

BIBLIOTECA DE HISTORIA Y FOLKLORE

VOL. I

INTRODUCCION

El rancho fué la típica vivienda del gaucho, y sigue siendo en menor grado, la del campesino uruguayo, porque hoy tiende a desaparecer. El vocablo "rancho" se ha sostenido que es de origen europeo, del alto alemán, kring, círculo, según —Malaret— (x) (Augusto Malaret, 1946, pág. 702) sería de origen genovés-veneciano. Tiene la misma acepción en ambas márgenes del Plata, en cuanto se refiere al vocablo a la construcción de techo de ramas o paja, y paredes de barro retobado. Con otro significado se le conoce en Estados Unidos y Méjico, establecimiento ganadero más pequeño que la hacienda, y en Centro América y Colombia, tendría su equivalente en el "bohío", que es una cabaña de ramas o cañas.

Su fisonomía rural es innegable, de tal manera, que se le puede considerar como la vivienda rural por excelencia. Si bien en medio de una extensión de campo en la época del coloniaje, —y aún hoy— se construyeron viviendas de sólida piedra, o ladrillos revestidos de argamaza, estas sólidas construcciones, que se levantan como señeros castillos que recuerdan el medioevo europeo transportado al siglo XVIII, son el habitáculo preferido del señor o patrón. El peón, el resero, el agregado, o el puestero, vivieron y viven en ranchos de paja y de terrón, alejados de la estancia o contiguos a ella.

Desde el punto de vista social existe ya un principio de discriminación entre el estanciero y el gaucho pobre; como en el lánguido, aunque no siempre tranquilo transcurrir del coloniaje portugués, lo fueron la Casa Grande y la Senzala, que separa a los amos de los esclavos.

El hecho que el rancho se haya adherido, como un hongo al frondoso árbol que le sirve de sustentación, a los pueblos o ciudades del interior del Uruguay, no lo urbaniza, ni le quita su fisonomía rural; porque una cosa es el rancherío y otra, el rancho rural.

El rancho no llegó a fundar ciudades y aldeas; no tuvo espíritu gregario. Y una aldea o población formada por ranchos, o sea por otras viviendas similares de techo de paja o ramas, salvo excepciones, sólo es admisible encontrarlas en algún lugar geográfico del centro de Africa, donde penetra escasamente la influencia civilizadora. Los llamados rancheños, cuando se hallan ubicados en los suburbios de un pueblo o de una ciudad no constituyen, por lo menos en nuestro país, conglomerados independientes.

El estudio comparativo entre el rancho y la vivienda indígena, que intentaremos más adelante, nos induce a admitir la influencia de la técnica europea en la elaboración del rancho. Es difícil admitir que el rancho sea el resultado puro de la evolución de la vivienda indígena, es más fácil aceptar la hipótesis de su transformación por influencia europea; pues si el rancho heredó del indio a consecuencia del mestizaje caracteres morfológicos, y adoptó de este, algunos elementos defensivos y cinéticos, como las boleadoras, etc., creó su forma de vivienda adaptando elementos evidentemente europeos en los aborígenes.

La similitud entre el rancho y la vivienda rural europea aparece evidente si la comparamos con la "isba" rusa, la "jau-pa" polaca, y en la antigüedad, con la primitiva cabaña de los pelagos o las viviendas de los germanos; en cambio, ni la casa azteca, ni la habitación incáica, ni la tienda patagónica, se asemejan al rancho en su construcción, ni en sus materiales.

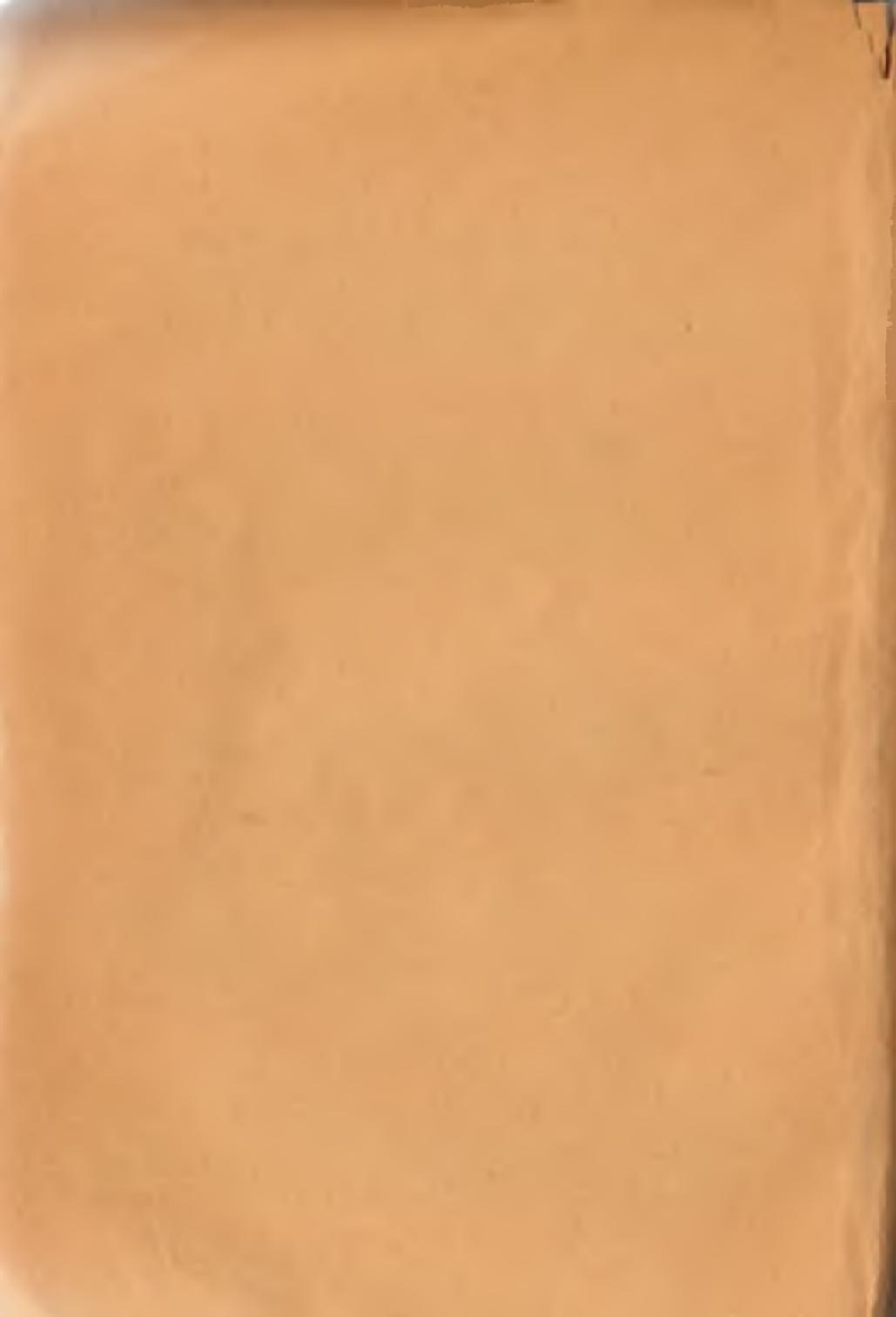
Estamos frente a un caso, muy común en el Folklore y la Etnología de traspaso; en el que a través del proceso del tiempo y de diversas transformaciones sociales, sufriendo alteraciones de forma o adaptaciones localistas, se aclimata y se hace típico, no obstante su origen foráneo un elemento de la cultura material.

Descartamos del campo de nuestro estudio los aspectos sociológicos del rancho (el problema social que crea la existencia del rancho en condiciones insalubres); otros aspectos del rancho dentro del Folklore, el rancho en las creencias, en la poesía popular, en el refranero, para encarar su estudio

como expresión de la cultura material de un pueblo, como etnografía.

Por ello nuestro método más etnológico que folklórico, consiste en estudiar el rancho. 1º) Como expresión de la cultura material (etnografía). Estructura del rancho. Materiales empleados en su construcción. 2º) Etnografía comparada. El rancho y otras formas, afines de vivienda en América. 3º) Diversos tipos y formas de construcción del rancho. 4º) Complementos del rancho: el fogón, la enramada, el pozo, el horno, etc.





EL RANCHO Y LOS MATERIALES EMPLEADOS EN SU CONSTRUCCION

El rancho, vivienda típica de nuestra tierra, no requiere para su construcción materiales costosísimos ni complejos.

La forma más típica se construye con barro y paja —en lo que tiene de estructura exterior o revestimiento.

El esqueleto del rancho es de palo, o sea de madera rústica sin pulir, vale decir de troncos de monte, que se eligen cuidadosamente entre los más derechos y apropiados. Los palos principales son los horcones —y el más importante el horcón del medio— que sostienen el peso de la cumbrera, el palo que divide el techo en dos aguas. En una palabra, todo el peso del techo se sostiene sobre los horcones, por ello deben ir bien embutidos en la tierra. En la región serrana de la Argentina, se hace un hoyo y se reviste de piedra, de esa manera se hace más sólida la construcción; por otra parte, los horcones, deben ser cortados de manera que el extremo superior en el que descansan los palos transversales, deben tener la forma de horqueta: (Francisco de Aparicio pág. 106).

LOS MATERIALES:

- a) *Rancho de paja embarrada.* — Es muy frecuente en el norte argentino. Las paredes son de barro y el techo de paja mezclada con barro en proporciones variadas, que puede ser de una o dos aguas. Es la vivienda ocasional de las personas que viven poco tiempo en un lugar, y de menor consistencia que el rancho de adobe. Refiriéndose a este tipo de rancho, dice Francisco de Aparicio: (1) "El color de las paredes se uniforma, a poco de construido, con el del techo —que contiene barro en apreciable cantidad— y toda la casa se confunde con el paisaje circunvecino en el cual, por efecto de la sequedad del ambiente, hasta la vegetación tiene de ordinario color de tierra, envuelta en fina capa de polvo. Precario y rústico edificio, el rancho de paja embarrada, dentro de aquel

ambiente de tierra pobre y vegetación raquítica o torturada, resulta hermoso y pintoresco en su extrema sencillez”.

- b) *Rancho de adobe.* — El material empleado es la paja y el adobe o terrón. Este tipo de rancho se encuentra en casi toda la república, especialmente en el campo. A veces se utilizan terrones con césped, que hacen más duraderas las paredes. Estas se construyen con panes cuadrangulares, y tierras superpuestas, dándole un espesor que varía entre 50 y 70 centímetros. Se usan palas especiales. Se deja de ocho a diez días el barro que se prepara para trabajar las paredes, a fin de que se pudra bien. El reboque se hace con paja bien picada, mezclada con estiércol de caballo. El último revoque se efectúa sin paja pero con hosta de caballo, casi un blanqueo. En la Argentina se llama chorizo a la masa de paja y barro con que se levantan las paredes, y en el Uruguay, palo a pique. En Rivera se llaman tepes a los terrones.
- c) *Rancho de palo a pique.* — Es la forma más frecuente que se usa en el Uruguay como material para la construcción del rancho. Véanse fotos 1 y 3. En esta clase de rancho, se hacen las paredes con palo a pique, o sea, con palos clavados verticalmente, colocados uno al lado del otro, retobados con barro. El techo —es generalmente— de paja quinchada.
- d) *Rancho de piedra.* — Es una forma muy rara en el Uruguay; pero en la vivienda serrana es muy característico (Rep. Argentina) por la abundancia de este material. Es una construcción muy sólida.
- e) *Otras formas.* — El ladrillo y la mampostería se emplean, también, en la construcción del rancho, pero el ladrillo o la mampostería son una derivación más sólida del viejo tipo de rancho de terrón y paja, y una adaptación al mejor “confort” que revela la influencia europea. Hemos encontrado en plena ciudad de Montevideo, en Malvin, (ver foto 1^o) rancho construidos con el endebles material de la caña; construcciones de lata en forma de rancho abundan en todos los suburbios de los pueblos y ciudades del interior (la más humilde de todas

y la más caliente por la irradiación solar), y otras formas de rancho con chapas de zinc, como techo, en lugar de la quincha.

- f) *Formas urbanas de imitación del rancho de dos aguas.* — Diversas formas de vivienda imitan la forma del rancho, o sea la de un paralelogramo con techo de dos aguas, de las que la forma más elegante es el "chalet" en forma de rancho con techo de tejas.

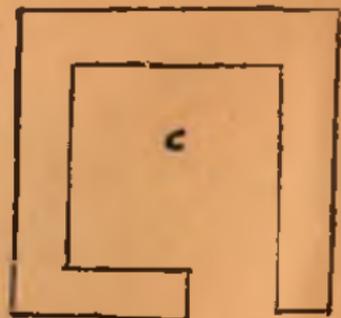
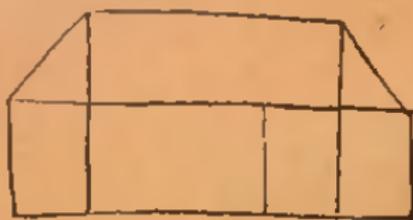
Dos aspectos deben tenerse en cuenta en la apreciación de las variantes del rancho: la forma y el material empleado. De acuerdo con el material deben considerarse como ranchos solamente los de las fotos (1, 3, 4 y 5); de acuerdo con la forma, sería rancho muy evolucionado, el de la foto (9).

Resumiendo nuestras observaciones en el Uruguay, la forma rancho puede dividirse en cuatro clases, según el material que se emplee en las paredes, conservando como tipo común el techo de paja.

- a) 1. Rancho de palo a pique
2. Rancho de ladrillo.
3. Rancho de mampostería.
4. Rancho de cañas.
- b) Imitaciones del rancho suprimiendo el techo de paja:
1. Rancho de latas.
2. Rancho de zinc.
- c) 1. Chalet de ladrillos con techo de paja.
2. Chalet de piedra con techo de paja.

FORMA MAS ANTIGUA DEL RANCHO QUE ENCONTRAMOS

La más antigua documentación del rancho que encontramos, es el rancho o casa común cubierta de "paja", que describe Félix de Azara (1904, pág. 14 y 15) en su "Geografía Física y Histórica de las Provincias del Paraguay y Misiones Guaraníes", que según se puede observar en el esquema que reproducimos del mismo, se trata de un rancho con esquinas en forma de ochava, dividido en cuatro compartimientos: a) Salata o Comedor, b) Sala, c) Cocina, d) Estacas que sostienen la estructura (véase ilustración N° 1).



- A** CULATA O CUARTOS
B SALA
C COCINA
D ESTACAS Q' SOSTIENEN LA ENAMADA

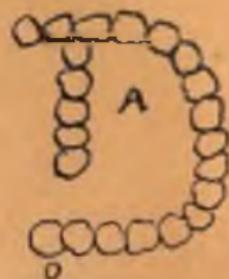
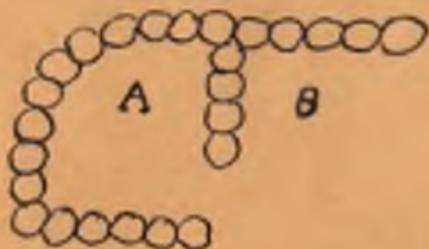


Ilustración No 1

TECNICA DE LA CONSTRUCCION DEL RANCHO

El esqueleto del rancho, o sea su construcción interior, se compone de varias partes.

Su forma más conocida y característica es la de un paralelogramo.

Veamos sus diversas partes:

LOS ESQUINEROS:

Son los cuatro horcones que forman los vértices de un rectángulo.

LOS MOJINETES:

Son los palos transversales que forman los ángulos del rancho.

CUMBRERA:

Es el caballete del tejado del rancho.

EL HORCON DEL MEDIO:

Es el palo más grueso que sostiene el rancho formando dos ángulos rectángulos con el mojinete.

LOS COSTANEROS:

Son los palos intermedios entre el horcón del medio y los esquineros.

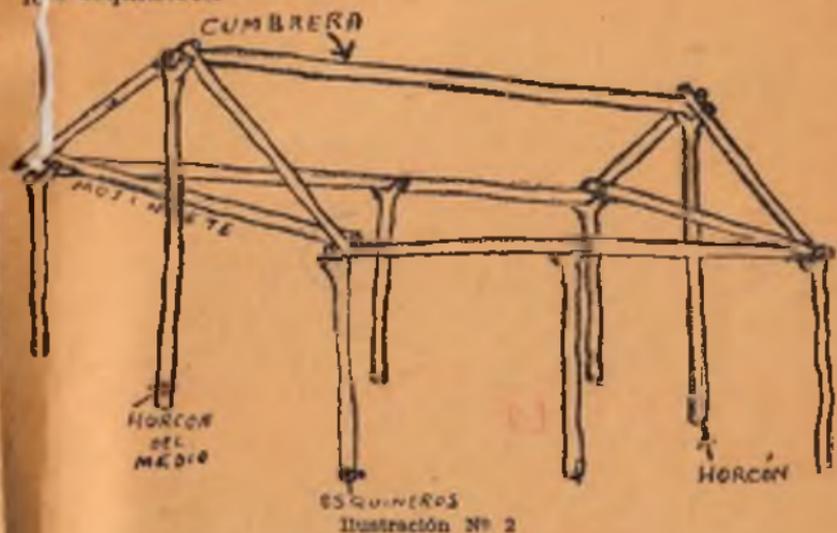


Ilustración Nº 2

Cuando se empieza a revestir la cumbre para darle arazón a la quinchada, se colocan palos más pequeños trans-

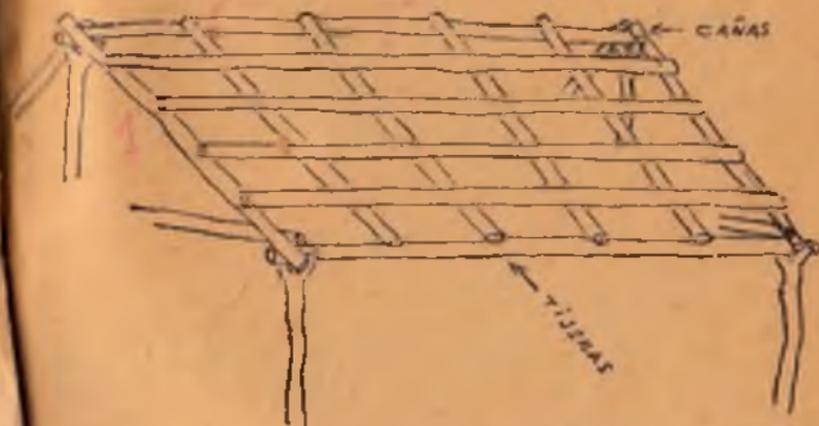


Ilustración Nº 3

versales y verticales: los verticales se llaman tijeras, los transversales: cañas, (véase ilustración N° 3).

Cuando las tijeras sobresalen un poco se forma el alero.

Terminada esta tarea se quincha el rancho. Y terminada la quincha se procede a formar las paredes con terrón o chorizos.

Por su forma, no por los materiales empleados, existen varias clases de ranchos:

- 1) El rancho histórico que nos describe Azara, de culata ochavada.
- 2) El rancho con ramada. (Véase ilustración N° 4).

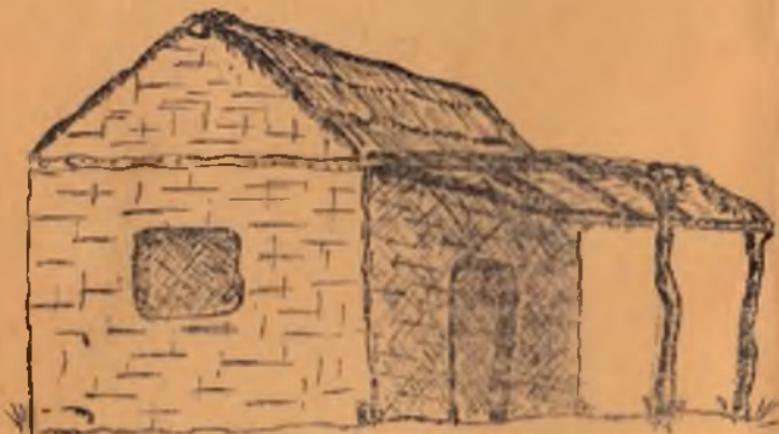


Ilustración N° 4

- 3) El rancho común que puede ser más o menos largo en su cumbrera.
- 4) El rancho cola de pato.
Este último tipo —muy común en el departamento de Rivera—, es un rancho con mojinete recubierto, se diferencia del rancho común en la parte posterior, que forma una saliente que le da el aspecto de una cola de pato, de ahí su nombre.



Ilustración Nº 5

LA QUINCHA:

La operación que requiere más habilidad en la construcción del rancho es la quincha. No todos los paisanos son buenos quinchadores. Se necesita una habilidad especial para que la quincha resulte sólida y el rancho no se llueva. Una buena quincha puede durar de seis a diez años.

Veamos algunos aspectos de la quincha:

La palabra quincha y el verbo quinchar derivan del junco o quincho, que se llama el junco con que se ata el manojó de paja.

La paja que generalmente se emplea para la quincha del rancho se llama paja brava, y en algunas regiones del Uru-

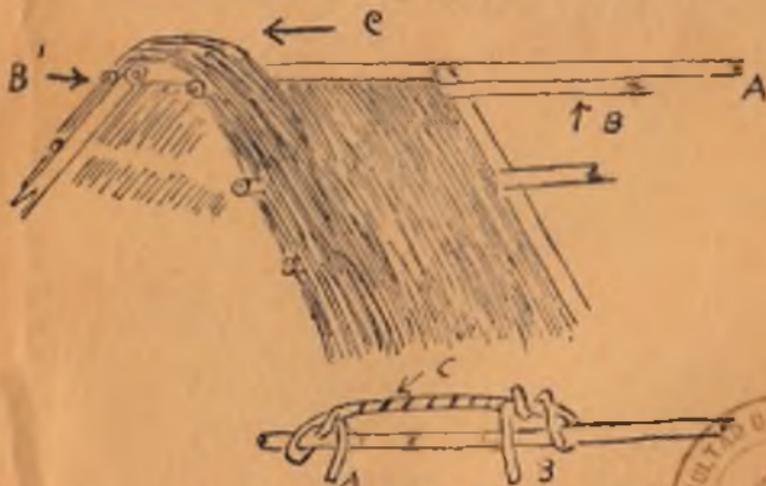
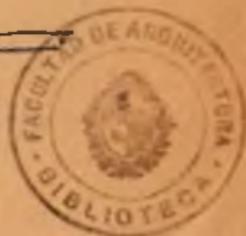


Ilustración Nº 6



guay se le llama paja de Santa Fe, la que puede ser más o menos gruesa, la más gruesa es la mejor.

Se llama, paja brava, por ser muy espinosa y cortante su hoja, tal como un puñal y se encuentra en los pajonales a orilla de las lagunas. Cuando se seca toma un color amarillento y es cuando se emplea en la techumbre del rancho, porque se corta verde y se deja madurar.

Quien haya visto un rancho en construcción ha podido observar junto al esqueleto del rancho, los manojos de paja amontonados en el suelo prontos para quinchar.

También se usa la paja mansa, la que debe tener buena caída para que no se pudra. En la Argentina, como en el Uruguay se usan además, la totora, junco y junco de arena.

El paisano tiene la creencia muy arraigada en él que cortando la paja brava en menguante dura más, en caso contrario, se pasma, se seca y se pudre.

Se empieza siempre la quincha de abajo hacia arriba. Las puntadas para asegurar la paja en el techo se hacen comunmente de 15 a 20 centímetros, y en algunos casos la hacen de 4 centímetros de distancia, la que resulta más resistente y es mejor para entrar el agua.

ESTILO DE QUINCHA

En el campo uruguayo se emplean en la techumbre del rancho diversos estilos de quincha.

Conozco cuatro estilos: la de escalera, la de escama, la de carreta y de camisa. La más simple se llama quincha de carreta. La paja de carreta no es buena para quinchar porque echa flor y se quiebra con facilidad.

También se llama de "camisa" cuando se coloca en sentido transversal un atado al lado de otro.

En la quincha de "escalera" queda un montón arriba de otro, y quedan los troncos para afuera formando escalera. La de "escalera" es la más durable, aunque es la que lleva más paja.

En la quincha de "escama" —que es la más barata— y el mejor estilo, se pone el montón transversal con los travesaños hacia arriba.



1) Rancho de cañas en Malvin -
(Montevideo)



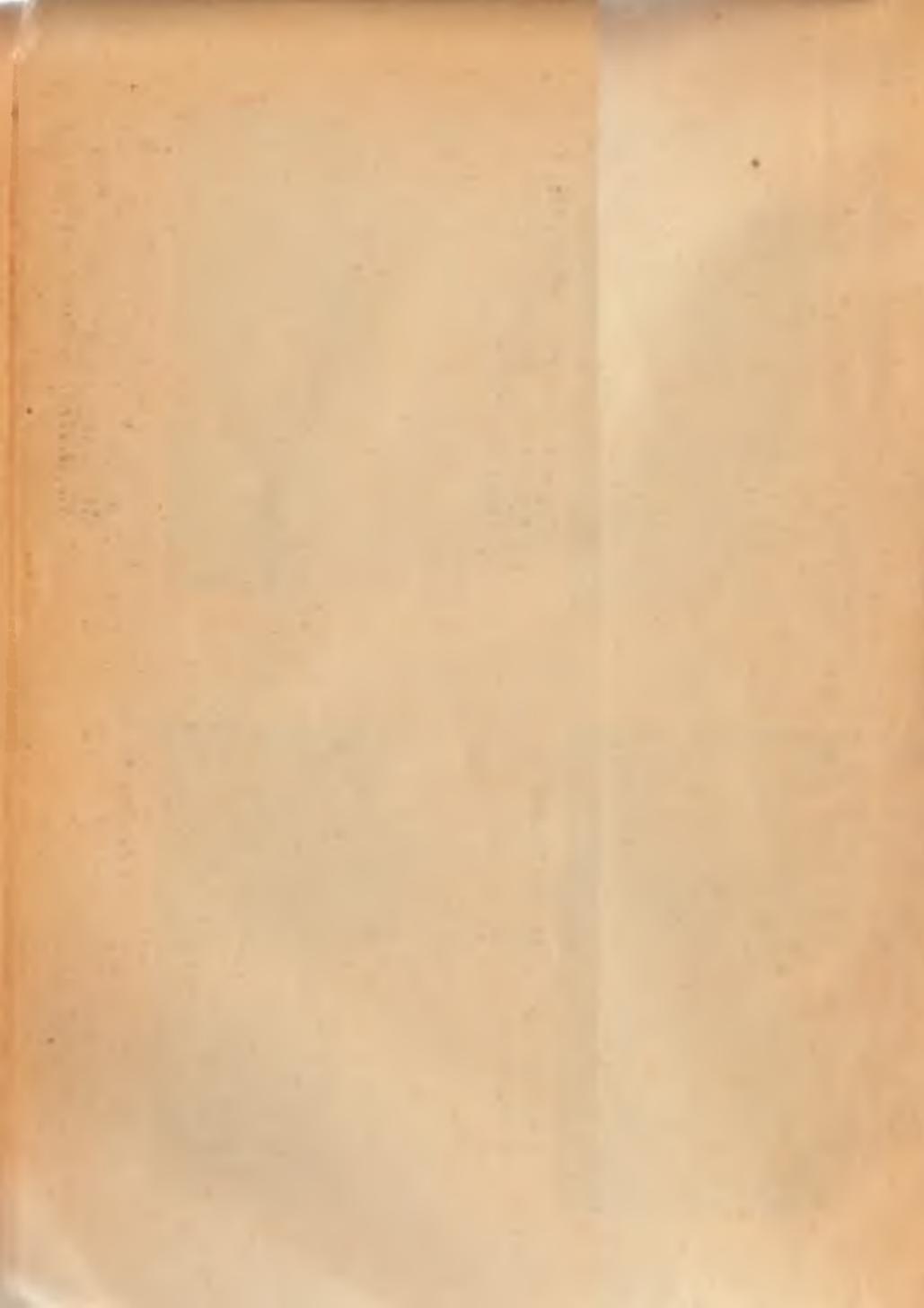
3) Rancho convertido en tapera, a
consecuencia de un temporal -
(Lascano, Rocha)



4) Rancho de quincha de escama en
Lascano (Rocha)



5) Tipo de rancho suburbano con
puerta de madera y vidrio. La
techumbre tiene forma de trape-
cio isóseles. (Lascano, Rocha)



ORIENTACION

Se orienta el rancho en la Argentina de modo que no lo azote de frente el pampero y en las regiones del sur, los vientos del oeste.

