grupos que representan el pasado remoto; que no están en inmediata relación de origen con el superior triunfante; que sobreviven en territorios alejados. Son los etnográficos.

Este criterio puede resultar insuficiente en muchos casos; y, por cuanto presupone anticipado conocimiento de conclusiones, conviene postergarlo hasta la hora de las contrapruebas. Hay algo más, de fácil observación inmediata.

Dijimos que lo folklórico está enmarcado, atravesado, por grandes bienes del superior (el régimen legal, la religión, el orden económico, etc.); pues bien, lo primitivo no se encuentra en tales condiciones. Los grupos etnográficos tienen su propio régimen "legal", su religión, su economía, su organización familiar, etc. El patrimonio popular es un patrimonio mixto, mitad folklórico, mitad superior; el etnográfico es un patrimonio independiente completo. Son folklóricos los pequeños bienes; son etnográficos los pequeños y los grandes, en la recíproca adherencia del complejo patrimonial.

Tal situación permite caracterizar, creo que por vez primera, los hechos etnográficos. Al mismo tiempo, quedan separados de los etnográficos los hechos folklóricos; y atendiendo a la condición de *eliminados* o sobrevivientes, los hechos folklóricos se distinguen, en el otro extremo, de los superiores.

Ahora; no todo lo que se encuentra en el campo primitivo es etnográfico; hay en el ambiente primitivo, además, bienes folklóricos y bienes superiores. Muchísimos de los que tomaron contacto con los aborígenes, desde Cristóbal Colón hasta el autor de estas líneas, dieron cuentas de vidrio a cambio de oro o de canciones.

En fin, sin desconocer que pueden darse todavía algunos casos fronterizos, consideramos delimitados los tres campos científicos. Hechos de idéntica naturaleza, en los tres, hacían difícil la caracterización. Las proyecciones del sentido histórico, que engendran y vitalizan la Ciencia del folklore y la Etnografía, nos han llevado a la expuesta conclusión. Sobre esta base general, cada especie folklórica puede acudir a un criterio particular complementario, tal vez convencional, para mayor precisión de sus límites.

FOLKLORE Y SOCIOLOGÍA. A los setenta y cinco años de iniciada la organización científica del Folklore (1878), tendríamos derecho a contar con una firme caracterización de los hechos, con una precisa delimitación del terreno, con una clara visión de la finalidad folklórica. Así debió haber ocurrido; pero desde hace cosa de tres décadas, viene acentuándose en Francia una tendencia que, mediante un simple golpe de timón, reduce los hechos, dilata el campo y arremete, por fin, contra el objeto mismo que el pensamiento folklórico tradicional atribuyó a nuestra disciplina. Esa tendencia considera al Folklore como parte de la Sociología.

Ninguna ciencia debe dar por terminado su ciclo de adquisiciones doctrinarias o metodológicas; pero si se trata de una renuncia a los caracteres esenciales en que repetidas intuiciones aprehendieron la posibilidad misma de la ciencia, la crítica debe llevar al límite máximo sus exigencias. Pues la proposición de un cambio esencial indica, no el desvío de una ciencia, sino la confusión de una ciencia con otra.

Desde su fundación, el Folklore pertenece al grupo de las Ciencias antropológicas o Ciencias del Hombre —con la Arqueología y con la Etnología—, y es, inequívocamente, histórico su sentido. Legítima resulta su inclusión en el gran

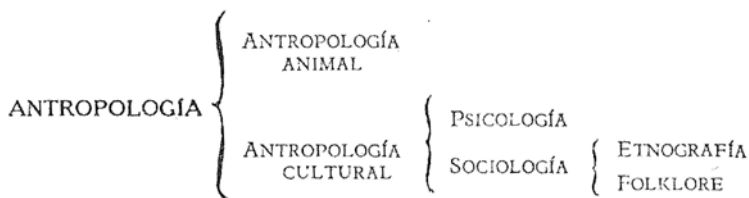
conjunto de las ciencias que tratan del pasado humano, y particularmente, entre las que colaboran en una Historia General de la Cultura. Acaso haya que afinar todavía el concepto que lo abarca y su posición en los cuadros generales, pero en ningún caso podrá alterarse su bien perfilada dirección inicial, condición de su existencia.

Sin embargo, ya a principios del siglo, algunos sociólogos consideraban propio del Folklore el mismo "elemento constante en la historia" que interesa a la Sociología y, corriendo el primer tercio, los folkloristas mismos —folkloristas de Europa central— insisten en que el Folklore es una rama de la Sociología.

Uno de los más decididos propulsores de la nueva tendencia es, sin duda, Arnold Van Gennep. Muchos párrafos de su conocido *Manual* presuponen la convicción. Así, ... "el problema esencial, en el folklore, como en las otras ramas de la sociología, es determinar con la mayor exactitud posible, en cada caso particular, la relación del individuo y de la masa" (pág. 25). O... "el folklore viene aquí a unirse con lo que se llama la psicología colectiva" (pág. 28). "Si el folklore se ocupa de hechos antiguos, históricos o arqueológicos, no es nunca sino accesoriamente" (pág. 27). "Pero lo que interesa al folklore, es el hecho viviente, directo; es, si se quiere, la biología sociológica, como hace la etnografía" (ibíd.).

Saintyves no tiene la menor duda de que el Folklore es parte de la Sociología. "Folklore y Etnografía, aunque netamente diferenciados, no constituyen, el uno y la otra, sino ramas de la sociología" —escribe en el *Manual* (póstumo), pag. 45—. Añade que ese punto está fuera de discusión; y no es ninguna novedad: "*L'Année Sociologique*, que alcanza hoy a trece gruesos volúmenes, da desde 1898, una copiosa bibliografía del folklore considerado como parte de la sociología". Se sorprende de que a última hora y desdeñando tales antecedentes, cualquiera pretenda "haber fundado una nueva escuela por haber repetido en una docena de artículos que el folklore debe ser sociológico". Para él, para Saintyves, es cosa vieja, e imposible otra idea: ... "yo no veo cómo

se puede estudiar la vida popular", ... "sin hacer sociología". Siempre en primer lugar, la Ciencia del folklore "sueña —escribe— con aportar a la sociología, de la cual es parte considerable, una contribución de primerísima importancia" ... Y da Saintyves a continuación, un cuadro en que se aclara el lugar del Folklore entre las ciencias antropológicas. Es éste, desprovisto de las definiciones que añade dicho autor:



Si la cuestión no admite dudas en Francia, es claro que en sus conferencias de la *Ecole du Louvre*, André Varagnac se limite a sentenciar: "Le folklore est bien une branche de la sociologie descriptive" ... (pag. 18). Otra vez, una rama de la Sociología *descriptive*, es decir, sin derecho a formular leyes, en el caso de que pudiera. Los hechos del folklore —añade— "son colectivos, y es esto lo que ubica nuestros estudios en el cuadro de las ciencias sociales" (pág. 28).

He cedido la palabra a los ilustres colegas, respetuosamente, sin permitirme las interrupciones que mis réplicas exigían después de cada afirmación. No he transcripto todo lo que dicen sobre el punto, pero nada añade lo que falta. En ningún caso tocan fondo, simplemente porque lo consideran innecesario; están de acuerdo en que el Folklore es Sociología y huelga cuanto no sea la llana afirmación. A lo sumo distraen palabras en desdeñar la idea de que el Folklore sea Historia. "Poco a poco —dice Van Gennep— comenzamos a curarnos de la enfermedad del siglo XIX, que se puede llamar la manía histórica, según la cual todo lo actual no cuenta sino con relación al pasado" ... (pág. 32). O ésta inverosímil afirmación del mismo autor: "Quien quiera interesarse por el folklore debe, pues, abandonar primeramente

la actitud histórica para adoptar la actitud de los zoólogos y de los botánicos" (pág. 33).

A pesar de tan exquisitas afirmaciones, vamos a persistir en la "manía histórica". No ensartaremos objeciones al pormenor; dejaremos, por ahora, que el Folklore tenga por objeto, como quiere Van Gennep, determinar "la relación del individuo y de la masa", y nos limitaremos a formular breves consideraciones de carácter general.

La Sociología nace de frente a un repertorio de hechos que alzan en torno al estudioso características exigencias de explicación. Pocas ciencias han tenido mayor dificultad en aprehender el *quid proprium*, la esencia de su actividad; pocas, más sutil rozamiento e interferencias terrenales; pocas, la capacidad de rápida atracción que dió a la disciplina tantos y tan eminentes intelectuales. Hoy es una verdadera ciencia; no una rama de la filosofía. La identificación de sus hechos y la puntería de su brújula se encuentran, al parecer, en la etapa final; ha superado, al menos, el período en que todo era Sociología, y está cerrando el diafragma en torno a ciertas especies de fenómenos sociales, en cuanto alimento de sus originales preocupaciones.

La Sociología observa la realidad y descubre en ella individuos en recíproca relación. Esto, que los sociólogos llaman *interacción*, es el primer objeto del enfoque sociológico. La interacción produce coincidencias en el hacer, el pensar y el sentir de los hombres; y esas coincidencias organizadas, establecidas, desde que se imponen a los hombres mismos, son las instituciones. La Sociología estudia las instituciones, los procesos que las engendran y las actividades que las renuevan; es decir, las conductas colectivas. Y algo más: las ideas motrices de tales conductas y, por fin, la *conciencia colectiva* misma. Me limito a preguntar: ¿es todo eso preocupación de la Ciencia del folklore?

Los sociólogos admiten que la interacción recibe su primer estímulo de instintos naturales o instintos profundos, como el familiar, el sexual, el gregario, el de conservación, el de poderío, el de imitación, el de sumisión, etc. (Las listas varían en el detalle y en el número). Considerando tales

manifestaciones en sí, hablan los sociólogos de diversas formas de acción recíproca: la cooperación, la lucha, la imitación, la sumisión, etc. ¿Es algo de esto objeto del Folklore?

La Sociología, empeñada en comprender las *relaciones*, habla de sociabilidad por fusión parcial, de sociabilidad por interdependencia. La masa, la comunidad y la comunión, serían grados de fusión e interpenetración. Nada psíquico, en cuanto acontecer, es asunto del Folklore.

Producto de la relación entre los hombres —dijimos— son las instituciones. Se ha intentado una distinción entre *organizaciones* e *instituciones*; éstas serían únicamente las que sanciona el poder estatal. "Una partida de ladrones puede ser una organización, pero no es una institución" (Giddings). Sea o no exacta la distinción, véase en qué andan los sociólogos. En general, se consideran *instituciones* los hábitos, las costumbres, las creencias, las maneras, las tendencias, las prácticas, etc. Las instituciones fueron creadas alguna vez por el individuo, y extendidas por imitación (G. Tarde); una vez establecidas, institucionizadas, adquirieron "un poder de coerción en virtud del cual se impone a él", al individuo (E. Durkheim). Lo cual no implica una oposición individuo-sociedad, ya se entienda que creación e institucionización son dos faces de un proceso (R. A. Orgaz), ya se admita que la conciencia individual y la conciencia colectiva están ligadas en una "reciprocidad de perspectivas" (T. Litt). "La conciencia colectiva está en cada uno de nosotros y cada uno de nosotros está en la conciencia colectiva" (G. Gurvitch). ¿Éstas son las cuestiones del Folklore? Nuestra ciencia maneja, es verdad, entre muchos otros, espirituales y materiales, hechos que llama creencias, costumbres, etc.; pero no en cuanto productos de la relación entre los hombres, sino como *formas particulares* de un *filum* cultural específico, sobrevivientes, y para una intelección del pasado; justamente, por "manía histórica".

A la Sociología no le basta con reconocer, precisar y describir los hechos sociales; quiere explicarlos, busca las causas, halla leyes. Raúl A. Orgaz enumera diversos tipos de leyes descubiertas por varios sociólogos: el inferior imita

al superior; en la muchedumbre el pensamiento se resta y el sentimiento se suma; el suicidio varía en razón inversa al grado de integración del grupo a que el suicida pertenece; la tradición es autoritaria y coercitiva en proporción a su antigüedad; en la ausencia de interferencia, la imitación crece en progresión geométrica; el volumen de la población tiende a variar directamente con la riqueza total, e inversamente con la elevación de los niveles de vida. ¿Son leyes de tal índole, en cuanto finalidad de sus actividades, preocupación de la Ciencia del folklore?

Considero innecesario decir que no pretendo explicar la Sociología. El más modesto manual colma decenas de páginas. He querido, apenas, reseñar sus hechos, recordar la índole de sus problemas y presentar algunas de sus conclusiones, tan sólo para que el folklorista reconozca que sus propias actividades y objetivos no tienen nada que ver con los del sociólogo. El folklorista mismo, supongo, habrá contestado negativamente a la repetida pregunta que he formulado entre los precedentes parágrafos. Puede ser que no tenga el folklorista —que no tengamos— clara noción de la propia ciencia; pero, frente al problemario sociológico, debemos admitir, sin más que nuestras solas experiencias y lecturas, que nada de eso importó nunca a la Ciencia del folklore.

Aún podríamos acentuar esto: si son asuntos del Folklore la acción intermental, sus productos y las leyes a que obedecen, ¿qué hacemos con nuestras colecciones de refranes, supersticiones, adivinanzas o melodías; con nuestras descripciones de maneras o de costumbres; con nuestro museo de cacharros, tejidos o instrumentos? ¿Qué ha hecho Van Gennep al recoger cuentos y leyendas saboyanas, sino perder veintitantos años de trabajo? ¿Qué ha conseguido Saintyves con sus detalles sobre prácticas mágicas, medicina popular y religión campesina, sino desperdiciar tiempo y esfuerzos? Para descubrir la ley de la oferta y la demanda no parece indispensable recoger fábulas o coplas; para averiguar por qué varía el volumen de la población no es necesario anotar diez variantes de una leyenda.

Esto, dicho así, con alguna fruición en vivacidad de contraposiciones, no significa que ambas ciencias carezcan de hechos comunes. La Sociología no tiene limitación espacial ni temporal. Persigue los hechos que le interesan en la realidad social dondequiera la encuentre viva. Es muy suyo el ambiente de los grupos superiores modernos, pero no son extraños a su apetencia general ni los grupos folklóricos ni los grupos etnográficos. Como la Lingüística, como la Antropología física, como la Psicología, como la Musicología... Puede explorar incluso el pasado histórico, en la medida que se lo permita la indirecta reconstrucción documental. Es claro, entonces, que la Sociología considere propio el dominio popular; es claro que la Ciencia del folklore pueda suministrar datos a la Sociología; pero de ningún modo la coincidencia en los hechos significa identidad de propósitos. La Sociología no puede ocultar su matiz psicológico; el Folklore está impregnado de sentido histórico. En la observación de los hechos, el sociólogo *puede* comportarse como un folklorista, el folklorista como un sociólogo. Muchos hechos habidos por el uno, sin embargo, carecen de interés para el otro. Porque el sociólogo busca las consecuencias de la relación entre los hombres y el folklorista observa expresiones particulares de pasadas etapas culturales, incluso las instituciones mismas.

Es más. Leyes sociológicas pueden ser leyes folklóricas. Esto parecería indicar parcial coincidencia en la finalidad, y no es así. La ley de Tarde, "el inferior imita al superior", que yo he prohijado e introducido en el ideario folklórico, tiene distinto sentido en nuestro campo. Tarde pretendió explicar por su ley el origen mismo de los hechos sociales; en todo caso, se considera hoy como una "ley" de las llamadas *uniformidades empíricas*. Para nosotros es también una ley de conducta regular, pero mientras el sociólogo reconoce en ella la fuerza que difunde los hechos sociales, nosotros vemos en la principal dirección de esa fuerza (inferior-superior), una como flecha indicadora de la fuente originaria de los bienes folklóricos, esto es, indicadora de los grupos sociales en que antes fueron vivencias las extrañadas super-

vivencias actuales. Para el Folklore, entonces, sería una *ley de procedencia*. En el estudio de la dinámica de los hechos folklóricos, el folklorista *puede* obrar como un sociólogo; pero siempre y de todos modos, cada uno de frente a sus particulares inquietudes, como un botánico y un pintor ante un rosal.

