



FILO:UBA
Facultad de Filosofía y Letras
Universidad de Buenos Aires

G

La poesía tradicional épico narrativa en Argentina

Autor:

Weinberg, Liliana Irene

Tutor:

García de Rossi, Silviar

1980

Tesis presentada con el fin de cumplimentar con los requisitos finales para la obtención del título Licenciatura de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires en Ciencias Antropológicas

Grado



FILO:UBA
Facultad de Filosofía y Letras

FILODIGITAL
Repositorio Institucional de la Facultad
de Filosofía y Letras, UBA

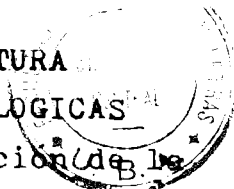
043
W423

FACULTAD de FILOSOFIA y LETRAS	
N° 847.460/4 METROA	
- 681. 1980 - DE	
Ag.	FMT

LILIANA IRENE WEINBERG

LA POESIA TRADICIONAL EPICO NARRATIVA
EN ARGENTINA

TESIS DE LICENCIATURA
EN CIENCIAS ANTROPOLOGICAS
realizada bajo la dirección de la
LIC. SILVIA GARCIA DE ROSSI



UNIVERSIDAD DE BUENOS AIRES
FACULTAD DE FILOSOFIA Y LETRAS
Dirección de Bibliotecas

FACULTAD DE FILOSOFIA Y LETRAS
UNIVERSIDAD NACIONAL DE BUENOS AIRES

11

A G R A D E C I M I E N T O

Quiero manifestar en primer y principal lugar mi agradecimiento a la Lic. Silvia García de Rossi, quien además de aceptar gentilmente la Dirección de esta Tesis me brindó todo su apoyo, estímulo y paciente dedicación, y con quien hemos compartido fructíferos cambios de ideas sobre este tema que nos apasiona.

No puedo dejar de estar en deuda con el Sr. Jacobo de Diego y Silvia y Daniel Weinberg quienes me facilitaron el acceso a su biblioteca y sus colecciones.

Finalmente, el especial agradecimiento a mis padres, quienes leyeron con paciencia y criticaron estas páginas, por su apoyo constante.

INTRODUCCIÓN.

El monumental acervo de poesía narrativa folklórica argentina, la existencia de impares recopilaciones y de interpretaciones generadas en torno a ella, constituyen el aliciente que nos condujo al estudio de estos temas, fruto del cual es el trabajo que aquí presentamos.

La necesidad de relatar, de narrar acontecimientos, es una de las más antiguas de la humanidad. Variable en tiempo y espacio, en temas, en extensión, en funciones y en su relación con los portadores y las convenciones estéticas de cada época, la poesía narrativa conserva no obstante rasgos en común permanentes y que le dan una estructura característica. En el capítulo primero haremos algunas consideraciones al respecto, para averiguar cuáles son los elementos universales que contiene nuestra poesía folklórica.

Así como no queríamos abordar la poesía argentina en su especificidad sin antes buscar los elementos que comparte con el folklore literario (1) de otros lugares y tiempos, tampoco quisimos entrar de lleno en su estudio sin reseñar las metodologías que, desde el romanticismo y la escuela difusionista, hasta las escuelas estrictamente antropológicas de principios de siglo XX y el estudio interdisciplinario de la tradición oral en los últimos años, se fueron acuñando para estudiarla. Este será el tema del capítulo segundo.

El hallazgo de las estrechas afinidades de la poesía americana y argentina con la estirpe del romancero español, es una prueba más de la incidencia de la 'Cultura de Conquista' (2) en el destino de estas naciones y de sus culturas. Sin dejar de reconocer no sólo la supervivencia del antiguo romancero español sino también el sello que imprimió su modalidad a la poesía posterior, hemos procurado demostrar que la poesía de los siglos XVII y XVIII recibe, mediante el 'puente oceánico' de la flota de Indias, nuevas influencias de la metrópoli; de este modo el estudio del romance "vulgar" de los siglos posteriores en España es importante para la comprensión del proceso. Constituirá éste el tema del capítulo tercero.