El rancho de techo de dos aguas es apropiado para la caída de la lluvia, ya que ésta se detiene y corre con facilidad. En los países nórdicos de Europa, Alemania, Polonia, Rusia, la "isba", "la jaupa" tienen la misma disposición del rancho y el techo de dos aguas impide que la nieve se deposite en él: esto nos hace pensar en la similitud del rancho con la casa del campesino europeo.

ACCESORIOS DEL RANCHO

EL PISO:

El piso es generalmente de tierra. A veces se utiliza ladrillo molido con un pisón, y más modernamente, cemento, y en algunos casos, en las adyacencias de las ciudades del interior, piso de baldosas o mosaicos. Esta última forma se utiliza más frecuentemente en el rancho urbanizado, en la zona estivo rancho.

VENTANAS:

Generalmente el rancho tiene dos ventanas, sin vidrios, generalmente, de madera. En los ranchos muy pobres, se tapa la ventana con una lona o un pedazo de trapo.

PUERTAS:

Son escasas. Generalmente el rancho tiene una sola puerta que se cubre con una madera sin vidrios y antiguamente se revestía de cueros. En algunos ranchos se utilizan puertas y ventanas con vidrios, en una forma que demuestra el influjo de la civilización actual.

MOBILIARIO:

El mobiliario es rústico. La sillas son generalmente de madera con el asiento de cuero, y ligeramente inclinado hacia atrás. En muchos ranchos, se ven en lugar de sillas, banquetas o bancos rústicos. Los gauchos usaban cabezas de vacuno para sentarse; pero el rancho del campesino de hoy, por influencia de las ciudades, se ha modernizado. La mesa

es generalmente de una madera rústica, de fabricación casera. En la cocina se usa un fogón sencillo y algunos utensillos, como las viejas calderas de hierro, que hoy se ven muy poco, de tres patas, las "pavas" de hojalata, calderitas de hierro fundido, y otros utensillos.

CONSTRUCCIONES SUBSIDIARIAS

EL HORNO:

El horno, no es solamente un ornamento del rancho, constituye una necesidad, ya que el pan es un alimento indispensable del hombre.

El pan criollo por excelencia, es el llamado pan casero, o sea el pan que se elabora en la casa, y no es comprado en la panadería. La fabricación casera del pan en nuestra campaña, se explica en razón de la distancia. En campaña, no existen panaderías, y la mujer campesina, amasa ella misma la harina comprada en el almacén o pulpería, ya que la costumbre de moler el trigo se ha perdido, y hornea el pan en su propio horno. Es una labor esencialmente femenina; pues, es el ama de casa a quien se confiere esta cotidiana labor. El pan casero se hace con harina mezclada con levadura y grasa; es la cantidad de grasa lo que le da el sabor de pan casero, y lo diferencia del pan fabricado, hecho con harina, levadura, agua y sal.

El horno criollo es pequeño, en forma de elipsoide con un diámetro mayor del óvalo a su base de un metro. Se construye de adobe, piedra o ladrillo, y se revoca generalmente con barro o cal. El horno tiene dos aberturas: la boca y un pequeño orificio que sirve de chimenea. La boca está orientada hacia el norte. Una creencia arraigada en la Argentina, según refiere Félix Coluccio (1950, pág. 185) "Diccionario Folklórico Argentino", palabra "horno", es la de que al ponerle al piso la última capa de barro, se debe hacer una cruz con sal, la que luego es cubierta posteriormente con mezcla de barro. Ello se hace con el fin de que no se quemem los alimentos puestos a cocer.

ORIGENES HISTORICOS DEL HORNO:

El horno tuvo su origen en Oriente, y más tardíamente se aclimató en Europa. Los egipcios y babilonios hacían toda

clase de panes con harina de trigo y cebada, utilizando el horno. Los egipcios, según Robert W. Lowie (1947, pág. 68), parecen haber sido los primeros en poner levadura a la masa, los que transmitieron ese procedimiento a los griegos y romanos.

Los romanos lo adoptaron de los griegos hacia 174 a. J. C. A los panaderos se les llamaba en Roma "pistores", porque fabricaban la pasta, con que hacían el pan. En la época de Augusto existían en Roma 329 pistores públicos.

El horno primitivo fué el de la panificación. Más tarde, como resultado del proceso de industrialización que se intensifica en el siglo XIX; pero que tuvo sus orígenes remotos y un proceso lento de transformación desde la Edad Media, como lo demuestra Lewis Mumford en "Técnica y Civilización", (pág. 261), se inventaron las aplicaciones industriales del horno; desde el horno de laboratorio al horno de cerámica, hasta los altos hornos de la gran industria del acero, derivaciones y aplicaciones todas ellas del horno primitivo.

LA RAMADA O ENRAMADA

La ramada o enramada es otro accesorio del rancho. La ramada puede formar parte del rancho, siendo en ese caso, la continuación del rancho para darle sombra, y se fabrica con cuatro horcones techados de ramas, o bien se construye, cerca del rancho a unos veinte metros, y sirve no sólo de lugar de sombra en el verano, sino de refugio de los animales para protegerlos contra el sol y la lluvia, junto a un palenque donde se atan. (Véase foto 8).

Lehmann-Nitsche, que ha escrito una monografía sobre la enramada (pág. 6), la define como la construcción sencilla y primitiva, hecha de cuatro o seis palos sin paredes, cubierta de techo usual, levantada a cierta distancia del rancho (albergue para el paisano y su familia (Félix Coluccio, 1950, pág. 319) y destinada a dependencia de aquella habitación principal. En Entre Ríos y Corrientes, donde los materiales para su construcción están a la mano, las ramadas son altas, espaciaosas, y debajo está a veces el palenque para atar los caballos, librándose así del sol y la lluvia. A su lado hacen generalmente un techo de paja que sirve para las gentes en las horas de descanso, especialmente en verano y cuando llue-

ve, para hacer allí algunos trabajos en que deben ocuparse los peones”.

Nuestra ramadas o enramadas no difieren en nada de las argentinas.

1. — EL FOGON

El fogón, típico accesorio del rancho es la parte esencial de la cocina del campesino uruguayo. La cocina campesina puede formar parte del rancho, pasando a la categoría de un compartimento interior; como en el caso que se construya como parte del rancho, con una o dos piezas más, destinadas a dormitorio y cocina, ubicada en el cuerpo del mismo rancho, está separada de las demás piezas por un tabique; o bien la cocina es una pieza más pequeña adyacente a la casa, en el mismo sentido que lo es un pequeño excusado, como se le llama al servicio higiénico construido en la forma más primitiva.

Si bien el fogón es elemento típico del rancho criollo, tiene ascendencia europea y universal indiscutida.

La rústica casa del campesino alemán en la Edad Media no carecía de fogón. Era la cocina el lugar indispensable de reunión de la familia medieval, alrededor del fuego, que ofrecía con su calor siempre acogedor en el invierno, un lugar de estar siempre apacible para la familia pobre, que no conocía la sala, la antecámara y menos el salón.

Hablar del fogón criollo, es por otra parte hablar del fuego, del que se hace necesario reseñar su importancia como medio de civilización, que transformó el áspero vivir del cavernícola, ya en camino de transformarse en el homo faber.

2. — EL CULTO DEL FUEGO

Un mito griego atribuye a Prometeo la invención del fuego y el haber revelado a los hombres un secreto que pertenecía a los dioses. Por ello es castigado por Zeus y encadenado en las rocas de una montaña de Scitia sufre el titán un suplicio que parece eterno, pero al final es libertado por Heracles. Este mito se remonta a una época cosmogónica, y por consiguiente, al origen del mundo, y en razón de ese origen divino el fuego fué adorado en un culto sagrado por los griegos, por los persas, por los arios védicos con el nombre de Agnis, y

el mismo culto del fuego se encuentra entre los kamtchadales, los tenguses, los turcos, los mongoles, entre los semitas, en Asiria, Caldea, Fenicia, y los incas, adoraban a Inti el sol, fuente de energía ignea.

Los cultos pirolátricos han existido en todos los tiempos.

Los romanos adoptaron, sin duda, de Oriente y Grecia, el culto del fuego sagrado del hogar y de sus dioses-lares, extendiendo los cultos pirolátricos en todo el mundo que dominaron, agregándose los que poseían los germanos, galos, etc. De tal manera, cuando apareció el cristianismo, las idolatrías paganas del fuego existían en todas partes. En Escocia se usó el fuego para encenderlo en los sacrificios hasta 1826 y en Suecia, se aplicaba como ritual pirogénico en caso de epidemia, de cólera o peste, y fué abolido en el siglo XVIII por considerarse de origen pagano.

Draper en su "Developpement Intellectuel" (t. I. Pág. 44) ha señalado la importancia del fuego: "Sin el fuego no habría cocina posible, y por lo tanto el hombre habría de alimentarse principalmente de vegetales, frutas, como los monos y algunas veces de pescado crudo. Estarían además confinados a las regiones cálidas, también, como los monos. Las industrias de primer orden eran para él invalorable especialmente la alfarería y después la metalurgia. Sin el fuego el hombre no hubiera salido jamás de la edad de piedra; la luz artificial no hubiera prolongado los días de los primitivos, ni se hubieran fortificado los instintos sociales al mismo tiempo que se desarrollaba la inteligencia humana". (Draper, Developpement Intellectuel: t. I. pág. 44).

3. — IMPORTANCIA DEL FOGON EN LA VIDA CAMPESINA

El fogón gaucho fué el centro de reunión de los peones en las estancias, quienes después de sus cansadas y agobiantes faenas, se recogían como en un rito sagrado, a la hora del crepúsculo vespertino a tomar mate, o a comer un asado improvisado a las brasas, mientras en mano del más diestro, la guitarra hace sentir sus gemidos y la improvisación, o el canto de un "triste" o de una "cifra" son la expresión de aquella convivencia Así nace del fogón, el folklore, que tiene centro

de irradiación en las cocinas y no en los aristocráticos salones. Esto lo saben los folklóricos que, cuando han querido recoger en investigaciones de campo algo de lo que sobrevive en la memoria del hombre del pueblo, del "vulgus" han concurrido allí donde el fuego arde, y se forma la ronda de la conversación, que es también comunión, o de la charla festiva y aguda.

Ya el fogón al aire libre, en los descansaderos de los viajes, cuando el tropero se detiene e improvisa su fogón con "tortas de vaca" o la leña petisa, y algunas ramas secas que recoge del monte; ya el fogón de los campamentos, o bien el otro fogón, bajo techo, el fogón que se enciende en las cocinas y alrededor del cual se reúne la peonada para tomar mate, y relatar las novedades del campo, lo que han visto en el trabajo diario. Y así entre el relato cotidiano y los dichos y chistes socarrones del paisano, surge el canto y la melodía como necesario complemento.

Respecto al fogón de los campamentos ha dicho Lucio V. Mansilla: "que es la delicia del pobre soldado después de la fatiga. Alrededor de sus resplandores desaparecen las jerarquías militares: jefes superiores y oficiales subalternos conversan fraternalmente y ríen a sus anchas. Y hasta los asistentes que cocinan el puchero y el asado y los que ceban el mate, meten de cuando en cuando su cucharada de charla general, apoyando o contradiciendo a sus jefes y oficiales, diciendo alguna agudeza o alguna patochada". (Coluccio, 1950, pág. 159).

El fogón criollo, el de las cocinas de las estancias, o el fogón del rancho aislado y solitario, es un fogón de piedras o bien una parrilla de alambres. Encima del fogón se pone la "pava" para el mate o la olla para cocer el puchero. Cuando el fogón es más rústico, de piedras; se acercan dos o tres piedras grandes, y el fuego se enciende entre las piedras, quedando la caldera sostenida entre éstas. En el sur de la Argentina se usaba una forma de fogón llamado, el fogón pampa, por haberlo adaptado probablemente los gauchos de los indios. Mario López Osornio (1940, pág. 37) nos ofrece una descripción de él: "Con el cuchillo se extraía un volumen de tierra de forma prismática trapezoidal, cuya base mayor recibiría el combustible y la menor el recipiente".

El fogón de campo abierto, el que se improvisa en el descensadero o en el campamento se hace también con piedras grandes y el fuego se alimenta con leña seca y bosta de vacuno.

La cocina de nuestro rancho no tiene ese aspecto de limpieza y de alegría característico, salvo excepción, de la cocina campesina española. Diríamos que nuestra cocina es triste y sucia y revela la deprimente pobreza de nuestro campesino actual. No se ven como en las modernas cocinas cantábridas las chimeneas con gran campana para que salga el ahumado característico de las cocinas norteñas españolas. Ni las cocinas con despensa o almacén de alimentos, ni los hoyos de piedra o madera, ni la alacena para guardar los cacharros, ni la amasadora con los cedazos para cercenar y amasar el pan se ven en nuestras cocinas, ni la cadena o jarrial de la que cuelga el caldero, ni la hornacina para guardar la ceniza. Más frecuente es ver en la cocina campesina uruguaya un zarzo donde se cuelgan los chorizos y morcillas para ahumar, que es tan típico de la cocina española. Esta es una costumbre que nos ha venido de España. El mobiliaje de la cocina criolla campesina es sencillo y muy rústico. Un fogón de piedra una parrilla de alambre o una cocina modesta hecha de ladrillos con dos hornillos, algunos bancos y banquetas de madera rústica, una mesa de madera de monte, dos o tres cacerolas, un sartén y otros trebejos. Tales son los modestos ornamentos de la cocina criolla campesina.

EL POZO Y OTRAS FORMAS DE PROVISION DE AGUA

La forma natural de provisión de agua que tiene el hombre de campo, es la cachimba u ojo de agua, como se le llama en la república Argentina; también puede ser una cavidad artificial para recoger el agua de la lluvia. Así el Diccionario de la Academia la define como "el hoyo que se hace en la playa para buscar agua potable y cabo que se emplea para sacar agua de las embarcaciones, por lo que Fernández Ortiz (1929, pág. 110) deduce que la palabra "cachimba", es de origen marinero y aunque se ha tomado siempre por palabra africana, emplea para explicar su origen, el neologismo de afroarabismo. La cachimba se distingue del pozo en que no

tiene brocal, y simplemente para señalar el lugar codiciado en los lugares secos, se ponen algunas piedras alrededor del hoyo, o se le pone una tapa de madera para que los animales no beban el agua.

El pozo, indispensable accesorio del rancho cuando la veta de agua se encuentra cerca de la casa, en caso contrario hay que acarrearla con caballos o a pie, puede tener un brocal simplemente de maderas, el que en ese caso, en lugar de tener la forma característica de una circunferencia, tiene la forma de un cuadrado, formado por tres palos entramados de cada lado, y atados con sogas. Dos palos verticales entrelazados sirven para colocar la rondana. La rondana y el balde son los accesorios indispensables del pozo.

Es muy común en nuestra campaña y en la provincia de Buenos Aires, el pozo de ladrillos de altos pilares, con un travesaño de madera que sirve para colgar la rondana. Se suele agregar una represa para dar de beber a los caballos. Otro material que se usa para construir el pozo, es la piedra.

Encontramos en el departamento de Canelones (La Floresta), otra forma de provisión de agua, que se llama la cimbra. Este es un aparato rústico para extraer el agua sin rondana. Se construye un pozo de piedra o ladrillo, de brocal pequeño (de unos cincuenta centímetros) y a escasa distancia se clava un poste bien fuerte con orqueta, y a un extremo se coloca el balde y al otro, un contrapeso.

En la Argentina se utiliza otra forma de provisión de agua: la manga. Mario A. López Osornio, ya citado, (1944, pág. 83) la describe en su obra: "Viviendas de la Pampa", Aflojando la cuerda, la manga se introduce en el pozo y se carga de agua que, al tirar de la cuerda con el caballo, sube y vuelca el agua en el charco".

Existen otras formas de provisión de agua naturales y artificiales, destinadas a los animales y a la agricultura, como las acequias, poco usadas en el Uruguay; pero muy comunes en el norte argentino; los jagüeles, comunes a las dos repúblicas, el trueno y la represa.



6) *Horno de barro. (Lascano, Rocha)*



7) *Horno de barro visto de cerca. (Lascano, Rocha)*



9) *Rancho de ladrillo con techo de paja. (La Floresta, Canelones)*



8) *Ramada. (La Floresta, Canelones)*

10) *Rancho de proa a pique (Pando, Canelones)*



EL RANCHO Y LA VIVIENDA INDIGENA ESTUDIO COMPARATIVO

Los arawak, los karibes, los motilonos, construyeron sus viviendas de formas muy variadas, desde la mamparo motilona, la mediagua Karibe, la simple techumbre tropical "cola de Guacharaca", Waharibo de Sierra Parima, territorio Amazonas, la churuata, la casa Maquitare de forma elíptica, que tiene mayor similitud con la forma primitiva cónica de la ruca araucana que con el rancho rioplatense, hasta la casa arquedda y la casa motilona (dos formas curiosas de la vivienda indígena), la primera tiene la forma de una curva convexa y la segunda tiende a ser una pirámide pajiza.

No encontramos en todas estas formas de la vivienda indígena de tipo circular nada que se asemeje al rancho en su estructura exterior, con excepción del bohío arawak.

Según Leturneau, (1905, pág. 119-120), la forma cilíndrica proviene evidentemente de la choza primitiva, y tiene el grave inconveniente de no permitir grandes dimensiones. Para este autor, se realizó un progreso notabilísimo cuando se reemplazó el plano circular por el cuadrilateral: entonces fué fácil ajustar la habitación a voluntad haciendo así la casa común, la "casa larga" de todo un clan. Este progreso arquitectónico se realizó pronto, es decir, en un período poco avanzado de la civilización; toda vez que se encuentran casas largas de clan primeramente entre los papúas de Nueva Guinéa, donde hasta son sostenidas por pilotes que baña el mar en la orilla; y también entre los pieles rojas, donde llevan especialmente el nombre de "casas largas".

La teoría de Leturneau no explicaría una supuesta evolución de la vivienda indígena a la forma criolla del rancho, por la transformación del plano circular en plano cuadrilateral.

Según el más antiguo testimonio en América de Oviedo y Valdés, (1851, pags. 163 y 164), admite éste la coexistencia de la vivienda circular y la cuadrilateral: "tornemos a las casas en que moraban las quales comunmente llaman buhio en estas islas (que quiere decir casa o morada); pero propiamente en la lengua de Hayti el buhío o casa, se llama eracra. Estas era-

cras o buhíos son en una de dos maneras, en ambas se hacían, según la voluntad del edificador, y la una forma era aquesta. Hincaban muchos postes a la redonda de buena madera y de la grosseza (cada uno conviniente, y en circuyto a quatro ó cinco passos el un poste del otro, ò en el espacio que querían que oviesse de poste a poste: é sobre ellos, después de hincados en tierra, por ençima de las cabeças en lo alto ponénles sus soleras, y sobre aquellas ponénles en torno la varaçon (que es la templadura para la cubierta): las cabezas o grueso de las varas sobre las soleras que es dicho, é lo delgado para arriba, donde todas las puntas de las varas se juntan e resumen en punta, a manera de pabellón. E sobre las varas ponen de través cañas, ò latas de palmo a palmo (o menos), de dos en dos, (ó sencillas), é sobre aquesto cubren de paja delgada o luenga: otros cubren con hojas de bihaos: otros con cogollos de cañas: otros con hojas de palmas y también con otras cosas. En lo baxo, en lugar de paredes desde la solera a tierra, de poste a poste, ponen cañas hincadas en tierra, someras e tan juntas, como los dedos de la mano juntos; é una a par de otra haçen pared, é átanlas muy bien con hexucos, que son unas venas o correas redondas que se crían envueltas a los árboles (y también colgando de ellos) como la correhuela: los queales hexucos son muy buena stadura, porque son flexibles é taxables, é no se pudren, e sirven de clavaçon e ligaçon en lugar de cuerdas y de clavos para atar un madero con otro, é para atar las cañas assi mismo. El buhio ó casa de tal manera fecho, llámase caney. Son mejores y más seguras moradas que otras, para defensa del ayre, porque no las coje tan de lleno”.

“Otras casas o buhíos haçen assi mismo los indios, y con los mesmos materiales, pero son de otra façion y mejores en la vista, y de más aposento y para hombres más principales o caçiques: hechas a dos aguas y luengas, como las de los chripstianos, é assi de postes é paredes de cañas y maderas, como está dicho. Estas cañas son maçizas y más gruesas que las de Castilla y más altas, pero córtanlas á la medida de la altura de las paredes que quieren haçer, y á trechos en la mitad van sus horcones, que acá llamamos haytinales, que X llegan a la cumbre é caballete alto; y en las prinçipales

hacen unos portales que sirven de zaguán o recibimiento e cubiertas de paja, de la manera que yo he visto en Flandes, cubiertas las casas de los villajes o aldeas". (pág. 10)

Entre todas las formas de la vivienda indígena primitiva, el bohío caribe-arawak, es la más semejante al rancho. El dibujo que reproducimos es copia del dibujo publicado en la Historia General y Natural de las Indias, de Fernández de Oviedo y Valdés, reproducido por Roberto Castillejo en su "Ensayo sobre el desarrollo de la vivienda en los departamentos de la Costa Atlántica". Bogotá, Colombia, Revista de Folklore N^o 1.

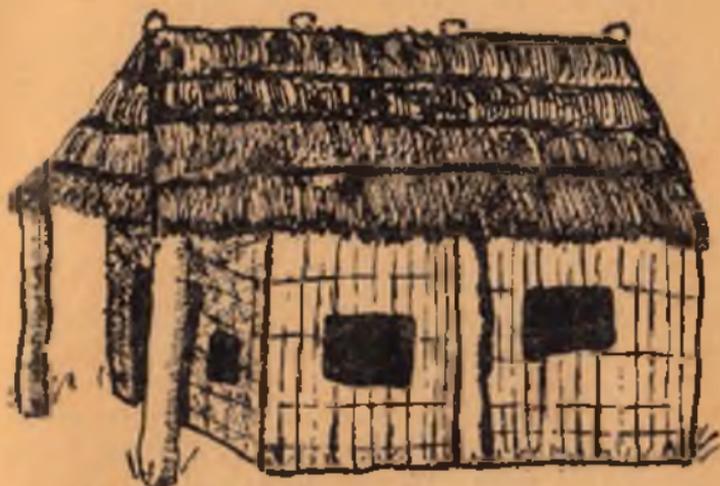


Ilustración N^o 7

"Se le construye cuadrada, o en forma de paralelogramo, sobre un armazón de horcones y cañas, o tiras de guaduas clavadas a los horcones o sujetas con bejuco longitudinalmente. La paja se fija por una especie de tejido, comenzando de abajo hacia arriba. Se dobla un manojo de paja de enea de poco más de un metro de largo, y se pasa la punta doblada o "cabo" por encima de la segunda línea de cañas, de fuera hacia adentro. El "cabo" se pasa por encima de la primera línea de caña, de manera que queda hacia afuera, de modo que el resto del manojo que cuelga por fuera lo cubra. Así se continúa colocando manojos hasta terminar esa hilera de

un lado de la casa, y entonces se continúa con la tercera línea de cañas. Cuando se ha terminado una pared, se continúa con las otras. Naturalmente la presión de la paja por fuera, sujeta los cabos contra la línea de cañas. El techo se empaja de la misma manera”.

La influencia española no imita los tipos de construcción indígena: los adapta y asimila. Oviedo y Valdés al referirse a las construcciones indígenas, expresa la adaptación y perfeccionamiento que hicieron los colonizadores españoles de los tipos de vivienda indígena: “Los chripstianos hacen ya estas casas en la Tierra-Firme con sobrados o quartos altos (Roberto Castillejo, 1952 Rev. de Folklore, pág. 129) e ventanas, porque como tienen clavazon é hacen muy buenas tablas, y los saben mejor edificar que los indios, hacen algunas casas de aquestas, tan buenas, que cualquier señor se podría aposentar en algunas dellas. Yo hice una casa en la cibdad de Santa María del Antigo del Darien, que no tenía si no maderas é cañas, é paja é alguna clavazon, y me costó más de mill e quinientos pesos de buen oro: en la qual se pudiera aposentar un príncipe, etc”.

En la casa de mampostería con techo de paja, en la que se mezcla un material europeo, la mampostería, y la paja, de procedencia indígena, encontramos un proceso de aculturación que nos explica la transformación de la vivienda indígena por influencia europea. La utilización de la techumbre de paja, se realiza, ante todo, por ser la paja fresca en verano y caliente en invierno.

En las diversas formas de vivienda que presenta el mapa de la distribución de la vivienda indígena de Gilberto Antolínez (1946, pág. 130, ver mapa de la vivienda indígena), no hemos podido encontrar un índice que nos permita aceptar la evolución del rancho, desde la forma más simple de vivienda, como la mampara, hasta otras formas más complejas, y resistentes a la intemperie. La única conclusión que hemos podido sacar de ese estudio es la de que los pueblos que usan la mamparo o la mediagua son nómades, para quienes la necesidad de cambio de “habitat” los lleva a utilizar en forma inestable el material de construcción más simple, ramas y troncos.

La habitación humana, dice Pablo Vila (1952, Revista "Educación" Caracas, pág. 93), puede ser móvil o nómada que tienen habitación fija en los arenales de la estepa y otros que se hallan en vías de tenerla. Tal es el caso de ciertas tribus beduínas de Arabia, establecidas definitivamente en las montañas del Líbano u otras como los Ageider, de origen Chamar, que han construido aldeas en el Alto Eufrates, pero todavía merodean periódicamente".

El rancho a este respecto puede considerársele como vivienda del tipo nómada cuando lo fué del gaucho errante que sólo en forma transitoria vivía en él, o cuando en forma ocasional los construía con endebles materiales, como los ranchos de los montadores y ladrilleros, que he visto en los montes de las orillas del Río Negro en 1947, en el departamento de Durazno; como en el caso del nomadismo de muchos troperos, arrieros o quinchadores, que se pasaban meses y aún años sin convivir con la familia. Cuando el paisano se afincó en él, y se dedicó permanentemente a tareas agrícolas en pequeña escala, se transformó el rancho en la típica vivienda de tipo sedentario. En este sentido el nomadismo o el sedentarismo del rancho dependía del estilo de vidas de sus habitantes.

Otra forma de la vivienda indígena que puede tener alguna relación con el rancho es la "ruca" araucana. Según Claude, (1953,): "Las rucas son habitaciones sencillas ordinariamente de base rectangular, de costados verticales hasta la altura de uno o dos metros, y de techo en plano más o menos inclinado. Los araucanos la confeccionaron con materiales de sostén macizo trabados en armazón y con otros más livianos de relleno: paja de gramíneas, tallos de ciperáceas y juncáceas. Tienen una o dos puertas, pero carece de ventanas".

La ruca primitiva, de base circular y de forma cónica, hoy probablemente desaparecida, se ha ido transformando paulatinamente hasta llegar a la forma rectangular actual. Existen varias formas de transición que representan las diversas etapas de esa lenta evolución: la de base elíptica cuyo techo llega en plano inclinado hasta el suelo en toda la superficie y las de base idéntica con los costados levantados, etc.

Quiero decir que el rancho, tal como lo construyeron los huasos chilenos influyó en la ruca araucana, y no lo contrario. Por lo que llegamos a la conclusión que nunca la ruca pudo ser la célula de origen del rancho. Un reciente trabajo del distinguido profesor compatriota, Dr. Eugenio Petit Muñoz (1950, pág. 13): "La vivienda charrúa" nos ilustra en forma minuciosa y documentada sobre los cinco o más tipos diferentes de vivienda charrúa estudiados desde Azara hasta Serrano.