La afirmación de que el rumbo inicial del Folklore se debe a la "manía histórica", puede explicarse muy bien como una forma de autoacusación inconsciente en quien estaba padeciendo la manía sociológica. No era para menos, ante el estupendo encumbramiento de la Sociología y, en Francia, junto a la deslumbrante figura de Emilio Durkheim. No se orienta una ciencia por manía, sino por determinadas necesidades de explicación. Los folkloristas de la etapa inicial coincidieron en destacar la *antigüedad* implícita en los hechos folklóricos, exactamente como los etnólogos. Fritz Graebner, uno de los fundadores de la Etnología moderna y su primer teórico, dijo: "...En ello [en la tarea de remover los problemas] algo vino en mi ayuda: la estricta relación metodológica existente entre la etnología y la historia en sentido estricto, basada en la semejanza del material y de los problemas, y que hace que nuestra disciplina pueda y deba ser considerada, tanto objetiva como formalmente, como una rama de la ciencia histórica" (*Metodología etnológica*, pág. 4). Y ya sabemos que el Folklore y la Etnología son ciencias de idéntica naturaleza aplicadas a distintos campos.

Si el Folklore se diluyera en la Sociología con el fin de estudiar "la relación del individuo y de la masa" (!), habría que crear otra vez una ciencia para nueva atención del *accidente de tiempo* característico de las supervivencias.

FOLKLORE Y PUEBLO. — He aquí que padecemos variadas nociones de *pueblo*. La nuestra, cualquiera de ellas, emerge tan pronto como se anuncia un estudio de las cosas populares y, asumiendo silenciosa presidencia, obstruye la marcha del pensamiento con reiterado pedido de referencias a su imagen. Todos saben qué es el *pueblo*, como todos sa-

ben qué es el arte: . . . "aquello que todos saben lo que es", según Croce. Nadie tiene dudas, por lo menos, y en tal seguridad se reconforta una antigua modorra.

Sin embargo la noción *pueblo* es sumamente vaga y confusa. Si se quiere alguna claridad en torno, es necesario remover su contenido, examinar sus vericuetos, expurgar sus acepciones.

Las explicaciones de los capítulos anteriores facilitan nuestra aproximación al concepto *pueblo*, desde el punto de vista del Folklore. Cada ciencia ve al pueblo y lo entiende desde el ángulo que le importa. Nosotros debemos hacer lo mismo, aunque nuestro "pueblo" resulte otra cosa. Andamos con un "pueblo" prestado, con el indistinto "pueblo" de los otros.

En nuestra materia nos hemos desembarazado pronto de la noción *pueblo* que abarca la totalidad de los habitantes de la nación —concepto político—; pero es el caso que, ya depurada, sigue siendo imprecisa y confusa.

La división teórica de la sociedad en clases obedece a un criterio principalmente económico. Sea el pueblo, para los economistas, la gente pobre; no para nosotros, aunque entre los grupos que nos interesan predominen los desposeídos. Con el criterio urbano, será el pueblo la gente no educada; de acuerdo, por lo menos, en que la educación popular es diferente. Para nosotros no reza el distingo, aunque la educación del pueblo sea menos artificiosa y complicada, en general. Desde el punto de vista intelectual, será el pueblo la gente menos instruída; no es esto decisivo para nosotros, pues muchos individuos instruídos pueden formar parte de nuestro pueblo folklórico en todo cuanto no atañe a la instrucción. Para los que clasifican con criterio artístico, serán gentes del pueblo quienes cultiven arte más sencillo; pero ocurre que el pueblo de nuestra ciencia suele expedirse mediante fórmulas más complejas que las del superior, por ejemplo, en algunas especies menores de ciertas artes (poética, melódica, etc.). Con el secundario criterio de lugar, el pueblo vive en la campaña; pero muchos sujetos parcialmente folklóricos viven en las ciudades, no por cambio de ambiente, sino por tradicionalidad familiar.

Todos los precedentes criterios, que rechazamos por insuficientes, pueden caracterizar, juntos, un grupo social teórico que se aproxime mucho al "pueblo folklórico" que buscamos; pero esta aproximación es como la de dos caminos que, partiendo de distintos puntos en busca de distintas metas, se acercan en un tramo por razones de topografía.

Con cualquiera de las tradicionales ideas de *pueblo* la visión de los fenómenos folklóricos resulta perturbada. Ni el criterio económico, ni el urbano, ni el intelectual, etc., son válidos en el trance que nos ocupa. Si el Folklore es una ciencia histórica; si es su objeto colaborar en una Historia General de la Cultura, como creo, justo es que pida un criterio específico a su propio orden de conocimientos.

El criterio culturoológico me parece el más adecuado y es, pienso, el más fecundo. Ya sabemos que lo que interesa principalmente a la ciencia del Folklore son las supervivencias. Ahora no será difícil una caracterización del "pueblo" que busca nuestra materia. Para la Ciencia del folklore, el *pueblo es el conjunto de individuos que usufructúan las supervivencias*; y es tanto más interesante para nosotros cuanto mayor sea el número de elementos culturales sobrevivientes que forman parte de sus bienes. *Ningún grupo folklórico posee únicamente supervivencias; los que las poseen casi con exclusividad son etnográficos.* Los hechos no son folklóricos porque los hallemos en poder de los grupos que llamamos populares; al contrario, el pueblo que interesa al Folklore se define por la posesión de los hechos folklóricos, esto es, de las supervivencias. Es la posesión de las cosas folklóricas lo que convierte en *pueblo* a las gentes, y no a la inversa. Así, el pueblo, en materia de Folklore, no es, necesariamente, pobre, ineducado, sin instrucción, simple, campesino, etc., aunque el individuo en quien concurren tales circunstancias sea generalmente el poseedor de gran número de supervivencias, no. En Folklore, el *pueblo* está integrado por individuos extraídos de todas las clases sociales, de entre los instruidos, de entre los educados, de entre los que habitan en las ciudades. . . Es decir, que la materia nuestra, en la necesidad de caracterizar sus grupos humanos, formaría sus nú-

cleos populares *ad hoc*, sobre la base de un apego individual a las supervivencias, y nada más. Pero, ¿tiene tal necesidad? ¿Es esta nueva idea de pueblo suficientemente precisa para intervenir en la doctrina y en la definición de la materia? No, por cierto.

La Ciencia del folklore trabaja con supervivencias (y pocas cosas más); sopesándolas, llega a las conclusiones que le interesan. Reconoce *estratos* de supervivencias; les atribuye una situación en el cuadro cronológico; mediante el método comparativo establece su procedencia, sus migraciones. Ahora; la supervivencia supone el vitalizador, esto es, el hombre que la posee. No hay supervivencias sin individuos. Los hechos folklóricos son hechos vivos; y los ex folklóricos, el folklore histórico, fueron también, a su tiempo, cosas de hombres. Siendo así; supuesto el pueblo en las supervivencias, ¿qué nos importa el pueblo por sí mismo, en cuanto implica un grupo de individuos físicos? Nada somático tenemos que estudiar; sí, en cambio, productos que, aun considerados independientemente, suponen las gentes que los poseen y vitalizan. Ciencia de productos es el Folklore.

La tarea de configurar una nueva noción de pueblo específica para la Ciencia folklórica, no parece demasiado justificada si el paso subsiguiente conduce a su abandono. Así será, en tanto lo requieran nuevos esclarecimientos. Pero nadie piense que tal abandono puede ser completo. Si una noción de pueblo respalda siempre el pensar folklórico, como la escenografía al bailarín, bueno es que esa noción sea la nuestra específica.

Si el pueblo folklórico es, al fin, . . . parte de un patrimonio en usufructo, conviene que nos quedemos a solas con esa parte, con las supervivencias, y que nos desentendamos del hombre físico a quien se las tomamos para formar nuestro repertorio de hechos. Tiempo habrá de volver sobre las gentes mismas y sobre los demás hechos circundantes, si distinto tipo de correlaciones secundarias nos lo exige.

Puede ser que el estudioso se resista a enfrentar los bienes prescindiendo de los hombres. Para su tranquilidad,

aseguro que todos —incluso el lector, si es especialista— todos, en ésta y afines materias, nunca hemos estudiado otra cosa que hechos, bienes patrimoniales, y no hombres. Sólo falta que cada cual reconozca en teoría lo que hace en la práctica.

DEFINICIÓN DEL FOLKLORE. Los nombres de las ciencias son, en cierto modo, definiciones; pero la vaguedad a que obliga la concisión, reclama el complemento de una fórmula más explícita —la definición propiamente dicha—, y esa fórmula pide, a su vez, capítulos enteros que han de esclarecer el alcance de sus términos, la naturaleza de los hechos objeto del estudio, la extensión del campo y la finalidad de las actividades. Y todavía, después de decir *qué es* la ciencia en cuestión, hay que agregar *qué no es*.

Las ciencias estudian hechos. El orden a que esos hechos pertenecen o los hechos mismos, se declaran en el nombre; pero en muchos casos es necesario añadir —si no se sobreentiende— a qué sector corresponden los hechos de que se trata.

La voz *folklore* es una definición deliberadamente concebida como tal; una definición de los hechos y una definición de la ciencia. Ninguna ciencia *especial* abarca al Hombre —en todos sus aspectos— o a la Cultura —en todos los sectores—. La palabra anglosajona responde a estas dos cuestiones principales: 1) qué hechos interesan a la nueva ciencia; 2) a quiénes pertenecen esos hechos. A la primera contesta *lore*, "los del saber"; a la segunda, *folk*, "al pueblo". La precisión y alcance de tales términos corresponde a los capítulos de aclaración.

La teoría del Folklore no pudo superar sus dos cuestiones. Para aclarar la primera —*lore*, cuáles son los hechos que interesan— los tratadistas hicieron listas, a veces gigantescas (las creencias, las costumbres, la música, los refranes, etc.); pero como casi todos los grupos humanos tienen esas mismas cosas, debieron acudir a otra lista, muy larga también, de características (colectivos, anónimos, etc.) para distinguir los hechos folklóricos de los demás. Tarea inútil. La lista

de los hechos es innecesaria. Todos pueden interesar al Folklore. La lista de características no sirve para nada, porque son colectivos, anónimos, etc., muchísimos hechos de las clases superiores y de los grupos etnográficos.

Para aclarar la segunda cuestión —*folk*, de quienes son los hechos— los autores propusieron numerosas fórmulas, a saber: del vulgo, . . . de las bajas clases . . . del hombre primitivo, . . . del hombre inculto, . . . de la humanidad indiferenciada o anónima, . . . de las naciones (1), . . . de las clases menos avanzadas de la comunidad, . . . de los pueblos civilizados, de los no civilizados, de los salvajes, . . . de los grupos salvajes y, en los países civilizados, de los medios rústicos y más o menos iletrados, . . . del *popolino*, . . . de los paisanos y de la vida rural y de lo que subsiste en los medios industriales y urbanos, . . . de la cultura popular, . . . Palabras textuales de los tratadistas, desde el comienzo hasta nuestros días, por orden cronológico, excluidas las de las definiciones que sólo dicen "del pueblo". Muy pocos autores eluden la referencia a determinada clase o grupo.

Tarea inútil. En poder del pueblo, del vulgo, etc., se encuentran hechos folklóricos y hechos no folklóricos. Además, el de *pueblo* es un concepto demasiado vago para confiarle la definición de los hechos por pertenencia o posesión. Al contrario, el pueblo folklórico se define por la posesión de los bienes folklóricos. El esclarecimiento de la segunda cuestión siguió, pues, una vía muerta.

Los hechos "del saber", aquellos de que se tiene conocimiento, son *todos*; *todos los de la Cultura*, para el caso del Folklore. Parece que la idea inicial excluía los productos materiales (habitación, vestido, enseres, etc.); hoy es evidente que el Folklore no puede hacer abstracción de ellos sin lesionar la integridad de su visión.

Todos significa que, en principio, no debe desecharse especie alguna. *Todos pueden ser folklóricos*; de la posibilidad no se excluye ningún hecho, espiritual o material. Quiere decir que, en la práctica, ocurre que muchos hechos "del pueblo" no se encuentran en la situación folklórica. Una misma especie de hechos puede ser folklórica en

un pueblo y no en otro. Además, la mayor parte de las cosas son *suma de invenciones independientes*. En una prenda de vestir, por ejemplo, los botones pueden ser importados; y en el tejido mismo —es común— las anilinas son ciudadanas. Guitarras de fabricación urbana suelen afinarse a la manera local. En general, no es folklórica tal o cual clase de hechos, ni su índole o naturaleza, sino la situación de cualquiera.

Los hechos se encuentran en la situación folklórica cuando conservan su vigencia en los estratos inmediatos inferiores después de haber sido eliminados de los superiores; cuando hablan de pasadas etapas culturales en conjunto o, en particular, de formas pasadas de una misma idea cultural.

Nuestra depuración de los conceptos *supervivencias* y *pueblo*, allana las dificultades de la definición. Si decimos que el Folklore es la ciencia de las supervivencias, separamos sus propios hechos sociales de los de las clases superiores, que son *vivencias*; y no necesitamos referirlos a los grupos populares, porque las supervivencias pueden hallarse, ocasionalmente, no institucionizadas, en el ambiente superior. En cambio, tenemos necesidad de aclarar otra cosa: que no se trata de las supervivencias *mediatas*, lejanas en el tiempo y en el espacio, objeto de la Etnografía, que es también una ciencia de las supervivencias. La voz *inmediatas*, con su doble sentido espacial y temporal nos será útil. Acudimos a ella para significar que el Folklore se ocupa de las supervivencias próximas, productos culturales menores que se encuentran en el territorio de los estados modernos entre las grandes instituciones de los grupos superiores. Y al definir, por vez primera, la Etnología como la ciencia de las supervivencias *mediatas*, alejadas en el tiempo y en el espacio de los centros superiores, productos culturales menores y mayores, coherentes en la unidad del patrimonio, podemos decir, en fin, que EL FOLKLORE ES LA CIENCIA DE LAS SUPERVIVENCIAS INMEDIATAS.

La ciencia del folklore aspira a establecer, en particular, la progresión de cada idea cultural, esto es, de cada invención; y, en general, la sucesión de los patrimonios, es decir,

de las etapas culturales, siempre dentro de su limitado campo y como aporte a una Historia general de la Cultura. Indaga la vida de los bienes en cuanto proyección del espíritu del hombre. Una historia de la Cultura es, en última instancia, una historia del espíritu.

El Folklore recupera al "pueblo", protagonista y vivificador de la Cultura, cuando procura establecer, mediante la comparación de hechos análogos alejados en el espacio, el desplazamiento de los hombres mismos. En este aspecto, por la proximidad de su campo cronológico, sólo puede generalmente confirmar o puntualizar los esclarecimientos a que llega la historia —en sentido restricto— por medio de los documentos; y es menos eficaz que la historia, porque la migración de los hechos folklóricos no coincide, comúnmente, con la migración de los pueblos. Por lo demás, la vida de la Cultura y la marcha de los hombres, son problemas que debe enfocar el grupo entero de las ciencias culturales, pues ninguna de las ciencias especiales puede esclarecer por sí misma, sino en casos excepcionales, el hacer y el andar de los hombres que vivieron a espaldas de la historia política.