Mas no por subrayar los puntos de contacto con la tradición española debemos negar el aspecto creativo de la poesía popular americana; en efecto, trataremos de demostrar que no toda la poesía nativa se reduce a la supervivencia del romancero. Junto con el proceso de mestizaje, la formación de comunidades campesinas y el reordenamiento de las sociedades en la época post-independentista, será acuñada una nueva poesía, heredera de

ciertos rasgos tradicionales, cierto es, pero que responde a nuevos cánones estéticos, a nuevos auditorios, a nuevas necesidades y valores grupales. Por ello destacamos que no puede estudiarse la literatura popular sin conocer a sus portadores y a la función que cumple en cada época.

Así pues, arribamos a las hipótesis de trabajo generales que guían nuestra investigación. En primer lugar, y aunque parezca obvio decirlo, el estudio de la poesía tradicional no es patrimonio de la literatura, sino que a ella puede aplicarse la metodología del folklore, la antropología y la historia, para poder abarcarla en su riqueza y complejidad. En segundo término, el género épico-narrativo tradicional posee un grupo de características que, por trascender los límites tempo-espaciales, permiten enfocarlo como estructura recurrente en todas las culturas. Recordemos aquí la ya clásica enunciación de las aparentes "paradojas" planteadas por Melville Herskovits, y que tan útiles resultan aplicadas a nuestro tema: "La cultura es universal en la experiencia del hombre; sin embargo, cada manifestación local o regional de aquélla es única". En tercer lugar, la poesía folklórica narrativa de nuestro país posee también un sello específico, peculiar, e incluso marcados localismos regionales, que permiten, a través de su análisis, descubrir aspectos de conceptos y valores que reflejan a la cultura local o regional. La última de nuestras hipótesis generales, está relacionada con la segunda "paradoja" de Herskovits, enunciada así: "La cultura es estable, y, no obstante, la cultura es dinámica también, y manifiesta continuo y constante cambio" (3). En nuestro caso, juzgamos que no toda la poesía narrativa argentina se reduce a mera repetición del antiguo romancero, sino que, junto a formas que superviven de la antigua herencia, se han acuñado formas nuevas, algunas incluso vinculadas con formas renovadas ya en la propia España, ya en otros países americanos.

En síntesis, para abordar nuestro tema es necesario situarlo en coordenadas tempo-espaciales adecuadas, es decir, atender a la historia y a los localismos geográficos, sin desatender, sin embargo, su estructura. Tampoco el estudio sincrónico de una estructura puede estar reñido con el de la gestación histórica de la misma, y del estudio de sus portadores.

En la segunda parte de nuestro trabajo, y una vez definida tentativamente la poesía folklórica narrativa, y los métodos requeridos para abordarla, nos volcaremos de lleno a dichos géneros en Argentina, para estudiar, en primer término, sus caracteres formales -métrica, versificación y

empleo de fórmulas-, y comprobar qué tipos de estrofas se destinaron a la poesía épica argentina. En esto consistirá el capítulo cuarto.

Luego nos referiremos a la clasificación temática de la poesía narrativa argentina y citaremos ejemplos ilustrativos, que permitan mostrar su variedad y riqueza (capítulo quinto), para dedicarnos, finalmente, al estudio de la poesía narrativa folklórica de carácter histórico en nuestro país, y haremos una periodización de la misma, basándonos en las ricas posibilidades de análisis que ofrece.

Llamamos poesía de tema histórico a aquella que trata temas que no sólo son de interés para la historiografía sino, y sobre todo, que lo son para sus autores, protagonistas o testigos coetáneos. Es evidente que la intención de sus compositores no fue hacer con ella una ciencia histórica, pero de allí tampoco debe inferirse que sus testimonios careciesen de validez. Sus poesías fueron el resultado de un esfuerzo voluntario y consciente por dejar memoria y testimonio. El hombre ha sido siempre conocedor de la importancia de su pasado y de la necesidad de dejar testimonio de los hechos pasados y presentes. Poesía histórica es, por tanto, aquella que ha resultado de la humana finalidad de recordar, de dar noticia, pero no sólo para entretener, sino para propagar las novedades, para iniciar a las jóvenes generaciones en el recuerdo de las tradiciones, para estimular la cohesión del grupo mediante la conmemoración común de los eventos. Si poesía de facción, tuvo un papel de propaganda y arenga; si poesía del grupo local, tuvo función noticiosa, memorizadora, e, incluso, educativa y endoculturadora.