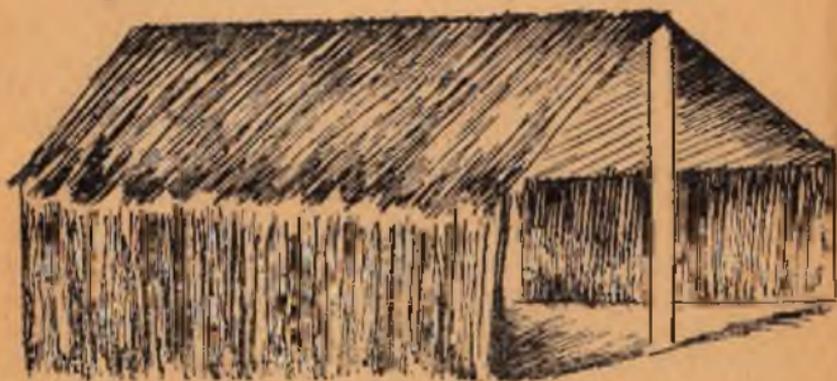
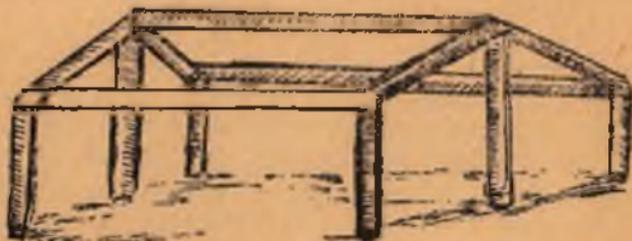


Ilustración N° 3

En ninguna de ellas, ni en la mampara simple que Serrano atribuye a los charrúas como vivienda de verano similar a la mampara motilona, ni la choza sin techo de tres paredes y una cuarta virtual o estera destinada a puerta, que sería la vista por el marino de López de Souza, ni la vivienda charrúa de juncos con techo plano inclinado hacia atrás que sería la predominante, ni la vivienda charrúa descrita por Azara en su viajes por la América meridional, o sea la cupulifor-

me alargada con techo semi-cilíndrico cubierta con un cuero de vacuno, ni la descripta por Ferrario o Famín, pueden haber dado origen al rancho. Estas dos últimas formas de la vivienda indígena charrúa pertenecen a una época posterior al descubrimiento del Río de la Plata por los españoles, pues si éstos, introdujeron yeguarizos y vacas que eran oriundas de Europa, el cuero de estos animales debió usarse posteriormente al descubrimiento y colonización del Río de la Plata. La choza de dos aguas, —figura 4 en el trabajo de Petit Muñoz— es la que más se asemeja al rancho. Las chozas querandíes, según el dibujo de Schmídel, reproducido en la obra “Viviendas en la Pampa” de Mario A. López Osornio (1944, pág. 14) eran de techo cónico y forma circular, con una sola abertura.

Después del examen comparativo de la vivienda indígena de la América Meridional y el rancho, llegamos a las siguientes conclusiones, que no son definitivas con vista a ulteriores observaciones:

- 1º El origen europeo de la palabra “rancho”, del antiguo alemán, Kring, círculo, probaría la lejana ascendencia europea de la palabra “rancho”.
- 2º La similitud del “rancho” con la “isba” rusa, o la “jau-pa”, vivienda del campesino polaco, demostraría que el techo de dos aguas era conocido en Europa antes del descubrimiento de América.
- 3º Existe cierta afinidad entre el rancho y la barraca de la huerta valenciana, casa de paja a dos vertientes, con puerta en la culata y ventanas pequeñas, con la casa o pallozas, con tejado de paja de origen céltico.
- 4º En los siglos XVI y XVII se usó por los autores clásicos la palabra rancho, lo atestiguan los textos de Cervantes, Valbuana y Ercilla, citados en la obra: “Questões Lingüísticas Americanas” de A. Tenorio D’albuquerque, (1949, pág. 118).
- 5º La paja como material de techumbre es indígena americana y africana.
- 6º Aculturación. La mampostería —ladrillos— piedra, no se usa ni se conocía entre los indígenas de América, con excepción de los incas que usaban el adobe en su vivien-

x
das y la piedra en sus monumentos; y los aztecas, que utilizaban construcciones de cal y canto.

- 7º Cuando los españoles construyeron casas de mampostería perfeccionando la vivienda indígena, utilizando el techo de paja, realizaron en caso de aculturación, mezclando materiales europeos e indígenas.
 - 8º La casa caribe-arawak presenta afinidad con el rancho, puesto que tiene techo de dos aguas y es muy semejante en su construcción interior y exterior.
 - 9º La vivienda indígena de forma cónica no puede ser el punto de partida para la transformación del plano circular en plano cuadrilateral, por lo que la teoría de Lattourneau (1905, págs. 119 y 120), con el testimonio histórico de Fernández Oviedo y Valdés, de la coexistencia de las dos formas de la vivienda indígena, no tendría confirmación.
-

B I B L I O G R A F I A

- 1904 — AZARA, Félix de. — "Geografía Física y Esférica de las Provincias del Paraguay y Misiones Guaraníes". Edición del Museo de Historia Natural de Montevideo. 1 v. de 464 págs.
- 1946 — ANTOLINEZ, Gilberto. — "El indio y su mundo". Caracas. Venezuela. Librería y Editorial del Maestro. 1 v. de 254 págs.
- 1950 — COLUCCIO, Félix. — "Diccionario Folklórico Argentino. 2ª Edición. Palabra "Rancho". Palabra: fogón. Buenos Aires. 1 v. de 503 págs.
- 1931 — CLAUDE, Joseph. — "La vivienda Araucana". Anales de la Universidad de Chile. Año 1. 3ª Serie. 2º Bimestre de 1931. Revista de la Universidad de Chile.
- 1952 — CASTILLEJO, Roberto. — "Ensayo sobre el desarrollo de la vivienda en los departamentos de la Costa". Revista de folklore Nro. 1. Bogotá. Colombia.
- 1949 — DE ALBUQUERQUE, Tenorio. — "Questoes Lingüísticas Americanas". Palabra "Rancho". 1 v. de 186 págs. Editora "Aurora" R. de Janeiro - Brasil.
- 1905 — LETOURNEAU, Charles. — "Psicología Etnica" V. IV. Barcelona. Imprenta Elzevieriana de Borrás y Mestres". Rambla de Cataluña 14. 1 v. de 186 págs.
- 1944 — LOPEZ OSORNIO, Mario A. — "Viviendas de la Pampa" Ed. Atlántida. 1 v. de 103 págs. y numerosas ilustraciones.
- 1918 — LEHMANN NITSCHKE, Robert. — "La Ramada". En el Boletín de la Academia Nacional de Ciencias. t. XXIII. Nº 610.
- 1932 — MUNFORD, Lewis. — "Técnica y Civilización". Buenos Aires. Emecé. 1 v. de 477 págs.
- 1946 — MALARET, Augusto. — "Diccionario de Americanismos". Emecé Editores S. A. Buenos Aires. 3ª Edición. Palabra "Rancho". 1 v. 835 págs.
- 1851 — OVIEDO Y VALDES, Gonzalo Fernández. "Historia General y Natural de las Indias, Islas y Tierra Firme del Mar Océano. Libro IV. Cap. I (I, 163, 164), citada por Francisco de Aparicio. "La vivienda serrana en Córdoba". Pág. 156.
- 1924 — ORTIZ, Fernando. — "Glosario de Afronegrismos" con un prólogo de Juan M. Dihigo. La Habana. Cuba. Imprenta del siglo XX. v. de 554 págs.
- 1950 — PETIT MUNOZ, Eugenio. — "La vivienda Charrúa". Apartado del Nº 5 de la Revista de la Facultad de Humanidades y Ciencias. Montevideo - Uruguay. 1 f. de 52 págs.
- 1952 — VILA, Pablo. — "Revista Educación". Caracas. Venezuela. Nx 64. Año XIII.



VALOR FOLKLORICO DE LAS TRADICIONES PERUANAS DE RICARDO PALMA

Las Tradiciones Peruanas de Ricardo Palma constituyen un género original dentro de lo tradicional, en el que se hermanan en forma inusitada el lenguaje culto de un hablista castizo, —como pocos hay en América— y el lenguaje de neto cuño popular. Nos proponemos en este trabajo estudiar un aspecto de la más conocida y reputada obra del ilustre escritor peruano: el valor folklórico de sus tradiciones.

En la imposibilidad de abarcar en un corto estudio, la totalidad de las Tradiciones de Palma, vamos a circunscribirnos a un estrecho límite, analizando solamente aquellas tradiciones que figuran en el primer volumen de la Colección de Escritores Americanos, publicada en Barcelona y que el colector, Ventura García Calderón, titula "Las Mejores Tradiciones Peruanas".

En el citado volumen, además de una autobiografía de Ricardo Palma, figuran cincuenta y una tradiciones, a saber: "Un predicador de lujo", "Las orejas del alcalde", "Una vida por una honra", "Beba, padre, que le da la vida", "La emplazada", "Muerta en vida", "Rudamente, pulidamente, mañosamente", "La gatita de Mari-Ramos, que halaga con la cola y araña con las manos", "A iglesia me llamo", "El caballero de la Virgen", "Capricho de limeña", "La niña del antojo", "La llorona del Viernes Santo", "Donde y como el diablo perdió el poncho", "La conspiración de la saya y el manto", "El ómblico de nuestro padre Adán", "Monja y Cartujo", "El alcalde de Paucarcolla", "Genialidades de la Perricholi", "Mosquita muerta", "La misa negra", "Las clarisas de Trujillo", "La camisa de Margarita", "El principe del Líbano", "Creo que hay infierno", "Un drama íntimo", "La viudita", "El obispo de los retruécanos", "Los escrúpulos de Halicarnaso", "Los mosquitos de Santa Rosa", "Motín de Limeñas", "La gran querrela de los barberos", "La proeza de Benites", "Cosas tiene el rey cristiano que parecen de pagano", "La venganza

de un cura", "Los panecillos de San Nicolás", "Un zapato acusador", "Dos palomitas sin hiel", "Una ventura amorosa del padre Chuecas", "Un tenorio americano", "El divorcio de la condecita", "El cigarrero de Huacho", "Zurrón-curriche, conseja popular", "Altivez de una limeña", "Conversión de un libertino", "Un virrey hereje y un campanero bellaco", "Pues homita soy yo la Castellanos", "El latín de una limeña", "Buena laya de fraile", "Traslado a Judas" y "Gethsemani".

Las especies folklóricas de las Tradiciones Peruanas son abundantes: refranes, leyendas, consejas, supersticiones, medicina popular y coplas. Para considerarlos auténticos debemos apreciar en primer término su objetividad: no puede estimarse lo que sea inventiva personal del escritor.

Verdaderamente matizada de folklore es la obra de un Palma, que recoge sin adulterarlos los elementos populares que vitalizan su obra, pues lo tradicional o lo popular otorgan ese don de dar vida y carácter a la obra del escritor cuando sabe aprovecharlos.

En la primera tradición, "Un predicador" no encontramos nada más que la expresión común a todos los cuentos populares con la que se acostumbra terminar una narración, especialmente las infantiles: "Y colorín, colorado... este cuento se ha acabado".

En la segunda tradición, "Las orejas del Alcalde", al referirse Palma a la ciudad de Potosí, trae a cuento este refrán: "pueblo minero, pueblo vicioso y pendenciero", que presenta la característica general de los refranes españoles. En cuanto a la forma: es un dístico, la estrofa más simple que se conoce en la métrica castellana. Casi todos los refranes españoles están compuestos en verso, y la característica, como se ve, es el dístico o pareado. No sucede lo mismo en América, donde el refrán adopta, por lo general, la forma de la prosa; véase estos dos de procedencia campesina: "El bucy solo bien se lame", "A perro flaco todas son pulgas". En cuanto a su contenido, expresa el carácter discolo del elemento serrano. En el Perú las minas se encuentran alejadas de las ciudades. La riqueza minera que explotaron los españoles se mantuvo, como observa Mariátegui (1928, pág. 9), alejada de la vida ciudadana, y a no ser porque la explotación de las mismas fué

el motivo principal de la codicia colonizadora de España en América, la vasta región de las minas hubiera permanecido alejada del contralor de las autoridades españolas, y hoy aún lo están de las peruanas, por las enormes distancias y por la extraña configuración orográfica que divide el suelo del Perú en tres regiones perfectamente diferenciadas: la costa, la sierra y la montaña. Lejos de la autoridad de los virreyes y de los señores, no es extraño que en la sierra o en la montaña existiera la inclinación díscola o viciosa, y esta última tendencia se acentúa en las poblaciones mineras, en cuya región ubica Palma su narración tradicional.

“El loco por la pena es cuerdo”. Este refrán es español de origen y explica cómo el más loco le vuelve la cordura por temor a la pena. En esta “tradicción” como en la mayoría de las que escribe Palma, se encuentran amalgamados dos elementos: el anecdótico, representado aquí por la curiosa narración de las orejas del alcalde que un día no muy lejano —tiene un año de plazo— verá sus orejas cercenadas por su vengativo enemigo, el hidalgo de marras, y el histórico, representado por las referencias al gobierno del primer virrey del Perú, Blasco Núñez de Vela.

No es muy rica la “tradicción” en valores folklóricos, predominando en ella, como se ve, los históricos y anecdóticos.

La tercera “tradicción”, “Una vida por una honra”, nos ofrece una seguidilla de evidente origen popular:

“No me mires que miran
que nos miramos;
miremos la manera
de no mirarnos.
No nos miremos
y cuando no nos miren
nos miraremos.”

No encontramos ningún elemento criollo en esta seguidilla, en la que abunda el juego de palabras, poco frecuentes en esta clase de estrofas populares. En seguida trae a colación una conseja en forma pareada y en verso endecasílabo que resulta difícil clasificar:

“Conste, señor, que yo no lo he buscado;
pero en tu casa santa lo he encontrado.”

Completa Palma el carácter de Claudia, con esta seguidilla de tipo antiguo y de rima asonante:

“Es la mujer lo mismo
que leña verde:
resiste, gime y llora
y al fin se enciende.”

Y termina con esta otra de rima consonante en los versos pares:

“Hasta para ir al cielo
se necesita
una escalera grande
y otra chiquita.”

En la “Tradición”, “Beba padre, que le da la vida”, no encontramos nada de interés para nuestra investigación.

En “La emplazada” se alude a un elemento de la superstición y medicina criolla, el agua de melisa, más conocida por agua de toronjil, que se emplea como sedativo:

“Pocos eclipses el sol
y mil la luna padece,
que son en destiz más prontas
que los hombres las mujeres.”

Esta coplilla de procedencia hispánica, pues no la creemos nacida en tierras de las Américas, expresa con una comparación digna de ser anotada por un astrologo, la mayor fragilidad de la mujer en materia de infidelidad.

Se historia en la misma “tradición” el gobierno del virrey arzobispo donde Melchor de Liñán y Cisneros, bajo cuyo gobierno ocurrieron hechos significativos en el virreinato del Perú: los vecinos de Lima envían barras de oro para el chapín de la reina, asoman en la costa del Perú los filibusteros Juan Cuarín (Warlen) y Bartolomé Chearps, y llegan a Lima, bajo su gobierno, los primeros ejemplares de la Recopilación de Leyes de Indias.

Y hay, finalmente una alusión a la Sajuarina, baile típico del Perú. Con el mismo nombre se atribuye a los soldados de San Martín haber introducido en Chile en 1814 una danza que bien puede tener parentesco con la citada por Palma.

La copla en que Palma quiere reproducir fielmente la belleza de Gertrudis, es de corte criollo:

“Canela y azúcar fué
la bendita Magdalena...
Quien no ha querido a una china
no ha querido cosa buena.”

En esta copla se mezcla la rima consonante y el verso libre y es, como las anteriores, de evidente corte popular. La parte histórica está representada aquí por la biografía de don Pedro Tobar y Leyra, marqués de Mancera, y la anecdótica por una curiosa historia de venganza femenina.

La única referencia folklórica de la tradición “Muerta en vida” es la copla de pie quebrado, que equivale a media estrofa, de la copla llamada de Jorge Manrique.

Más rica en elementos folklóricos es la “tradición”, “Rudamente, pulidamente, mañosamente”. Leonorcica, una limeña de rompe y rasga:

“Era como el canario
que va y se baña,
y luego se sacude
con arte y maña.”

Esta seguidilla que tanto puede ser española o adaptada en América, adopta la forma aconsonantada que se consolidó a fines del siglo XVI.

Era casada Leonorcica con un pulpero español “más bestia que el que asó la manteca”. El citado refrán expresa la ignorancia y el absurdo de quien pretende realizar lo imposible. Otras expresiones trae la misma “tradición”, “cébele Ud. un galgo a la honestidad”, ésta de evidente origen popular español, y “algo tendrá el matrimonio, cuando necesita bendición del cura”, completan la impresión sobre un matrimonio desigual, en el que el marido lleva la peor parte. Trae a colación Palma otra seguidilla, referente a la desventura de los maridos:

“Mi mujer me han robado
tres días ha:
ya para broma basta,
devuélvaumela.”

Y termina con este otro decir de origen español: "Las mujeres son como las ranas, que por cada una que zambulle saltan cuatro a flor de agua".

En la "tradición", "La gatita de Mari-Ramos que halaga con la cola y araña con las manos", además de una copla que recuerda el lenguaje popular:

"Niña de los muchos novios,
que con ninguno te casas,
si te guardas para un rey
cuatro tiene la baraja."

Encontramos un aspecto del folklore que a menudo ha sido desdeñado, aun por aquellos que afanosamente se dedican a estudiar la psicología del niño: los juegos infantiles.

Nos cuentan Palma el origen del juego infantil de los huevos, que conocen y practican todos los niños de Lima, cuyo origen se encuentra en las peripecias del mayordomo del virrey Teodoro de Croix —aficionado a comer los nutritivos huevos de la gallina— en busca del alimento favorito de su amo. Muy interesante resultaría estudiar el origen de estos juegos infantiles, de los que apenas conocemos cómo se realizaban.

Varios refranes completan los valores folklóricos de esta "tradición". "La mula y la paciencia se fatigan si hay apuro", es de procedencia española y de origen campesino, "Más mató la cena, que curó Avicena", español también, es una propaganda de la dietética, y parece inventado por un galeno, profundo conocedor de la importancia del régimen alimenticio para la salud.

"A iglesia me llamo" narra un episodio de la Monja Alférez, Catalina de Erauso, la monja vizcaína que abandonando el convento a los dieciseis años salió a correr aventuras por América, matando a su propio hermano, enamorando doncellas, prestando servicios en el ejército español hasta alcanzar el grado de alférez. Este personaje, más que personaje folklórico lo es de una novela picaresca todavía no escrita.

Poco interés ofrece la "tradición", "El caballero de la Virgen", ni aún por la coplilla:

"Soy corrico celestial
y por noticia os traía
que es concebida María
sin pecado original."

que parece arrancada de un auto sacramental. En "Capricho de limeña", con un refrán y una redondilla, Palma simboliza a la pobreza presuntuosa: "Presunción y pobreza, todo en una pieza", la redondilla es ésta:

"Del hidalgo montañés
D. Pascual Pérez Quiñones,
eran las camisas nones
y no llegaban a tres."

Y nada más de interés folklórico, pues la "tradición" refiere un episodio bajo el régimen constitucional, en una época de escaso respeto a las leyes por quienes están más obligados a hacerlas cumplir.

"La niña de los antojos" y "Las lloronas del Viernes Santo" evocan dos costumbres tradicionales limeñas, la costumbre de pasear el claustro las preñadas para satisfacer el antojo y la antigua institución de las plañideras españolas, que en América llámanse las lloronas. En esta "tradición" anotamos la expresión "romper el chivato", con cuya frase se terminaba el largo oficio de acompañante de la doliente, que llegaba a durar hasta un mes. Una copla popular de origen español, viene a pelo para calificar la irreverente murmuración en los cementerios:

"El zapato traigo roto
¿con qué lo remendaré?
con picos de malas lenguas
que propalan lo que no es."

"Dónde y cómo el diablo perdió el poncho" es una de las "tradiciones" de más subido valor folklórico. En el Río de la Plata es harto conocida la frase "donde el diablo perdió el poncho", con que se designa un lugar muy lejano; pero a nadie se le ha ocurrido investigar cuál es el origen de la conocida frase que el pueblo repite, ignorándolo. Desde luego, la leyenda existe en el Perú, y Palma la explica de esta ma-

nera: Jesús y los apóstoles salieron un día por el mundo a predicar el evangelio y llegaron a las tierras de las Américas, deteniéndose en el Perú, en una población llamada Ica. Mientras pernoctaron allí todo fué en Ica bendición y buenas paces, a nadie se le ocurrió molestar al vecino y menos "achurarlo" por un quítame allá esas pajas; pero el diablo, celoso del bien que prodigaban los apóstoles y el Salvador, queriendo hacer notar su poder, entró en Ica y todo lo convulsionó, hubo más pleitos que nunca, más muertes y latrocinios. Una novia, viendo como se mataban, le dijo al diablo:

—Pero, . . . señor, vea usted que se matan . . .

—¿ a mí qué me cuentas? —contestó el diablo—. Yo no soy de esta parroquia. ¡Qué se maten enhoramala! Mejor para el cura y para mí que le serviré de sacristán.

La muchacha, que no podía por cierto calcular todo el alcance de una frase vulgar, le contestó:

—¡Jesús! ¡Y qué malas entrañas había su merced tenido! ¡La cruz le hago! Y unió la acción a la palabra.

No bien vió el maligno, los dedos de la chica formando las aspas de una cruz, cuando quiso escaparse como perro a quien ponen maza, pero, teniéndolo ella sujeto del poncho, no le quedó al Tunante más recurso que sacar la cabeza por la abertura, dejando la capa de cuatro puntas en manos de la doncella.

El diablo, personaje folklórico por excelencia, recibe en América diversidad de nombres. Palma recoge los siguientes: Cachano, Maldito, Carrampempe, Demonio, Cornudo, Rabudo, Uñas Largas, Maligno, Tunante, Ratón. Más abundante es la terminología del diablo en el Brasil: Pereira Da Costa ha registrado los nombres de: Arrenegado, Cafute, Cafutinho, Cao, Capataz, Capeta, Demo, Droga, Excommungado, Ferrabraz, Furia, Fute, Inimigo, Maldito, Mofino, Nao-sei-que diga, Pe de Pato, Tição, Tinhoso, Tisnado, Sujo, y Diacho. Añá —o Añanga— es el genio del mal entre los guaraníes, y en el norte argentino, la llaman, Zupay. Ayacuá, —según el padre José Guevara, era el nombre que le daban al diablo, los indios salvajes del Chaco. Añangapitanga, —según Daniel Granada— es el diablo colorado, pitang, o ardiente por la similitud del rojo y de la llama. Juan Calalú, es el nombre del

diablo en Puerto Rico y Cachica, entre la gente de color; pero es más conocido por mandinga. En Venezuela, se le llama, El Sucio; así lo afirma Juan Pablo Sojo, — en “El negro y la brujería en Venezuela”. En Tucumán, — República Argentina— el diablo adopta la forma del familiar, y se le representa generalmente como un gran perro negro. Rafael Jijena Sánchez. (1952, pag. 73). “El perro negro” Gualicho, es el nombre del diablo entre los pampas y araucanos; y en España, en el siglo XVI se le llamaba Guineo y Mozambique, nombre que pasó a América en el siglo XVII.

Son numerosos los refranes y dichos referentes al diablo. Recordamos, entre otros que recogimos: “Las mujeres ganan por un punto al diablo”. “El diablo nunca duerme”, dicho recogido en La Floresta, Dpto. de Canelones, y el bien conocido de Hernández, en “Martín Fierro”: el diablo sabe por diablo, pero más sabe por viejo“. Numerosas son las creencias y supersticiones, relacionadas con el diablo: Cuando aulla un perro se dice que ve al diablo, y se ponen las zapatillas en cruz para ahuyentarlos. Las coplas son también numerosas y variadas.

El diablo, también perdió el poncho en el Uruguay. Veamos la versión por mí recogida en 1947 en el Departamento de Cerro Largo, y que explica la vulgarizada frase de “Donde el diablo perdió el poncho”.

“Un negro quería aprender a tocar la guitarra. Le aconsejaron que se colocara debajo de una higuera un día de Viernes Santo y que en un solo día podía aprender si así lo hacía. En ese día se cree que florece la higuera y que se enloquece el que se pone debajo de la higuera a contemplar su florecimiento. (Esta creencia debe tener alguna relación con la maldición de la higuera por Jesucristo).

“El consejo era mal intencionado, pero el negro no tuvo miedo y se fué a colocar debajo de la higuera. Entonces se le apareció el diablo y le dijo : “Yo te enseñaré y para el Viernes Santo del año siguiente ya sabrás tocar la guitarra”. Y el trato fué, que en cambio de la enseñanza él le entregaría el alma y le dijo al negro que tenía que meter las manos dentro de un hormiguero y decir tres veces: “Por mi alma que es del diablo, quiero tocar la guitarra”.

“El diablo le dijo que en la primera cruz de camino que encontrara lo esperaba, y que entonces debía entregar el alma, porque ya sabía tocar la guitarra. Por más esfuerzo que hizo el negro no pudo aprender a tocar la guitarra y todos le llamaban el negro loco, porque quería aprender en un día a tocarla.

“Pasó el año y no aprendió nada”.

“El negro se fué buscando una cruz de camino el día de Viernes Santo del año siguiente para encontrarse con el diablo y pedirle cuentas, pero como no encontraba ninguna, fué a dar a un lugar muy lejano y apartado de su pago y se sentó en una cabeza de vaca a pulsar la guitarra.

“Entonces el diablo se le apareció vestido con un poncho, pues hacía mucho frío. Cuando vió el diablo al negro le pidió que le entregara el alma y el negro, furioso lo sacó corriendo con el facón, y al correrlo lo agarró de una de las puntas y se quedó con la mitad, porque el poncho era muy viejo. Y así fué como el diablo perdió el poncho”.

En la “tradición” “La venganza de un cura”, sólo encontramos algunos vocablos de procedencia quechúa, y otros de cuño popular, de los que sólo establecemos el significado, como “pongo”. Se llaman “pongos” los indiccitos que sirven de criados; “pachamanca”: almuerzo de despedida en las afueras del pueblo; “taita” llaman así los indios al amo o señor, y se designa así, también, al padre; “huar, huar”: floripondios encarnados: “chamberi”, dicese de la persona ostentosa; “Chuchumeco”, hombre pequeño de mala figura y despreciable.

“Los panecitos de San Nicolás” recuerda una industria limeña casera, la de los famosos panes de San Nicolás de la comunidad agustina:

“Luna, lunera
cascabelera,
cinco pollitos
y una ternera.”

Esta copla, con la siguiente:

“Recotin, recotán
las campanas de San Juan
unas piden vino
y otras piden pan.”

han sido tomadas de las rondas infantiles. Tenía el monopolio de los panes de San Nicolás doña María de Torre de Urdanivia, y un buen día a la buena señora se le quemaron los panes. Acude compungida ante los frailes y al ir éstos a constatar el hecho, se encontraron con los panes calientes y derechos. Y hete aquí el milagro del santo que hizo famoso a los panes de San Nicolás y la fortuna de la fabricante.

La tradición: “Dos palomitas sin hiel”, excesivamente anecdótica, carece de valor folklórico; hay apenas una copla de poco interés, que parece de origen hispánico:

“Si hasta que no cojea
de vez en cuando falsea
y pega unos tropezones...
concertadme esas razones.”

A las rubias se le llama en el Perú “Catiris”. Augusto Malaret afirma en su “Diccionario de Americanos” que en Lima se llama así a las pelirroja, y no a las rubias. En Venezuela, también se estila la palabra “catira” para designar a las rubias. Recuerdo el famoso corrido de Pedro León:

“Mataron a Pedro León,
no se murió de un lanzazo:
lo hallaron junto a un yaguazo
estirao y caritioso.
Mataron a Pedro León...
Catira, tú, con un beso
le arrancaste el corazón.”

La tradición: “Una aventura amorosa del padre Chuecas” relata un episodio de la vida licenciosa de los frailes en el Perú, con proyecciones al pasado, aplicable a lo que escribiera Aguirre, en carta a Felipe II: “La vida de los frailes es tan áspera, que cada uno tiene por cilicio y penitencia una docena de mozas”.