PROYECCIONES DEL FOLKLORE. El Folklore recoge materiales para estudiar problemas histórico-culturales; pero he aquí que el conocimiento de esos materiales puede servir a otros fines. He llamado *extensión, aplicación o proyecciones* del folklore a todas esas distintas actividades que aprovechan el conocimiento de los hechos folklóricos. No hay que confundir el Folklore —la ciencia— con las proyecciones— utilización de sus materiales para diverso objeto—.

Tiene el Folklore una *proyección política*, es decir, una proyección que interesa a la ciencia de gobernar.

Dentro de los límites nacionales, principalmente en la campaña, viven grupos que, en medio de las grandes instituciones oficiales, tienen costumbres, creencias, ideas, arte, útiles y enseres propios. Las modernas ciudades desconocen esas formas del pensar, el sentir y el hacer de tales grupos rurales; y esto significa que la Nación alimenta en su pro-

pio seno grandes masas de población que para el tratadista urbano, para las clases intelectuales urbanas, para el hombre urbano, son tan extrañas como las de cualquier remoto país. Se insiste en que el acercamiento y la comprensión internacionales se intensifican mediante el conocimiento recíproco. ¿No importa mucho más que la Nación se conozca a sí misma? No sólo creemos que importa, sino que es indispensable. Los límites cívicos terminan donde acaba la *conciencia de unidad*. Es inadmisibile la convivencia de extraños en el propio territorio. La enseñanza de la historia nacional en todo el país está unificando la conciencia del pasado común; pero es necesario robustecer ese vínculo mediante el acercamiento de los espíritus en su realidad presente. Los habitantes de nuestra campaña tienen siempre fija la atención en el hacer y el pensar ciudadanos; conocen las novedades urbanas y las imitan hasta donde pueden. La ciudad, en cambio, ignora el vivir de nuestros campesinos. La actividad que procura difundir en las ciudades extranjerizadas el conocimiento de la vida rural, es una de las proyecciones del folklore, precisamente la *proyección política*. No se trata de que los habitantes de nuestras ciudades modernas bailen el Gato, usen chiripá o canten Vidalitas; vista el ciudadano lo que sea, cante y baile en sus fiestas lo que quiera. Se trata de que conozca y comprenda y sienta esos bienes de la población campesina como propios del país, como reservas vivas del pasado nacional, como punto de referencia y orientación para las horas de incertidumbre y desvío.

Tiene el folklore una *proyección ética*; es decir, una proyección que interesa a la moral.

Las ciudades, sobre todo las ciudades del litoral, de espaldas al interior, de cara al puerto, viven pendientes de todas las innovaciones que producen las grandes capitales del mundo y adoptan sin discriminación todo lo bueno y lo malo que viene de afuera, sea o no indispensable, sea o no superior a lo propio, convenga o no a la idiosincrasia local. El folklore es un estrato de bienes antiguos; y entre algunos justamente eliminados por inferiores o por menos

eficaces, sobreviven otros que representan más elevados y sanos conceptos morales. No siempre "*progresar el progreso*". Las actividades que contraponen esas reservas antiguas a la expansión de reprobables o inconvenientes ideas, usos y costumbres modernas, constituyen, precisamente, la *proyección ética* del folklore.

Tenemos, por fin, una *proyección estética*, que atañe al arte nacional.

Hay entre las especies folklóricas, varias que pertenecen al orden artístico (alfarería, tejido, poesía, danza, música, etc.). Gérmes, pueden ser objeto de amplio desarrollo en el ambiente urbano, si se consigue atraer sobre ellos la atención de los artistas mejor dotados. Todas las regiones han producido y producen preclaros ingenios, pero la exaltación de su poderío congénito es obra del ambiente urbano. En los círculos intelectuales y artísticos de las ciudades o en estrecho contacto con ellos, se desarrollan las vocaciones provinciales. La acción que difunde el conocimiento de esas especies con fines artísticos, realiza la *proyección estética* del folklore ¹⁾.

La proyección estética del folklore hacia las diversas expresiones del arte y las letras, es la que ha dado origen a más difundidas confusiones. En realidad, el aprovechamiento de los materiales folklóricos en la creación intelectual se confunde, en la práctica, con los productos de varias corrientes o escuelas literarias y artísticas anteriores.

Todos saben que el Romanticismo, gran movimiento europeo que conmovió los espíritus a principios del siglo pasado, pedía a las artes y a las letras, entre muchas otras cosas, la incorporación de motivos vernáculos. Había reconocido en esos tesoros de belleza desconocidos y olvidados, óptimos temas de inspiración. Parte de la producción romántica, pues, acoge elementos de origen popular y los des-

¹⁾ No hay que olvidar que estas cuestiones fueron ampliamente tratadas por el doctor Ricardo Rojas en *La restauración nacionalista*, vigente desde 1909; y que más tarde, en *Eurindia*, extendió su pensamiento a la doctrina del arte, y en obras diversas, a la realización artística misma, como prosista, como poeta, como dramaturgo.

arrolla en nuevas formas y estilo; sin embargo, nada tienen que ver con la Ciencia del folklore las actividades del movimiento romántico.

Poco después, siempre en la primera mitad del siglo pasado, los creadores cultos redescubren las costumbres de las clases populares suburbanas y rurales, y su reproducción en todas las formas poéticas y literarias, incluso el teatro, engendra un movimiento que se llama el "costumbrismo". Esta escuela, como la romántica, prosperó también en la República Argentina. Recogía, igualmente, las expresiones populares y los "tipos", esto es, los personajes que representaban especiales maneras de ser. El "costumbrismo" produjo en Buenos Aires infinidad de creaciones de todas clases: artículos de costumbres, cuadros de costumbres, poemas de costumbres, novelas, comedias, apuntes sobre tipos y paisajes y hasta descripciones que no tenían por objeto sino la presentación de las cosas populares.

No muy especialmente atento al hacer del pueblo, pero igualmente rico en referencias al pasado, es el movimiento de los "tradicionalistas" —narradores de tradiciones—, fecundo en el siglo XIX; y el de los "memorialistas", que a fuerza de recordar añejos episodios personales, dieron con frecuencia en la veta rural.

Un desprendimiento de la escuela romántica, sensible a posteriores influencias, produce en Europa, a fines del siglo pasado, el movimiento de los llamados "nacionalismos" artísticos. Hay, según el sector que tomen, un nacionalismo musical, un nacionalismo pictórico, un nacionalismo escultórico, arquitectónico, literario, coreográfico, poético, etc. El más afortunado, el más importante, es el nacionalismo musical. Esta escuela artística utiliza el tema popular o crea nuevos a su imagen, y los desarrolla en pequeñas o grandes formas cultas. Curiosamente, en un momento dado se apropia de la palabra *folklore*, y desde entonces la actividad científica y el movimiento artístico son objeto de total confusión. Al fin, sin que pueda averiguarse cómo, el público acabó por creer que el Folklore era la música y las danzas

populares, y que la actividad folklórica consistía en cantar y en bailar. Ahora sabemos que no.

Por lo demás, hubo siempre, en todos los tiempos, un enfoque realista espontáneo que tomó elementos populares y los llevó al libro o a la escena sin más preocupación que la de dar al asunto elegido el contorno en que se desarrolla; y hubo siempre, también, una curiosidad despierta que quiso ofrecer a los demás en obras de índole varia, lo bello, lo pintoresco, lo maravilloso o lo exótico que descubrió en el ambiente popular; seriamente, a veces, y hasta con aparato erudito que preanunciaba la actividad científica.

Nada de eso es Folklore propiamente dicho, ni como actitud del espíritu ni como empresa.

La Ciencia del folklore, que sienta en Europa las bases de su organización hacia 1880, da sus primeros frutos en la Argentina después de 1890, y son hombres de ciencia, arqueólogos de nuestros museos, quienes la inician. Todo lo que se difundió entre nosotros antes de esa fecha, sobre o con elementos populares, es romanticismo, costumbrismo, nacionalismo artístico, tradicionismo, memorialismo, literatura de viajes, curiosidad por lo pintoresco, avidez de "color local"; no Folklore. El verdadero movimiento folklórico se debilita luego, y, medio desvanecido, se sostiene sin público entre el fragor de las diversas actividades que aprovechan las cosas del pueblo. En los últimos lustros concita el esfuerzo de muchos intelectuales y recobra su prístino sentido y objeto.

LA MÚSICA FOLKLÓRICA

*Los hechos musicales. — La música y sus asociaciones. — El complejo musical.
— Diversidad de la música folklórica. — Los procesos de folklorización. — La
influencia de los salones. — La creación popular.*

Si, abandonando la perspectiva general, deseamos circunscribirnos a los hechos musicales específicos que ahora nos preocupan, podemos avanzar por iluminados caminos sin más que reproducir en el campo particular de la música las discriminaciones que hicimos al considerar en conjunto las disponibilidades de los grupos folklóricos.

LOS HECHOS MUSICALES. Admitido que el Folklore es una ciencia histórica, una ciencia de hechos actuales que nos hablan del pasado, la música folklórica, como parte del patrimonio inferior, sólo puede ser música antigua, no extinta; música extraña al ambiente superior —en que alienta quien la estudia— actual en la campaña o en cualquier parte, representante de una etapa más o menos remota. Música *eliminada*; música *sobreviviente*. Estas solas circunstancias la distinguen inequívocamente de la circundante popular y de la superior. La música oficial —patriótica, escolar, eclesiástica, militar y foránea— es música del superior y, por lo tanto, actual y viviente, ingrátida de pasado, muda para nuestra ciencia. Los hechos antiguos, institucionizados en el propio seno de los grupos superiores, son objeto de la Historia misma. No hay una ciencia que se ocupe exclusivamente con ellos.

La condición de sobreviviente implica *carácter*. Si una

música popular es igual que la música urbana actual, no es sobreviviente, pues está en vigencia. Muerta en la campaña y habida de ancianos o de documentos, pertenece al *folklore histórico*. Hay un gran capítulo de historia en el estudio de lo folklórico; le dediqué especial atención en mi libro *Danzas y canciones*. El folklore histórico interesa a los fines de nuestra ciencia tanto como el folklore vivo.

Ahora; la condición de sobreviviente *no distingue* la música folklórica de la que pertenece a los sustratos primitivos, objeto de la Etnomusicografía. Toda la música etnográfica es música eliminada y sobreviviente. Otras circunstancias establecen la distinción.

Ante todo, la música folklórica forma parte de un conjunto patrimonial mixto; vive entre las grandes instituciones del superior (sistema estatal, económico, religión, etc.) y, en su caso específico, alterna con la música oficial (patriótica, escolar, litúrgica, etc.). La música etnográfica, en cambio, es parte de un patrimonio íntegro, libre del superior nuestro, y aun se halla en servicial relación con algunas de las instituciones mayores del propio grupo primitivo.

Basta con lo dicho para evitar confusiones. Pero podemos añadir todavía caracteres específicos que refirman la distinción. Es música folklórica la música "medida" esto es, la que pertenece al ciclo mensurable. Esta música acoge la sensación de pies rítmicos y hace cabalgar en ellos *ideas musicales* típicas, breves, generalmente mitad movimiento y mitad reposo. Tales ideas, como los versos (líneas) en la poesía, se suceden simétricamente y forman, en número de cuatro u ocho, por lo común, unidades superiores que llamamos períodos. Estas unidades, dos, tres, cuatro, integran algún tipo de las llamadas *pequeñas formas*. Numerosas muestras de períodos folklóricos tendrá a la vista el lector en esta obra. Escritos de acuerdo con nuestro sistema analítico, por *frases*, presentan un aspecto gráfico muy característico. Las pequeñas formas, que aparecen siempre asociadas con los sistemas tonales de origen especulativo, y casi siempre con incipiente armonía, son precursoras de las grandes formas superiores.

Será etnográfica, por oposición, la música "no medida". Se observa en ella, es cierto, franca tendencia a la periodicidad, a la repetición de sus breves esquemas rítmicos o melódicos; pero tal retorno es, apenas, preanuncio de fraseo. Los cortos diseños del ambiente etnográfico no procuran la formación de períodos regulares conclusivos; se trata de motivos ensartados sin cuenta, por tiempo indeterminado y no buscan jamás la articulación de una "obra". Es característica de la música etnográfica la ausencia de *pequeñas formas*, la falta de armonía y —no siempre— una ordenación tonal incipiente. No es raro hallar en esa música verdaderas frases mensurables, pero no en función de articular períodos. Entre ésta y la culta superior, está colocada la música folklórica, verdadera *edad intermedia* de la música humana. A todas estas cuestiones se dedican íntegramente los dos volúmenes de mi *Fraseología* (Cf. II, pp. 533 y sigs).

El accidente de tiempo va implícito en aquellas circunstancias y en estas características. La música folklórica es antigua; la etnográfica es antiquísima. Pero tenemos, además, un accidente de lugar. La música folklórica se encuentra, generalmente, en áreas invadidas por la influencia de las ciudades modernas, y más o menos cerca de ellas; la música etnográfica sobrevive principalmente en regiones apartadas, lejos de las rutas interurbanas, en lugares que no importan a la economía o a la política de los grupos superiores.

La música folklórica, como cualquier especie de hechos propios del inferior, se halla principalmente en la campaña, sí, pero puede encontrarse también, a veces, en poder de individuos de los grupos superiores. El lector querrá saber, es claro, en qué se diferencia de la superior. La distinción toca la entraña misma de nuestra tesis: la música folklórica en boca del culto urbano, no es la música social, institucionizada, del grupo superior, y resulta extraña al medio, aunque viva; la misma música en boca del sujeto rural, es la propia música social, institucionizada, del ambiente rural, la música *colectiva* de los tratadistas. Ese hombre culto es, en tal aspecto, un sujeto folklórico. Añadamos que, si el ritmo del descenso es muy vivo, la música que bajó a la cam-

paña y se folklorizó puede conservarse en la memoria de los ancianos cultos de la ciudad.

No toda la música popular es folklórica. Otra música, de varia naturaleza y objeto —indiferente, transitoria, ocasional— se oye en el ambiente del pueblo. Desprendimientos urbanos atraviesan los campos. La música oficial del estado —himnos, marchas patrióticas— es popular sin ser folklórica; de la ciudad procede, generalmente, el repertorio infantil que difunden las escuelas rurales, y la música oficial de la Iglesia resuena en el ámbito campesino sin consecuencias en los círculos "mundanos". Charangas (militares) y bandas aldeanas derrochan toques y marchas innocuos e impenetrantes, en tanto algunas melodías sueltas, desprendidas de foráneos cancioneros, aparecen por obra de particulares peripecias en el repertorio de algún cantor inconsecuente. Pueden hallarse, también, en los dominios del pueblo, restos de música perteneciente a remotos estratos etnográficos; y en la superficie, dominante y aceptada, se encuentra la música viva de los salones urbanos para el canto y la danza, arraigando o pasando, no folklórica aún, todavía ciudadana. Entre toda esa música vive su vida añeja la verdadera música folklórica.

La lista de los caracteres o circunstancias que los tratadistas atribuyen a los hechos folklóricos en general, debe, para ser válida, admitir una traslación rigurosa a cada especie particular. Que no es así lo demuestra la sola idea de una *carreta oral, anónima, transferente*, etc. Es claro que la lista fué concebida teniendo en cuenta sólo algunos hechos folklóricos espirituales (literarios, artísticos, etc.); pero es el caso que, aun referida a hechos espirituales, como la música, resulta inadecuada o insuficiente para la caracterización que pretende.

Sin embargo, no resultará inútil la revisión de cada una de las circunstancias enumeradas en la lista. Si "lo que abunda no daña", reconocemos la conveniencia de atribuir a cada especie folklórica, además de los generales, nuevos rasgos capaces de perfeccionar su caracterización. A título de ensayo, podríamos ver si es posible trasladar con éxito a las

especies musicales las condiciones que fracasan en la identificación de los hechos folklóricos en general.