Dado que la poesía tradicional épico-narrativa, por su hondo realismo y carácter de crónica y testimonio, atesora tantas referencias históricas y geográficas, intentaremos hacer un rastreo de su origen y evolución en Argentina, para poder trazar una periodización de la misma.

Para este trabajo hemos utilizado fuentes editas, tanto cancioneros propiamente dichos como otro conjunto de estudios que brindan datos significativos, en especial para el primer período fundacional. Hemos tratado de aplicar los criterios aportados por la distintas corrientes de investigación, y reconocemos la necesidad de un estudio intensivo de las culturas regionales argentinas y de sus portadores, para que nuestras conclusiones puedan ser comprobadas empíricamente.

Quede expresado nuestro homenaje a los bardos anónimos, a su auditorio asombrado, y a todos aquellos que gestaron este patrimonio que nos enorgullece.

CAPÍTULO I

LOS CARACTERES DE LA POESÍA ÉPICA FOLKLÓRICA

Antes de internarnos en el campo específico de la poesía folklórica argentina, procuraremos rastrear los elementos que ésta tiene en común con sus equivalentes de otros tiempos y lugares; en suma: sus características como género dentro de las especies folklóricas. En la medida que descubramos los elementos en común, podremos luego distinguir cuáles son los problemas y niveles específicos de nuestra poesía.

Afirman ciertos autores que "la poesía de los pueblos comenzó por la épica, esto es, por la alabanza o el relato de los hechos que podrían impresionar a la comunidad" (4). Es difícil comprobar si corresponde a la épica la prioridad cronológica dentro de las formas literarias, sobre todo si nos acercamos al oscuro territorio en que lindan el mito y la leyenda con la propia épica.(5)

Lejanos antecesores del género fueron los poemas heroicos o epopeyas en los que predominaba el ideal aristocrático guerrero y el asunto y personaje público, y poseían un tono mítico-religioso; generalmente ejemplarizante. Los poemas homéricos son los representantes del género en Occidente, pero el mismo tuvo una dispersión universal y variados límites temporales. Según Eliade, la memoria popular obedecía por entonces a arquetipos y comportamientos ejemplares, y se ignoraban los personajes y hechos nuevos, salvo que los mismos pudieran ser asimilados a un modelo arquetípico -el héroe, su adversario- y el evento pudiera ser integrado a la gesta mítica -lucha contra los monstruos, etc.-. Aunque se atuvieran a la verdad histórica, ésta no interesaba como tal sino que era asimilada a un arquetipo, era vista como reflejo de un espejo eterno e inmutable.(6)

La declinación de este primer "horizonte" de poesía heroica -cuyos frutos más tardíos fueron la Chanson de Roland en la Francia medieval y la Crónica del Cid o Cantar del Mio Cid en España- se debió, según Bowra, a un trastrocamiento histórico de la sociedad, tanto "por circunstancias internas como por conquistas foráneas, movimientos religiosos o influencias culturales del exterior" que lograron "hacer en pocos años lo que había durado centurias" (7). Esto puede ser aplicable tanto al desplazamiento de los poemas homéricos durante la consolidación de la polis, como al desalojo de la poesía anglosajona por la invasión normanda, hasta el acallamiento de la poesía azteca, inca y maya por parte de los conquistadores europeos o el pasaje, mucho menos violento, de la canción de gesta al ro-

mance y balada.

En el ámbito europeo, el paso de la sociedad a condiciones de la Edad Media y su paulatina ruralización, traerá aparejado el surgimiento de una nueva manifestación épica: la balada. "El área cubierta por las baladas es vasta, y el período desde que aparecieron por primera vez en el siglo XII es extenso (mediados del siglo XII en Dinamarca e Inglaterra, entre el XII y XIV en Rusia y Alemania, mediados del siglo XIV en España), pero su unidad como tipo literario es convincente. En todas ellas recurren los mismos o similares temas, las mismas situaciones, el mismo tratamiento generalizado, el mismo hábito de repetición y el uso de frases de molde, la misma omisión de autoría, la misma respuesta instintiva del auditorio iletrado al cantante ciego o iletrado, y siempre la misma recompensa al entretenedor: un vaso de buen vino" (8).

Según la define Entwistle, la balada es, en sentido extenso, "cualquier poema tradicional narrativo cantado con o sin acompañamiento o danza en asambleas del pueblo" y, a partir del siglo XVI, han de dispersar su simiente por toda América, "donde las baladas inglesas, escandinavas y españolas viven todavía" (9).