Las elucubraciones poéticas del padre Chuecas no ofrecen interés folklórico; semi-poeta y semi-improvisador-payador,

como decimos por aquí, las composiciones del padre Chuecas no carecen de gracia y estilo, pero no caen dentro de este estudio: aquí sólo nos interesa esta copla:

“Mal hizo en tenerte sola
la gran perra de tu madre:
hermosuras como tú
se deben tener a pares.”

y la frase “acurrutú manteca”, cuyo origen no conocemos, “Un tenorio americano” se refiere a una aventura amorosa del general Alvear en el Perú sin mayor interés para nuestro estudio.

“El divorcio de la condesita” nos ofrece un cuadro muy animado y pintoresco de las costumbres coloniales, de una ironía fina y maliciosa.

Dos sabrosas coplas, en las que se ensaña el pueblo con “los viejos verdes, expresan la crítica a las pretensiones de la vejez de disputar con los jóvenes la mano de una doncellita: una es una copla saludable:

“No te cases con viejo
por la moneda:
la moneda se gasta
y el viejo queda.”

La otra es expresión exacta de las consecuencias de los casamientos desiguales, que con tanta ironía satiriza Leandro Fernández de Moratín, en su comedia “El viejo y la niña”.

“El viejo que se casa
con mujer niña,
él mantiene la cepa
y otro vendimia.”

“El cigarrero de Huacho” es un cuento tradicional sobre unos amores que tuvo el diablo. Ricardo Palma, curioso siempre de investigar el origen de ciertos dichos y refranes, ha dado en encontrar el origen de tales expresiones populares, prestando así un señalado servicio a la ciencia folklórica. El mismo lo dice, en la citada tradición: “Yo de mío he sido siempre dado a andar de zoca en colodra con los refranes y consejas populares.”

El diablo es, en esta conseja, un cigarrero llamado Dionisio. Al preguntársele de dónde venía, contestó: “Del pur-

gatorio" "¿Y qué picnea hacer Ud. en Huacho? (el lugar de la conseja), "Cigarros y diabluras"?" "¿Y qué edad tiene " "La del Demonio". No dudaba la buena gente de Huacho de que se trataba del demonio en pinta. Un día explotó el comercio de cigarros y desapareció don Dionisio con una moza del lugar, no sin dejar antes esta seguidilla:

"El amor que tengo
lo he confesado,
y el confesor me ha dicho
que no es pecado:
que es natural
quererse ellos y ellas
por caridad."

Si fué o no casual el incendio, el hecho no interesa, pero un amigo de Palma conservaba uno de los "puros" elaborados por don Dionisio, como recuerdo del diablo.

Del mismo valor folklórico es la conseja "Zurrón-curriche". Quiso Palma investigar el origen de esta frase que había oído en boca de los hijos de San Carlos de Puno, y allí se fue a curiosearla. Data del año 1672, cuando la villa de San Carlos de Puno, aunque recientemente fundada por el virrey Conde de Lemos, conservaba restos de la opulencia que conoció cinco años antes, gracias al rico mineral de Salcedo.

El origen de la frase es el siguiente: Una tal doña Valdetrudes quiso atraer con hechizos a su amante, Gómez de Baena. Hallábase Gómez de Baena en la puerta de su tienda, conversando con un amigo, cuando apareció por la esquina la jamona. De pronto, cuando doña Valdetrudes no había adelantado media cuadra, un zurrón de cocos y otro de nueces empezaron a bailar la zarabanda corriendo tras de la bruja (que ella era bruja o aparentaba serlo). Asustada de la gritería de los muchachos, que no perdieron la oportunidad de recoger cocos y nueces, emprendió la carrera en dirección a la laguna, y mientras más apuraba ella el paso menos se detenían los zurrones, que con doña Valdetrudes fueron al fin a sumergirse para siempre en el Titicaca. Desde entonces (y ya hace fecha) nació el apóstrofe puneño "zurrón-curriche".

En "Zurrón-Curriche" encontramos preciosos elementos folklóricos, historias de brujerías, remedios propios de la su-

perstición terapéutica, como el agua de cuyana, tónico infalible para hacerse amar, y el refrán: "a caballo que se empa-ca, darle estaca", que también se encuentra entre nosotros y expresa la tenacidad en la acción; hasta la manera de atar la agujeta y correr el hilo respondón y quien sabe cuántas recetas para curar daños, elementos del folklóre har-to interesantes y que aún no han sido debidamente descu-biertos y estudiados entre nosotros.

"Pues bonita soy yo, la Castellanos" trata de una anéc-dota de Micaela Villegas, la famosa "Perricholi", actriz en Lima en la época del virrey Amat y vinculada por muchos motivos al folklóre. El tema de la Perricholi, eternamente, joven entre los peruanos ha dado párrafo a más de una no-vela. La Castellanos rival de la Perricholi, que no quiso ser menos en el consenso público, y cuya belleza morena era más superlativa que la de la Villegas, más graciosa que her-mosa, se pintó sola en esta copla:

"Como una y una son dos
por las morenas me muero:
lo blanco lo hizo un platero,
lo moreno lo hizo Dios."

Pues bien: la Castellanos dió nacimiento, con una frase suya, expresiva de su petulancia y alusiva a la superioridad de que se jactaba sobre su rival, al refrán: "Pues, no faltaba más, bonita soy yo la Castellanos".

"El latín de una limeña", solo puede interesarnos por la referencia a la virtud atribuida a las oraciones cristianas. Si en aquella época pasada, se curaba con las oraciones cris-tianas más conocidas, aplicando una salve para curar un ta-hardillo, y el credo como sudorífico, hoy también se cura a la gente ignara y supersticiosa con oraciones con nombres de santos y apóstoles, combinados caprichosamente con ritua-les paganos.

Las dos últimas tradiciones: "Gethsemani" y "Traslado a Judas", se refieren a temas universales y no ofrecen, por falta de localismo, interés para el estudio del folklóre del Perú.

BIBLIOGRAFIA

- 1896 — GRANADA, Daniel. — “Antiguas y Modernas Supersticiones del Río de la Plata”. Librería Barreiro y Ramos. 1 Vol. de 666 págs.
- 1952 — JIJENA SANCHEZ, Rafael. — “El Perro Negro”. Ediciones Dölmén. 1 Vol. de 164 págs. B. Aires
- 1945 — MALARET, Augusto. — “Diccionario de Americanismos”. 3ª Edición. Biblioteca Emecé. B. Aires. 1 Vol. de 835 págs.
- 1935 — PALMA, Ricardo. — “Las mejores tradiciones peruanas de Ricardo Palma. Colección de Escritores Americanos, dirigida por Ventura García Calderón. Vol. I. Barcelona. Casa Editorial Maucci. 1 Vol. de 235 págs.
- 1940 — PEREDA VALDES, Hdefonso. — “Valor Folklórico de las Tradiciones Peruanas de Ricardo Palma”. Por razones obvias suprimimos de la segunda parte. Sobretiro de la Memoria del Congreso de Catedráticos de Literatura Iberoamericana. Los Angeles. California. E. U. 1 Folleto de 20 págs.
- 1940 — PEREDA VALDES, Hdefonso. — Cuento tradicional recogido en el departamento de Cerro Largo. En la misma obra. 1 Vol. de 20 páginas.
- 1947 — SOJO, Juan Pablo. — “El negro y la brujería en Venezuela”. Revista Venezolana de Folklore T. I. Nº I.



VALOR PRACTICO DEL FOLKLORE

Pretendo abordar en forma breve y sumaria, un tema que apasionó a los estudiosos del Folklore, motivando la publicación de varios trabajos en la revista "América Indígena".

A la dilucidación de este tema, aún controvertido, contribuyeron con sus importantes aportes, el Dr. Manuel Gamio—Director de "América Indígena"— que en su artículo: "El material folklórico y el progreso social" (Gamio, 1945, pág. 207) deslindó el valor práctico del folklore en relación con el indio. Artículo que obedeció al deseo de poner en conocimiento de los lectores de la Revista, el resultado de una encuesta presentada a especialistas en la ciencia del folklore, mexicanos y norteamericanos, en la que se formulan las siguientes preguntas: ¿Con qué objeto, aparte del puramente científico, se ha elaborado ese enorme e interesante acervo de conocimientos que significa cuantiosísimo gasto de energías, tiempo y dinero? ¿Qué trascendencia ha tenido respecto a las condiciones de vida de los grupos investigados?

A esta encuesta contestó con un interesante artículo —la más valiosa opinión para el Dr. Gamio, el profesor Ralph Steele Boggs— Director de Folklore de las Américas y uno de los más autorizados estudiosos del folklore en los Estados Unidos. (Boggs, 1945, pág. 211).

Para Boggs, el estudio del folklore, representa una de las materias primas de la cultura tradicional, a las ciencias que la estudia y al arte que aplica estas materias y las conclusiones científicas que se deducen de ellas a fines prácticos. La pregunta, o preguntas del Dr. Gamio, pertenecen, de acuerdo con la clasificación tripartita a la tercera y última etapa en el progreso de la actividad folklórica. (Villa Rojas, 1945, pág. 295).

No menos interesante es la opinión del profesor Alfonso Villa Rojas (3) para quien el valor práctico del folklore estará en razón directa con el conocimiento teórico que sirve

de base a la investigación. Reconoce, también, que este asunto está en su etapa preliminar y que casi nada se ha hecho para establecer principios de acción concreta.

Es cierto que no pocos folklóristas demuestran simpatía hacia los indios y deseos de contribuir a su mejoramiento, pero casi nunca pasa del plano emocional, ni de los impulsos humanitarios tan naturales en gentes de buen corazón. Reconocer que el progreso social de los indios se ve obstaculizado por la existencia de supersticiones, creencias y prácticas incompatibles con las nociones modernas de higiene, nutrición, obstetricia y demás conquistas del hombre sobre el medio, es cosa importante, pero insuficiente para alterar el curso de las cosas.

Para lograr esto hace falta tener a mano conocimientos generales de la conducta social del hombre, tales como los que puede proporcionar la Sociología o la disciplina conexas conocida con el nombre de Antropología Social.

Y cita, finalmente, un caso concreto: supongamos que luego de varios meses de estudio un folklorista propone la conveniencia de eliminar la brujería de la vida de los indios Tzeltales, del Estado de Chiapas, Méjico.

Para lograr este propósito no bastará saber que la hechicería es nociva y que la medicina y otros productos de la civilización son más efectivos: ni ayudará mucho apelar a argumentos lógicos o adoptar una actitud de respetuoso paternalismo. Lo importante y básico será conocer algunos puntos como los siguientes: 1) ¿Qué se debe entender por brujería en este grupo particular? 2) ¿Qué factores sociales contribuyen al sostenimiento de ese recurso mágico? 3) ¿Qué necesidad social satisface esa institución dentro de la cultura total del grupo? Una vez en posesión de las respuestas correspondientes, entonces será posible proceder en forma inteligente para crear una nueva institución, que satisfaciendo la necesidad social de la brujería haga desaparecer ésta en forma gradual y espontánea. Este modo de proceder hace innecesaria toda medida de coacción sobre el grupo o la adopción de recursos administrativos que podían alterar las buenas relaciones de la gente. Conviene indicar que el caso aquí citado no ha sido de creación puramente imaginaria, agréga el Sr.

Villa Rojas, sino basada en experiencias concretas observadas por el autor en el curso de estudios etnológicos llevados a cabo entre los propios indios tzeltales.

El Sr. Villa Rojas, con más acierto que Boggs, a mi modo de ver, ha expresado en su breve estudio el sentido práctico *del folklore*.

El Folklore, como la Sociología o la Antropología, no puede ni debe ser una ciencia alejada de la realidad social. Concebirla sólo como una especulación puramente teórica, es condenarla a la esterilidad, o a un teoricismo ineficaz. Por consiguiente, al estudioso del Folklore le interesan los aportes de la Sociología y de la Antropología, o de la Etnografía, etc.; no debe trabajar a expensas únicamente de sus propios *métodos*.

Pero en el campo de lo folklórico se encuentran elementos de estudio que aparentemente son un obstáculo para el progreso social: las supersticiones, las creencias, etc.

Combatirlas, suprimirlas o simplemente prescindir de ellas, sería desdeñar su riquísimo material de estudio. El estudioso del folklore debe tender a conservar las tradiciones y las creencias: con ellas se nutre una rica experiencia del pasado que tiende a desaparecer, y que es necesario conservar para que no se pierda. Lo que corresponde hacer es armonizar esas creencias y supersticiones con los medios actuales de la civilización: sustituir en todo caso, como aconseja Villa Rojas, la nueva fórmula de la medicina científica o la higiene por la vieja superstición, sin desterrarla en absoluto, pues, se corre el peligro de destruir lo básico del carácter de un pueblo, lo más profundo de su raíz; lo que emana de su propio sentir y no de la influencia extranjera superficial y epidérmica.

La misma acción equívoca realizaría, quen en otros aspectos de lo tradicional, quisiera sustituir nuestras canciones genuinas por otras extranjeras; o quien desarraigara vocablos de nuestro léxico para sustituirlos por neologismos extranjeros, con fines puramente noveleros.

En la Medicina Popular recordamos por vía de ejemplo, una reciente experiencia en nuestro medio. El hecho que el Laboratorio Galien haya editado mi "Medicina Popular y Folklore Mágico del Uruguay" en una edición especial

dedicada a los médicos, ha permitido poner al alcance de los especialistas del interior, que están más cerca del mundo mágico de las supersticiones, algunos de los problemas de la medicina empírica, como el curanderismo, etc. ¿Qué sugerencias de orden práctico han podido nacer del contacto de mi libro con la experiencia recogida en años de práctica de los médicos de la campaña? Posiblemente muchas y muy importantes, no obstante, que la mayoría, desdeñarán a los saludadores o manosantas, sin estudiar sus métodos de curación. El interés despertado por tal obra me ha llegado personalmente, por conducto de comisionistas que entregaron el libro a los donatarios, por cartas o por otros medios. Sugiero al Laboratorio Galien una encuesta respecto a la opinión de los lectores al respecto, para darle un carácter más particular y preciso a lo que podía ser, o convertirse, en una interesante experiencia.

El estudio del folklore adquiere, así, valores prácticos que se hacen más visibles y aplicables en la tercera etapa de su desarrollo. En el Uruguay no podemos apreciar los resultados prácticos de estos ensayos porque pasamos actualmente el primer período de su desarrollo científico: el de la recolección del material. Nuestro atraso en materia de estudios científicos relacionados con el Folklore con respecto a países como la Argentina, Brasil o Chile, como lo destacamos en un informe presentado a la Sociedad Folklórica del Uruguay (5), se debe a varios factores: Principalmente a nuestro escaso amor por la tradición (felizmente se nota una reacción satisfactoria); a nuestra falta de disciplina científica, y especialmente al confucionismo que reina respecto al folklore y sus límites; al predominio de los audaces e improvisados, a través de la propaganda de la prensa, ya que el estudio del folklore requiere especialistas y no diletantes. Con la ayuda de los métodos etnográficos y sociológicos, abarcando a la vez cuestiones folklóricas y parafolklóricas (éstas últimas interesan desde ángulos afines), podremos intentar la interpretación de la compleja realidad social, tratando de comprenderla y traducirla a un idioma científico.

El estudioso del folklore debe tener una cultura huma-

nística, ser a la vez un etnólogo y un sociólogo, para poder así acercar al campo de lo folklórico otros problemas afines.

El valor práctico del folklóre se refiere no sólo a lo material, sino a lo espiritual. Sus medios prácticos de divulgación son la radio, el cine y el disco. A la tarea de divulgación debe preceder una profunda labor de investigación, de campo, en los medios donde el fenómeno folklórico se desarrolla. El folklore es también un medio espiritual de comprensión entre los pueblos. Vamos a repetir aquí lo que ya hemos dicho: el folklore es vínculo de unión entre los pueblos, que se comprenden mejor por la actividad de sus divulgadores. Es vínculo democrático, a pesar de su fondo aristocrático: la tradición.

Creemos que los valores prácticos del folklore se van a acrecentar a medida que la ciencia del Folklore avanza: ya que el Folklore es ciencia nueva y en formación.

Debe ser divulgado fundamentalmente en la escuela y en la universidad, donde menos se le conoce, para imponerlo no sin lucha en los medios cultos y eruditos, donde la incomprensión nace del monopolio o exclusivismo de lo culto, con exclusión de la sabiduría popular.

Haciendo del Folklore no sólo entretenimiento de eruditos, vinculándolo a todos los medios, contribuiremos a tratarla como debe ser en la realidad, la ciencia por excelencia del pueblo, que no obstante su raíz popular no llega a todas las capas de una nación, y nada impide, a mi modo de ver que se alcance una total comprensión de sus problemas.

Su significado es vasto y limitado a la vez; pues con ser popular no abarca más de lo tradicional; se refiere a las supervivencias del pasado, pero no a su estudio material; se estudia en los medios cultos y no obstante, es la expresión del saber popular. Aunque los límites del Folklore son todavía imprecisos; hoy se tiende a definirlos y ha comenzado a aclarar sus propios métodos. Debemos velar por la conservación de los elementos vivos que forman el material riquísimo de la sabiduría del pueblo, sin elaboraciones literarias que modifiquen la autenticidad, recogidos en su pureza virgen en ese contacto con el pueblo, que vivifica la tarea fría y erudita del gabinete, por la convivencia del investigador con el

pueblo. Y así lo esperan realizar quienes con la conciencia viva de una tarea empeñosa en pro de la conservación del acervo del folklore uruguayo, luchan contra la incomprensión de los poderes públicos.

B I B L I O G R A F I A

- 1945 -- CAMIO, Manuel. -- "El material folklórico y el progreso social". "América Indígena". Vol. V. Nº 3 México D. F.
- 1943 -- PEREDA VALDES, Ildefonso. -- "Medicina Popular y Folklore Mágico del Uruguay". Laboratorio Galien. Montevideo. 1 v. de 117 págs.
- 1945 -- PEREDA VALDES, Ildefonso. -- Sociedad Folklórica del Uruguay. "Acta de fundación. Estatutos. Informe. Normas de Investigación folklórica". Imprenta Lign. Montevideo. 1 folleto de 16 páginas.
- 1945 -- STEELE BOGGS, Ralph. -- "Valor práctico del folklóre". América Indígena. Vol. V. Nº 3. México D. F.
- 1945 -- VILLA ROJAS, Alfonso. -- "Significado y valor práctico del folklore". América Indígena. Vol. V. Nº 4. México D. F.

**EL CONGRESO INTERNACIONAL DE FOLKLORE
DE SAN PABLO**

- I. Introducción.**
- II. Temario.**
- III. Hecho Folklórico. Sus características.**
- IV. Folklore Comparado.**
- V. Música Folklórica y Música Popular.**
- VI. El Folklore y la Educación.**
- VII. Cooperación Internacional de Folkloristas.**
- VIII. Conclusiones Personales.**
- IX. Bibliografía.**

1. INTRODUCCION.

Con motivo del IV centenario de la fundación de la ciudad de San Pablo (Brasil) del 16 al 22 de agosto de 1954, celebrese en dicha ciudad, patrocinado por la I. B. E. C. C. (Instituto Brasileño de Educación Ciencia y Cultura) con el apoyo de la UNESCO, el primer Congreso Internacional de Folklore que congregó por primera vez en la capital del Estado de San Pablo, a destacados folkloristas de todas partes del mundo.

Le correspondió la presidencia de tan importante reunión de estudiosos del Folklore, al Ministro Dr. Renato Almeida, conocido musicólogo, autor de una excelente "Historia de la Música Brasileña".

Conjuntamente con el Congreso I. de Folklore, se celebró la VII Conferencia Internacional de Música Folklórica, convocada por el International Folk Music Council, con sede en Londres.

Asistieron al Congreso I. de Folklore representantes de las siguientes naciones, americanas, europeas y asiáticas: Argentina, Brasil, Bélgica, Cuba, Chile, España, Estados Unidos, Francia, Haití, Inglaterra, India, México, Japón, Portugal, Perú, Puerto Rico, Paraguay, Rumania, Suiza, Uruguay, etc.

Como era lógico esperar, la delegación del Brasil fué la más numerosa y representativa, y se destacó por su labor eficaz en todo momento: la integraban delegados de casi todos los estados del Brasil: Dr. Renato Almeida, Edison Carneiro, Oneyda Alvarenga, Rossini Tavares de Lima, Joaquín Ribeiro, Silvio Julio, Guilherme Santos Neves, Theo Brandão, Geraldo Brandão, Dulce Martins Lamas, Florival Seraine, Regina Lacerda, Laura Della Mónica, Hildegardes Cartolino Viana, Marisa Lira, etc.

Inglaterra, estuvo representada por dos musicólogos de fama universal: Maup Karpeles y Douglas Kennedy; Chile, por el Director del Museo de Artes Populares de Santiago, Tomás Lago; el Perú, por dos destacadas figuras del Folklore y la arqueología peruanas: los profesores Efraín Morote Best, y Luis E. Varcárcel. Ambos tuvieron una actuación brillante en el Congreso; el Paraguay, por el Presidente del Centro de Estudios Antropológicos. (C. E. A.), Coronel César Ramón

Bejarano; Francia, por el profesor Georges Henri Rivière, representante, además, de C.I.A.P. (Comisión Internacional de Artes y Tradiciones Populares) y Michele Richet, asistente del Museo de Artes y Tradiciones Populares de París; Bélgica, por el representante del neo-folklore, profesor Albert Marinus, Cuba, por el ilustre africanista Dr. Fernando Ortiz, que nos dió la despedida con elocuentes y joviales expresiones de cordialidad.

La delegación norteamericana no fué numerosa; pero suplió en calidad, la ausencia de la cantidad. Dos figuras de prestigio universal en la ciencia folklórica nos acompañaron con su experiencia de maestros: los profesores, Stith Thompson, Decano de la Universidad de Bloomington (Indiana) designado Presidente de la Comisión de Folklore Comparado, y el profesor Raph Steele Boggs, director y editor de "Folklore de las Américas" y Presidente del Southeastern Folklore Society.

La delegación española, con igual cantidad y calidad —dos miembros— estaba compuesta por el Dr. Antonio Castillo de Lucas, especialista en Medicina Popular y Secretario de la Sociedad Española de Etnografía y Folklore, y Nieves de Hoyos Sancho, que pertenece al Centro de Estudios de Etnología Peninsular, y es autora de numerosos trabajos de Etnografía y Folklore españoles, colaboradora de su ilustre padre, Luis de Hoyos Sáinz, en el "Manual de Folklore", familiar a todos los folkloristas del mundo.

Portugal se vió representado por musicólogos y etnógrafos de la calidad de Jorge Dias, de destacada actuación en el Congreso, Armando Leça, José Osorio de Oliveira, Jaime López Díaz, Luis Chaves.

México, envió un solo delegado, pero estuvo magníficamente representado por el mejor de sus folkloristas, el profesor Vicente T. Mendoza.

Haití se hizo representar por una figura magna en la etnografía del Caribe, el Dr. Price Mars, por jóvenes investigadores, como Emmanuel C. Paul, Antoine E. Cherbuliez, Director del Seminario de Musicología de Zurich, y vice presidente del Consejo Internacional de la Música Popular (Londres), representó a Suiza.

En la delegación japonesa, se destacó Miss Kikuko Kanai. Los argentinos estuvieron bien representados, con Félix Coluccio, Tobías Rosenberg y María Teresa Avila.

La delegación uruguaya la componían como delegados oficiales el reputado musicólogo Lauro Ayestarán, y el que escribe, y en forma extra oficial, por un grupo de discípulos del profesor Paulo Carvalho, Neto, que acababan de fundar en Montevideo CEFU. (Centro de Estudios Folklóricos del Uruguay); Neraida Cosmides, Ramón Paradela, Esther Paradela, Maldina Pintos Bandera, Teresa Martínez Capozzolo, María Julia Silva Ubiría, con la colaboración fotográfica y cinematográfica de Leopoldo Lecour Irigoyen. La delegación uruguaya organizó el "stand" URUGUAY de la exposición de Artes Populares del Parque Ibirapuera, y exhibió una película sobre el culto de San Cono, en la ciudad de Florida (Uruguay), ambas cosas nuestras fueron muy bien recibidas por los delegados de los países amigos.

Se notó la ausencia de calificados folkloristas de Brasil, Chile y Argentina, como Luis Da Cámara Cascudo, Verísimo de Melo, Rafael Jijena Sánchez, Carlos Vega, Augusto Cortazar, Basilio de Magalhaes, Cecília Meirelles, Alceu Maynard Araújo, Oreste Plath, Bruno Jacovella, Oreste Di Lullo, Juan Alfonso Carrizo y Bernardo Canal Feijoo.

Además de la experiencia que recogimos en las sesiones del Congreso y en las deliberaciones de las comisiones, pudimos recoger también, ricas experiencias en las audiciones comentadas de música africana, música haitiana, paraguaya y brasileña.

Sin duda, la experiencia inolvidable para todos los delegados, fué el festival folklórico, que congregó en el Parque de Ibirapuera, a conjuntos folklóricos seleccionados de todos los estados del Brasil, desde el lejano Ceará, hasta el vecino, Río Grande do Sul. "Reisados", "Caiapós", "Maracatús", "O Bumba meu boi", y otras expresiones populares del folklore del Brasil tuvieron para nosotros, que las conocíamos a través de descripciones de los folkloristas brasileños, una vivencia inolvidable en la realidad que todos anhelamos observar.

II. TEMARIO DEL CONGRESO.

1º) Características del hecho folklórico. Considerar los elementos fundamentales del hecho folklórico; hasta que punto se puede prescindir del elemento tradicional y de que modo se puede aceptar la aparición de un hecho folklórico.

2º) Folklore y Educación Básica. Importancia del Folklore en la formación de los educadores.

3º) Música folklórica y música popular. Fronteras entre la música folklórica y la música popular. Características de la música folklórica.

4º) Folklore comparado. Bases que fundamentan las afinidades humanas y las afinidades de un área cultural común.

5º) Cooperación internacional de folkloristas. Medios y condiciones para su efectivación. Convenios entre estados y organizaciones semi oficiales y no gubernamentales.

III. HECHO FOLKLORICO: sus características.

Morote Best, en su comunicación sobre las características del hecho folklórico, dice que ellas son: 1º Tradicionalidad, 2º Anonimato, 3º Funcionalidad, 4º Plasticidad, 5º Popularidad, 6º Ubicabilidad.

Es una redundancia hablar de funcionalidad cuando se ha dicho que la tradicionalidad es una de las características del hecho folklórico. Como muy bien lo ha explicado, el prof. Carvalho Neto en su "Curso de Folklore", constituye pleonasmos dar como característica del hecho folklórico además del anonimato, de la vulgaridad, de lo tradicional, el ser antiguo, superviviente y funcional. Basta con decir, ser tradicional y estarán allí comprendidas la antigüedad y la supervivencia, y condicionada a esta última el funcionalismo.

Para mí los elementos que integran el hecho folklórico, y que permiten distinguirlo y aislarlo, son tanto para la literatura oral, como para la música, de dos clases: 1º Fundamentales, 2º Secundarios. Fundamentales serían: 1º LA TRADICIONALIDAD o tradición. Con esta objeción válida, que no todo lo tradicional es folklórico.

2º LA POPULARIDAD. El ser popular es una condición "sine qua non" del hecho folklórico, pero como la tradicionalidad, admite excepciones, por cuanto no todo lo popular

es o pasa a ser folklórico. El esclarecimiento de este aspecto del hecho folklórico sirve para establecer la diferencia existente entre música popular y música folklórica, que trataremos más adelante. La llamada música popular es aceptada "momentáneamente" por el pueblo, se rige bajo el imperativo circunstancial de la moda, le falta la "vigencia" que la puede incorporar al "acervo", obedece a normas aprendidas artísticamente y carece de espontaneidad. Le falta, además, para ser folklórica el carácter funcional.

3º ANONIMATO. Anonimato, como lo ha dicho Oneyda Alvarenga (1), no quiere decir que no tenga autor, sino que no se conoce al autor. El hecho del olvido del autor, o el desconocimiento de la autoría, que no excluye la individualidad, se produce cuando el pueblo adopta una obra, la hace suya, y adquiere por eso mismo, carácter colectivo. No hay colaboración colectiva en la creación del pueblo; pero si prohibición, asimilación y desinterés, porque el pueblo recrea, modifica, adapta, por placer, sin vanidad, o por necesidad social o ritual.