Parece difícil hallar una música que no sea *colectiva*; y si se encontrara alguna vez en extraña pieza ocasional, habría que tener en cuenta que pueden no ser colectivos los *restos*; y resulta que los *restos* son tanto más interesantes cuanto menos compartidos. Por lo demás, el requisito de *colectivo* se da también en la música superior, en la etnográfica, en la que acaba de llegar al pueblo desde los salones y en toda otra clase de música popular.

No toda la música folklórica es *anónima*; en el campo suele uno tropezar con músicos que son al mismo tiempo autores de lo que ejecutan. Si el "anonimato" se refiere, no a la obra en particular, sino al conjunto de sistemas — tonal, rítmico, armónico— en que se articula, anónimas son todas las creaciones eruditas de los grupos superiores, las de salón y las etnográficas. Casi toda la música no folklórica que se encuentra en los dominios del pueblo, es anónima también, en cualquier sentido. Si se pretende que una obra es anónima porque ha sufrido modificaciones durante la transmisión oral, sostengo que el mismo fenómeno, con diferencia de grado, se reproduce en la música etnográfica y en la música de los salones. Nuestra ignorancia del autor, convertida en característica de la canción, no es cosa tan absurda como parece. El desconocimiento, la extrañeza o cualquier impresión, podrían colaborar en una definición con su aporte de negaciones, pero exigirían exclusividad referidos a un orden de hechos. No es éste el caso. La inconsistencia del "anonimato" como requisito de lo folklórico se ve mejor si pensamos en las especies coreográficas: salvo raras excepciones, nadie, en ningún ambiente, sabe quién es el autor de los propios bailes. Y no hablemos de las especies materiales.

La circunstancia de *tradicional* no falta casi nunca en la música folklórica; pero también se da en la música de los salones, en la popular no folklórica y, sobre todo, en la etnográfica. *Tradicional* no implica *oral*. Cualquier clase de escritura puede obrar como agente de la transmisión; la comunicación oral puede colaborar en la transmisión de un hecho

escrito ¹⁾, dentro o fuera del ambiente hogareño. Por lo demás, los hechos son lo que son, escritos o no. Con todo esto se resquebraja la muralla con que se pretende separar el ambiente superior del folklórico. En cuanto a la música, la notación, por imperfecta, deja casi siempre algo librado a la transmisión oral. Evidentemente, en el terreno folklórico no hay notación, pero, a veces, puede hallarse el sistema llamado *por cifra*, que es una suerte de escritura. El requisito de *tradicional* fracasa especialmente cuando se aplica a las técnicas, a los usos, a las costumbres, etc., porque casi todos los del ambiente superior siguen siendo tradicionales. Como los de los primitivos.

La condición de *regional* no excluye ni el hecho superior ni el etnográfico. Muchísimo menos si ha de ser el hecho esencialmente *internacional*. Además, esos dos caracteres son conclusiones de gabinete. El folklorista que se inicia reconocería los hechos que debe estudiar después de haber terminado los estudios.

El carácter de *transferible*, esto es, que el hecho haya podido servir ayer a distinta función, se aplica igualmente tanto al hacha-insignia del jefe primitivo, como al bastón de nuestros padres o a las máscaras de Carnaval. No es exclusivo de nada folklórico.

Vemos, en fin, que, tanto en general, como en la especie particular que nos ocupa, los adjetivos de la difundida lista, aplicados independientemente o todos juntos, no pueden caracterizar el hecho folklórico. Ni siquiera será necesario insistir en que sólo se refieren a ciertos bienes de la masa patrimonial.

Además, y esto es lo grave, los caracteres *colectivo*, *tradicional*, *anónimo*, etc., comunes al superior y al primitivo, podrían ser muy útiles al folklorista sólo después de haber localizado y reconocido el campo folklórico, es decir, cuando no le hacen ninguna falta.

La música folklórica es música antigua —puede no ser

¹⁾ Cf. mi artículo *En torno a las tradiciones orales*, en el diario "La Prensa", Bs. As., junio 13 de 1937.

muy antigua— eliminada de los grupos superiores nuestros actuales o ex superior en otros altos grupos extintos, sobreviviente y actual; y se encuentra principalmente en la campaña entre las grandes instituciones del grupo que tiene en sus manos la dirección del Estado.

LA MÚSICA Y SUS ASOCIACIONES. Hemos dicho antes que aquí vamos a estudiar la música, solamente la música. Esta limitación reclama explicaciones.

La música sola, como tal, es ya un complejo de elementos, una asociación de sistemas —el sistema tonal, el rítmico, etc.—. Sobre esto volveremos en el capítulo próximo. Pero ocurre que, en la práctica, el complejo musical se nos da comúnmente en íntima relación con un texto, es decir, con la poesía, que es un segundo complejo de diferente índole; y ambos, el musical y el poético, suelen presentarse, además, con el baile, esto es, con las evoluciones coreográficas, un tercer complejo, también de distinta naturaleza. El espectáculo en que generalmente percibimos la música es un "complejo de complejos"; y otros elementos que no importan ahora contribuyen a integrar el espectáculo.

Esta asociación, supervivencia de la terna remota, se ha dado siempre con tal persistencia que parece temeridad descomponerla. Los idiomas mismos carecen de voces especiales para cada complejo. Se dice *danza* (también *baile*) con referencia a la composición musical; la misma voz se aplica a la coreografía. El rótulo de cada especie es todavía más prodigo: *Cueca*, por ejemplo, es la pieza musical, el esquema coreográfico y la composición poética. *Cueca* es, en fin, el nombre de dos o de las tres cosas juntas.

He comprobado numerosas confusiones debidas a esta insuficiencia. Porque público y especialistas, sin distinción, manejan una voz y tres conceptos. Cuando alguien habla de una *Cueca* —sigo con el ejemplo— un oyente refiere lo dicho a la música, otro al baile y un tercero a la poesía, según el campo de imágenes que cada uno moviliza.

La forma de la composición musical que sirve a la danza, las evoluciones estereotipadas que constituyen la especie

coreográfica, la estructura métrica y estrófica de la poesía que fluye con la música, son, insistimos, hechos de muy distinta índole. Esos tres complejos no tienen, esencialmente, nada de común, excepto el tiempo en que se aprietan. Interesan a distintos campos emocionales, se proyectan en planos independientes y —música y baile, por lo menos— se dirigen a diferentes sentidos. Como fenómenos generales, vienen marchando desde lo más profundo de los siglos en rigurosa asociación; pero "una música" de carácter determinado, un género particular de evoluciones y una forma poética en cierto idioma, unidos hoy en la realización del espectáculo, son apenas socios sin contrato que azarosas peripecias han vinculado pasajeraamente. Es necesario ver en la música, en la coreografía, en el texto, tres corrientes que llegan de diferentes lugares, o del mismo lugar en diferente época, y que están evolucionando independientemente. O que, llegados al mismo tiempo del mismo lugar, encuentran en el nuevo ambiente otros tantos complejos, y aceptan esto, rechazan aquello, se mezclan, pierden o sobreañaden algo... Mil cosas.

La renovación musical puede no coincidir con la renovación coreográfica o con la renovación de las formas y el estilo poético. Un baile que hoy adopta diferente estructura puede seguir con su música y su texto de ayer; una especie musical que se modifica, puede continuar con su vieja poesía al servicio de una coreografía invariable; baile y música pueden recibir texto de otro idioma o estilo. Distintos grupos sociales adoptarán el conjunto; diferentes instrumentos intervendrán en la ejecución; nuevas o viejas *maneras de hacer* ornarán las formas escuetas.

Un trabajo ceñidamente descriptivo elude complicaciones en cuanto enfoca *el todo* en un momento dado; pero si hemos de estudiar la asociación a través de los tiempos y los campos, con criterio genealógico, las consideraciones precedentes tienen la mayor importancia, y una vasta red de precauciones debe asistir nuestras meditaciones para guardarnos del error.

Los tratadistas han entregado a nuestra materia sus más grandes equivocaciones por no haber tenido en cuenta la

inconsistencia de tales asociaciones. La misma causa ha engendrado numerosas afirmaciones, coincidentes o contradictorias. Así: la copla de tal danza es popular española; luego, la música y la coreografía son populares españolas. El texto es indio; luego, la música es india. La coreografía es española; luego, es española también la música. O, atendiendo al rótulo general de la especie: el nombre es africano; luego, son africanos la música y la coreografía. . .

Con todo, sería grave error exagerar la inconsistencia de tales asociaciones al extremo de privar a la investigación de un recurso legítimo. La asociación no es eterna, pero existe. No puedo extenderme más en estos detalles de pura metodología. Baste añadir que la semejanza de dos hechos muy alejados en el espacio, puede reforzarse si coinciden también otros hechos del complejo, y el nombre, y la función. . . Lo malo no es razonar; lo malo es razonar mal.

La asociación música-poesía-baile, pues, resulta de una confluencia de corrientes autónomas y es pasajera o temporal, a veces larga. Por otra parte, queremos conocer la trayectoria pasada de todo eso que se nos presenta juntamente en "la danza", es decir, en el espectáculo. ¿Cómo enfocar la asociación entera, si cada parte tiene su propia historia, viene por propia vía? *No es posible tratar a un tiempo mismo la música, la coreografía y el texto*, pues cualquier afirmación que se haga, cierta para el orden musical, puede no serlo para el coreográfico, etc. Así, cada parte reclama del tratadista un plan exclusivo, y como hemos entendido tal necesidad, en este libro nos ocuparemos *de la música solamente*, y en otros de lo demás.

EL COMPLEJO MUSICAL. Afirmamos en el capítulo anterior que la música sola, sin el texto, sin la coreografía, es un complejo de sistemas. También esto es importante desde varios puntos de vista.

En una melodía tenemos dos órdenes de elementos: el de las altitudes, llamado generalmente orden tonal, y el de las duraciones, denominado orden rítmico. En la expresión musical, ambos órdenes son inseparables. Altitudes sin rit-

mo —como la escala— y ritmo sin altitudes —a base de ruidos— no son verdadera música. La coordinación de ambos produce la melodía.

Es extraño; pero el sistema perteneciente al orden tonal y el sistema perteneciente al orden rítmico, tan íntimamente unidos en la expresión melódica, pueden abandonar a su compañero para asociarse con otro distinto, si determinadas influencias obran en tal sentido.

Ahora; la melodía, síntesis de dos sistemas, admite generalmente un tercero, el sistema de acompañamiento. La melodía, como expresión instrumental pura, puede darse sin acompañamiento; pero es común que, tanto en la función lírica como cuando sirve a la danza, se produzca acompañada. En tiempo y lugar dados, la melodía aparece asociada con diversos recursos fijos de acompañamiento. Interesa tener en cuenta que también el sistema de acompañamiento es separable, esto es, que puede ser sustituido por otro, si las circunstancias determinan el cambio.

La melodía acompañada, así, es un complejo de sistemas asociados temporalmente. Es verdad que no andan tales sistemas separándose a cada paso, pero importa saber que pueden haber llegado cada uno por su lado, a formar el complejo actual, y que pueden disociarse mañana. Si nuestro estudio no es puramente descriptivo; si tenemos que considerar esta música en el tiempo, debemos recordar que los complejos no son definitivamente estables.

Muchos errores han cometido los tratadistas por desconocimiento de tal inconsecuencia. Algunos hablan del influjo africano sobre tales o cuales especies criollas. Nunca dieron verdaderas pruebas; pero leídos sus trabajos con buena voluntad, resulta que lo africano sería "el ritmo", es decir, un elemento del complejo musical. Razonan así: el ritmo es africano; luego, es africano todo lo demás. El hecho de que una escala popular determinada coincida, por ejemplo, con una de las series eclesiásticas, no autoriza la afirmación de que la música popular es gregoriana; y si el sistema de acompañamiento se asemeja, por ejemplo, al español, no podemos asegurar, sin más, que también la melodía es española.

Menciono razonamientos muy repetidos en nuestra materia, sin siquiera detenerme en considerar que las afirmaciones principales ("el ritmo es africano", "la gama es eclesiástica") no están respaldadas en pruebas suficientes.

En este libro dedicaré particular atención a cada uno de los elementos que integran cada complejo, esto es, cada cancionero; pero no puedo perder de vista el complejo mismo, que es *la música*, lo que oímos, lo que nos da, en síntesis, la realidad.

DIVERSIDAD DE LA MÚSICA FOLKLÓRICA. Vimos que no toda la llamada "música popular" es música folklórica. Folklórica es una parte de ella: la eliminada sobreviviente; la que subsiste entre las instituciones del superior.

Ahora; la pura música folklórica no es una y única, de idéntico carácter; diversas corrientes y remansos de música vieja sobreviven en el ambiente folklórico. Conviene a nuestro afán de conocerla desechar la idea tradicional de una masa homogénea.

Ya sabemos que hubo y hay en nuestro continente antiquísima "música india", es decir, variada música que en vano pretende unificar el rótulo. No nos ocuparemos de ella. Si dedicamos exclusiva atención a la música propiamente folklórica, el análisis nos mostrará los elementos de esas diversas corrientes y remansos de que hablamos. Veremos cómo tales estratos conviven, cómo se superponen, cómo se entremezclan. Veremos, también, una dilatada capa de música que alienta con, bajo, sobre los estratos, firme en su independiente senectud, en tanto arcaicos restos aborígenes se aproximan a la situación folklórica, y nuevas olas de música descienden al ambiente popular.

El ambiente popular mismo se descompone en subambientes. Hay varios ambientes, algo así como vetas internas, más o menos autónomas, aisladas o influyentes, dentro de lo popular: movimientos subalternos, como el de los payadores suburbanos, en la Argentina; como el de los lupanares, con focos sincronizados en todo el país; etc.

Y aparte la diversidad de música y la variedad de am-

bientes, hay diversos planos funcionales, es decir, distintas funciones que consumen determinada música. Por ejemplo, el rito, la milicia, el trabajo, el esparcimiento infantil, el esparcimiento de adultos. No es común que cierta clase de música sirva a dos funciones —el caso de las canciones de cuna, que son al mismo tiempo villancicos de navidad—; es común que una función consuma dos o más clases de música —el caso del esparcimiento de adultos, que admite dos o más generaciones o promociones de música en el mismo salón y al mismo tiempo—.

La música folklórica no es folklórica porque la ejecuten los cantores populares, campesinos, analfabetos, prácticos, pobres, etc., sino por su condición de música sobreviviente. No todos los cantores populares, pues, son cantores folklóricos. El cantor folklórico se define por la música que canta, y no la música por el cantor. No es difícil hallar músicos que ejecutan música folklórica y música urbana moderna; han vivido dos etapas en terrenos accesibles a la influencia de las ciudades. En esos terrenos encontramos, además, los cantores jóvenes que sólo conocen el repertorio ciudadano, del cual son introductores y propagadores, y los cantores viejos, ya "jubilados", que sólo conocen la música de sus tiempos mozos, ya folklórica, si no extinta. En regiones apartadas, donde viven grupos relativamente aislados del influjo moderno, todos los cantores, jóvenes o viejos, son músicos folklóricos.

No veo por qué razón, cuando se trata de música popular, ha de considerarse al pueblo, a la masa, en primer plano. Decir que *el pueblo canta* es tan inexacto como decir que cantan las clases superiores. En el ambiente culto tenemos, primero, un grupo de compositores en cada generación, y en torno a ellos gira el destino de la música; en segundo lugar, un grupo de intérpretes, y en tercer término la masa de oyentes. Sumamente reducido el grupo primero, la serie se reproduce en el ambiente popular.