La balada conserva, como legado de su antecesora la épica, el estilo narrativo y la función noticiosa y recreativa, pero se diferencia tanto formal como temática y funcionalmente. No sólo es más breve y generalmente acompañada por música -la que trasciende el ámbito sacro al que antes estaba confinada-, sino que además ha perdido "su estilo majestuoso y el orgullo y solemnidad del lenguaje", ya que la antigua era poesía de corte, y la balada es poesía para el pueblo llano (10). Los temas se diversifican y ya no cantan sólo las hazañas del héroe individual. La función histórica-noticiosa-recreativa-ejemplarizante de la antigua épica va a desplegarse en un abanico de posibilidades en la balada. Muchas composiciones conservaron su función noticiosa, pero en general penetra en ellas un elemento nuevo y sutil, aunque en distinto grado según la zona: el lirismo, que hace intrusión en lo meramente narrativo, y que "pertenece a una sociedad que trata de hacer sus costumbres menos brutales y crea una nueva atmósfera para una nueva mentalidad" (11).

Los frutos son diferentes en cada región: mientras la Chanson de Roland cede su paso a composiciones de mayor sentimiento, lirismo y fantasía con un estilo más subjetivo y trabajado; las baladas nórdicas conservan un buen número de elementos sobrenaturales; y el romance español contrasta pues

mantiene el realismo de las viejas crónicas y de la épica, al punto que, metodológicamente, todo romance que presente un elemento lírico muy marcado debe ser considerado préstamo de Francia o Italia.

La modernidad se inaugura con el descubrimiento de América, hacia donde confluyen los caudales baladísticos europeos, tanto hacia el área latinoamericana como anglosajona. El género se extiende durante la conquista y se va consolidando paulatinamente. Con referencia a las baladas norteamericanas, dice Malcom Laws que son "una especie de canción popular narrativa; en ella es vital el elemento historia (y la) vida tradicional"(12). Con este nombre genérico agrupa a las antiguas baladas de la colección Child: "viejas historias de guerra y violencia fronteriza así como de sucesos sobrenaturales (que) datan de los siglos XVI y XVII", a un segundo grupo también proveniente de Inglaterra, pero de época posterior (fines del XVIII y principios del XIX) y un tercer grupo, ya autóctono, que data del siglo XIX (13). La balada, en este último período, es realista, y posee "gran detalle dramático, mucho diálogo y poco o ningún comentario sobre el autor" (14) y narra con un estilo rudimentario accidentes, guerras, desastres mineros ferroviarios, tornados, o que canta a héroes populares, proscritos y episodios de la guerra de la Unión, e incluye datos precisos y pormenores detallados (15).

La definición de Menéndez Pidal para el romance tiene elementos afines a la de Laws: estas composiciones son "breves poemas que desarrollan una escena, una situación dramática, o una acción, en estilo ora puramente narrativo, ora épico-lírico, como lo hacen -dice explícitamente- las baladas populares de otros países" (16). Esta definición abarcativa, permite cubrir tanto las diferentes formas que va adquiriendo el romancero como la balada, en Europa y América, y no hace sino reafirmar la estrecha relación que los vincula, y cuyo estudio abarcador hizo Entwistle en su European balladry (17).

En el capítulo tercero nos detendremos en las etapas de la poesía narrativa del área hispanoamericana, pero baste señalar que, a grandes rasgos, pueden observarse en varios países -México, Perú, Chile, Argentina- etapas de trasplante del antiguo romancero, de re-alimentación del caudal romancístico mediante la flota de Indias y el contacto interregional, de creación de nuevas formas en el período pre y post-independentista, y una evolución posterior y regional emparentada con romances vulgares y corridos. Los puntos de contacto con la evolución de la balada estadounidense parecen evidentes. Entre ellos, la aparición, tanto en las metrópolis como en las colonias, a fines del siglo XVII, de un nuevo tipo de balada,

que muchos autores califican como "plebeya" o "vulgar", y que prefiere temas locales y episódicos, canta a personajes más cercanos al antihéroe o al valentón que al héroe primitivo, y que relatan acontecimientos de alcance regional.

Hemos visto, a través de esta breve reseña, cómo la poesía épica es patrimonio común de todos los pueblos del mundo en distintos momentos históricos. Ahora deberemos analizar las notas comunes que permitan dar una definición general abarcadora.