Este aspecto lo ha observado Oneyda Alvarenga, cuando dice (2) que la música folklórica se diferencia de la popular por estar adscripta a una función social. La creación de la música popular es interesada, comercialista y de vanidad. El autor firma siempre, quiere la perduración de su nombre, y sea popular o culta, su música nunca se divulga en forma anónima.

4º UNIVERSALIDAD. La cuarta característica general del hecho folklórico se puede definir, como lo hace Castillo de Lucas (3), como la condición de que por responder el hecho folklórico a universales necesidades humanas, físicas y corporales, tiene su representación en la cultura de los demás pueblos. Esta es la razón del interés sociológico del Folklore.

CARACTERES SECUNDARIOS

1º) Oralidad. Con la excepción muy poco común (no modifica, fundamentalmente, la regla) de que hay formas folklóricas escritas, y se transmiten de esa manera: papeletas, boletines, etc.

2º) Espontaneidad. La creación folklórica tanto en la música como en la poesía, es espontánea, natural, y no obedece a una enseñanza previa, técnica.

3º) Vigencia. Que sea aceptada por la mayoría, que tenga el sello de la colectividad, con carácter de permanencia en su aceptación general.

NUEVOS HECHOS FOLKLORICOS

Se acepta la existencia de nuevos hechos folklóricos, que se están formando o se formaron recientemente. A este respecto, vease la interesante comunicación de Nieves de Hoyos Sancho. "Nuevos hechos folklóricos" (4), con los ejemplos de pedir la vez en las colas madrileñas, etc. La aceptación de los hechos nuevos es lo que le puede dar a lo folklórico caracteres vivos, de constante renovación. El folklore no muere, ni se estratifica.

TRES POSICIONES FRENTE AL HECHO FOLKLORICO EN EL CONGRESO

La primera fué la de la delegación del Brasil, que sostuvo los puntos de vista de la Carta del Folklore Brasileño, aprobada por el Primer Congreso Brasileño de Folklore (Río de Janeiro) 22 al 31 de agosto de 1951.

La segunda posición, sostenida por algunos delegados, y especialmente por el delegado español Castillo de Lucas, niega el carácter de folklórico a todo dato que no tenga el sello de la tradicionalidad.

La tercera posición establece ciertas características como tipificadoras del Folklore; es la posición de la Universidad del Cuzco, con el esquema de Morote Best, cuya crítica expresé al principio.

IV. FOLKLORE COMPARADO.

De esta Comisión, la cuarta, presidida por el eminente profesor Stith Thompson, Decano de la Universidad de Bloomington —Indiana— formé parte y estaba integrada, entre otros, por los siguientes destacados miembros: Dr. Fernando Ortiz, el consagrado maestro africanista de Cuba; Vicente T. Mendoza, Presidente de la Sociedad Folklórica de México, y la primera autoridad en el folklóre musical de su país; Jaime

López Días, destacado folklorista portugués; Joaquín Ribeiro y Silvio Julio, dos notables estudiosos de la Historia, la Literatura y el Folklore del Brasil; Edison Carneiro, el reputado africanista brasileño; Dr. Price Mars, del Bureau de Etnología de la Universidad de Puerto Príncipe; Ralph Steele Boggs, eminente profesor de la Universidad de Miami, Emmanuel C. Paul, joven investigador haitiano, y Theo Brandao, de la delegación de Alagoas, Brasil.

Ante dicha Comisión, lei mi trabajo "Confluencias entre el folklore uruguayo y brasileño" (5) del que quiero anticipar una síntesis. (1)

En la primera parte, a modo de introducción, ofrezco un resumen histórico de la influencia luso-brasileña en el Uruguay, en la que distingo tres etapas: la primera de 1680 a 1777, hacia el sur, con la tentativa de ocupación de la bahía de Montevideo y la fundación de la Colonia del Sacramento.

La segunda hacia el este, con la conquista de Río Grande, y la erección del fuerte de San Miguel. Esta penetración por el este culmina con la invasión de la Banda Oriental y la creación de la Provincia Cisplatina (1821-1825), y la tercera etapa, la más importante para nuestro estudio, comprende la penetración pacífica del Norte del Río Negro y señala la influencia brasileña en los departamentos de Artigas, Rivera, Cerro Largo, Salto y Tacuarembó. Esta penetración pacífica comienza en 1830 y continúa hasta fines del siglo XIX, habiendo decaído mucho en la actualidad.

A continuación estudio la toponimia de origen portugués, acopiando diecisiete nombres de origen portugués en nuestros arroyos y cañadas, o lugares, señalando que la mayor parte pertenecen en su origen a patronímicos. Me refiero al bilingüismo, en forma somera, por tratarse de un tema marginal, destacando los intercambios lingüísticos entre el portugués y el español.

La última parte, la más importante, está dedicada al folklore comparado entre ambos países, analizando las siguientes especies folklóricas que tienen correspondencias y analogías en Brasil y Uruguay:

(1) *Veáse más adelante el trabajo que se referencia.*

ADIVINANZAS.
REFRANES.
SUPERSTICIONES.
DANZAS.

Cito como contribuidores al estudio del folklore comparado entre los dos países amigos a los especialistas brasileños: Walter Spalding, Dante de Laytano, Luis Da Cámara Cascudo, Alceu Maynard Araújo y Osvaldo Lamartine. No expongo ninguna tesis, ni llego a ninguna conclusión. Mi trabajo fué discutido y aprobado por la Cuarta Comisión (Folklore Comparado), interviniendo en su discusión los congresistas; Stith Thompson, Silvio Juijo, Joaquín Ribeiro y Jaime Lopes Dias.

La Comisión de Folklore Comparado, llegó a las siguientes recomendaciones generales:

1º Para el estudio del folklore comparado el concepto de área es de gran importancia práctica, más una exacta definición de áreas culturales es materia de gran complejidad, pues que comprende cuestiones tales como proximidad geográfica, lenguas, algunos veces fronteras políticas, otras veces antiguas identificaciones étnicas. etc.

Solamente investigadores especializados pueden determinar la utilidad de las limitaciones del área. La atención de los folkloristas es dirigida hacia investigaciones de este tipo, por ser altamente útiles para todos los estudiosos del folklore comparado. Una delimitación final de áreas podrá constituir un proceso tardío con muchas posibilidades de error.

2º Se recomienda la realización de estudios especiales para determinar hasta que punto, en caso de pueblos vecinos el área cultural corresponde a las fronteras lingüísticas y políticas.

3º Se recomienda la realización de estudios sobre las harreras para la diseminación del folklore, así como con relación a los varios elementos que pueden ayudar tal diseminación, como por ejemplo, los océanos, las montañas, la movilidad natural o la permanencia de las poblaciones.

4º La Comisión recomienda la perfección de los instrumentos para los estudios del folklore comparado y prác-

ticas usuales, tales como una ayuda ponderable para la preparación de bibliografías especializadas, índices generales o analíticos, guías para estudiantes y aficionados, manuales y monografías sobre particularidades significativas de un campo especial.

5º La Comisión juzga necesario afirmar que los estudios comparativos deben ser hechos no solamente sobre "ítems" particulares del folklore con una base internacional amplia, sino también sobre aquellos que puedan servir para delimitar las áreas de distribución en un territorio más limitado: hemisferio, península, continente, etc.

6º La necesidad de ciertos tipos de trabajo de folklore comparado en las grandes bibliotecas es reconocida y por esa razón es necesario, un entrenamiento en el uso de los grandes libros de referencia en folklore, en cualquier lengua.

V. MUSICA FOLKLORICA Y MUSICA POPULAR.

Sobre este punto tratado por la tercera comisión, el International Folk Music Council había adoptado la siguiente definición: "Música folklórica es la música que fué sometida a un proceso de transmisión oral. Es el producto de la evolución y depende de circunstancias, de continuidad, variación y selección".

Esta definición implica, dice Maud Karneles, que la música folklórica sea el producto de una tradición no escrita en la que los elementos que forman o están formando la tradición sean: 1º Continuidad que liga el presente con el pasado. 2º Variación que proviene del impulso individual o de grupo. 3º Selección por la comunidad que determina la forma por la cual la música folklórica sobrevive.

Es una cuestión siempre propuesta y de imposible respuesta, agrega la ilustre musicóloga, el saber que tiempo necesita una canción de autor conocido para hacerse folklórica. Cita el ejemplo, (6) muy interesante, del Tipperary, canción que fué popularísima en la primera guerra mundial y no se tornó folklórica, porque el pueblo nunca la recreó.

El proceso de folklorización, como lo expresa la destacada musicóloga es cuestión de tiempo.

El proceso de popularización es el de la simple difusión, el de la folklorización es más profundo, más lento, más decantado. Tenemos un ejemplo en la literatura gauchesca. ¿Las sextinas de "Martín Fierro" se pueden considerar folklóricas por el hecho de que se repitan, ignorándose acaso el nombre del autor, o se canten con acompañamiento de guitarra por un payador? No. A pesar que admitimos con Augusto Raúl Cortazar (7) que respecto a algunos dichos y refranes, especialmente los consejos del Viejo Vizcacha, se ha producido un verdadero proceso de folklorización. Se trata simplemente del proceso de popularización de una obra culta inspirada en temas gauchescos. Para el proceso de folklorización, para que éste se produzca, faltan los siguientes elementos: 1º Tradición. No se repiten los sextinas de Hernández por tradición, oral, sino proceden de una lectura y es difícil que ignore, quien las repite o recita, que el autor es un señor Hernández. 2º No se modifican, no se recrean, falta el elemento variante; siempre se repite y se repetirá el mismo texto.

La VII Conferencia Internacional de Música Folklórica, adoptó la definición del International Folk Music Council, admitiendo que la música folklórica evoluciona por medio de la difusión oral y que los factores que condicionan esta oralidad son: la continuidad, la variabilidad y la selección. En cuanto a la diferencia con la música popular no puede dar lugar a dudas. Este criterio puede aplicarse a la literatura oral, a la poesía folklórica que se diferencia por sus caracteres de la poesía vulgar.

Oneyda Alvarenga (8) define la música folklórica como la música que siendo usada anónimamente por las clases incultas de las sociedades civilizadas, proviene de creación anónima y colectiva de la misma, o de adopción o acomodación de obras populares o cultas que perdieron su uso vital en los medios donde se originaron.

La expresión "Clases incultas de las naciones civilizadas" que Oneyda Alvarenga toma de Thoms, supone una impropiedad de expresión.

Incultas, se dice al referirse al "vulgus", inculto es incompatible con cultura, y el pueblo en el sentido lato es culto, posee una cultura material o espiritual, que es la cultura po-

pular, que se diferencia en ciertos aspectos del saber erudito. Por eso, sería más apropiado hablar para no incurrir en confusiones, de saber popular o saber culto o erudito, y no de clases incultas o cultas. Además, el folklore no es la expresión de las clases, porque sobrepasa las clases e influyen en él tanto el pueblo como élites. Así, por ejemplo, en ciertos aspectos históricos, el folklore pudo tener su origen en los eruditos. Los misioneros, por ejemplo, impusieron cantos religiosos a los indígenas, que éstos más tarde los adoptaron con sus peculiares maneras de ser y de sentir, y en los que resultaba difícil negar su valor folklórico.

Música popular, es a mi modo de ver la música que siendo compuesta con cierta técnica de factura artística por autores conocidos es difundida y usada, con mayor o menor amplitud por todas las clases de una sociedad.

La distinguida musicóloga brasileña Dulce Martins Lamas, (9) distingue la música popular de la folklórica, porque la primera posee autor conocido, presenta ciertas técnicas de factura y forma estructural más desenvuelta reveladora de conocimientos de teoría musical, principalmente en la armonía acompañante. Propágase generalmente por la radio, cine-ma, y tiene impresión gráfica. Sus características son la duración relativamente efímera, y la folklórica es la que se tradicionaliza casi enteramente, se preserva por las constancias, modismos estructurales, modalidades interpretativas, persistencia de motivos e instrumental de hechura folklórica.

VI. EL FOLKLORE Y LA EDUCACION.

La educación fundamental, dice el profesor Oscar Núñez del Prado (10) tiende a capacitar a los seres humanos en la satisfacción de sus necesidades, por medio de una instrucción adecuada. Se ve la necesidad de preparar educadores convenientemente informados, acerca de problemas de orden agrícola, ganadero, de salubridad, pero no se ha hecho ningún esfuerzo para equiparlos de un conjunto de conocimientos de orden técnico en el estudio de la comprensión de la cultura".

Se observa que existen lagunas evidentes en la preparación del maestro para la aplicación de sus conocimientos técnicos a la realidad social, faltando la adecuada preparación

en Sociología Rural, Etnografía, Folklore. Me referiré a la enseñanza de la ciencia, o la divulgación del folklore, en dos aspectos complementarios, en la escuela y en la Universidad.

UNIVERSIDADES.

De un informe del profesor Ralph Steele Boggs (11) publicado en el Boletín. "FOLKLORE" de Buenos Aires, en 1940, titulado: "El Folklore en los planes de estudio en las universidades norteamericanas", tomo los siguientes datos: "Para especializarse en folklore generalmente, el estudiante tiene que matricularse en un departamento relacionado con el Folklore, seguir sus estudios de su interés especial hasta el punto que lo permitan los cursos y la capacidad de los profesores, escribir sus tesis sobre el Folklore con las restricciones sobredichas y por lo demás satisfacer todos los requisitos en general del departamento prescindiendo de su interés especial. Varias universidades permiten distintos grados de concentración de la enseñanza especial del Folklore: cuatro en forma notable; las universidades de Carolina del Norte, de Indiana, de California y de Nuevo Méjico.

En la Universidad de Indiana se permite una serie secundaria de cursos de Folklore, con especialización en el departamento de Inglés para el doctorado. En la Universidad de California, en Berkeley, un Comité se encarga de la dirección de los planes de estudios y el Comité puede recomendar cualquier combinación de cursos que convenga para el trabajo del estudiante quien satisficará los requisitos de su departamento, los cuales se expresan en términos muy generales."

Como se puede apreciar por los párrafos citados del informe del profesor Ralph Steele Boggs —en la conferencia ofrecida en el Instituto de Cooperación Universitaria de Buenos Aires— en la mayoría de las universidades de los Estados Unidos, se estudia el folklore como una disciplina independiente.

Siguiendo el ejemplo de Europa, especialmente de los países septentrionales, Noruega, Suecia, Dinamarca, Finlandia, donde existen departamentos y archivos de Folklore, las universidades norteamericanas realizaron una labor didáctica y de investigación que culminó con las cátedras arriba señala-

das, y los aportes de los estudiosos de la calidad de Campa, Boggs, Thompson, Tylor, Kirkland, etc.

Muchas universidades de América del Sur siguieron el ejemplo a su vez, de los Estados Unidos, creando cátedras o departamentos de Folklore: así vemos el Departamento de Folklore del Instituto de Cooperación Universitaria de Buenos Aires, que editaba un Boletín; el Departamento de Folklore e Investigaciones Musicales de la Universidad de la Plata, dirigido por Carlos Vega; la Universidad del Litoral con cátedra de Folklore, y la de Tucumán, con cátedra e instituto, que en un tiempo estuviera a cargo de Rafael Jijena Sánchez, el Instituto de la Tradición, de Buenos Aires, etc.

ESCUELAS.

El mismo Boggs, agrega: "Pero ahora empieza a darse al Folklore la debida importancia en las escuelas. En 1940 publicó el Concejo Nacional de Educación de la Argentina una antología Folklorica para las escuelas primarias y otra para las escuelas de adultos, para conservar la unidad y el carácter nacional. En la Escuela de Bellas Artes de Chile aprenden a imitar la alfarería indígena. En el Conservatorio Nacional de Música de Río de Janeiro se enseña el folklore, la música nacional y los niños de las escuelas públicas de México, aprenden las canciones de su propio folklore".

Y decimos nosotros: esto es parte de lo que se ha hecho; queda mucho por hacer y parte de lo que se ha hecho no se ha hecho bien.

El ideal pedagógico no consiste en enseñar en las escuelas o en los liceos, el Folklore como una asignatura más, como la Geografía o la Historia, sin contar sus relaciones con la Antropología, con la Etnografía, la Geografía y la Sociología, sino en preparar adecuadamente a los maestros para que adquieran suficientes conocimientos técnicos para orientar a sus alumnos. No se trata por otra parte de fomentar las creaciones de cátedras pseudos folklóricas, donde se enseñe a estropear a los niños el silabario de las canciones.

No desconocemos la importancia pedagógica que tiene la música en la formación vocacional del niño; pero iniciarlos mal en el conocimiento de nuestro folklore, con preju-

los tradicionalistas, fomentando sólo el nacionalismo y no la cooperación internacional conjuntamente, equivale a desnaturalizar una buena iniciativa. Hay que encarar el estudio del Folklore desde el punto de vista de la educación, con carácter general.

Desde la primera experiencia con el lenguaje, ya vemos que el habla popular ofrece un vasto campo de experiencias: refranes, dichos, modismos, lenguaje coloquial, etc.; luego la literatura oral de los cuentos y adivinanzas ofrece también, otro vasto campo de acción.

El cuento tiene un sentido moral, de moralejas para el niño; pero también tiene un sentido interpretativo de mito o símbolo, que hay que desentrañar, y ahondando además tiene un sentido psicoanalítico, que el profesor Paulo de Carvalho Neto ha estudiado con exhaustiva erudición en su obra reciente: "Psicoanálisis y Folklore" (12). La adivinanza sirve para aguzar el ingenio y despertar de una manera muy simple y esquemática el sentido poético. Encarar su estudio en la escuela sería acaso una forma de proyección artística del folklore, pero así y todo es una manera de relacionar el arte y el folklore.

Los mitos, también tienen un profundo sentido pedagógico. La mitología autóctona del área tupi-guaraní tiene bellos mitos como el Yasiyateré, el Curupí, que analizados y explicados sirven admirablemente para despertar en los niños el simbolismo de la naturaleza.

Nuestra mitología y leyendas, adolecen de cierta pobreza comparadas con la riqueza de mitos del Brasil, por la doble influencia indígena y africana que los fortalecen; pero poseemos leyendas no desdeñables desde el punto de vista pedagógico, como los negros del agua, el negrito del pastoreo, el lobisón, que constituyen material de enseñanza respecto a ciertas creencias populares, relacionadas con variados aspectos de la vida.

Las supersticiones, por sí solas, no tienen proyección didáctica, porque interesar al niño en creencias supersticiosas, sería inconveniente al llenar sus mentes de temores que pueden crear complejos. Pero hay otro campo muy vasto y escasamente explotado: el de las canciones, las rimas y los juegos

infantiles. El juego es una actividad tan importante en la vida cotidiana como el trabajo, y es la actividad característica del niño. Todos los niños juegan en una ronda universal que no tiene fin, así como todos los pueblos tienen sus danzas, sus costumbres, y sus canciones tradicionales.

En mi "Cancionero Popular Uruguayo" recogí muchas de nuestras canciones y juegos infantiles que fueron pautados por Lauro Ayestarán. En él puede encontrar el maestro un precioso material para iniciar sus búsquedas pedagógicas para orientar al niño en el campo del folklore uruguayo.

Por consiguiente, la enseñanza del Folklore en la escuela debe ser de carácter general, abarcar no sólo la enseñanza de las danzas nativas, sino, también los cuentos y adivinanzas, el lenguaje, el folklore material de la campaña, etc.

Falta aún a los maestros la preparación técnica necesaria para realizar con eficiencia estos trabajos. La encuesta del Consejo Nacional de Educación de la Argentina fracasó en parte, por la falta de preparación técnica de los maestros en la función que se les confiaba: aquéllos no entendían el sentido de las preguntas, o al contestarlas se referían a hechos ajenos al campo del Folklore, que tiene sus límites como toda ciencia.

El Consejo de Enseñanza Primaria y Normal del Uruguay, publicó en 1946, por su departamento editorial un "Cancionero Infantil", iniciativa bien intencionada, pero que adolece de defectos. El fracaso de estas iniciativas consiste en la equivocada selección del material, y el hecho de que generalmente se confían estas tareas a diletantes y no a especialistas. Confiamos que el "Cancionero Infantil" que prepara Lauro Ayestarán, —especialista en la materia—, llenará todas estas lagunas.

Las experiencias válidas son abundantes en otros países: España, por ejemplo. Véase las realizadas por Luis de Hoyos Sainz con sus discípulos en su cátedra de la Escuela Superior del Magisterio-Seminario de Etnografía, y las huellas seguidas de los trabajos de su padre, por su hija, Nieves. Quien quiera conocer los resultados prácticos de estas experiencias consulte el trabajo de Nieves de Hoyos Sancho: "Importancia del Folklore en la formación de Educadores", presentado al

C. I. de F. P. (13) Congreso Internacional de Folklore de San Pablo.

Yo atribuyo el fracaso de las escasas iniciativas folklórico-pedagógicas en la materia, realizadas en el Uruguay a los siguientes factores: 1º Improvisación y autodidactismo. 2º Falta de capacidad de los dirigentes para seleccionar el personal especializado. 3º Falta de madurez para esta clase de estudios.

El primer acuerdo de la Comisión de Folklore y Educación Básica del Congreso Internacional de Folklore de San Pablo fue: recomendar el estudio de ciertos hechos de la cultura independientemente del nombre con que son designados en los diferentes países y solicitar a los gobiernos, universidades y otros centros de enseñanza y preparación privados que hasta hoy no lo tienen hecho, la creación de cátedras de estos estudios.

El segundo acuerdo de la Comisión recomienda a los órganos interesados, la utilización del material folklórico en la educación de Base o Educación Fundamental.

Por ser muy importantes, reproduzco aquí las conclusiones del profesor Roger Bastide, en sus notas a la Introducción del Folklore en la Educación: (14)

1º Es un folklore diferencial en el sentido que no se confunde con el de los jóvenes, de las mujeres y de los hombres adultos, de los notables de la comunidad (Varagnac).

2º Se presenta a menudo como un receptáculo de sobrevivencias de antiguas culturas desaparecidas y mantiene en el interior de un grupo rasgos de civilizaciones arcaicas (Deonna).

3º Es un folklore espontáneo que se transmite de generación en generación a través de la imitación de los niños de edad por los niños más jóvenes a través de la influencia afectiva de los padres, más particularmente de las madres y de los abuelos.

4º Tiene un carácter funcional que permite a través del juego, la asimilación de los niños a la cultura de los adultos (Florestán Fernández).

VII. — COOPERACION INTERNACIONAL DE FOLKLORISTAS.

La Quinta Comisión trató ampliamente el tema de la cooperación internacional de folkloristas. Se informó sobre los organismos internacionales, que especializados en determinados aspectos: International Folk Music Council (música folklórica) y CIAP. (Comisión Internacional de Artes y Tradiciones Populares) no tienen en la práctica el carácter de coordinadores universales de la totalidad de las actividades del folklore. De las actividades de otro instituto, también parcial, el "Comité Interamericano de Folklore" informó el Dr. Luis E. Valcarcel, delegado peruano.

Para obviar estos inconvenientes, se presentaron a la mesa del Congreso dos proyectos de creación de un Instituto Internacional de Folklore, uno del delegado de la Universidad del Cuzco, profesor Efraim Morote Best. y otro mío, coincidentes en muchos puntos, como lo reconoce el primero (15) de los nombrados. La diferencia entre ambos proyectos era que el mío, ponía como sede del Comité Internacional la ciudad de San Pablo, como un reconocimiento a la labor extraordinaria de nuestros compañeros del Brasil en el campo de la investigaciones folklóricas, y con el fin de paliar la hegemonía europea en esta clase de órganos internacionales.

Completaron los informes de la Quinta Comisión, la lectura del trabajo del profesor Dr. Price Mars sobre la influencia del negro en el folklore americano; el informe del profesor Vicente T. Mendoza sobre la investigación del folklore en México, y la ponencia del Silvio Julio, recomendando la importancia y utilidad que para todos los folkloristas tiene la obra del Dr. Felix Conzueco.

Debo destacar que frente a una obra tan eficaz como la que realiza el Comité Interamericano de Folklore, que lleva publicados dos gruesos volúmenes de serios trabajos de investigación en la materia, expuse y denuncié ante la mesa del Congreso la labor confusionista de los pseudos institutos interamericanos de Folklore, que no son ni interamericanos, ni nada tienen que ver con la ciencia que estudiamos. Ponencia apoyada por el Dr. Fernando Ortiz, que manifestó que en

Cuba se observaba la misma falsificación por parte de personas más interesadas en la auto-propaganda que en el cultivo de la ciencia.

Las recomendaciones del Plenario, derivadas de las discusiones de la Comisión fueron las siguientes:

1º Que la UNESCO, la CIAP o el International Folk Music Council, y las otras organizaciones internacionales y nacionales competentes, como el Comité Interamericano de Folklore, estudien los medios propios para estimular los contactos, la formación de bolsas de viaje, el intercambio de personas y otras facilidades.

2º Que las universidades y otras organizaciones competentes mantengan o creen periódicos destinados a divulgar los resultados de sus investigaciones, concernientes al folklore y a la Etnografía en sus respectivos países, efectuadas con el auxilio de organizaciones científicas o por investigadores calificados, utilizando medios propios. b) Que se mantenga o cree en cada país por lo menos un periódico concerniente al Folklore y a la Etnografía del mismo, suministrando informaciones pormenorizadas; que se tienda igualmente a la creación de una bibliografía sistemática de actualidad y si es posible una discografía y una filmografía sistemática de actualidad.

3º Que las organizaciones y los investigadores de los diversos países, especializados en el dominio del Folklore y de la Etnología den su más amplio concurso en el plano universal y según sus dominios concernientes a las organizaciones como la CIAP y el International Folk Music Council, en el plano internacional y en el regional, a organizaciones como el Comité Interamericano de Folklore, así como a otras organizaciones interesadas en estos asuntos, para que desenvuelvan entre ellas una cooperación tan estrecha como fuere posible.

CONCLUSIONES PERSONALES.

Hablé de lo que se hizo en el Congreso Internacional de Folklore de eficaz; pero debo hablar también de lo que no se hizo o quedó como una aspiración de difícil realización práctica.

Una de las consecuencias prácticas de la reunión en una ciudad de América, populosa y culta, de folkloristas ilustres de todas partes del mundo, ha sido las vinculaciones personales y el intercambio de trabajos. Era una manera de hacer algo.

Fué lamentable que habiéndose presentado tres proyectos sobre creación de un Instituto Internacional de Folklore, el del profesor Morote Best, el (17) y del profesor Ramón de Castro Estéves, (18) y el mío, no se hayan estudiado detenidamente, con su correspondiente repartido, y no se buscara otra resolución que recomendar el apoyo a instituciones que no reúnen las condiciones exigidas para cumplir los fines internacionales que se propiciaban por ser, si bien muy importantes y respetables en sus cometidos, limitadas y especializadas en sus aspiraciones.

Una ponencia que debió aprobarse (19) fué la del profesor Oscar Núñez del Prado, pidiendo se sustituyera la palabra folklorista por Folklorólogo. Es sabido el uso y abuso que se hace a diario de la palabra "folklorista". Así como no debe confundirse al anticuario con el arqueólogo, no debe confundirse al estudioso del folklore, con el llamado vulgarmente folklorista que suele ser un compositor de música popular pseudo folklórica, o un charlista de radio sobre temas nativos.

Debió aprobarse, también, la ponencia del Presidente de la Sociedad Folklórica de Bolivia, Dr. José Felipe Costas Arguedas (20), solicitando la creación del Calendario Universal del Folklore.

Varias críticas debemos formular al Congreso Internacional del Folklore. Debió designarse una Comisión para seleccionar las ponencias. De esa manera pudo evitarse que fracasaran muchas bellas iniciativas y fueran aprobadas otras que no resultaban tan importantes.