Nosotros, en campaña, nunca encontramos *el pueblo que canta*. Pensáramos lo que pensásemos, al principio, la experiencia nos enseñó pronto que debíamos buscar la música

entre los músicos, como en París o en Berlín. En cada población hay tres o cuatro o seis músicos, generalmente intérpretes, a veces algún compositor entre ellos. Uno los encuentra preguntando a los vecinos. Son conocidos. Alimentan los saraos; amenizan las reuniones; dan serenatas por propia y por ajena cuenta. Los hay profesionales —sin tarifa y sin exigencias—; los hay aficionados; y en torno a los mejores, sigilosamente, los aprendices.

Es claro que cualquier vecino, más o menos dotado, puede retener y entonar una canción, como en París o en Berlín, por fruición personal; pero es más claro todavía que estos cantores caseros son dispersa resonancia de los que con mayor vocación, responsabilidad y experiencia, han sido consagrados por el grupo como sus músicos representativos. Como en nuestras ciudades, otra vez, en escala diferente.

Quien persista en la idea de que las cosas de la música son, en el medio popular, esencialmente distintas que en los centros cultos, no tendrá acceso al panorama que presento y a las soluciones que propongo. El terreno popular es un bisabuelo; de aspecto desconocido, puede ser, pero de nuestra propia sangre. Un bisabuelo que se internó en la campaña, y vive todavía.

Apenas he visto, en torno a la práctica musical folklórica, circunstancias o condiciones que no se reproduzcan en el ambiente superior, sin más diferencia que las de grado o intensidad. Hay en el terreno popular clasificadores ingenuos, amanecer de la crítica, naciente sentimiento de la propiedad artística, todavía complaciente. Y al calor de esa complacencia, el despojo de los creadores entre sí, esto es, la recreación a base de melodías ajenas, muchas veces a plena luz de la conciencia. Quien recuerde lo que se conoce del ambiente musical cortesano de la alta Edad Media, no dejará de entrever su analogía con éste, con el popular vigente. Aquél es antigua etapa histórica del movimiento culto que desemboca en nuestros días; el popular es la misma etapa sobreviviente, sombra de cuerpo extinto.

LOS PROCESOS DE FOLKLORIZACIÓN. Toda la música folklórica, con el tiempo, pierde e incorpora elementos. No es una capa de música permanente, siempre igual. Colocada entre la música del superior, que llega de las ciudades y, a veces, la etnográfica que yace en el subsuelo, no es indiferente a ellas, la música folklórica. Con ambas está en relación; ambas pueden llegar a la situación folklórica; son la fuente originaria misma de la música folklórica.

Hemos hablado de dos procesos: por uno, los anteriores dueños del territorio, dominantes y superiores, conquistados por un invasor más poderoso y encumbrado, dejan su música entre las instituciones del vencedor; por otro, la música de los salones desciende, arraiga y se folkloriza en la campaña. El primer proceso se ha dado principalmente en Europa; al segundo se debe la casi totalidad de los hechos musicales folklóricos americanos. Sin exagerar demasiado podríamos sentenciar, con respecto a América: nada se encuentra en la campaña que no haya llegado de las ciudades. Es decir, del superior al inferior. Y anteriormente de las ciudades europeas a las ciudades americanas.

Tratándose de música, tenemos poco que decir del primer proceso. En un solo cancionero folklórico argentino, en el *Tritónico*, hallo elementos aborígenes. Otro, el de los Incas, es totalmente indio; pero apenas lo tenemos en pequeña zona de nuestro territorio.

El segundo proceso, ciudad-campaña, nos interesa especialmente. Pero hay que decir algo antes.

No todos los géneros de música folklórica, aun dentro de este proceso general, se mueven con idéntico ritmo, ni en el mismo cauce. Depende de la función que desempeñan. La música adscripta al culto y los cantos domésticos o de trabajo, se acercan al antiguo ideal romántico de la inmovilidad; pero ambos son parte mínima de la música folklórica. En cambio, la música que en las diversas comunidades está al servicio de especies líricas y coreográficas, se renueva constantemente de acuerdo con el ritmo de las ciudades. Es ésta la corriente principal del ambiente folklórico, y casi la

única que ha merecido atención de los tratadistas. Tenemos que demorarnos en explicarla.

Pensemos en *toda* la música de que disponen Europa occidental y sus zonas de influencia, incluso América. Representémonos, ahora, la música culta o "erudita", técnicamente superior, para minorías, que padece peripecias estéticas en su impopular ámbito estratosférico; recordemos en segundo término, esa música menos complicada, a base de pequeñas formas, para todos, corriente en diversas especies de canciones y bailes; y por fin, en último término, consideremos la música primitiva, siempre en las regiones que domina la cultura europea. Gráficamente:

MÚSICA SUPERIOR
MÚSICA DE SALÓN
MÚSICA PRIMITIVA

Obsérvese que la música folklórica no aparece como estrato independiente en nuestro cuadro. No aparece. Pues bien; yo incluyo la masa principal de música folklórica en la gran corriente "universal" de la música de salón. Una y otra nos producen sensación distinta, pero no son distintas, esencialmente, genealógicamente hablando. Gran parte de la música folklórica es antigua música de los salones urbanos ya instalada y acomodada en el ambiente rural.

En el espíritu del lector se incubaba, sin duda, cierta resistencia a admitir la unidad esencial de "música de salón-música folklórica". Cuestión de etiquetas. Hablamos de "música de salón" porque así podemos concentrar la atención del lector sobre un núcleo que le es conocido; pero a su deseo de comprensión y a nuestro empeño de claridad estorba esa limitación de lugar —el salón—.

El salón aristocrático, en cuanto escenario, equivale a la sala burguesa, a la habitación modesta, al patio suburbano, al rancho campesino, a la pista de las *ramadas*, al descam-

pado cubierto de cielo. Una misma música al servicio de las mismas danzas, de las mismas canciones, pasa de uno a otro escenario, por imperceptibles gradas, camino de la muerte. Una misma música en todos los lugares, pero en diferente tiempo: *la música folklórica de hoy es, originariamente, la música superior de ayer*; la música de la campaña fué antes la música de las ciudades. Eso sí, no ha descendido intacta, pues cada ambiente social le exigió reacomodamiento, transacción. La instalación en el campo folklórico impone a la música que llega el proceso que llamamos *de folklorización*. Pero lo que, en el nuevo territorio, exige acomodación a la música que llega, no es nada climático o de naturaleza física (montaña, selva, etc.) sino musical; esto es, la música *que estaba*. Y no toda, sino la música que desempeñaba en el ambiente folklórico la misma función de la que llega. Dicho con un ejemplo: las *danzas* que bajan de las ciudades entrecocan con las *danzas* de la campaña, y no con las canciones de cuna; las danzas de salón, con las danzas de salón, no con las danzas africanas o indias.

Hay que prestar atención al hecho de que la música ex superior raras veces sobrevive intacta en el ambiente folklórico. No es exacto, en todos los casos, por otra parte, que la música de un grupo rural determinado haya descendido de la gran ciudad que hoy influye sobre él. Los focos radiales no son permanentes. Hay música que sobrevive a la decadencia y sustitución de las ciudades alimenticias.

La puja entre la música *que llega* y la música *que estaba* se produce entre inmediatas generaciones de cantores. Los jóvenes, abierto el espíritu a todas las innovaciones, desdeñan la pureza de su patrimonio y lesionan las fórmulas tradicionales no sin protestas de sus mayores. Cuando esos jóvenes llegan a viejos, consideran *puro* lo que "adulteraron" ayer y protestan a su vez de las innovaciones que introducen sus descendientes. Pero no todas las generaciones son igualmente dinámicas. Los tiempos en que los vástagos se educan en riguroso respeto de las costumbres paternas, son tiempos propicios a la conservación. Por supuesto, los acontecimientos políticos, sociales y económicos no son ex-

traños al ritmo de tales procesos. La franca apertura de los puertos sudamericanos, consecuencia de las revoluciones de la independencia, por ejemplo, es un hecho de trascendencia para la vida y las costumbres de las nuevas repúblicas.

En el caso particular del estudioso que observa los hechos argentinos, la admisión de nuestras comprobaciones encuentra obstáculos que le oponen los especiales antecedentes históricos de nuestro país. Decimos que los cantos folklóricos pertenecieron antes a la ciudad capital, y el estudioso ve que en el centro y oeste argentinos hay muchas especies rurales que nunca se cultivaron en Buenos Aires. Y así es. Pero hay que tener presente que la capital cultural de la Argentina centro-occidental, hasta muy entrado el siglo XIX, no fué Buenos Aires sino Lima.

Los procesos folklorígenos y los movimientos de irrigación y migración, en Sudamérica, se explican por la acción de Lima, gran capital colonial, de Río de Janeiro y Santafé de Bogotá más tarde —en segundo plano y sobre menor radio— y de dos focos republicanos, Santiago de Chile y Buenos Aires. Esta acción fué secundada por La Paz, Montevideo y Asunción del Paraguay. El proceso argentino se explica principalmente por el descenso de Lima y el correlativo ascenso de Buenos Aires al primer plano.

Conviene recordar que, en los primeros tiempos de la Colonia nuestra capital era, apenas, la campaña de Lima y, en mucho menor escala, la de Río de Janeiro. Casi lo que pedía el humorista temeroso del apeñuscamiento urbano: la edificación de la ciudad en el campo... A partir de 1810, Buenos Aires acentúa su influencia sobre la campaña circundante y avanza hasta hoy disputando el territorio al influjo limeño. Suyas son ahora la mitad oriental de las provincias argentinas y todas las ciudades capitales. Por eso subsisten en el campo folklórico occidental especies coreográficas que nunca se ejecutaron en Buenos Aires, sino en Lima y en sus fortines avanzados de Santiago de Chile y Mendoza, de La Paz, Tucumán y Córdoba.

LA INFLUENCIA DE LOS SALONES. Después de Colón, el continente americano fué abordado por una serie de grandes migraciones. En diversa escala, lo mismo ha ocurrido en todas partes, incluso en Europa. Los que llegaron se encontraron con los que estaban. Los bienes de los residentes, o se replegaron con sus poseedores, o se confundieron con los que traían los advenedizos.

En música, el problema de los orígenes se soluciona fácilmente *en general*. Dentro de la música popular, que es principalmente en la campaña, hay una parte de música folklórica, eliminada del ambiente superior, sobreviviente. De esta música, la que no perteneció al antiguo habitante de lugar, es música que descendió de los salones urbanos en que se instaló el invasor. El origen *particular* de cada uno de los elementos musicales folklóricos, es cosa más delicada y en muchos casos inexplicable.

Para nosotros, el aporte indígena apenas cuenta en zonas muy reducidas; el aporte europeo importa a la masa principal de nuestra música folklórica. La diferencia entre mis conclusiones y las de los tratadistas que me han precedido no puede ser mayor. Es esencial; de comprensión, de interpretación. Coincidimos en algo porque los tratadistas formularon todas las hipótesis imaginables; todas, como para no errar; todas, menos la más importante, la que considera el aporte urbano.

Atribuyeron a la generación espontánea, a la raza, a la psicología del campesino y a la topografía lugareña, influencia que rechazó; concedieron a la música gregoriana y a la de los negros africanos intervención que desconozco; vieron la influencia india en música no indígena, mientras ignoraban lo poco realmente indio que sobrevive en nuestro campo folklórico; en fin, concordaron en la presencia de una gran capa dominante de *música popular española*.

No dejo de asombrarme cada vez que pienso cómo la idea de nuestro españolismo musical pudo haber sido aceptada sin discusión y reafirmada sin dudas durante un siglo entero. Yo mismo la adopté, como todos, antes de empren-

der estos estudios, y hasta varios años después. No imaginé, al principio, que la abrumadora coincidencia de varias generaciones pudiera haberse establecido de espaldas a los hechos. Hay en América un pequeño cancionero europeo, fuera de los salones, que es folklórico también en España; pero los tratadistas no se referían a él; consideraban populares españoles precisamente nuestros cantares líricos y coreográficos. *Populares*, en el sentido restricto de regionales, de folklóricos.

Esta afirmación no se fundó nunca en hechos específicos. Fué una simple inferencia: si vinieron a América, en los primeros siglos, varias decenas de miles de soldados y colonos españoles —pueblo peninsular— es lógico que trajeran su música, y que la cultivaran en América, y que la trasmitiesen a sus descendientes. Todo eso parece muy claro y, sin embargo, las cosas no ocurrieron así. Algo trajo consigo cada grupo regional, pero nada folklórico español arraigó en el nuevo territorio. Si se recuerda lo que hemos dicho antes sobre las corrientes urbanas, la explicación no es difícil: las ciudades capitales europeas nutren a las ciudades americanas, y éstas, a la campaña. La corte, los salones aristocráticos, enviaron a los centros virreinales la música, las danzas, las modas, las costumbres que adoptó el pueblo español en América. La transmisión se produce por los canales del superior, de salón a salón, no de pueblo a pueblo. Decía Tarde: "se hace imitar. . . el noble por el campesino. . . el hombre de las ciudades por el aldeano". . . Y confirmaba Simmel: "las clases inferiores miran y aspiran a lo alto". Las cortes metropolitanas enviaron las cosas que coordinó el propio ambiente hispánico, primero, e iniciada la ola borbónica, lo que recibieron de las cortes francesas.

Así se explica que el pueblo de América española apenas se asemeje al de la península progenitora. El idioma, sí; pero el idioma de las cortes castellanas, no los dialectos regionales. Lo que era folklórico en Iberia no prosperó en América. El bajo pueblo de la conquista y la colonización perdió la casi totalidad de sus pequeños bienes espirituales y renovó gran parte de sus enseres. Las cortes virreinales,

por menuda y persistente irrigación entregaron nuevos elementos a la apetencia de las generaciones americanas.

Las analogías o paralelos entre hechos folklóricos ibéricos y americanos, no se explican por un trasplante directo de pueblo a pueblo, sino por igual proceso de transferencia de arriba a abajo realizado simultánea e independientemente en Iberia y en América. Y no se extravíe quien observe, porque muchos de los hechos hoy folklóricos, pertenecieron a las clases superiores hace apenas cien años. El pueblo sudamericano, así, no reproduce el hacer y el sentir del pueblo ibérico, sino, principalmente, los de la aristocracia colonial, tal como ésta reprodujo los de las cortes europeas. "Nuestras ciudades eran episodios extraeuropeos de la cultura europea"... dice Ricardo Rojas en *Eurindia*.

Parece increíble que tantos miles de españoles colonizadores, gentes del pueblo, no hayan dejado nada folklórico español en América. Y así fué. Ofrezco concretos datos de una gran experiencia moderna que hace evidente lo increíble.

En el año 1850 la Argentina tenía menos de un millón y medio de nativos; desde 1850 hasta 1900 entraron en el país cerca de dos millones de extranjeros. En 1900 teníamos unos tres millones de argentinos; desde 1900 hasta 1910 llegaron y quedaron en el país un millón ciento veinte mil extranjeros. ¡En sólo diez años! Dos terceras partes eran italianos y españoles, campesinos, verdaderos sujetos folklóricos; y nadie impidió que trajeran sus vestidos, sus dialectos, sus costumbres, sus cantos y sus bailes.

No se trata ahora de pocos miles de colonos que a lo largo de dos siglos se agrupan entre millones de indios, sino de millones de extranjeros que asientan entre otros tantos nativos, en pocos años y protegidos por leyes que les permiten cantar y bailar lo que quieran. Bueno; ¿dónde está su música; dónde sus bailes folklóricos natales? La Argentina los desconoce. Si esto parece demasiado misterioso, cualquiera puede ir a preguntárselo a ellos mismos. Solamente en la Capital Federal tenemos cerca de un millón, más de la mitad españoles e italianos. Sus cantos y sus bailes vinieron con ellos; y esa enorme masa de campesinos emi-

grantes los habrá ejecutado en el ambiente familiar, pero no consiguió incorporarlos a la corriente social dominante.

Al mismo tiempo ocurre algo que merece atención. Hacia 1850 arraigan en Buenos Aires dos danzas que París toma de Bohemia y de Polonia: la Polca y la Mazurca. No viene con ellas ni un millón de franceses, ni un millón de bohemios, ni un millón de polacos. Llegan solas. Al cabo de cincuenta años, en tanto mueren con sus portadores las danzas folklóricas italianas y españolas, la Polca y la Mazurca han pasado a las ciudades menores, han penetrado hasta en la última aldea, y ahora son danzas folklóricas argentinas.

Si un cancionero musical no goza de aceptación en París, es inútil que viaje con él un millón de hombres; si París le da prestigio, la acción de un hombre solo basta para determinar su arraigo en cualquier parte. Las cosas no pasan de pueblo a pueblo, sino de salón a salón.

En publicaciones anteriores he dicho todo esto varias veces. Acaso por insuficiente explicación, algunos lectores me han interpretado a su gusto. Hace algún tiempo escribí que la Contradanza inglesa que nos envió París a través de Madrid hacia 1730, engendró en la campaña argentina tres bailes rurales a su imagen. Un periodista local, en singular artículo, me encontró razón, y encarándose con los incrédulos, dió en recordarles que desde 1576 hasta 1600 pasaron por el Río de la Plata muchos navegantes ingleses... Creía que fué entonces cuando volaron de las naves a la playa, bailes, música y hasta costumbres e indumentos británicos.

Me apresuro a confesar que los hechos musicales son, por naturaleza, tan sensibles, tan cambiantes; carecen de documentación histórica en tal medida, que los elementos de prueba acumulados en esta obra acaso no basten para comunicar, en todos los casos, definitiva certidumbre al lector prevenido y escéptico. Este mismo plan, en cambio, aplicado a las danzas, torna evidentes nuestras conclusiones.

Las ideas que enunciamos no han nacido en el campo musical, el menos comunicativo, sino en varios a un tiempo,

pues la música obedece en común a los resortes que mueven todas las creaciones del hombre. En realidad, éste es mi punto de partida. La música observa una conducta muy suya, en detalle; pero, prieta en el conjunto, modesta parte, vive las peripecias de su patrimonio, corre la suerte general de la Cultura.

LA CREACIÓN POPULAR. Quien observe que manejamos *elementos, sistemas, cancioneros*, así, objetivamente, como quien echa cartas, podría inclinarse a creer que la música *pasa por los hombres* sin tener en cuenta al hombre. Hemos dicho que los productos artísticos del ingenio obedecen a normas o leyes. Según esto, parece que el músico se sumerge, durante su educación auditiva, en un mundo de formas y normas que encarrilan lo que aprehende, vigilan lo que retiene, regulan lo que externa, condicionan lo que produce. Si es así, *la música hace al músico*. Pero sólo el olvido de que el espíritu significa algo, puede excluir la intervención del individuo en la música.

Si nos colocamos en la posición inversa y decimos que la música se sumerge en el espíritu, concluiremos que *el músico hace la música*; y esto significaría olvidar que la experiencia de las generaciones se capitaliza en los individuos mediante formas y normas.

Pero si, admitida la fuerte presión de los sistemas tradicionales sobre el individuo, queremos estimar la acción del individuo sobre los sistemas, tendremos que demorarnos en el viejo problema de la creación popular y, en todo caso, examinar el mecanismo que produce modificaciones o renovaciones en el ambiente *práctico*, aun cuando el espíritu intervenga en forma pasiva.

El acto de crear requiere, como fondo y condición, cierto grado de autonomía social del grupo a que pertenece el individuo. Se necesita que los hombres de las clases inferiores no estén pendientes de lo que hacen las clases superiores; se necesita que los espíritus no estén en actitud de imitar. Las clases populares, en general, viven aspirando, esperando, imitando. Y el espíritu en sumisión, no crea. Las

clases superiores de los países "nuevos", viven, por su parte, imitando lo que producen los centros de prestigio universal, y así, sobre las cenizas de los regímenes políticos coloniales, perviven nuestras grandes colonias espirituales.

Los movimientos colectivos de rebeldía —retorno de los ojos al propio cuerpo social— aparejan la motorización del ingenio; el simple renunciamiento a la imitación, por desesperanza, torna creadores incluso a los más humildes estratos vencidos.

Quiere decir todo esto que la intervención del espíritu en la corriente tradicional es imperceptible en tanto el grupo acaricia su dependencia social; y que el espíritu —siempre creador, en potencia— sólo produce cuando rechaza el influjo de quienes tenían a su cargo la tarea de crear por todos los otros.

Las clases inferiores de la Argentina, las clases rurales, no han creado su música tradicional ni *crean* en la medida necesaria para modificarla; las clases superiores de la Argentina y de América han creado en varios momentos de su historia. Nótese que ahora hablamos de crear, de producir algo nuevo, tal como se entiende en el ambiente de la composición culta.

El pueblo no crea y, sin embargo, la música tradicional, andando el tiempo, deriva y se transforma. Hay que averiguar, entonces, cómo la masa rural, es decir, sus músicos, llegan a resultados semejantes a los del compositor culto, verdadero creador.

La modificación de lo circundante puede no requerir ni siquiera el propósito de modificar; basta la intervención del espíritu para que haya modificación aun sin voluntad de creación. Hay que tener presente que *entender es modificar*. Nada musical de lo que llega al espíritu se instala en él tal como fué expresado por otro espíritu. El solo acto de percibir importa el rozamiento de lo que llega con lo que estaba y ambos, avicinados, se conmueven. En segundo lugar, *conservar es modificar*. Nada de lo que permanece en el espíritu se mantiene como llegó. Y en tercer lugar, nada de lo que sale del espíritu retorna como llegó ni como estaba en

él. *Externar* y, mucho más, *expresar*, es *modificar*. Todo esto, ausente la voluntad de crear.

Aprehender, retener y externar, pues, son actos que importan modificaciones, pero modificaciones mínimas, insuficientes para trastornar las anchas formas y normas de que hablamos, incapaces de alterar la notación, pues *la escritura de la música es una escritura de sistemas* —lo único que se puede escribir en música—. Desde este punto de vista, las modificaciones mínimas equivalen a la *conservación* ¹⁾. No es paradoja.

Se dice que el intérprete es un creador. Lo es, en cierto modo. Interpretar, que supone los tres actos de que hablamos, es la creación mínima. En la gama del crear, el intérprete está en un extremo y el compositor en el otro. Interpretación y creación conducen a resultados de idéntica naturaleza, por sobre contraria actitud mental: el intérprete quiere ser fiel al autor; el compositor quiere ser infiel al pasado. Ambos crean, y aun suelen acercarse el uno al otro. Hay intérpretes que casi crean y compositores que casi interpretan. Malos los dos: uno por infiel al autor; el otro por fiel al pasado.

Variación y recreación ¹⁾ son dos grados superiores a la *interpretación* (modificación involuntaria mínima) e inferiores a la *creación* (modificación voluntaria máxima). Ambos procesos engendran modificaciones que no alteran las formas y las normas tradicionales. Son movimientos *dentro de la casa*. Todo esto ausente o vigente la voluntad de crear; todo esto, intervención del espíritu sin alteración del sistema.

Cuando digo movimientos dentro de la casa, me refiero también a esa creación menuda de canciones y danzas que, respetuosa de todas las formas tradicionales, multiplica el repertorio sin mover el cancionero. Muchas veces he hallado en la campaña, entre numerosos repetidores, a ese tipo de creador que corresponde exactamente al que en los salones cultos produce valeses o fox trots. La proporción en que se

1) Cf. *Fraseología*, págs. 483 y sig.

2) Cf. *Fraseología*, págs. 490 y sig.

encuentra, en el conjunto de cantores, es insignificante; variable, por otra parte, según los grupos. Pero conviene evitar confusiones. Esos autores famosos, que ejecutaban cincuenta o más Cuecas originales, fueron músicos de los salones provincianos, y actuaron cuando los bailes hoy folklóricos formaban parte del repertorio de las clases cultas. No negamos, con esto, la existencia de compositores populares actuales, aunque nos consta su rareza, pero toda su labor deja intactas las líneas fundamentales del patrimonio musical en que se formaron, en cuanto dependa de su voluntad de creación.

Estos resortes de la modificación, intrascendentes, pueden llegar, sumados por la intervención de muchos individuos en serie, a producir hechos que afecten el sistema, pero sólo como casos de excepción. Unicamente la simultánea orientación del mecanismo entero en una sola y única dirección puede originar la derivación de los cancioneros patrimoniales. Pero, ¿qué fuerza, qué centro de atracción, determina esa orientación colectiva hacia un nuevo rumbo? La llegada de otro cancionero distinto; la presencia de nuevos elementos que, como los anteriores, descienden a los dominios del pueblo desde los salones de las clases ilustradas. O, en general, de los estratos superiores a los inferiores.

Hemos dado un nombre a este nuevo género de acción modificadora: *hibridación*. "La hibridación es, en el fondo, una recreación; pero a diferencia de la recreación propiamente dicha, que toma elementos del propio cancionero, la hibridación acoge elementos de otro cancionero distinto y vecino" ¹⁾.

La intervención del individuo, pues, en la corriente tradicional, altera y modifica, aun sin que el músico asuma la actitud del creador. No hay creación pura en los dominios de las clases populares. Los cancioneros derivan principalmente por recreación y por hibridación. El pueblo, a lo largo del tiempo y a través de varias generaciones, produce como el espíritu de un creador culto. Es un creador culto con *ralentisseur*.

1) Cf. *Fraseología*, págs. 494 y sig.

Por eso, los *cancioneros*, conjuntos de elementos orgánicamente consolidados, se mueven, derivan, con tanto menor lentitud, cuanto más intensamente se cultiven sus especies, cuanto más desamparados se encuentren en las zonas de conmixti6n. Porque para que el individuo obre sobre su cancionero es preciso que el espíritu mismo se esté renovando.

CLASIFICACIÓN DE LA MÚSICA

"La realidad es compleja por naturaleza; lo simple no sale de lo ideal, no llega a lo concreto". — PROUDHON.

Hacia una clasificación universal; los criterios. — Tres grandes etapas; elección del criterio; el orden tonal. — Los cancioneros; el carácter; los sistemas tonal, rítmico y plurisonántico; las maneras de sonorización. — Organicidad de los cancioneros; los restos. — Las especies. — Primera identificación de nuestros cancioneros.

Las clasificaciones no merecen ni grandes elogios ni especial desdén. Una clasificación puede ser buena o mala; las clasificaciones, en general, son simplemente necesarias. Las críticas no han conseguido hacer al clasificador digno de la cárcel. Hombre en libertad, su renovado embate contra el inocente desorden colma densos capítulos en la historia de todas las ciencias.

En música, el espíritu humano ha producido sin cuenta ni freno durante largos milenios. Abarcar sus creaciones y ordenarlas sistemáticamente, es avanzar, por la comprensión, hacia el conocimiento de una de las realizaciones más extraordinarias del hombre.

Es necesario pensar seriamente en una clasificación *universal* de la música. La falta de datos sobre el canto de los primitivos agiganta las dificultades de tan vasta empresa, pero acaso se pueda ya iniciar el desbrozamiento del campo, aunque sólo sea para estímulo del propósito.

HACIA UNA CLASIFICACIÓN UNIVERSAL. LOS CRITERIOS. Las clasificaciones se emprenden desde puntos de vista que reciben el nombre de *criterios*. Pero en el caso que nos ocupa parece indispensable encarecer, por sobre la elección de los criterios, la concordancia previa en un *principio* superior y general: *la clasificación de la música debe ser específicamente musical*. Esta proclamación podría parecer inmotivada; y sin embargo basta una ojeada retrospectiva para comprobar que las clasificaciones tradicionales han obedecido a principios enteramente extraños a la música. Los más diversos puntos de vista campean en numerosas obras antiguas y modernas. Podemos recordarlos en breve reseña:

- a) *criterio geopolítico*. Por países, por provincias o departamentos.
- b) *criterio geográfico-físico*. Por regiones características (la sierra, la meseta, la costa, la selva, etc.).
- c) *criterio geolingüístico*. Por zonas idiomáticas o dialectales.
- d) *criterio racial* (1) . . . "por divisiones imborrables de raza (latina, eslava, asiática, etc.)", según la proposición de Felipe Pedrell (Ver en Fetis la fuente inspiradora de este singular proyecto).
- e) *criterio literario*. Por el sentido del texto (canciones amorosas, canciones satíricas, canciones históricas, etcétera).
- f) *criterio hominal*. Por "las épocas de la vida humana a que común y ordinariamente se refieren las canciones". Derivación del sistema creado por Francisco Rodríguez Marín para las poesías populares. (Canciones de cuna, cantos infantiles, canciones amorosas, etc.).
- g) *criterio funcional*. Por el objeto a que se aplican. (Canciones de cuna, canciones líricas, canciones para danzas, cantos de trabajo, cantos religiosos, etc.).
- h) *criterio nominal*. Por el nombre específico de las canciones o las danzas (jotas, muiñeiras, zamacuecas, etc.). Éste puede ser, en ciertos cancioneros, un

criterio de forma, aprovechable para las subdivisiones ¹⁾).

En cuanto al ordenamiento de los materiales en las colecciones publicadas, se puede observar a cada paso, la alternancia de dos o más criterios en el mismo plano —lo cual es ilícito— o en planos distintos —lo cual puede ser necesario en los sistemas de clasificación; y añadamos que la naturaleza de la música presentada en cada caso, por la diversidad de sus caracteres, ha producido numerosas variantes en los planes de ordenación. En general, es preciso reconocer que en muchas colecciones, a un tiempo musicales y literarias, los autores no se preocuparon gran cosa en ordenar las melodías; así, la música apareció en ellas como simple complemento del texto. En otras no se ve el menor propósito de clasificación; a lo sumo parece que los autores han preferido una vaga alternancia de los movimientos (*andante*, *vivace*, etc.) de cada canción al presentar los materiales.

Ya se ve lo que tales criterios tienen que ver con la música; pero en descargo de muchos colectores debe señalarse que jamás se empeñaron en averiguar si esas canciones podrían tener otro objeto que el de ser cantadas y aplaudidas.

¹⁾ Cita Felipe Pedrell en su conocido *Cancionero*, (I, p. 33), un manuscrito presentado a cierto concurso de sistemas de clasificación cuyo autor se basaba "en los elementos armónicos del canto popular"... "en los principios rítmicos"... "y en la índole y caracteres especiales de la melodía". Como ve el lector, esta vez se trataba de criterios musicales. Pero Pedrell, como jurado, rechaza el proyecto porque su autor considera que las melodías recogidas de la tradición oral carecen de validez; "y esto no es admisible —arguye el musicólogo español—, pues tanto valdría suponer"... "que todos los que hemos recogido y coleccionado melodías populares somos unos falsarios, o cuando menos, que todos las hemos retocado"...

No es exacto que los colectores sean falsarios, pero es cierto que todos las han retocado muchas veces, sin querer, porque la teoría tradicional de la notación es inadecuada para un registro gráfico científico. Pedrell enrostra en seguida al autor el haber hecho su estudio sobre temas sacados de antiguas composiciones polifónicas, porque éstos sí —cree— han sido transformados y deformados por necesidades contrapuntísticas... Tiene razón, ahora Pedrell, porque además de todo eso, los temas fueron deformados simplemente porque fueron escritos. Con la teoría en uso, quien escribe deforma muchísimas veces en alguna medida.