Otra crítica: sólo por tradición oral se puede saber lo que se discutió en las comisiones del Congreso. No se recogió la versión taquigráfica de lo tratado. Un congresista que presentó un trabajo y fue discutido en comisión, no puede conservar de memoria lo que se dijo en favor de su trabajo, o la crítica que se hizo. Lo más medular del Congreso se perdió por inexplicable omisión del Comité Organizador.

A tres años de celebrado el Congreso no se han publicado los trabajos presentados en forma oficial.

Los que nos hemos interesado por el Congreso y sus resultados, para documentarnos y obtener una bibliografía, nos hemos valido de las copias que conservamos de los trabajos, y en realidad, cuando releemos el rico material de estudios que se presentó al Congreso, la labor de tan destacados folkloristas del mundo aparece valorizada por la calidad y útil enseñanza que se recoge de la etapa más importante de nuestra ciencia, —que obtuvo en San Pablo— en agosto de 1954, a través de tan valiosa bibliografía, que sólo en parte citamos, un momento feliz y precursor de nuevos avances.





CONFLUENCIAS ENTRE EL FOLKLORE URUGUAYO Y EL BRASILEÑO

1) ANTECEDENTES HISTORICOS

Desde la fundación de la Colonia del Sacramento en 1680 por D. Manuel Lobo, hasta mediados del siglo XIX, la penetración luso-brasileña tuvo en la Banda Oriental y en el Uruguay más tarde, una importancia singular que se manifiesta con caracteres históricos y sociológicos y abarca diversos aspectos etnoográficos y folklóricos.

La fundación de la Colonia del Sacramento fué una punta de lanza que inicia la penetración política lusitana y se continúa en 1723 cuando los portugueses al mando del Manuel de Freitas Fonseca intentaron ocupar el puerto de Montevideo, ayudados por Antonio Pedro de Vasconcellos, gobernador de la Colonia del Sacramento, con tropas, víveres y caballos. Bruno Mauricio de Zavala desbarató el plan de los portugueses, y ese hecho bélico determinó la fundación de Montevideo. Gracias a la habilísima diplomacia portuguesa, que heredaron más tarde los brasileños, y a la ineficacia de los políticos y diplomáticos españoles, pudo mantener Portugal en su poder, desde 1680 a 1777, casi un siglo, un territorio que no le pertenecía por derecho y el tratado de San Ildefonso que puso fin a la contienda entre Portugal y España fué desastroso para esta última nación, que a cambio de una población en escombros y unas pequeñas islas en el golfo de Guinea, perdía los territorios de Río Grande y Santa Catalina.

La penetración política de Portugal en tierras españolas del Río de la Plata, determinó como medida de contención de las invasiones pacíficas o violentas la fundación de ciudades como Montevideo, Ceballos (Rivera), San Eugenio (hoy Artigas), y Artigas (hoy Río Branco).

En 1762 era tan importante el núcleo de familias portuguesas en el este de la Banda Oriental que D. Pedro de Ceballos, el reconquistador de la Colonia de Sacramento funda

la ciudad de San Carlos con un grupo numeroso de familias portuguesas. Creemos que a no mediar la energía de Ceballos y Zavala, ya en 1680 hubieran dominado los portugueses todo el territorio de la Banda Oriental.

En tres etapas se desarrolla la penetración luso-brasileña en el Uruguay. La primera, de 1680 a 1777 hacia el sur con la tentativa de ocupar Montevideo y la fundación de la Colonia de Sacramento, la segunda hacia el este continuando la conquista de Río Grande y levantando el fuerte de San Miguel para rechazar a los españoles. Esta invasión hacia el este culmina con la conquista de todo el territorio de la Banda Oriental y la creación de la provincia Cisplatina (1821-1825); la tercera etapa, la más importante para nuestro estudio, comprende la penetración pacífica del norte del Río Negro y determina la influencia brasileña en los departamentos de Artigas, Rivera, Cerro Largo, Salto y Tacuarembó. Esta penetración pacífica comienza en 1830 y se continúa hasta fines del siglo XIX, habiendo decrecido mucho en la actualidad. La época culminante fué el año 1862 con el proyecto del diputado Tomás Diago tratando de oponerse por medios legales a lo que era una realidad inevitable.

En el año 1863, dice el historiador uruguayo Carlos Carbajal, (Carbajal, pág. 24) en un total de 180.000 habitantes con que contaba la república, cuarenta mil de sus pobladores eran de nacionalidad brasileña. El diputado Tomás Diago en la Cámara de Diputados dió en 1862 la voz de alarma, afirmando que ya poseían los brasileños en el país el usufructo de cuatro mil leguas de nuestro territorio en que tres departamentos arrojan solamente apellidos portugueses o brasileños: De Souza, Moraes, Coutinho, Da Rocha, Fagundes, Netto, etc.

En 1862 se presentan en la Cámara de Diputados nuevos proyectos para combatir la penetración pacífica del Brasil en nuestro territorio; el diputado Juan María Turreiro para destinar a enfiteusis por diez años las tierras públicas en los departamentos de Salto, Tacuarembó, Cerro Largo y Maldonado para ser entregadas a ciudadanos naturales o legales de buenas costumbres; el diputado Lengua, para que se funde un pueblo en Aceguá ya que el Sr. Carreras, soste-

nía en la Cámara que en el departamento del Salto hasta los jueces de Paz eran brasileños. Todo este movimiento de contención al empuje brasileño, continuación de la política del Imperio de la penetración lusitana, culmina con el proyecto del diputado Vásquez Sagastume, tendiente a terminar con la esclavitud simulada que se mantenía en el país, y con la tolerancia que permitía a muchos amos brasileños radicados en nuestro territorio pasar al Brasil a los esclavos que estaban a término para obtener su libertad, e inscribirlos con otro nombre para introducirlos nuevamente como esclavos; estos y otros abusos trataron de combatir nuestras leyes abolicionistas, posteriores a la libertad de vientres de 1830.

2) *TOPONIMIA PORTUGUESA*

Nuestra toponimia tiene tres orígenes: española-guaraní y portuguesa, (salvo alguna denominación derivada de lenguas africanas, como Catumbero).

Muchos de nuestros ríos, cuchillas, pueblos y arroyos llevan nombres de origen portugués. Hemos encontrado los siguientes: Paso de Techera y Ombúes de Pereira en Cerro Largo. Paso de Quirino, en Tacuarembó; Abreu, cerro de Artigas y paso del Río Negro; Alves Olivera, picada de Artigas; Barboza, paso de Maldonado; Barrios, cañada de Colonia; Batista, laguna de Canelones, Bento Correa, arroyo de Rivera; Brasileña, isla de Artigas al N.O. de la confluencia del río Cuareim, Cámara Canto, picada de Artigas, Coelho, paso de Tacuarembó, Coimbra, bañado de Cerro Largo, Dutra, paso de Maldonado, Ferreira, cañada de Canelones y Machado, picada de Artigas.

La mayor parte de estas designaciones de lugares geográficos corresponden a patronímicos de origen portugués, que recuerdan los apellidos de los moradores de dichos lugares.

3) Otro problema que no trataremos detenidamente en este trabajo, limitándonos a recordarlo como uno de los puntales de la penetración luso-brasileña en el Uruguay, es el bilingüismo. En los departamentos limítrofes con el Brasil, Artigas, Rivera y Cerro Largo se habla una especie de dialecto que no es portugués, ni español, sino una mezcla de los dos

idiomas. Familias enteras de uruguayos o de hijos de españoles, que ninguna vinculación tienen con el Brasil a no ser el de ser fronterizo, la vecindad limítrofe, practican esta forma bilingüe, que al decir de uno de nuestros gramáticos, se manifiesta la influencia de la lengua portuguesa en el empleo del vocabulario, debido a la larga lucha sostenida entre españoles y portugueses durante la época colonial. Walter Spalding (2) recuerda que hay que agregar la de los azorianos y portugueses de Río Grande, que Vertiz en 1763 aprisionó en gran número y envió para Maldonado donde quedaron hasta 1778, año en que muchos volvieron al Brasil, permaneciendo regular cantidad en el Uruguay esparcidos entre Maldonado y Montevideo y demás departamentos del Este uruguayo.

En compensación a esa influencia portuguesa en el Uruguay, los de Río Grande del Sur fueron influenciados por el lenguaje español en cuanto si bien allá dejamos expresiones nuestras del viejo portugués, trajimos españolismos y modismos del lenguaje castellano. Y Dante de Laytano en sus "Africanismos del lenguaje gaucho" afirma que tan grande fué la influencia del español sobre el portugués del sur del Brasil que el 60 por ciento de los vocablos riograndenses son de origen hispano-platino o puramente platino. Por consiguiente hay mutuas influencias, que se extienden al Folklore, a un hijo diríamos de la tradición, del lenguaje y de la historia, de origen eminentemente popular, para muchos, la mayoría que domina las capas cultas de la sociedad desde sus centros de influencia, un hijo espúreo, un hijo ilegítimo.

4) FOLKLORE

En el amplio campo de las supersticiones y de los refranes, de las leyendas y de las adivinanzas, de los cuentos populares, es donde encontramos con más precisión estas confluencias.

El ilustre floklorista nortefío Luiz da Cámara Cascudo, al comentar mi "Cancionero Popular Uruguayo", (P. Valdés, 1948, pág. 47) decía: "Para una aproximación mínima en todas las secciones de este magnífico volumen, basta citar el

tan sabido verso, en la construcción estrófica ABCD con siete sílabas:

“El anillo que me diste
era de vidrio y se quebró
el amor que yo te tuve
era poco y se acabó.”

¿Quién no conoce la variante brasileña de campo grande, ganado menudo, una vaca hermosa y un buey carrancudo, significando el cielo, las estrellas, la luna y el sol? Y sobre el puente de Aviñon que cantamos sobre el puente de la Alianza. Muchas de las versiones registradas están en la versión brasileña de mis “Cuentos Tradicionales del Brasil” con anotaciones bibliográficas. De los 273 refranes, conozco 75 variantes brasileñas. En las supersticiones es común una parte grande. ¿Quién no conoce en el Brasil que pisar la cola del gato no se casa este año? Hay solamente diferencias: “Sal volcada es alegría”. Para nosotros derramar sal en la mesa es tristeza. Alegría es derramar vino, tal cual ocurre en Portugal y España, lo que se comprueba, también en el Uruguay (Nº 626). En el cuadro de Leonardo de Vinci “La cena del Señor” está el salero volcado delante de Judas Iscariote, índice de popularidad de la superstición en el siglo XVI para un alto espíritu como el de Miser Leonardo”.

Si estas supersticiones y refranes son comunes a los dos pueblos, Brasil y Uruguay, ello se debe, agregamos nosotros, al origen común peninsular, a las confluencias galaico-portuguesas o castellano-lusitanas que unieron en el siglo XIII a las dos lenguas, a la comunidad de los cancioneros que recogieron muchos elementos de origen común en lo popular, al común origen cristiano de las dos naciones, y a la influencia lusitana y brasileña que señalamos anteriormente en la introducción histórica.

El destacado folklorista brasileño Oswald Lamartine, señaló en las páginas de “El diario de Natal”, en 1948 las semejanzas entre los refranes uruguayos y brasileños, destacando las variantes de los diversos refranes recogidos en mi Cancionero. Oswald Lamartine ofreció en los citados artículos una contribución valiosa para el folklore comparado de ambos países.

Lx

Ya había señalado yo en 1937 el origen africano de algunas supersticiones que nos llegaban por el norte de la república: como la de Mandinga, de los negros del agua, el lobisomen y el negrito del pastoreo. Al origen común de africanos transplantados al Brasil, y por tráfico indirecto al Río de la Plata, debemos la supervivencia de tales supersticiones.

En el norte de la República se encuentran también los vestigios de una antigua danza: la Chamarrita. El historiador Carlos Carbajal recuerda que en ciertas manifestaciones folklóricas que suelen hallarse en el norte de la república en los departamentos próximos a la frontera, pueden observarse vestigios de danzas, aires musicales y canciones típicamente brasileñas. La versión recogida en Tacuarembó y Cerro Largo, por el Sr. Carbajal, dice así:

“Chimarrita no seu tempo
Ya muito potro domóu;
agora quer un
Nenhun rodilhudo achou.”

Quando me apertam saudades
Chego na janella e digo:
Fecha a porta mal fechada
Que'esta noite estou contigo.”

Indudablemente se trata de una forma deturpada de la Chamarrita, Chama o Rita (llama a Rita para bailar) una forma del fandango, que en 1774 introdujeron los azorianos en Sao Paulo, que Alceu Maynard Araújo, en su “Documentario Folklórico Paulista” clasifica como fandango valseado con el nombre de Chamarrita o Chimarrita. En la versión uruguaya la danza, motivo principal, habría desaparecido, permaneciendo sólo la canción con acompañamiento instrumental de guitarra. El mismo recolector le atribuye una lejana ascendencia flamenca.

Hasta aquí nuestras referencias y apuntaciones sobre el tema de folklore comparado entre los dos pueblos que es de suma utilidad para el conocimiento de la idiosincrasia de cada uno. Estas confluencias no amenazan nuestra indepen-

dencia espiritual, y estimulan, por el contrario, la convivencia y mutuo conocimiento entre uruguayos y brasileños y favorecen la cultura en todos sus aspectos.

Está en nuestro deber reconocer cuanto debemos a estos estudios comparados en la Historia, el Folklore, la Sociología y la Antropología cuando nos hemos servido de las fuentes de información de nuestros vecinos y amigos. Un deber de gratitud debemos a la Escuela Antropológica Brasileña que fundara el ilustre Dr. Arthur Ramos, a él nuestro recuerdo y reconocimiento en este momento en que se reúnen en San Pablo ilustres folkloristas y antropólogos de todas partes del mundo.

BIBLIOGRAFIA

- 1948 — CARBAJAL, Carlos. — "La penetración luso-brasileña en el Uruguay". Montevideo. 1 Vol. de 168 págs.
- 1947 — DE LAYTANO, Dante. — "Africanismos en el Dialecto Gaucho". Porto Alegre. Brasil.
- 1947 — DA CAMARA CASCUDO, Luis. — "El Cancionero Popular Uruguayo" por Hdefonso Pereda Valdés. Natal. Brasil.
- 1948 — LAMARTINE, Osvaldo. — "Cancionero Popular Uruguayo". en "Diario de Natal" Nro. 27-6-948. Natal. Brasil.
- 1952 — MAYNARD ARAUJO, Alceu. — "Documentario Folklórico Paulista". S. Paulo. Brasil. 1 Vol. de 144 págs.
- 1937 — PEREDA VALDES, Hdefonso. — "El negro rioplatense y otros ensayos". Montevideo. Claudio Garcia Editor. 1 Vol. de 138 págs.
- 1948 — SPALDING, Walter. — "Coleção de vocábulos e frases usados na Província de Sao Pedro de Rio Grande do Sul por A. A. Pereira Coruja. Anotaciones. Boletín de Filología. Tomo V. Nros. 37, 38, 39. Montevideo. Uruguay.

NOTA. — Con anterioridad a mi referencia a la Chamarrita, el ilustre profesor Lauro Ayestarán había recogido dos versiones de la Chamarrita, en el departamento de Durazno, la primera fué registrada por el músico popular de 85 años de edad Lucas Buschizzo. Consta de una sola parte y se extiende a seis frases, cada parte sólo consta de cuatro, porque repite los dos primeros en una suerte de recitado rítmico sin dar altitudes a las figuras que hace, ya que no configura una idea melódica: La letra, de tono humorístico, dice así:

De aquí a aquelle cerro
Me dicen que fica perto
Dígame o compadre Joaño
Men compadre Filiberto.

bía

A mi me chaman de felo
De nariz arreganhada
Que sería si vose vese
a nariz da mia cunhada.

bía

La segunda versión fué recogida por Ayestarán en Durazno, de Justo Peralta, de 78 años de edad. Tiene una primera frase característica de Milonga. Consta de dos partes, pero la segunda es de sólo dos frases. Las aportaciones del investigador Ayestarán confirman las relaciones entre las especies folklóricas uruguayas y brasileñas.

TEMAS AFRO-AMERICANOS



CULINARIA AFROAMERICANA

Se puede afirmar que así como cada pueblo tiene sus costumbres, características, sus juegos predilectos, y por su indagación se les conoce y se les distingue; así también, cada pueblo tiene su paladar. A este respecto se puede aplicar el refrán que dice: "dime con quien andas y te diré quién eres", modificado con respecto a la culinaria de cada pueblo: dime lo que comes y te diré de donde eres. Es indudable que cada pueblo tiene su predilección por determinados manjares, conocida es la predilección de los italianos por las pastas, de los españoles por el cocido, de los pueblos sajones por las salsas fuertes, y es bien diferente la alimentación de los indígenas, comparada con la que constituye la predilección de los pueblos africanos.

Y cada pueblo tiene, también, su plato favorito, el porridge, escosés; la sexa, de Suecia; la polenta, italiana; el cocido, español; el churrasco, rioplatense; el vatapá, de los bahnos, etc.

Víctor Berard (1), —que tan profundamente ha estudiado los poemas homéricos— observaba que los hombres de la edad homérica, no se dividían por los caracteres somáticos, como el color de la piel, o conformidad craneana —como lo recuerda el profesor Bernardino José de Souza— ni aún por los caracteres de las lenguas o dialectos que hablaban: sino por lo que comían, comedores de pescados, comedores de lotos: sitófogos, ictiólogos, o lotófagos, de manera que la clasificación de los hombres en "phagos", es más verdadera que la clasificación en "phonos".

Ignoramos las razones que pudo tener Homero para clasificar así a los diferentes pueblos helénicos: es probable que más que una razón científica, ha predominado una costumbre, o una razón de comodidad; pero no se puede negar la importancia que tiene la alimentación en el desarrollo físico y moral de los pueblos. Quizás, sea exagerado hablar de una geografía alimenticia; pero, desde el punto de vista de una

verdadera clasificación de pueblos, puede ser éste un factor preponderante.

Es indudable, también, que el éxito de muchos pueblos guerreros sobre otros más débiles, se debió ante todo a la alimentación abundante, mientras, que la escasez de alimentos, contribuye, al empobrecimiento físico de muchos pueblos.

La naturaleza ha sido en cierto modo poco equitativa en la distribución de la riqueza de los pueblos de la tierra, así vemos como prodiga sus frutos en ciertas regiones, donde la abundancia natural de ellos y la excelencia de las tierras laborales, contribuyen a mejorar la condición económica y física de sus habitantes; y como se muestra misérrima con otras tierras que se empobrecen con la sequía y la escasez de sustancias orgánicas. Es el esfuerzo del hombre sin embargo, el que contribuye a mejorar la condición del "habitat". Los pueblos de escasa riqueza natural, han contribuido más que otros, favorecidos por la naturaleza, a la civilización. El ejemplo de los griegos es bien significativo; y entre los propios griegos, se establecía, una diferencia de mentalidad entre los beocios y los atenienses: unos eran más pesados y torpes para la industria y el trabajo intelectual, los otros inteligentes, sensibles, ágiles: contribuía sin duda en ellos: el exceso de alimentación entre los beocios, y la sobriedad, en los áticos. Confirmamos un axioma al decir: pueblo sobrio, pueblo laborioso.

La primera forma de alimentación fué sin duda, la captación natural de los alimentos. Adán y Eva, cogiendo el fruto del árbol del bien y del mal, es el primer ejemplo mítico de la apropiación natural de los alimentos por el hombre. En dos formas se ingieren los alimentos en los pueblos primitivos y aún hoy en día, subsisten tales diferencias: por la cocción y en forma cruda. En algunas islas del Coral, en el Pacífico, el pescado crudo y el coco forman la base de la alimentación; pero aun en la mesa del más civilizado "gourmet", se ven alimentos crudos, como las lechugas, rábanos, y frutas de toda especie. La ciencia médica ha demostrado que estos alimentos crudos son los más ricos en vitaminas, deben ser, pues, los preferidos en alimentación, no obstante, los alimentos al ser transformados por el calor, y al abrirse las cé-

lulas y los tejidos, se hacen más fáciles a la masticación, favoreciendo la digestión de los mismos.

Se ha tenido por un rasgo de cultura inferior, comer carne cruda; y probablemente la antropafagia, es una degeneración de la costumbre de comer la carne cruda de los animales, sin descartar por esto que fuera del canibalismo por hábito y paladar, hay otras razones, mágicas, religiosos, que llevan a practicarlo y aun el hambre, en aquellos pueblos que por falta de otros alimentos, no tienen más remedio que recurrir a él.

El ejemplo bíblico de Esaú, vendiendo la primogenitura por un plato de lentejas a Jacob, representa ya la predilección por los cocidos, evolución de la culinaria desde la carne cruda hasta un procedimiento un poco más complejo; y al mismo tiempo demuestra la importancia que en ciertas épocas de hambre se da al alimento. Hoy nos parece risueño vender un patrimonio por un plato de lentejas; pero colocad a un millonario en una isla desierta y dará toda su fortuna por un bistec.

Si bien se afirma que la cocción es tan antigua en el hombre como el instinto alimenticio; es razonable admitir que, cuando el hombre aprende a cocer los alimentos, ha realizado un progreso en la culinaria, tal la parrilla en que muchas tribus colocan la caza y la pesca, sostenida por cuatro postes, con ramas atravesadas, el "Boucan" de los indios caribes, procedimiento que fué imitado por los piratas de las Indias Occidentales que por tal motivo se llamaron "Bucaneros". El procedimiento de este manjar primitivo consistía en cortar la carne en largas tiras, que se colocan en una parrilla o zarzo hecho de varas verdes donde se secaba a un fuego lento de leña, alimentado con huesos y relieves de cuero, adquiriendo la carne un sabor excelente y un hermoso dorado. Los asinabois de Norte América deben su nombre —según Tylor— que significa cocedores de piedras, a su antiguo uso de excavar un agujero en la tierra, forrarlo con una parte de la piel del animal que han matado y luego meter dentro de aquel la carne con agua y piedras calientes para cocerla. Pero estas son formas rudimentarias de la culinaria; basta comparar los complicados procedimientos culinarios de un hotel de lujo,

que contribuyen a hacer más exquisito el placer del paladar con estas formas que corresponden a un estado de cultura alimenticia inferior.

Respecto a las abstinencias alimenticias se pueden hacer consideraciones muy interesantes en cuanto al origen. Hay abstinencias generales y especiales. El vegetarianismo es un sistema de abstinencia general, porque excluye a toda clase de carnes: pero en determinados pueblos la abstinencia se refiere a la carne de determinado animal. A menudo intervienen razones de índole religiosa que determinan que lo que es tabú se refiera al totem de la tribu. Aún en la religión cristiana, encontramos abstinencias, como la de no comer carne de cordero: por ser éste animal símbolo de la mansedumbre de Cristo. La superstición popular impone también muchas abstinencias cuyos orígenes y razones de ser apenas sospechamos: la costumbre no sometida a experiencia científica, ha crecido en algunas regiones de la Argentina, la creencia, de que la leche es venenosa, que la sandía no debe tomarse con vino, etc.

La forma de la preparación de los alimentos, lo que llamaríamos, la técnica culinaria ha cambiado fundamentalmente, no sabríamos decir si en provecho físico del hombre. Es indudable que no se comen en la época actual los mismos platos, ni se prefieren los mismos alimentos. Desde luego, en favor de nuestra época observamos el predominio por razones científicas, de aquellos alimentos que poseen vitaminas. Los médicos especialistas en regímenes alimenticios rivalizan con los cocineros en la preparación de recetas: las abstinencias que imponen no son de signo religioso, sino aconsejadas por la ciencia.

¿Cuáles son los factores que han influido en esta evolución? En primer término las costumbres inveteradas que se transmiten de generación en generación, que estimulan la rutina alimenticia, y luego, el descubrimiento de nuevos manjares que han enriquecido la cocina principalmente por importación extranjera. Nuestros antepasados no eran muy afectos a cambiar sus hábitos, imitando a los franceses o a los ingleses. La tradición colonial se mantuvo estrictamente española en todo; pero la época contemporánea ha señalado un

cambio completo en este sentido, nos arriacéramos a imitar lo extranjero, principalmente en la culinaria. No hemos podido sustituir a la palabra "Menú" por su equivalente castellano en los hoteles (en la época colonial no existían hoteles), ni los nombres extranjeros con que solicitamos el manjar de nuestra preferencia, ya sea el bisteck inglés, o el gateau, francés, al extremo de que una persona que ignore el inglés o el francés, le resultará un enigma descifrar la lista de un hotel de lujo de nuestra época.

Gilberto Freyre, (1943), ya había notado estudiando la alimentación del coloniaje brasileño, la ausencia de alimentos vitamínicos en la mesa de los patricios. El feijão era el plato casi diario. En cuanto a la carne se consumía preferentemente asada o cocida, pero se consumía mucho la carne salada, especialmente el lomo de puerco y escaseamente la carne de cordero, especialmente por repugnancia religiosa, según Lucecock lo había observado en Río de Janeiro.

El pan se sustituía por el pirón o masa de fariña de mandioca hecha en el caldo de la carne o del pescado y por el arroz. La manteca poco se consumía. Y en las ciudades de San Salvador, Olinda, Recife o Río de Janeiro, se consumía con preferencia el pescado y mariscos. El té sólo se usaba como medicina y el café se popularizó recién a mediados del siglo XIX.

Si observamos las preferencias culinarias de nuestros antepasados rioplatenses, vamos a observar también que la alimentación de los señores era poco abundante en calcio y vitaminas. En la ciudad y especialmente en el campo se comía la carne de vaca asada, cocida o guisada; pero en la mesa de los señores predominaban los dulces secos traídos del Brasil o de Cuba, y otros alimentos poco nutritivos a los que se atribuía por ser consumidos con preferencia, la escasa salud de aquellos próceres de rostro hundido y cara larga. Robertson, nos habla del desayuno a base de licorea, vino, bizcochuelo, panales y frutas.

Así como la caña y la chicha debieron ser bebidas de arrabal y extramuros, —bebidas de negros, la carne no debió constituir un manjar habitual, aunque se encontraba en venta en la Recoba o en la plazoleta de la ciudadela. Los vinos de

calidad traídos de España o de Portugal, sustituían a la caña en la mesa de los ricos. La alimentación colonial adquiría una tendencia predominante a las harinas y a los dulces. La manteca y el queso, alimentos ricos en vitaminas, se fabricaban en las estancias, y poco se consumían en la ciudad. La alimentación se completaba con la leche y el pescado. Las tahonas abundaban desde que se fundó la ciudad de Montevideo, y el pan era distribuido por los panaderos que recorrían las casas pregonando el pan fresco y las quitanderas con sus canastas cubiertas por una tela limpia y blanca, herméticamente tapadas, pregonaban sus ricas tortas y pasteles.

Los lecheros entraban en la ciudad al grito pregonero de "a la leche gorda" montados en sus pingos, y llevando los tarros de la leche amarrados a la cabecera del recado. Los pescadores, en cambio, traían en carretas el pescado, entrando con ellas y sus pacientes bueyes, mar adentro hasta llenarlas.

¿En la culinaria colonial rioplatense fué importante la influencia africana? Nos inclinamos a contestar que no lo fué. Nuestra cocina que hoy tiene una tendencia marcadamente italiana o española, a excepción de algunos platos eminentemente criollos, o es una mezcla de los dos, fué esencialmente española en la época colonial. La influencia africana se limitó a los bizcochos, los pasteles y las tortas, o sea un papel secundario en la alimentación. Los bizcochos, las tortas y las empanadas en las que sobresalían las negras como artistas de la cocina, se tomaban con el mate de leche, o con el café.

Las pasteleras negras constituyeron entre nosotros un gremio especializado en toda clase de confituras, y gozaron de merecida fama. Vendían sus pasteles en la Recoba y en otros lugares públicos. El Cabildo debió ocuparse más de una vez de las pasteleras negras, interrumpiendo la severidad de sus deliberaciones, para atender los intereses de este gremio de obreras especializadas en confituras. Entre los dulces que preparaban de mano propia, se destacaban los bizcochos de anís, los pasteles y empanadas, las yemas, etcétera.