Ellos se adscribieron al *nacionalismo musical* —movimiento artístico— aun cuando creyeron dedicarse al Folklore —

Con todo, las últimas décadas nos han dejado obras folklóricas en que la presentación del material por naciones o por especies no excluye la presencia de capítulos en que se ensayan clasificaciones por el orden tonal y hasta intentos de discriminaciones desde el punto de vista rítmico.

Mucho más consistentes que las de los folkloristas son las obras de los etnomusicólogos: unas, como las alemanas, prodigios de erudición; otras, como las norteamericanas, primores de análisis. Pero casi todas ellas son monografías —trabajos sobre materiales de una o pocas tribus vecindadas— en que las cuidadosas clasificaciones "internas" se desentienden de inoportuno panorama general.

TRES GRANDES ETAPAS. Una clasificación de la música, si aspira a establecerse, debe ser universal. En mi libro *Fraseología* ensayé una distinción de grandes planos que me parece previa a la clasificación propiamente dicha. El *criterio de forma* y sus proyecciones alienta en este enfoque. En realidad, se trata de complejos de órdenes formales:

3. ESTRATOS MENSURALES MODERNOS

(CON ESCRITURA)

GRANDES FORMAS — SISTEMAS TONALES

Polifonía y armonía intensivas

HISTORIA

2. ESTRATOS MENSURALES ANTIGUOS

(SIN ESCRITURA)

PEQUEÑAS FORMAS — SISTEMAS TONALES

Armonía incipiente

FOLKLORE

1. ESTRATOS [AMETRICOS] PRIMITIVOS

(SIN ESCRITURA)

AMORFOS — ESBOZOS DE SISTEMAS TONALES

Percusión

ETNOGRAFÍA

Como se ve, ocupan el primer plano en esta división los caracteres formales del orden rítmico, puesto que de rítmica se trataba en dicha obra. Da, sin embargo, ese plan, idea de tres grandes etapas, visibles en cualquiera de los órdenes secundarios, y aun —tan vagamente como se quiera— en las disciplinas científicas que las estudian.

Dos de los tres órdenes, el tonal y el rítmico, son notoriamente universales. El tercero también lo es, a condición de que agrupemos en un orden superior, que llamaríamos "de acompañamiento" o *plurisonántico*, todos los géneros de sonidos (incluso ruidos) simultáneos: melodía acompañada por idiófonos y membranófonos; melodía acompañada por aerófonos y cordófonos no empleados como instrumentos melódicos; heterofonía sobre un tema (China, Japón, Sunda); heterofonía politemática (araucanos); quintas paralelas americanas, ¿modernas? (Bolivia); bordones de cornamusa, *organum*, discanto, falso-bordón, contrapunto, armonía... Tres órdenes universales, pues, fundidos en el complejo música.

Si abarcamos el desarrollo de la música desde los primeros pasos, podemos notar que esos tres órdenes no fueron objeto de sistematización consciente por los pueblos mismos hasta tiempos no muy lejanos. Hay, entonces, un larguísimo período de música sin verdaderos sistemas tonales, rítmicos y de acompañamiento. Esta etapa primitiva, aunque parezca inverosímil, se prolonga hasta la base misma de las Altas Culturas, que es como decir hasta cerca del período protohistórico, y aún es probable que haya avanzado parcialmente hasta la época histórica misma. Sólo la sistemática del orden tonal parece haberse anticipado. Todo esto pertenece a los dominios de la Etnografía. Después tenemos la brillante etapa de las verdaderas sistematizaciones. Se coordinan los sistemas tonales, los rítmicos y los de acompañamiento. Esto corresponde al campo folklórico, e interesa en buena parte a la moderna historia de la música. Finalmente, el período actual, en que gigantesco desenvolvimiento de aquellos modestos sistemas llega incluso a rebasar los sistemas mismos.

Frente a tan dilatado panorama —forzosamente impre-

ciso en la brevedad del enunciado— debemos disimular ese matiz del pensamiento evolutivo en que se extiende, y pensar en las necesidades de la clasificación. Tenemos que buscar el primer criterio.

Ninguno de los tres órdenes del complejo *música* obedece a sistemas *desde el principio*; los sistemas son superados en la época moderna. La consideración de tales hechos nos permite distinguir tres faces para otras tantas agrupaciones previas. Podríamos decir:

3. EX SISTEMAS
2. SISTEMAS
1. PRE-SISTEMAS

Los tres órdenes se encuentran en las tres etapas. Falta saber cuál de los tres debe pasar al primer plano. El orden rítmico, que adoptamos en nuestro tratado de rítmica, no es preferible en una clasificación general por insuficiencia de variedad específica. El orden de acompañamiento debe desecharse por heterogéneo. El orden tonal parece reunir las mejores condiciones, sobre todo en su etapa sistematizada, que es, precisamente, la que interesa en esta obra. En realidad, el orden tonal supone un repertorio invariable de sonidos de entonación fija, y es sabido que a veces faltan la fijeza del repertorio y la fijeza de la entonación. Sin embargo, es este orden el más regularizado y el que abarca más extenso campo; y en cuanto a los sistemas mismos, además de ser, desde el punto de vista formal, lo más simple y objetivo del complejo *música*, parecen haber constituido, durante milenios, la meta de una dirección inconsciente, primero, y el *optimum* de una orientación consciente, después. Situado, en fin, el núcleo de los sistemas tonales en el centro de un cuadro, podemos relacionarlo con un grupo precursor y con otro sucesor, así:

3. SISTEMAS POSTONALES (MODERNOS)
2. **Sistemas tonales**
1. "SISTEMAS" PRE-TONALES (PRIMITIVOS)

CLASIFICACIÓN DE LA MÚSICA

No importan los rótulos, por ahora; ni su precisión ¹⁾. Estamos, apenas, en la tarea de elegir el concepto que debe ocupar el primer plano.

En este libro, y frente al circumscripito terreno que nos ocupa, es claro que vamos a dedicar la mayor atención al grupo central, al de los *sistemas tonales*, que abarca la casi totalidad de los hechos folklóricos. Desde un punto de vista general, la Etnografía puede reclamarnos el sector de los Incas, pero en tanto se resuelve la *situación* de estos aborígenes, por cierto limítrofes, creemos necesario incorporarlos a nuestro plan, porque importa esclarecer su comportamiento frente a la música criolla. Además, musicológicamente, pertenece al segundo grupo de estratos.

Dentro, pues, de este segundo grupo, las subdivisiones responderían al mismo criterio. En la imposibilidad de extendernos ahora sobre tan complicadas minucias ²⁾, nos conformaremos con fijar la atención en el siguiente repertorio de sistemas que aparecería en el cuadro general, precedido de grupos mayores y seguido de subdivisiones:

3. Sistemas postonales... (modernos)

$$2. \text{ Sistemas tonales } \left\{ \begin{array}{l} \dots \\ \dots \\ \dots \end{array} \right. \left\{ \begin{array}{l} \text{Heptatónico} \\ \text{Hexatónico} \\ \text{Pentatónico} \\ \text{Tetratónico} \\ \text{Tritónico} \end{array} \right.$$

1. "Sistemas" pretonales... (primitivos).

¹⁾ En un denso libro sobre el desenvolvimiento de la tonalidad, Joseph Yasser propone *sub-infra-diatónico*, *infradiatónico*, *diatónico* y *supra diatónico*. (*A theory of evolving tonality*, New York, 1932).

²⁾ El grupo de los sistemas tonales se subdividiría de acuerdo con el principio generador (consonancia, distancia, etc.); después, por el número de grados, y luego por la relación de los intervalos. En este punto se incorporaría el orden rítmico mediante la indicación de los tipos de frase que constituyen cada "manera" de expresión colectiva. Las estructuras de las frases se describen en mi *Fraseología*. Finalmente, por las especies, atendiendo a la nomenclatura popular.

Pero, apenas nos detengamos a reflexionar, comprendemos que estamos clasificando los sistemas tonales y no la *música*. Los sistemas tonales no son la música. La música es un complejo de sistemas, y el tonal uno de ellos. Se trataba de ordenar la música misma. Pues bien; a oportuna altura de la clasificación, se introduce un nuevo criterio que nos permite alojar todas esas "piezas" o unidades sueltas y vivas que hemos recogido en el terreno, y en que verdaderamente se manifiesta y nos llega la música.

En primer lugar, debemos desdeñar los detalles particulares de cada "pieza" y referirla al conjunto característico de que forma parte. Cuando clasificamos flautas, por ejemplo, no nos detenemos en el tamaño, ni en el número de agujeros de cada una, sino en las características generales que definen la unidad en su género, el *género flautas*; este género pertenece, a su vez, a un grupo superior, que es el de los instrumentos de soplo, y el grupo a una categoría mayor, la de los aerófonos. Así, en su plano, una canción debe considerarse en seguida como parte del conjunto superior que forman todas las que presentan iguales características. Cuáles son esas características y de qué índole son, es punto que vamos a examinar con calma.

LOS CANCIONEROS. Hecha la colección y el análisis musicológico de un número suficiente de materiales, se descubre en seguida que el patrimonio musical folklórico de cualquier nación más o menos extensa, lejos de ser homogéneo, está integrado por varios *cancioneros* de diversa naturaleza y caracteres. Estos *cancioneros* ocupan regiones determinadas, sugieren diferentes etapas cronológicas y suponen orígenes o procedencia distintos. Al azar de marchas históricas o prehistóricas se encuentran hoy, ya separados, ya en contacto liminar, ya debajo los unos de los otros; y sus canciones — las de esos *cancioneros* — presentan caracteres ora "puros" y exclusivos, ora mezclados con los de otro u otros de los vecinos o de los que coexisten en el mismo territorio.

He concebido y llevado a la práctica un criterio de ordenación específicamente musical fundado en los *cancioneros*

mismos como verdaderas *unidades superiores de carácter*, como totalidades independientes definidas por particulares asociaciones de elementos.

La existencia de algunos *cancioneros* ha sido más o menos vagamente reconocida por varios autores por simple intuición. Con cierta prontitud, las diferencias entre unos y otros fueron atribuídas a espontáneos engendros locales, a influencias geográficas regionales, a ocultas preferencias raciales o psicológicas, a inverosímiles trasplantes, a mezclas imposibles. Una delimitación precisa del área de cada *cancionero*, el análisis de sus formas particulares y el hallazgo de documentos complementarios, me permiten afirmar que los *cancioneros* son singulares conglomerados de disponibilidades cuya presencia en zonas determinadas se debe a un permanente fluir y refluir de los bienes humanos, independiente, en lo sustancial de toda influencia caracterizadora racial, psicológica, geográfica.

Podría parecer, de pronto, que nuestro criterio de ordenación es subjetivo y, en tal caso, de escasa validez. Pero no es así. Eso que tan vagamente llamamos *carácter* tiene, en esta materia, sólido fundamento objetivo.

La aptitud de comparar se encuentra más o menos desarrollada, en todas las personas. Prácticamente, vivimos empleándola aun sin clara conciencia de que lo hacemos. Por tal actividad espontánea, cualquier oyente despreocupado puede notar que dos melodías dadas, a pesar de ser distintas en particular, tienen algo de común que las asemeja y hermana. En el ambiente culto es corriente atribuir, por analogía, una obra desconocida a determinado autor, a Mozart, por ejemplo; en el mundo folklórico es fácil notar que dos canciones distintas son —digamos— noruegas. Las melodías de un mismo *cancionero se parecen*. La determinación de un parecido supone el establecimiento de una diferencia. Quien afirma que dos canciones son noruegas, acaba de separar estas dos de entre muchas otras que no son noruegas, es decir que no se les parecen. Dos melodías de distinto *cancionero se diferencian*.

Ahora, si preguntáramos a quien discrimina, por qué agru-

pa o separa, acaso nos contestara, simplemente, que porque esas melodías tienen semejante o diferente carácter o estilo. No hay para qué insistir en cosas tan sabidas; pero los cancioneros tienen distinto carácter o estilo por algo, por algo concreto y preciso. Contestar que dos cancioneros populares son diferentes porque tienen diferente carácter, equivale a decir que son distintos porque son distintos. Aquella contestación no responde sino difiere, porque en seguida preguntaríamos en qué consiste el carácter de cada uno.

La impresión de carácter resulta, en efecto, de la percepción simultánea de varios elementos que el análisis musicalógico aísla y pone en evidencia. Los productos artísticos del ingenio humano obedecen a normas o leyes más o menos ocultas; esto es, responden a sistemas. En una modesta canción popular, dos o más sistemas concurren a producir la impresión particular con que los distingue nuestra percepción. Esos sistemas, *principales* elementos de caracterización, son tres —expresiones discretas de los tres grandes órdenes universales a que nos referimos antes:

- 1) el sistema tonal,
- 2) el sistema rítmico,
- 3) el sistema de acompañamiento.

El sistema tonal es viejo conocido de los teóricos de la música culta. Una melodía corre tocando diversos sonidos o grados —cinco, seis, siete— colocados a diferente altura. La reunión y ordenamiento teórico de esos grados, recibe, como es sabido, el nombre de escala. Un cancionero puede darse en una o más escalas y en distintas maneras o *modos* dentro de cada escala. El conjunto de esas series es su sistema tonal.

El sistema tonal de un cancionero folklórico, cuando no es igual al de otros, resulta, muchas veces, el más importante elemento de caracterización. Las melodías adquieren un *color* especial que a simple audición suele distinguir el profano, aun sin conciencia de la causa. Sin embargo, ocurre con fre-

cuencia que cancioneros populares de idéntico sistema tonal producen diferente impresión. Es porque los cancioneros pueden no emplear el sistema en su totalidad, sino una parte de sus fórmulas o recursos. Así, por la frecuentación de particulares fórmulas de altitudes, varios cancioneros denotan distinto *ambiente*, aun sobre la base de un mismo sistema. Con todo, puede ocurrir que cancioneros estrechamente emparentados no acusen diferencia de ambiente tonal y que, no obstante, se puedan distinguir y separar. Naturalmente, el sistema tonal es sólo uno de los elementos de caracterización; luego, la definición del carácter puede estar a cargo de los otros.

El segundo elemento es el sistema rítmico. A la inversa de los sistemas tonales, de antiguo observados por los tratadistas, los sistemas rítmicos han permanecido hasta nuestros días ignorados por la teoría tradicional. En mi obra *Fraseología* ofrecí al estudioso, por vez primera, un estudio completo de los sistemas rítmicos de la etapa mensural; también por vez primera, hacemos ahora en este libro un anticipo sumario de su aplicación metódica a los cancioneros populares.

La marcha de los sonidos en el tiempo, la marcha en agrupaciones elementales llamadas pies, está sujeta a dos órdenes primordiales: el orden binario y el orden ternario. Los cancioneros que emplean sólo uno de los dos órdenes, adquieren un carácter que los distingue de los que utilizan el otro orden. Pero, sin ser rara, no es muy común esta limitación. Muchos cancioneros se sirven de los dos órdenes, como nuestra música culta. Sin embargo, aun en este caso, es posible una caracterización rítmica debido al empleo parcial de los recursos. La frecuentación de ciertas fórmulas de pie, fórmulas de frase, fórmulas de período y fórmulas de composición, crea un *ambiente rítmico*, mejor, un ambiente "formal" o conceptual, que contribuye a caracterizar un cancionero dentro del mismo sistema general. Estos nuevos estudios ritmológicos tienen todavía mayor alcance cuando se trata de identificar las formas de cada especie (Cueca,

Gato, etc.), como haremos en nuestro anunciado *Panorama de las danzas populares argentinas*.

El tercer elemento de caracterización pertenece al orden plurisonántico: sistemas armónicos, sistemas de acompañamiento, etc. No todos los cancioneros tienen sistemas propiamente armónicos; algunos reducen el complemento de la melodía a fórmulas rítmicas producidas por los instrumentos comúnmente llamados "de percusión" (membranófonos e idiófonos), y no es difícil hallar, sobre todo en cancioneros poco evolucionados, expresiones vocales o instrumentales sin acompañamiento alguno. Incluimos la polifonía (incipiente) en este tercer grupo. La heterofonía (marcha simultánea de dos o más melodías independientes) no se da en el ambiente folklórico.

Los sistemas armónicos, cuando forman parte del complejo, colaboran en la caracterización de cada cancionero. No es preciso que sean fundamentalmente distintos del europeo, pues, como en el caso de los sistemas antecitados, se da un *ambiente armónico* especial por el uso exclusivo de ciertas combinaciones de acordes en determinadas fórmulas rítmicas. Lo mismo decimos cuando el acompañamiento se produce a base de "percusión"; distintas fórmulas contribuyen a caracterizar los cancioneros.

Pero hay más. Un cancionero puede presentarnos reforzado el carácter de estos tres sistemas —rítmico, tonal, de acompañamiento— por especiales modos de producción, es decir, de *sonorización*. Los hemos llamado *maneras de hacer*. Ya no se trata de nada sustancial y, sin embargo, es tan poderoso su efecto, que a veces los cancioneros tienen en ellas el más impresionante agente de caracterización, el último toque de su *color* particular.

Los adornos —apoyaturas, mordentes, grupetos, trinos—, el melisma, los arpeggios, los rasgueos, los portamentos, los calderones, los falsetes, en fin, todos los modos y recursos que en el momento de la realización aderezan o condimentan la *forma potencial concebida*, dan especial matiz a un cancionero, supuesto, como ocurre en la práctica, que cada cancionero no emplee todos esos recursos, sino algunos, y no

los mismos que utilizan los otros. Además, hay maneras especiales de emplear cada recurso.

Estos elementos de caracterización son específicamente musicales; pero hay otros, extramusicales, no menos eficaces. Me refiero al jaleo (batir de palmas), a los gritos, etc., cuya colaboración acentúa el carácter del cancionero en que se emplean. Por fin, el timbre de la voz y el timbre de instrumentos exclusivos añaden sus matices al conjunto y contribuyen a la diferenciación.

El *carácter*, pues, resulta de la combinación de cierto número de los elementos detallados, y su estudio particular tiene largo alcance. La diferencia de sistemas y recursos entre un cancionero y otro no existe porque sí. Dos cancioneros, uno con sistema tonal de cinco sonidos, y otro con sistema de siete, seguramente vienen rodando desde lo hondo de los siglos por rutas independientes. Aun hallados en el mismo territorio, yuxtapuestos o superpuestos, acusan diferente procedencia u origen. Dos sistemas rítmicos distintos hablan con igual elocuencia; dos sistemas armónicos denotan parentesco menos lejano, y diversos conjuntos de maneras de hacer, refuerzan, según el caso, las conclusiones a que conducen los elementos principales.

ORGANICIDAD DE LOS CANCIONEROS. Sólo en sentido muy relativo podemos hablar de cancioneros absolutamente puros. En general, los cancioneros son el resultado actual de antiguas combinaciones y en momento alguno dejan de recibir influencias nuevas. Hay sin embargo períodos en que un número de características rítmicas, tonales, armónicas y de realización, se conglutinan y —en cierto modo— establecen. Las preferencias colectivas favorecen a un determinado grupo de caracteres y en la práctica intensiva consolidan normas de factura en cuya frecuencia se complace el sentir.

La consolidación de un cancionero es consecuencia de numerosas limitaciones. Siempre ambulan en torno, al alcance del alma, elementos diversos, por ejemplo, los elementos A, B y C, en el orden rítmico. El grupo social esco-

gerá uno. Uno de cada orden. Uno, aunque sea híbrido, genealógicamente. El proceso de consolidación es, al mismo tiempo, un proceso de restricciones cada vez mayores, porque el placer estético de la repetición circunscribe cada vez más los recursos o elementos adoptados. Cuanto más recia es la estructura de un cancionero, más limitado y estrecho es su sistema. Reconozco que el carácter *transitorio* de los cancioneros no importa ninguna ventaja si ha de fundarse en ellos un criterio de clasificación; pero, si bien se mira, los sistemas de clasificación son inventarios de posibilidades.

En rigor, un cancionero es el conjunto de elementos *orgánicamente consolidados* por tiempo más o menos largo, por zona más o menos amplia. Sus manifestaciones particulares —las canciones que recogemos— deben *repetir* los caracteres que atribuimos a la unidad superior.

Frente a la masa de materiales en observación, no sería juicioso elaborar la teoría de un cancionero sobre detalles coincidentes de dos o tres melodías. Cuando hablamos de un sistema tonal, se supone que decenas, centenares de canciones responden a sus gamas; cuando establecemos un sistema rítmico, gran cantidad de melodías obedecen a su orden; lo mismo cuando se trata de un sistema armónico o de recursos de acompañamiento. Porque el investigador no inventa los sistemas, los complejos de sistemas, las maneras de hacer, sino que los descubre, sobremirando la ancha realidad.

Distribuída la masa principal de canciones, pueden quedar algunas sin domicilio; son híbridas excepcionales, o productos de extraño préstamo. No deben confundirse con los restos.

Definido cada cancionero y agrupadas bajo su rótulo las melodías que lo integran, podrían subsistir, inclasificadas, algunas melodías que revelasen elementos originales y distintos, acaso entremezclados con otros conocidos. En cantidad insuficiente para determinar la organicidad de un nuevo cancionero —ni las decenas, ni los centenares de que hablamos antes— no deben desdeñarse sin embargo. Podría tratarse

de *restos*, es decir, de los últimos elementos sobrevivientes de cancioneros más antiguos. Es necesario ver, en seguida, si no son casos de entonación defectuosa, arbitraria, individual, o formaciones rítmicas ocasionales. Basta para eliminar esta idea la coincidencia de la novedad en pocas melodías, sobre todo si proceden de lugares distantes entre sí. Porque siendo infinitas las posibilidades de variación, sería muy difícil la coincidencia en el desvío. Además, hay que averiguar si el nuevo elemento —escala, fórmula rítmica, etc.— se encuentra o se encontró en otros países, en otros continentes, no importa a qué distancia, pues la evidencia de que las cosas fueron inventadas una vez, reduce el problema a los pormenores del trasplante. Siempre debe preferirse la hipótesis del trasplante a la idea de una segunda invención. Consideramos incommovible la base de que cada uno de los sistemas musicales que vagan dispersos por el mundo, no fué inventado de nuevo en cada lugar, sino —repetimos— una sola vez y en un solo sitio, y que su presencia en otros lugares se debe a simple difusión.

No penetraremos aquí en la valoración de cada uno de los elementos y recursos con vistas a minuciosas cuestiones de correlación intercontinental. Quisimos ofrecer, apenas, en líneas generales, los pasos que hemos dado para la caracterización y definición de cada uno de los cancioneros argentinos, a los fines de la clasificación.

He aquí, pues, nuestro criterio para una clasificación sistemática de la música folklórica o mensural. Los materiales, entonces, se agruparán por *cancioneros*, esto es, en *unidades superiores de carácter*. Esto haremos en el presente libro.

LAS ESPECIES. Ahora, dentro de cada conjunto o cancionero, pueden darse grupos de composiciones que exigen nueva distinción. Estas composiciones denotan, a veces, preferencias por determinadas constelaciones o esquemas *dentro del sistema tonal* propio del cancionero, pero sin mayor constancia; en cambio, dentro del orden conceptual (que es principalmente *rítmico*), manifiestan apego a cierto número de *fórmulas de frase, fórmulas de período y fórmulas de com-*

posición, de manera tal, que resultan claramente perceptibles varias agrupaciones menores o *especies*. Son las *pequeñas formas*; las que en Europa, por ejemplo, reciben los nombres de Minué, Giga, Vals, etc.; y en la Argentina, los de Cueca, Vidala, Estilo, etc.

En realidad, nosotros, no oímos sistemas tonales, rítmicos o armónicos; ni cancioneros. Oímos "piezas" de una especie más o menos determinada. Estas "piezas" tienen, generalmente, forma o formas particulares que el pueblo mismo distingue, y que constituyen la única manifestación práctica de los cancioneros. Y de toda la música. Nos entendemos por medio de referencias a las formas. En el ambiente superior, hablamos de sonatas, suites, rondós, caprichos, variaciones, etc., y de las pequeñas piezas que subsisten con sus antiguos rótulos de salón. Todas estas formas pertenecen, no a la dimensión tonal, no a la armónica, sino a la conceptual. Son unidades que se adscriben principalmente al orden de las duraciones. La música se da en ellas, y ellas pueden sobrevivir a los cambios, a la evolución misma de los órdenes tonal y armónico.

Por su parte las formas, grandes o pequeñas, populares o cultas, son relativamente inestables. Viven bajo un nombre, y el nombre es inconsecuente. Una *especie*, esto es, la cosa nombrada, puede abarcar formas diversas y adoptar música de distintos cancioneros; un nombre suele extenderse a varias especies diferentes; una especie puede recibir varios nombres. En materia de formas, el ambiente culto superior se encuentra en el mismo estado de indecisión y padece la misma ambigüedad que el ambiente folklórico. La teoría de la notación dejó de ver claramente el aspecto fraseológico de la música desde que abandonó el concepto medieval de *pie* (que conduce a la visión de las pequeñas formas básicas), para sustituirlo por el no musical concepto métrico del *compás*. Pero, no obstante la indecisión, y a pesar de su vaguedad, la *especie*, con su propio nombre conocido, se impone en la clasificación para las subdivisiones de los cancioneros. Es una exigencia práctica. Porque esa música de que hablamos, como sensación colectiva y en su función so-

cial, no es un complejo de elementos, ni siquiera la totalidad indivisible del complejo mismo, sino la percepción de pequeñas unidades vinculadas en la mente del músico al nombre de la especie: la música de una Cueca, la música de una Vidala. Danzas, canciones. No ejecuta el pueblo escalas o pies ternarios o armonías; ejecuta cantos y bailes. El análisis que descompone el complejo en sus elementos es labor de gabinete, enteramente indispensable si de investigaciones científicas se trata.

Entre los medios de comunicación posibles entre el autor y el lector, los nombres, esto es, las especies, son la única referencia directa a la realidad conocida. Por lo demás, el criterio de *especie* generalmente empleado por el público, es un *criterio de forma* y, por lo tanto, aun limitado al aspecto rítmico, de la misma naturaleza que el adoptado para definir el complejo de los *cancioneros*.

Sigue, pues, a la clasificación del material por *cancioneros*, la subdivisión de los *cancioneros* en *especies*, esto es, en pequeñas formas. Según la *función* que desempeñen en el mundo social, hay, en el ambiente folklórico, dos grandes géneros de pequeñas formas: el de las *canciones* y el de las *danzas*. De las danzas en particular, de su nombre, de su historia, de su forma y de su texto, se tratará en el ya anunciado próximo libro. Este panorama, pues, se limita a la presentación del canto folklórico desde el punto de vista de los *cancioneros*, unidades superiores de carácter.

PRIMERA IDENTIFICACIÓN DE NUESTROS CANCIONEROS. Ahora; mientras las especies tienen nombres populares en número excesivo, los *cancioneros*, vistos aquí por vez primera, carecen de rótulo distintivo. El hecho de que nos haya correspondido la tarea de identificarlos, nos creó la necesidad de ponerles nombre. Para esto hemos tomado como base de nominación alguna de sus características musicológicas, o referencia al lugar en que se encuentran, al pueblo de que proceden, etc.

Estos nombres, necesariamente breves, no pueden abarcar todas las características de los *cancioneros* a que se apli-

can, ni pretenden tal cosa. No son definiciones; son, simplemente, rótulos. Podríamos haber elegido un orden, por ejemplo el tonal, como hicimos con dos de ellos, pero los heptatónicos son varios, y no bastaría la determinación de *sudamericanos*, que deberá aplicarse a los dos aludidos para diferenciarlos de su grupo mayor en una clasificación general. Podríamos haberlos numerado o identificado por medio de letras, pero hemos preferido recordar en el nombre alguno de sus elementos, condiciones o situación para facilitar el vínculo del rótulo con su cancionero en la memoria de los estudiosos. Sin felicitar me por tales denominaciones, he aquí la lista de los cancioneros que se encuentran en territorio argentino y, en su caso, también fuera de él:

1. Tritónico
2. Pentatónico
3. OCCIDENTAL
 - a) Ternario colonial
 - b) Criollo occidental
4. Riojano
5. Platense
6. ORIENTAL
 - a) Binario colonial
 - b) Criollo oriental
7. Europeo antiguo

Quienes se ocuparon antes de nuestra "música popular", no tuvieron, por cierto, conciencia de estas agrupaciones características. Únicamente el canto de los Incas, mi cancionero Pentatónico, recibió consideración particular y ha sido atentamente estudiado; nuestro capítulo, sin embargo, no obstante su brevedad, es el trabajo más completo de todos los publicados hasta hoy sobre la naturaleza y características de esa música. Algún rasgo del cancionero Tritónico mere-

ció también cierta atención, pero no fué tratado el cancionero mismo como un complejo independiente. Todas las demás expresiones rurales argentinas merecieron parcial observación dentro del heterogéneo conjunto llamado comúnmente "música popular".

El cuidado de los tratadistas se aplicó, principalmente, al núcleo que denominamos Occidental, pero no distinguió sus dos grandes matices, ni descubrió sus escalas ¹⁾, su rítmica, su armonía, sus formas de composición. Nos corresponde la primera exposición completa de sus características. Tampoco el gran cancionero Oriental fué visto como uniforme y dilatado estrato americano, y apenas se incluyeron alguna vez sus especies entre las de nuestro patrimonio folklórico. Del cancionero Riojano, hallado por mí, se da en estas páginas la primera noticia. El Europeo antiguo, de todos conocido, y objeto de varias colecciones para escolares, no despertó atención, como unidad, ni recibió los atributos de su significación histórica. Nos corresponde, además, la observación de series coincidentes con las de algunos *modos clásicos*, y el enunciado del problema que configuran. Es nuestra, en fin, la presentación de todos estos cancioneros americanos y el estudio de sus relaciones en un panorama general ²⁾.

Vamos a decir, primero, pocas palabras sobre los cancioneros primitivos y, en seguida, dedicaremos un capítulo a cada uno de los que acabamos de enumerar. Parte de los elementos del Tritónico y todos los del Pentatónico son precolombinos. Los coloniales, que arraigaron en los primeros siglos, estarían en vigencia desde 1700 o antes. Sobre éstos, sobre los coloniales, influyó la música europea introducida

¹⁾ La escala del cancionero Ternario colonial fué reconocida por R. y M. d'Harcourt en melodías de Bolivia, Perú y Ecuador. Estos autores creyeron ver otra *menor*, de la misma serie, que, a mi parecer, no existe; y atribuyen a ambas origen y significación que me ha sido imposible confirmar. Por sobre las objeciones, pertenece a estos eminentes investigadores el mérito del descubrimiento.

²⁾ Publiqué una síntesis, apenas comprensible por demasiado breve, con el título de *Panorama de la música popular sudamericana*, en el diario "La Prensa" (Bs. Aires, enero 30 de 1938).

después. Siguen, pues, numerosas páginas consagradas a la caracterización de esas promociones europeas influyentes y, en nuevo capítulo, nos ocuparemos de los productos de la mezcla. Finalmente diremos lo posible sobre el origen de cada uno de los cancioneros americanos. En realidad, no hay rigurosa distribución de los asuntos en capítulos: todo el libro trata de este y otros problemas musicológicos.