No sé si se habrá observado, que los frailes y los negros, son los que poseen el secreto del arte culinario en lo que se

refiere a esta especialidad. Ricardo Palma en una de sus tradiciones peruanas, "Los Panecillos de San Nicolás" de la comunidad agustina lo recuerda —y Manuel Querino— uno de los estudiosos afroamericanistas que más atención dedicó a la culinaria, nombra las variadas especies de confituras que los conventos de Río de Janeiro y de Bahía, preparaban como el de las Mercedes, religiosas de Lapa, convento de la Soledad, y, los deliciosos dulces a base de frutas, como el araçá, laranja de terra, cajú, genipapos, limão, etc.

Si la influencia del negro en la culinaria rioplatense no fué muy importante, no puede decirse lo mismo, en el Brasil y en Cuba. Que el negro haya influido en la culinaria, es un hecho que se explica por su condición social. Al negro se le relegó a la cocina —y en el fogón donde nace el folklore— el negro puso su entretenido decir y el arte del plato agradable al paladar. El señor le quedó agradecido, porque sin salir de su órbita —sin abandonar la senzala— para ser apenas un pasajero en la casa Grande— contribuyó con su culinaria requintada a la ornamentación de la casa. Langston Hughes, pudo decir en uno de sus poemas:

"Yo soy el hermano Negro
me mandan a la cocina
cuando las visitas llegan."

Las cosas no han cambiado fundamentalmente, pero el negro tenía más motivos para influir desde la cocina en el coloniaje. Era su única defensa. La situación de inferioridad en que se le colocaba dentro de una sociedad esclavista perfectamente organizada, no le permitía perspectivas más halagüeñas. De la cocina negra salieron los platos más exquisitos a la mesa del Señor, pero el papel más importante le correspondía a la mujer: había más cocineras que cocineros. Si el negro fue trabajador de campo, esclavo doméstico o esclavo del estado, o esclavo de "ganho" —como en el Brasil— la mujer esclava fué cocinera, lavandera o pastelera. Pero en la cocina estaba su trono doméstico, y ella contribuía con sus confituras y sabrosos platos, a enriquecer la voluptuosa vida de la criolla.

Como observa, Roger Bastide, (R. Bastido pág. 28). en un estudio titulado: "Psicoanálisis del Cafuné". "Hay otro

rasgo de la sociedad esclavista que tiene gran importancia; y es que la mujer blanca expulsada de la sociedad de los hombres, va a vivir en una especie de gineceo a la moda. Esto era una de las cosas que más impresionaban a los extranjeros de paso por el Brasil, esa fuga, ese desaparecer de la dueña de casa de las buenas familias toda vez que ellos llegaban o penetraban en la gran sala de visitas. Vida reclusa, en compañía de otras mujeres, en preparar dulces, bolos, en bordar, en fiscalizar y dirigir los trabajos de los esclavos, las visitas de las amigas, las siestas y los ritos de "Toilette" entre las mucamas, como una especie de tradición árabe, datando de la época en que Portugal era ocupado por los moros".

La señora obligada a una reclusión forzada —contando en las casas ricas— con un regimiento de esclavos, se entregaba a las delicias de cierta voluptuosidad entre secreta y doméstica: algo de la mujer árabe y de la honesta dueña de casa a la vez. Gilberto Freyre —observa en "Sobrados e Mocambos"— (Freyre pág. 25) que antes, en los tiempos moros, era raro encontrar a la mujer en la primera mesa, por lo menos cuando había visita. Eran sólo hombres.

En estas condiciones de reclusión y de abandono, no es exagerado decir que las esclavas estaban más en la cocina que en la sala: este estado de osmosis fue creando una íntima vinculación entre la esclava y el ama: por ese camino se fué filtrando una inconciente influencia, que se extiende a los hijos en el ama negra, la de las canciones de cuna: la intrusa de la senzala.

La inferioridad inevitable en que se coloca al negro en la sociedad esclavista —aparece conciente o inconcientemente— expresada en los más diversos aspectos del folklore: en muchas coplas y en dichos populares, al negro se le relega al tinelo, y se hace notar su papel inferior, despreciable, en aquella sociedad de jerarquía definida, (en otras sociedades estas jerarquías están más ocultas, disimuladas hipócritamente); en el Brasil, se decía por el pueblo:

13

“O branco come na sala
Caboclo no corredor
o mulato na cozinha
o negro no cagador, etc.”

Y en los dichos “Negro cuando no suja en la entrada suja na saída” “Negro de pé é um toco”. Observa Gilberto Freyre— que el negro es más duramente alcanzado por la sátira, en la cual se expresa el desprecio social por ella, de parte de los mulatos y blancos de las clases pobres, ridiculizando especialmente las condiciones somáticas diferenciales, nariz chata, forma de trasero, olor característico.

Del folklore uruguayo recogimos, en Cerro Largo, algunas de estas supersticiones de color negro —como les llama Mario de Andrade—:

“El ser negro
no es deshonra,
es cosa muy natural
pero largan cierto olor
que no se puede aguantar.”

Y esta otra, que tiene todo el aspecto de una relación:

“El ser negro es cosa fea
y es cosa que causa horror
y tiene un cierto jedor
y un olor a chimenea
las patas como batea
y la boca deplayada
y para mayor placer
tiene las motas pegadas.”

Y esta otra, tomada, también, de una relación que recogimos en el departamento de Cerro Largo:

“Iguales son las fortunas
de un matrimonio moreno,
cuando más se lavan la cara
cada vez quedan más negros.”

Y en el MARTIN FIERRO de Hernández, (Ed. uruguay, 1952 pág. 125) se encuentra más de una supervivencia de los prejuicios raciales —que en la colonia— y después, colocan al negro en un nivel de inferioridad:

“Cuentan que de mi color
Dios hizo al hombre primero
Mas, los blancos altaneros,
Los mismos que lo convidan,
Hasta de nombrarlo olvidan
y sólo lo llaman negro.”

Decíamos que en Cuba y el Brasil la influencia culinaria del negro fué más importante que en el Río de la Plata.

En el Brasil, y especialmente en Bahía, la culinaria negra ostenta platos que han adquirido merecida celebridad. La cocina bahiana —como la formación étnica del Brasil— también representa al decir de Manuel Querino, la fusión del portugués, del indígena y el africano.

El indígena se ha caracterizado siempre por su comida sobria, sencilla, en la que su arte consiste únicamente en extraer los jugos de algunos frutos silvestres, o en machacar, con sus moletas, contra las piedras, las raíces de algunos arbustos. De fruta y pescado, se componía en casi su totalidad el alimento predilecto del indígena. Comida sobria y desde luego nutritiva, que asegura una larga vida. La culinaria azteca no era muy rica. El pavo (guajalote) era su principal manjar y entre los vegetales, el maíz. Uno de los escasos platos legados por los aztecas es el guacamole, pasta de tomate, aguacate y chile.

Las tribus indígenas que habitaron la Banda Oriental, charrúas, bohanes, yuros, guenoas y minuanes, se alimentaban de la caza y de la pesca, prefiriendo la carne más bien cruda que asada. Para la pesca usaban canoas que construían, ahuecando troncos de árboles, por medio del fuego, que obtenían frotando dos pedazos de madera. La bebida preferida por ellos era la Chicha, la que preparaban con agua, miel silvestre y semillas fermentadas.

Extraían la miel de las cañas y de las alejas, a la que llamaban camoatí o mangangá. Con la grasa del pescado fabricaban manteca, y el arazá, era su fruta predilecta. La contribución del indígena fué muy rudimentaria, en la cocina brasileña. Así preparaban la mazamorra de maíz, el beijú, preparado con harina de mandioca o tapioca, goma

extraída de la raíz de ese arbusto, la passoca, un compuesto de harina y carne asada pisada en el mortero.

Roquette Pinto, al describir los distintos aspectos somáticos de los indígenas de las Sierras del Norte, refiere en lo tocante a alimentación, que los de Jurucna comen más carne que los otros, y los de José Bonifacio alimentanse principalmente de productos agrícolas y uno de los rasgos paradojales de esa población es el desarrollo de la agricultura en ese medio atrasado; aunque de un modo general puede decirse que los Nambikuarás comen de todo, y no respetan ciertas especies animales como hacen algunos indios.

La contribución del indígena a la alimentación se concreta, por decirlo así, a las sustancias más puras y sencillas, observándose en las comidas por ellos preparadas, la ausencia de condimento "a la preferencia de la carne blanca, sobre la carne roja de los vacunos, atribuye Querino, el vigor y fortaleza de la clase pobre sertaneja.

Comparando la culinaria indígena con la africana, observamos que ésta última, es mucho más compleja en sus condimentos, en lo que si bien no gana en sencillez y pureza, alcanza mayor favor en el pueblo. Como lo asevera, Querino, el africano mejoró el gusto de la cocina portuguesa, ofreciendo con sus sabrosos platos un aliciente más al paladar.

Discriminando las variadas sustancias que componen la culinaria bahiana, podemos observar cuales son las que dan tono por decirlo así general de los platos de origen africano, como el arapagé, el efó, el eururú, xun-xun, dengué, Abará la moqueca y el vatapá, por no citar sino los más importantes.

Mientras el portugués utilizaba el aceite de olivo, el africano condimentaba sus platos con aceite de dendé, dándole de ese modo al manjar un gusto más exquisito, según me lo aseguran personas que lo han gustado. El aceite de dendé se usa también, en hechizos de procedencia gege-nagó, llamados en el Brasil, ebó o despacho, junto a otros ingredientes que se considera de carácter de magia simpática, como la gallina muerta, plumas, pipocas, etc.

El feijao, que es esencialmente brasileño, se encuentra en la composición de varios platos de la cocina afro-bahiana,

como el Acaragé, el Ecurú, el Abará. En cuanto al maíz parece un elemento indispensable de la preparación culinaria afro-bahiana. El maíz lo encontramos condimentado en diversas formas en el Alma, el Dengue, que no es más que maíz blanco cocido, al cual se agrega un poco de azúcar. El gusto por el maíz, no les viene a los africanos aclimatados en Bahía exclusivamente de los indígenas, pues, si bien la palabra maíz es de oriundez americana, el millo, según Wiener, lo conocían los africanos de la Costa Occidental, y para el mismo filólogo, hasta la misma palabra, no sería caribe, sino derivada de un africanismo, lo que parece más discutible al decir de Fernando Ortiz.

El pescado se prepara en la cocina bahiana en forma muy variada —la moqueca— que es uno de los platos más estimados entre los africanos, se prepara especialmente con pescado fresco o xaréo. La moqueca de xaréo, se prepara lavando el xaréo con limón y agua. Las postas son conservadas en agua, con limón exprimido, hasta perder toda la sangre. Durante esta infusión prepárase el mismo mojo a la moqueca de pez fresco, prefiriéndose el aceite de olivo al aceite de dendé. Finalmente, las partes del xaréo son depositadas en el sartén con el mojo y llevadas al fuego.

Con numerosos platos han contribuido los africanos a la cocina brasileña. Entre todos ellos, el vatapá de gallina se lleva la palma por ser el más célebre y apreciado. El vatapá se puede hacer de carne, de bacalao, de pescado asado o salado.

He aquí la fórmula mágica del vatapá: muerta la gallina y desplumada, lavada con limón y agua en pequeños pedazos que son depositados en el sartén y luego templados con vinagre, ajo, cebolla y sal, todo molido con el machacador de madera, en plato hondo. Se pone en el sartén al fuego y cuando el contenido se seca, se adiciona con agua a fin de continuar el cocimiento.

En cuanto la gallina está a punto de cocerse, rállase el coco, y retírase la leche con muy poca agua y resérvase. Nuevamente échase más agua en el coco para obtener una leche más ténue, que se mezcla bien con un poco de arroz y una vez derramada la mezcla en el sartén, revuélvase constante-

mente con una cuchara de madera. Acto continuo se mezclan bien los camarones con cebolla, pimienta malagüeta en un pequeño pilón o por cualquier otro proceso, júntese con una diminuta cantidad de agua, en cuanto se disuelven esas sustancias y se dispersan en el sartén. Se continúa mezclándola con la cuchara. Cuando el sartén está hirviendo échase el aceite y la leche que queda de reserva.

Los africanos contribuyeron en el Brasil en culinaria con el complemento indispensable de toda comida: los postres y confituras. En la época colonial abundaban los dulces secos y y otra clase de confituras que se preparaban especialmente en los conventos.

El aporte negro en esta clase de fabricación doméstica es considerable: queremos destacar uno de los dulces predilectos, el dulce de cajú, cuya preparación era muy sencilla: se toma un vaso y se llena de agua hasta la mitad. Sobre el líquido se exprime hasta la mitad un limón. Hecho esto, se descascara el cajú, que debe ser maduro, empleándose en la operación un cuchillo bien cortante con el que apenas se levanta la película que cubre el fruto y se saca la misma con el auxilio de los dedos del pulgar. La proporción en que el cajú es despedido de la película exterior es machacado y depositada dentro del recipiente. Después de esto tómate dos cajús uno a uno, introdúcese en un palito de madera y se exprime sin retirar bien el líquido.

Antes de eso, se corta con un cuchillo el orificio superior para retirar la parte oscura del contacto con la castaña y lo mismo se practica en la parte superior. Tómate, entonces el cajú pronto para ser puesto en el caldo que debe ser preparado en un recipiente de vidrio. En el Perú, la aportación afro-peruana a la cocina es tan importante, como la criolla, según Fernando Romero, que así como cada ciudad conserva el blasón que le fuera antaño otorgado por el monarca español se enorgullece también de una vianda o postre que le es característico: la causa en Trujillo, arroz con pato, en Chiclayo; el alfajor de penco, en Moquegua. En Cuba, la influencia del negro en la culinaria es tan importante o más aún que en el Brasil. La influencia del negro preponderante en la música y la poesía, se observa también

en otros aspectos, como en la economía doméstica, en la industria, etc.

Existen numerosos platos de origen africano en la cocina cubana; pero ellos, según he podido observar a través de una docena que he recogido entre las anotaciones afro-negristas de Fernando Ortiz, (F. Ortiz, 1954), no tiene la aceptación ni el refinamiento de los platos bahianos, que por su sabrosura se convierten en el plato favorito de todos los hombres del Brasil sin diferencias de étnias, y aún de los extranjeros residentes y turistas. Los platos cubanos de origen afronegrista no pasan de la categoría de simples guisos, fuertemente condimentados, de dudoso gusto. Así el Fufú, que es el plato de la cocina afrocubana más popular en Cuba se hace con ñame y plátanos hervidos y amasados. El funche, es una comida preparada con maíz seco molido, agua, sal y manteca, o la Frucanga, que es una sambumbia con ají.

El famoso Jurumú es un guiso de calabaza compuesto con ají, tomate, cebolla y manteca, y el Jurumuná, es comida hecha con calabaza, alcaparra, alioli, es como un mojo de calabaza, es decir, que no se diferencia mucho de un guiso de zapallo. Lo mismo que el Congrí, llamado vulgarmente "moros y cristianos", es un guiso de frijoles negros y arroz blanco. Más compleja es la preparación del Ecrú, que según Fernando Ortiz, se hace con una pasta de frijoles de carita pelados machacándolos con una china pelona sobre una piedra lisa o mármol. Esta pasta se echa en una cazuela con bastante manteca de corajo y una vez revuelto todo ello se coloca la pasta con una cuchara de güiro para ser envuelta en hojas de plátanos, como tamal y se cocina al bañomaria. No se le echa sazón alguna, ni siquiera sal y se le da color con bija. Es comida poco usada, pero se mantiene por el culto africano, lucumí, pues se usa para la comida del santo Obatalá. En cuanto al ajiaco de los carabalís se caracteriza por contener mucha pimienta o ají. Es la clásica olla podrida, plato africano, pero, también americano y español.

En materia de bebidas o refrescos contribuye el negro

cubano con la champola hecho con pulpa de guanábana, azúcar, agua o hielo, y con la aloja, bebida refrescante compuesta de miel, agua y especias.

En dulces, es mucho menos importante la contribución del africano en Cuba: sólo hemos podido rastrear la tulan-ga, dulce de maíz, leche y azúcar en forma de torta.

La importante contribución del negro a la culinaria, es uno de los aspectos etnográficos más dignos de destacarse. Relegaron a las negras a la cocina en la época esclava, por su condición social tanto como por sus condiciones de cocineras natas: de la cocina y de la influencia del negro, surge, el condimento sabroso, el plato nutritivo y agradable, tanto el plato que puede aderezarse con lujo y distinción, como el guiso vulgar; pero es en el primer aspecto, en la cocina refinada en donde se especializa el negro y triunfa, no solo en los platos salados; sino en los dulces y confituras.

Comer bien, y cada vez mejor, fué una virtud que se debió sobre todo a la influencia del negro. Los gastrónomos pueden decir la última palabra en materia de gusto de la cocina afroamericana; en Cuba y en el Brasil, donde la influencia es más directa. El fallo está dado en cuanto a preferencias del brasileño por los platos de origen negro; en cuanto a nuestra cocina, la influencia de la cocina española e italiana, alejó a los negros de ella.

CONCLUSIONES:

- 1º Se puede establecer una geofagia alimenticia y culinaria, de gran interés etnográfico, ya que todos los pueblos se distinguen por las características especiales de sus comidas.
- 2º Se observa un proceso evolutivo en la alimentación cuando se pasa del sistema de la carne cruda a la cocción de la misma.
- 3º La influencia del negro en América tan importante en ciertos aspectos etnográficos y sociológicos, costumbres, supersticiones, lenguaje, música y cantos, no lo es menos en la culinaria.
- 4º Existe una culinaria de origen afronegro más importante en el Brasil y en Cuba, que en el Río de la Plata.

5º La alimentación indígena es más sencilla que la de origen afronegro. La influencia del negro en la culinaria brasileña se debe en gran parte a los condimentos, secretos africanos que adaptaron al ambiente de transplatación, muchos de ellos de origen mágico-tribal.

BIBLIOGRAFIA

- 1940 — BASTIDE, Roger. — "Psicanálisis del Cafuné". Separata da Revista do Arquivo. Nº LVX. Departamento de cultura. Sao Paulo. 14 páginas.
- 1932 — DE ANDRADE, Mario. — "A supertição da Cor Preta". Publicação Médica Sao Paulo. Junho-Julho de 1938.
- 1938 — DE SOUZA, Bernardino José. — "Consideraciones leídas en sesión del Instituto Geográfico e Histórico de Bahia, respecto al trabajo: "La culinaria bahiana" del profesor Manuel Querino. Sao Paulo. Un folleto de 14 páginas.
- 1943 — FREYRE, Gilberto. — "Casa Grande e Senzala". 5ª edición. Livraria José Olímpio. Editora. Rio de Janeiro. 2 Vol. 1er. Vol. 846 páginas.
- 1936 — FREYRE, Gilberto. — "Sobrados e Mocambos". Sao Paulo. Companhia Editora Nacional. Serie 5ª Brasileira. Vol. 64. 1 V. de 405 páginas.
- 1952 — HERNANDEZ, José. — "Martín Fierro". Edición Uruguaya. Ed. Amor Nativista. Montevideo 1952. Estudio preliminar del profesor Hldefonso Pereda Valdés. 1 Vol. de 141 págs.
- 1924 — ORTIZ, Fernando. — "Glosario de Afronegrismos". La Habana. Cuba. Imprenta el siglo XX. 1 V. de 141 págs.
- 1935 — PALMA, Ricardo. — "Las Mejores Tradiciones Peruanas". Colección de Escritores Americanos. Barcelona. Casa Editorial Maucci. 1 Vol. de 135 págs.
- 1938 — QUERINO, Manuel. — "Costumes africanas no Brasil". Prefacio y notas de Arthur Ramos. Biblioteca de Divulgação Científica. Dirigida por el Prof. Arthur Ramos. Vol. XV. 1938. Rio de Janeiro. 1 Vol. de 351 págs.
- 1924 — ROQUETE PINTO. — "Rondonia" 3ª edición (aumentada e ilustrada T. 30 de la Sección Etnología de "Brasiliana". Ediciones de la Companhia Editora Nacional. Sao Paulo. 1 Volumen.





LA EXPERIENCIA MUSICAL DE LOS NEGROS EN AMERICA

Al estudiar la aptitud de los negros para una de las artes que contribuyen más eficazmente a la formación cultural de los pueblos, la música, quiero plantear ante todo una cuestión discutida entre los etnógrafos, y es a saber, si el problema de las poblaciones negras, en sus diversos y variados aspectos, etnográfico, antropológico, demociológico, debe ser considerado desde un punto de vista general, no apartándolo de la atmósfera social que le rodea, o si debe estudiársele con un criterio más restringido haciendo abstracción de la sociología, para ubicar a los pueblos negros en el campo exclusivo de la antropología.

El segundo criterio fué sustentado por el ilustre antropólogo Dr. Arthur Ramos, y el primero, por el sociólogo brasileño, Gilberto Freyre. Basta analizar superficialmente "EL NEGRO BRASILEIRO" y "CASA GRANDE E SENZALA" para comprender que el punto de vista de los autores es opuesto.

Yo entiendo que no puede desligarse al negro, ni aún desde el punto de vista puramente antropológico, del medio social en que se desarrolla y de los factores económicos que determinan su estilo de vida. Todos los aspectos de la vida humana, aún aquellos que parecen más definidamente individuales, tienen su proyección social. El hombre, ni aún en las épocas más primitivas, ha vivido aisladamente. Las hipótesis de un estado de naturaleza, en que se vivía arcadicamente en un ambiente ajeno a la sociedad, han quedado relegadas a simples utopías, como la de aquel ginebrino andaz que para propiciar la generosa transformación de la corrompida sociedad de su tiempo, ideó un inexistente contrato social. La etnografía admite la convivencia social aun en las formas más primitivas. Si bien es cierto que la antropología y otras ciencias afines, se llaman ciencias del hombre, no es menos cierto que existe una vinculación muy estrecha entre

la antropología, la sociología y la psicología, en esta última confluencia se aprecia la psicología social, que tiende a conciliar el estudio del hombre y la sociedad. Lo mismo se observa entre la etnología y la arqueología. Si bien es cierto que una ciencia estudia las civilizaciones pasadas y las otras, las razas, no es menos cierto que las razas aparecen estrechamente unidas a determinadas civilizaciones.

Me propongo estudiar tres aspectos de la música afro-americana, el jazz, los spirituals negros song, y los cantos de trabajo —labor song—, para terminar con una síntesis sobre las aptitudes de la raza negra para la música.

I. — EL JAZZ

El jazz no es lo más característico de la música negra. Ciertamente el jazz ha sido creado por los negros norteamericanos, pero es verdad también que ha sido deformado y desnaturalizado por los músicos blancos.

Según Ray Binder, citado por Hughes Panassié (1939, pág. 52) en su obra "Hot Jazz" los primeros balbuceos del jazz se produjeron de la siguiente manera: Había una vez un lugar donde los negros, cargados de cadenas, trabajaban como esclavos para sus amos de Nueva Orleans. Esta región quedaba en la sección sudeste de los Estados Unidos, su arteria principal era el Misissipi. En una época era necesario hacer cortes a lo largo del río, los que amenazaban constantemente las plantaciones de algodón cercanas. Negros importados de Africa eran quienes hacían este trabajo.

Estos negros eran profundamente infelices; la mayor parte de ellos trabajaban en transportar enormes piedras y para hacer el trabajo más llevadero lo hacían con un ritmo evidentemente lento y regular. Sus lamentaciones se tornaron inevitablemente en cantos rítmicos y parece suficientemente lógico encontrar en éstos el origen de los blues.

Los negros no olvidan las cosas fácilmente, años después el esclavo negro, ciudadano libre ya, enseñaba a los niños las canciones tristes de sus antepasados, mientras pulsaba lenta y levemente; Saint Louis Bloue, Memphis Blues. New Orleans Blues, y así por el estilo. Este es un repertorio nacional

que todos los negros americanos conocen y repiten, tal como nosotros sentimos reverencia por nuestros cantos franceses.

En seguida refiere Binder como a comienzos de este siglo (cerca de 1903) diversos hombres de New Orleans organizaron varias orquestas callejeras con cornetas, clarinetes, banjo, tambor y trombón, tocando melodías negras de los viejos tiempos. Estas orquestas callejeras se hicieron populares rápidamente y pronto fueron imitadas por muchos músicos, tanto negros como blancos.

Tal fué el origen de las primeras orquestas de jazz las que obtuvieron gran éxito en norteamérica, especialmente como orquestas de baile para rag-time, para blues y para cake walk.

La explicación me parece incompleta. En ella se confunde el origen de diversas formas de la música negra que merecen atención. En primer término, antes de los blues, nacieron como formas primarias el cake walk y los coon song, que son expresiones que corresponden en cierto modo al jazz y a los blues, pero que cada una posee ya un contenido o una forma peculiar que la distingue por especiales matices.

James Weldon Johnson (1930, pág. 15) sostiene que la influencia del negro en el arte de la danza es absoluta. Así como la gavota, el minué, el vals, la polka y la sarabanda, como danzas populares han contribuido a la formación de la música clásica, la base de la música americana debe señalarse en la influencia del ritmo de la danza negra, el "Brekdown", "Eagle rock", el "Buck and wing", el "Charleston", "Black bottom", etc.

La misma historia se repite en América del Sur. Los cantos negros que nacieron en los arrabales invadieron las casas de bailes, los salones, y finalmente los conservatorios.

Los spirituals son el producto más característico del genio negro.

Según Alain Locke, la primera vez que se dió a conocer en Europa a los negros spirituals fué en 1871, por un grupo de actores llamados los "Jubilee singers", de la Fisk University, de Nashville, Teennessee. En su excursión artística por varios países de Europa, recogieron ciento cincuenta mil dólares que ingresaron a la Universidad de Nashville, enriquecien-

do sus fondos, destinados a la enseñanza de la juventud de color. Su leader fué George L. White.

Henry Ward Beecher, repitió la jira, y divulgó, aún más, por toda Europa las excelencias de la música negra. Estas jiras permitieron el reconocimiento de su importancia.

Solamente en 1900 se redescubren los spirituals, gracias a la divulgación que de estas formas originales del sentir de los negros, realizó el Dr. Dubois, en su obra "The sorrow song".

Más tarde, Henry Krehbiel, uno de los más grandes críticos musicales de su generación, analizó los spirituals en su obra "Afro-American Folk song". Vemos, pues, como se divulgaron estas canciones que, de manera tan admirable expresan los sentimientos más exaltados del alma del negro.

A mi modo de ver los spirituals consisten en una transacción entre la religión cristiana y el sentimiento religioso de la raza negra. Los pueblos africanos no eran en su origen, místicos, sino ritualistas. Al ser transportadas a las tierras de América debieron renunciar a sus cultos de origen, pero no en todas partes abandonaron sus prácticas primitivas. A menudo, mezclaron sus ritos a los católicos o protestantes, conservando en parte algo de sus antiguos cultos. Pero donde se mezclaron ambos cultos, vemos la simbiosis en forma indubitable como en Cuba o en Brasil.

Obatalá, el padre del olimpo negro, se identifica con Cristo o señor de Bomfin, entre los negros bahianos y en Cuba, Obatalá se identifica con la virgen de las Mercedes o con el Santísimo Sacramento.

De ahí la interpretación que he dado en "LINEA DE COLOR" (Pereda Valdés, 1938, pág. 60) a esta forma de adaptación del cristianismo por el negro.

Transcribo las palabras allí escritas: "El sentimiento místico de los negros adquiere su mayor intensidad en los spirituals. La letra de algunos de ellos interpreta de manera personal el episodio de la crucifixión.

Cristo se les aparece al negro como un fetiche que adora. Ellos han crucificado al Señor, ellos lo han herido con sendas lanzas, ellos desgarraron sus vestiduras. Y Cristo era "tabú", el intocado, el invisible. Han roto el misterio de Cristo-Feti-



MARIAM ANDERSON

che, cuya fuerza magnética radicaba en su integridad corporal y espiritual.

Pero Cristo no es solo el hombre-dios sacrificado para salvar a la humanidad, es también el amo, mil veces llorado, que otros mataron a traición, y así el negro ha interpretado el misterio de la crucifixión con el terror y la sumisión del esclavo. Hay en él la dulzura con que el esclavo trataba a su poderoso amo, el amito adorado, a pesar de su odiosidad. El fetiche africano fué sustituido por Cristo o por el amo. Esc Señor, mi Señor, que aparece en los spirituals, cuando los negros se reunían ocultamente, cuando celebraban sus "meeting". Es muy probable practicaban en ellos ritos africanos, pero nosotros sólo conocemos sus sentimientos religiosos a través de la iglesia. El pastor los reúne en el templo y les predica, pero esa prédica no es absolutamente igual a la de los pastores blancos, tiene sus adornos, sus variaciones. Así como el spiritual música, al decir de Zora Neale Hurston, no es un canto, sino una serie de variaciones alrededor de un tema, así el chantre debía modificar sus palabras al dirigir el coro. Y estos cantos se iban transformando de una iglesia a otra, de un cantor a otro cantor. Esas primeras experiencias de la religiosidad negra tenían mucho de ridículas y bufonescas.

Más tarde los spirituals fueron adquiriendo un carácter más solemne y expresaron lo más recóndito de la religiosidad del negro. Los autores populares y anónimos de estos cantos pasaron a un segundo plano, para dejar que el spiritual se transforme. La transformación se produce cuando los artistas toman los temas populares y los traducen a un lenguaje más artístico. Las obras de Harry Burleigh, Rosamond Johnson, Lawrence Brown, etc., son obras de arte de muy distinguidas, pero poco tienen que ver con los spirituals song. Zora Neale Hurston llama a estos spirituals, neo spirituals. (4)

La palabra me parece más adecuada para designar otra transformación más profunda que se observa hoy en el contenido de los spirituals. Muchas personas creerán, sin duda, al escuchar los spirituals que esas obras son exclusivamente la expresión genuina de la religiosidad negra; lo fueron, es indudable en determinado momento, pero luego estas obras

populares sufrieron una transformación que se explica por el estado social inferior del negro estadounidense.

Los spirituals han adquirido insensiblemente contenido social, el mismo que se observa en los cantos negros de protesta. La religión no resuelve el problema social del negro, le da apenas una esperanza remota de alcanzar sus aspiraciones en una Jerusalén celeste. Los mismos predicadores de las "Church" negras han comprendido la realidad del problema social de la raza de color. En el spirituals "Weeping Mary" (No llores María), cuyo texto está escrito en slang, se expone el consuelo que le dan a una madre a quien le han linchado un hijo. Otro spirituals de esta misma clase, que refleja el estado de espíritu de una raza perseguida, se titula: "Travlin" (viajando). El autor recuerda a todos los pobres negros que han sido linchados, muchos de los cuales tienen familias que quedan en la más desolada miseria. El spirituals presenta el alma inocente de un niño que murió de hambre, cuyo padre fué linchado. En camino de la gloria celeste entona una canción denominada Travlin (viajando, que dice así: "Angel Gabriel, toca tu trompeta, tócala fuerte y larga, voy a encontrarme con mi papá a quien unos hombres blancos mandaron a la gloria; voy cantando su canción favorita; yo también voy viajando, viajando, subiendo por el camino de la gloria, voy viajando, viajando".

Cuando temas de tan profundo contenido se traducen al lenguaje sublime de la música, es indiscutible, que se llega por ese camino a realizaciones artísticas insuperables. En la actualidad: "los spirituals se encuentran en un punto de su desarrollo dificultoso; en el estado transicional entre las formas populares y las artísticas, la creciente popularidad de los espirituales ha llevado a estos a una peligrosa tendencia de adulteración". Alain Locke, pág. 23). Los compositores negros se han dejado influir por el idioma formal de los europeos, por sus amaneramientos. Henry Burleigh es el que mejor representa esta tendencia en la que predominan los adornos artísticos.

La forma popular adquiere diversos estilos. Basta comparar el robusto y dramático estilo del baritono negro Paul Robeson con las formas místicas y delicadas de Roland Hayes.

También observamos cierto antagonismo entre los solos y las versiones corales. Los jóvenes músicos negros Nathaniel Dett, Carl Diton, Ballanta Taylor, han demostrado sus preferencias por las versiones de solos, mientras aumenta el interés por las formas corales en otros compositores. (Alain Locke, pág. 24).

En la escritura de los espirituales, la síncopa es dulce, menos violenta que en el jazz. El negro tiene su manera especial de interpretar el espiritual. Casi nunca ataca una nota con limpieza y nitidez. Su libertad es amplia. Improvisa siempre; frecuentemente es incapaz de anotar lo que va improvisando, gradúa los intervalos a voluntad. Hay mucho de salvaje en su forma de cantar el spiritual, lo que proviene de la inseguridad del tono. Canta, de acuerdo con su inspiración momentánea, cambiando su parte en medio de una línea, haciendo entrar palabras adicionales. Un grupo de cantores canta una o más versos a boca chiosa en medio del espiritual.

Estos efectos de las voces graves de los negros son admirables (Go down Moses) (Alain Locke, 1936, pág. 27) por ejemplo. Lo que salva al negro de todas estas irregularidades es su claro sentido orientador del ritmo, que le permite ponerse a tono de nuevo, en cualquier momento. Para indicar las raras modulaciones de la improvisación del negro en la escritura se emplean frases borradas, pausas, y largas notas sostenidas. En la escritura de los espirituales se acompañan con golpes de pie o con palmadas, a veces se acompañan con exclamaciones y gritos. Las partes que se acompañan con las manos o con los pies, se parecen a las partes musicales escritas para tambores, los golpes de las manos van arriba del pentagrama, los de los pies abajo. Estas partes no son acompañamientos obligatorios, obedecen al capricho del compositor.

Vemos como en los espirituales hay mucho de caprichoso, de personal. El cantor acomoda a su gusto el ritmo que siempre es distinto, variadísimo. Los espirituales expresan la esencialidad del misticismo cristiano, entrecruzado con atavismos fetichistas. El negro ha sabido apropiarse las formas de la coral protestante para suministrarle su contenido propio. Las melodías se elevan a las más altas regiones del misticismo, y

el ritmo persiste, en sus alternativas de dulzura, como la expresión de la danza negra transportada a la iglesia. De ahí la profundidad de los espirituales.

LOS CANTOS DE TRABAJO Y LOS CANTOS DE REBELION

Los cantos de trabajo como los blues pertenecen a una época sentimental de los folk song. El primer motivo de estos cantos de trabajo fué el del agua. Un blue tan representativo como "Old man river" (Locke, 1936, pág. 105) recuerda precisamente esta procedencia, en el que se nota la asimilación de los ritmos del trabajo diario. La obra clásica de este tipo es el John Henry (Locke, 1936, pág. 35) del que existen diversas versiones. Debe hacerse una distinción entre los cantos de trabajo y los cantos de protesta de los negros norteamericanos. Los cantos de trabajo existen en el Brasil, en Cuba, en Haití, en Santo Domingo; el canto acompaña al ritmo del trabajo, vale decir a los movimientos mecánicos del pico o el pilón, como en esta canción brasileña, que traducida al castellano, dice así:

"Eh, compañero, hum
Eh, levanta, la piedra, hum
Eh, ahí viene ella, hum
Ella es tan pesada, hum.
Eh, dale fuerza, hum." (Andrade, Mario,

1939, pág. 38).

Fernando Ortiz refiere que en los batcyes de los ingenios de hacer azúcar los esterceros, los paileros, los fagoneros, y sobre todo, los ensongadores, gustan de acompañarse el ritmo de sus canciones, pero que tales cantos de trabajo no han sido recogidos en Cuba, como en los Estados Unidos.

Los cantos de rebelión no son frecuentes en los países que, como el Brasil, no presentan el problema agudo de la lucha de razas. Como afirma Donald Pierson, el destacado profesor norteamericano, el problema negro en el Brasil es más un problema de clases que de castas.

En cambio, en los Estados Unidos, se oyen en boca de los negros del sur, en el sanatorio, en la cárcel, en cualquier lugar de opresión. Quien los escucha pensará que exagera o

miente quien tan lúgubrementemente se expresa. Pero no es así. El canto reproduce la exacta realidad que rodea al cantor, el medio ambiente de penuria en que se desenvuelve la vida de los seres abandonados.

BLUES

El ritmo musical y la armonía de los blues es simple y característico; la forma se adapta admirablemente a la improvisación del canto. La repetición de la segunda línea expresada con énfasis se presta para una variación improvisada volviendo a las líneas perdidas, cambiando el ritmo hasta retomar el tema original.

Este intervalo es el original "break".

Hughes Panassié, en su ya citada obra, se expresa de esta manera del "break": "La manera más fácil de explicar lo que es un break es descubriendo su origen. En un blue de doce compases tal como aquellos que se tocaban en los primeros tiempos del jazz. Hay generalmente una pausa situada en el tercer compás de cada grupo que forma una frase. El break es, por consiguiente, una frase quebrada o más bien un fragmento de una frase, colocada en los compases no ocupados por la melodía misma y en muchas de las melodías de 32 compases, por ejemplo, hay una pequeña pausa o cesura entre cada grupo de ocho compases, o usado como pasaje de transición de un coro a otro. Cuando un solista improvisa un break al final de su coro o al centro del coro o aun en otros puntos, la orquesta generalmente cesa de tocar por completo, suspendiéndose el ritmo durante este espacio de tiempo, de modo que el break surge con especial preminencia."

Hughes Panassié (Locke, 1939, pág. 55) se refiere sin duda al break, ya citado y transformado por el jazz, pero lo más interesante es que el jazz ha nacido de las variaciones del break. Así, lo explica el padre de los blues. W. C. Handy. Ultimamente se ha llamado "blues" a una serie de elaboraciones híbridas de la música negroide.

En la primera época de los minstrelsy éstos no eran trovadores líricos sino clowns improvisadores. Los minstrelsy se originan en las plantaciones de los esclavos del sur.

Weldon Johnson, dice de ellos: "Cada plantación tenía una talentosa banda en la que los negros ejecutaban, cantaban y danzaban acompañados del banjo". Los minstrelsy se hicieron rápidamente populares. Pero los dos representantes de las baladas populares fueron Stephen Foster y James Bland. El período comprendido entre los años de 1875 y de 1895 se puede llamar en verdad la edad del circo. Pero con la triunfante vindicación de la música genuina redescubierta en los spirituales de los jubilee singers, la verdadera música negra se había extinguido. Los mejores músicos negros de este período hicieron causa común con la música clásica para ocultar su decadencia. La música representativa del negro para el público era el "jig", el "clog", una mezcla híbrida de danzas negra e irlandesa. Desde 1875 a 1895 se extiende un período de declinación artística de los minstrelsy.

Cuando comienza el predominio de los judíos e irlandeses se observa la tendencia a la caricatura y al espíritu burlesco. La música declina en calidad y predomina el énfasis y el amaneramiento. No solamente en los minstrelsy predomina esta manera, sino que produce pseudo negro-spirituales. Se reflejan superficialmente muchos rasgos característicos del negro y esa pseudo negro caracterización crea una falsa música. En este período de intervalo entre las viejas baladas y el rag-time, se superficializa la música negra imbuída de nociones vulgares. Se ejecuta música en el órgano y en el piano dos instrumentos contrarios a la modalidad de la música popular que empleaba la guitarra y el banjo; solamente cuando la edad del jazz se formaliza el genuino ritmo y la armonía negra conquistaran el piano.

El rag-time no fué más que los despojos de los "coon-song".

Pero aquí comienza la edad de oro con un creador genial, Tin Pan Ally, de quien Handy es un deudor aprovechado. Los "coon song" eran una reliquia de la época de los minstrelsy, época de farsas. El público aplaudía de grado las sentimentales baladas de Tin Pan Ally. (Locke-1936, pág. 55).

En este momento los compositores negros ensayan una nueva experiencia con el negro tempo. Dice Gallery: "El

precoz rag-time al que tanto debe los actores y compositores blancos; se hizo definitivamente negro”.

El camino de los pseudos-blancos-negros minstrelsy estaba virtualmente abierto.

El vaudeville negro y su etapa musical había terminado.

El rag-time queda reducido a la técnica del piano y se creó el canto popular en ese sentido.

La peculiar combinación de instrumentos conocidos por el jazz no debían hacer todavía su aparición, pero los mejores directores de conjunto insistían en una característica armonía negra y en el swing, pero no había llegado aun el momento de Handy, padre de los blues.

Hasta 1903 no pudo organizarse una orquesta bien constituida. Will Marion Cook representa en la escena la rebelión contra los tradicionales minstrelsy, llevando a la música negra la imitación del florido estilo clásico. Hasta 1905, Cook no obtuvo éxito. Lo consiguió con sus “Memphis Students” en el “Protors Theatre”.

El jazz se estaba formando.

El nombre de Memphis estaba bien escogido, era el primer tributo con que se hizo conocer la verdadera fuente de su estilo musical. Con ellos empezó el jazz sinfónico.

El nacimiento del jazz debe ubicarse alrededor de 1918. El jazz tiene su origen en el rag-time y no fué sino un rag-time más desarrollado. De hecho el estilo esencial negro tiene tres dimensiones, según Goldberg, spirituals-rag-time, jazz. Golberg, sostiene (1936, pág. 70) —desconociendo la autoridad de Handy— que spirituals, rag-time y jazz forman una continuidad o consecuencia de la música negra, integrando diferentes partes de un todo. Handy insiste en que el rag-time esencialmente, no es más, que una picante secular versión de los spirituals negros. De hecho en los camp-meeting y en el estilo de los “jubilers singer” la línea divisoria entre spirituals y rag-time no estaba completamente separada.

Rag-time es en parte —continúa Golberg—, el desahogo pagano del negro con su agregado de misticismo, y sus ritmos buscando la profana liberación. (Debe compararse esta idea de Golberg con la que ya dijimos al interpretar el sig-

nificado profano de los cantos de rebelión de los negros). Los espirituales —agrega Golberg—, traducen la Biblia, el rag-time los otros seis días de la semana.

Hoy el jazz es un negocio cosmopolita, una amalgama de la época moderna y de la moda, pero el jazz original ofrece una más cerrada armonía. Con él nace, como con la música gitana, una distintiva racial, por lo intenso de su modalidad y su peculiar estilo y técnica, que ha sido muy imitado, pero cuya paternidad es negra. Por consiguiente, el jazz es básicamente negro, pero los blancos le han dado un contenido universal muy expresivo.

Pero cuando el jazz se extiende más allá del Mississipi y cruzando el Océano es divulgado, se hace cada vez más cosmopolita y menos racial. Fué el jazz original el más típicamente racial y el más poderoso musicalmente.

El sentido de esa diferencia se nota instantáneamente en el contraste de uno de los primeros blues, como la vieja versión de Bessie Smith de Gulf Coast Blues, (Alain Locke, 1936—pág. 34), con cualquiera de los blues que se tocan en los cabarets o la real o verdadera versión folklórica de los "Memphis Blues" con cualquiera de las modernas versiones. En 1893 organiza Handy un cuarteto con oboe. Después del éxito de su experiencia con su grupo, Handy funda su "Mahara Colored Minstrelsy", como director de banda y solista de corneta. Su conjunto estaba en un todo conforme con los minstrelsy y los "coon song". Al mismo tiempo se interesaba por la música clásica. En 1903 organiza otra banda, la de Clarksdale. En 1912 Handy recoge en una edición sus más famosos blues, titulada "The Memphis Blues", y se convierte en el padre de los blues. La nota blue es una invención de Handy para representar a la típica voz negra, pero además se encuentra en su música el ritmo de la habanera, usada por primera vez en el original de Memphis Blues.

Agregando al jazz el ritmo y la armonía, la improvisación del jazz se desarrolló fuera de los blues. Handy sostiene la teoría de que el jazz es en esencia una espontánea desviación del motivo musical, en otras palabras, un improntu musical bordado dentro del tono musical y regular armonía.

OCHO GRANDES FIGURAS DE LA MUSICA NEGRA



Cab Calloway



Count Basie



Maxine Sullivan



Bill Robinson



W. C. Handy



Duke Ellington



Katherine Dunham



Todd Duncan

Ya conocemos el ulterior desarrollo del jazz, los diversos estilos de actualidad; el hot jazz, que adquiere con Luis Armstrong, su más genuina expresión, el estilo Chicago y otras formas del "swing" que desde Duke Ellington a Armstrong, se encuentran muy bien definidas en la obra "Hot Jazz" de Hughes Panassié.

Cabe preguntarse. ¿Cuál fué el estado de alma colectivo que determinó el desarrollo del jazz? A mi modo de ver, el jazz corresponde exactamente a un estado de cansancio de la burguesía de post-guerra y al fracaso de las aspiraciones de los negros después de la guerra de 1914. Me refiero al aspecto dinámico del jazz. La burguesía después de la guerra sintió una enorme depresión y la necesidad de un impulso desesperado. La decadencia iniciaba su curso inevitable, su decadencia como clase dominante, y el jazz vino a suministrarle el narcótico que necesitaba. La desesperación dolorosa de la raza negra, expresada esta vez en estridencia, llenó admirablemente el vacío de la clase burguesa y su afán de olvidar. Pero a su vez el negro se sintió derrotado en sus aspiraciones, creyó después de la guerra conquistar los derechos que no poseía, como recompensa a su tributo de sangre, ingenuamente aspiró a sentirse igual al blanco en los regimientos americanos que marchaban a Francia, pero allí a pesar de la aparente igualdad democrática, se dejaba sentir el jim-crown, y a su vuelta las leyes de igualdad no se aprobaron, y su desesperación se transformó en música ruidosa. Este sentimiento se encuentra admirablemente expresado en el poema "El regimiento negro de Dixie" de la destacada escritora negra, Carrie Williams Clifford. Pereda Valdés-1953-pág. 19).

Las últimas exhibiciones, que se han hecho en Cuba de la música yorubana, por consiguiente de una auténtica música de origen africano, y las observaciones que sobre la misma ha formulado el compositor Gilberto Valdés, nos permiten establecer un paralelo ilustrativo sobre el jazz, y esta música que se divulga en Cuba, gracias al celo incansable en pro de las investigaciones afro-americanas de mi excelente e ilustre amigo, el Dr. Fernando Ortiz.

Se compone la orquesta de tres tambores batá, llamados respectivamente, Iyá, Itótele y Okónkolo, de procedencia genuinamente africana, y de exclusivo uso de los negros yorubá o Lucumí. Sin bimebranófonos y se parecen en sus formas a ciertos tambores bicónicos que usan los negros mandingas; pero el sistema de su cordaje es distinto. En ellos la tensión se logra por la presión variable de sus cuerdas en la posición subaxiliar del tambor en el brazo, bajo el brazo y solo es percutida en una de sus membranas. Esos tambores son clepsídricos, y son característicos del ciclo cultural maleopolinésico que se extiende desde las islas negras de Oceanía hasta la costa de Guinea.

La más curiosa conclusión sobre esta música de origen africano es que en ella no se encuentra el más remoto concepto de la síncopa. Además, en una orquesta corriente de jazz encontramos un cornetín, un trombón, y un bajo metálico, que hacen respectivamente, el cornetín, siendo el más agudo, la melodía; el trombón el contrapunto, y el bajo, por malo que sea, marcará el ritmo. En la música de los tambores batá no ocurre lo mismo. El Itótele que debe ser comparado con el trombón, hace las veces de bajo en su parche grave. El Okónkolo, que equivale al cornetín, forma con su nota aguda el dúo con el parche leve del Itótele y el Iyá, que tiene en la orquesta a la vez la nota más aguda y la más grave, no hace de bajo, sino que cubriolea, se entrega a una caprichosa y endiablada fantasía.

Estas observaciones nos permiten afirmar que la música de jazz tal como se ha ido desviando de las tradiciones que le dieron origen, se opone actualmente la modalidad melódica y rítmica de la música africana auténtica, como no cabe duda, es esta música yorubana.

Y una última observación sobre este mismo tópico: la inseguridad que encontramos en los Estados Unidos —en críticos y estudiosos de la materia, sobre la genuinidad de la música americana, se debe a que en Estados Unidos, no se ha estudiado definitivamente como en Cuba, Brasil y Haití, las procedencias africanas de los negros que actualmente pueblan aquel vasto país, en número que pasa de catorce millones. El día en que se describieren las diferentes poblaciones y dia-

lectos africanos que formaron en la población de color de Estados Unidos —completando los trabajos recién iniciados, de Elizabeth Donnan— y algún otro investigador, se acabará el misterio sobre este interesante problema.

Sociólogos imbuídos de prejuicios raciales, lectores asiduos de Gobineau, han negado a los pueblos negros capacidad para su desarrollo cultural, catalogando a los pueblos africanos, y a sus descendientes de América, entre las razas inferiores. Algunos de estos sociólogos, han llegado a ejercer influencia no despreciable entre la intelectualidad americana y sin embargo sus ideas al respecto de una definida “raza” negra no pueden estar más alejadas de la verdad científica y de la justicia social.

Ingenieros sostiene que el negro es culturalmente inferior por razones de raza: “Su tipo antropológico es simiesco en grado tal que es difícil viendo los cromos de los tratados de Antropología o las colecciones de cráneos de los museos no admitirlo. A la natural inferioridad de su armazón ósea, agréganse todos los rasgos que exteriorizan su mentalidad genuinamente animal: las actitudes, los gestos, el lenguaje, los gustos, las aptitudes, los sentimientos de bestias domesticadas y por fin, su mismo “standard of life” que por misérreo avergonzaría al propio antropopiteco de Dubois”.

No podemos interpretar un problema cultural con un criterio exclusivamente etnológico. Ingenieros pretende probar la inferioridad de los negros por sus aptitudes inferiores, como expresión racial, sin tener en cuenta diversas circunstancias de inaptabilidad al medio hostil, al clima, y a su situación económica, que no son consecuencia más que de la estructura social en que vive, y esta sociedad con sus complejos organismos, estados, gobiernos, justicia, no trata de mejorar su standard de vida, sino por el contrario, de agravarlas con el abandamiento del prejuicio racial, con la persecución y la discriminación de color. Ese mismo problema económico provoca un desnivel cultural, que, no obstante, los negros, especialmente en Estados Unidos tratan de mejorar, valiéndose de diversos medios de superación. En el libro *Who is Who*, de biografías de personas ilustres, figuran 116 personalidades negras y existen en los Estados Unidos 137,263

profesores negros, observándose un aumento de 41.770 en relación a 1890 con 32.879. Claro está que sería erróneo considerar en un mismo plano de igualdad a los negros que viven en Africa, en Estados Unidos y en Jamaica. Significaría desconocer las condiciones del "habitat" y una serie de factores, que nos llevarían a conclusiones tan erróneas como considerar a todos los negros inferiores por sus caracteres somáticos.

La afroamericanos presentan sin duda, aptitudes innatas para la música. El escritor Hoggan, que tiene sobrados motivos para conocerlos, afirma que jamás ha encontrado voces musicales comparables a las de los negros. La influencia que ha ejercido la música negra en compositores contemporáneos tan eminentes como Dvorak, Debussy, Stravinski, es una prueba irrefutable de las aptitudes de los negros para la música. Y no se diga que han sido los blancos los que han inventado la música y la poesía negra. La reseña que acabamos de hacer sobre la trayectoria de la música negra, demuestran que fueron compositores negros como Handy, Diton y otros creadores los que encauzaron su desenvolvimiento. Además la raza de Cam, posee en su haber, entre los antiguos, unos cuantos compositores cuyos nombres no son muy conocidos, pero que vale la pena recordarlos: Chevalier Saint George, George Augustus Bridgetower Edmundo Dede, Joseph White y Samuel Coleridge Taylor este último el más famoso de todos, y entre los modernos: Roland Hayes, Nathaniel Dett, Cameron White, Maud Cuney Hare, etc.

Los compositores antillanos y sudamericanos, Villa Lobos, Caturla, Roldán Gilberto Valdés, Fructuoso Vianna, Lorenzo Fernández, se han inspirado en motivos afroamericanos, demostrando en su predilección por ellos, la importancia que cada día adquieren las creaciones folklóricas del genio de los negros, que desde el fondo oscuro de Africa hasta las mangüas americanas ha dejado en el canto y en la danza, la huellas de su ritmo melancólico o estridente.

No se puede desconocer, a pesar de que algunos musicólogos lo han intentado, la influencia de melodías y ritmos negros en la música popular americana.

Con respecto a Cuba, Sánchez de Fuente, afirma, sin embargo, que el caudal de la música cubana está casi totalmente exento de influencia negroide, en los escasos géneros que la admite la reduce a la influencia rítmica. Pero aún aceptando una opinión tan exclusivista, refutable por la influencia racial, espiritual y política del negro en Cuba, hay que admitir que el tango congo, la antigua clave y la rumba, obedecen al ancestro africano.

En literatura, ya ha creado una modalidad propia. Desde 1776 empieza por dar sus frutos intelectuales con Phyllis Wheatley. La obra poética de Dumber, Weldon Johnson, Langston Hughes, Sterling Brown, diferencia fundamentalmente la literatura negra de la blanca por su estilo racial, aunque el Dr. Braithwhite o Booker Washington, hayan pensado más con mentalidad de blancos, que como legítimos representantes de la mentalidad negra.

Y aún en la pintura y en la escultura, en cuyas artes los afro-americanos no han tenido todavía, tiempo de desarrollar su mentalidad artística, ya el pintor Tanner, e 1906 había obtenido un premio en la exposición de Chicago con la mejor obra presentada a esa exposición. Edmonia Lewis y Miss Warwick, ya se habían distinguido en aquella época en la pintura y en la escultura. Y en Cuba, los artistas plásticos Ramos y Peña han contribuido en forma notable a engrandecer el arte de la gran Antilla con originales creaciones que significan la aportación más genuina a la mentalidad de un pueblo.

Grandes posibilidades presenta los afro-americanos para su desarrollo cultural y cabe de ella aplicar, esperando que el tiempo demuestre hasta donde puede llegar el libre desenvolvimiento de un noble pueblo, una frase de Browning: "Todos los hombres son buenos, pero les hace falta tiempo para probar su bondad".

B I B L I O G R A F I A

- 1928 — ANDRADE, MARIO. — “Ensaio sobre Música Brasileira”. Sao Paulo. Chiaristo y Cia. 1 vol. de 138 pág.
- 1936 — “GO DOWN MOSES”. — Cantado por Roland Hayes. Vocalión 21002.
- 1930 — GOLBERG, ISAAC. — “Tin Pan Alley” John Day. New York. Citado por Alain Locke. “The Negro and his music”.
- 1936 — “GULF COAST BLUES”. — Cantado por Bessie Smith. Columbia. 3844. A.
- 1936 — JOHN HENRY. — Cantado por Henry Tomás. Vocalión. 1094. A.
- 1938 — “ORTIZ, FERNANDO. — “La música sagrada de los negros Yorubas en Cuba”, por Fernando Ortiz. V. II, pág. 89 de la revista “Estudios Afrocubanos”.
- 1936 — “OLD MAN RIVER”, cantando Paul Robson. Victor 21376.
- 1936 — LOCKE, ALAIN. — “The negro and his music”. Associates in negro folk education. Washington. D. C. 1 V. de 142 pág.
- 1938 — PEREDA VALDES, I. — “Linea de color”. Santiago. Chile. 1 Vol. de 246 págs.
- 1953 — PEREDA VALDES, ILDEFONSO. — “Antología de la Poesía Negra Americana”. Montevideo. 2ª Ed. Editorial Medina. Véase la traducción de este poema en la pág. 19, 1 Vol. de 224 págs.
- 1939 — PANASSIE HUGHES. — “Hot Jazz”. Editorial Ercilla. Chile. 1 Vol. de 130 págs.
- 1928 — SANCHEZ DE FUENTES, E. — “La influencia de los ritmos africanos en Cuba. La Habana.
- 1930 — WELDON JOHNSON, JAMES. — “Black Manhattan”. Alfredo Knopf. New York. Citado por Alain Locke. “The negro and his music”.

INDICE

ETNOGRAFIA Y FOLKLORE

Introducción	5
El Rancho y los materiales empleados en su construcción	9
El Rancho y la vivienda indígena. Estudio comparativo .	25
Valor folklórico de las Tradiciones Peruanas de Ricardo Palma	35
Valor práctico del Folklore	51
El Congreso Internacional de Folklore de San Pablo ...	57
Confluencias entre el Folklore Uruguayo y el Brasileño	81

TEMAS AFRO-AMERICANOS

Culinaria Afroamericana	91
La Experiencia Musical de los Negros en América	109