Algunos autores se basan en la tradicional tripartición de los géneros literarios: épico, lírico y dramático. El carácter básico del género narrativo es la narración de hechos en una sucesión temporal o trama. Esta se convierte así en el elemento dinámico, especie de tejido que permite vincular los diferentes episodios en su transcurrir. Nuestra poesía épica o narrativa pertenece con derecho a este género. Los acontecimientos narrados pueden ser verídicos o ficticios. Según Carvalho-Neto "tal contenido es, casi siempre, un episodio histórico, generalmente un hecho heroico realmente ocurrido y que sigue siendo objeto de comentarios o admiración. En consecuencia, este tipo de poesía frecuentemente es narrativo, o sea, posee una secuencia de sucesos, es una historia en verso" (18) (el subrayado es nuestro).

El segundo elemento caracterizador es, obviamente, su factura en verso, a la que los cortes rítmicos otorgan un rasgo estilístico peculiar, pero que además tienen por función favorecer la fidelidad del recuerdo y la repetición con poco margen de error. Las baladas se apoyan, además, en la música, de modo que las poesías son cantadas. (19) Otro recurso complementario del verso es el formulismo o empleo de frases hechas y de reiteración. Más allá de esto, la métrica utilizada, la extensión del poema y las fórmulas y estribillos elegidos en cada caso son ya particulares de cada cultura.

En contraste con el estilo de la lírica, se encuentra en la poesía narrativa una gran proporción de realismo. Hay en verdad oscilación en el grado de fantasía y realismo, que va desde un realismo o verismo de crónica (como es el caso del romancero) hasta un tratamiento desproporcionadamente fabuloso o lírico de temas o detalles imaginarios extraídos del campo del mito y la leyenda.

Cada tradición hace un tratamiento preferencial de ciertos temas y

los personajes y motivos preferidos dependen de los valores que maneja cada comunidad. También varían las funciones en cada caso. Sin embargo, la finalidad primera es común a todos: dejar memoria, dejar testimonio. Al respecto, no podemos olvidar que, para la cultura griega, "Las musas son hijas de Mnemosyne", es decir que el arte es hijo de la memoria (20).

Una definición general debe tener en cuenta el carácter de verso narrativo, es decir, la existencia de un relato en devenir temporal y su disposición ritmada en verso: poemas que desarrollan una escena o una sucesión de hechos, una situación dramática o una acción episódica en estilo realista y, eventualmente, lírico.

Dado que vamos a referirnos a poesía narrativa folklórica, debemos distinguirla de la poesía meramente tradicional, popular, o culterana. Comenzaremos por el tema de la oralidad, verdadera frontera entre estilos.

Oralidad. Tanto en las sociedades ágrafas, como en los grupos folk dentro de las sociedades complejas, "la suma de las tradiciones culturales se conserva y se transmite oralmente" (21). Todo aquello que sea dicho y retenido por la memoria colectiva, pertenece a la literatura oral. "Oral" propiamente dicho es todo aquello que fue compuesto sin la ayuda de la escritura, es decir, sin el empleo de recursos específicos de la notación literaria, que fue recitado y no leído, transmitido por la memoria del poeta y de la colectividad, de generación en generación.

Si bien el tema de la oralidad queda claro para las sociedades que no tienen otra alternativa que la palabra proferida, por desconocer la escritura, "no hay que pensar que estas formas (...) sean monopolio de los pueblos ágrafos". Así lo enuncia Merskovits, quien soluciona el problema agregando: "Cuando la presencia de escritura hace posible una literatura escrita existe, sin embargo, una masa importante (...) en formas no escritas (...) o cuando algún tema, que se presentó primeramente por escrito, encuentra aceptación popular al pasar de boca en boca" (22).

En este mismo sentido, dice Cortazar que oralidad "alude principalmente a la transmisión por la palabra hablada", "directa, de persona a persona" en la que juega un papel importante la circunstancia en que es emitido el discurso (23).

Por tratarse la sociedad folk americana de una sociedad no ágrafa, aunque con elevado número de analfabetos, el panorama se complica al compro-

bar el importante papel que cumplieron los impresos -desde los romanceros y flores de romances hasta la enorme profusión de pliegos de cordel o 'broad sides'- que invadieron las zonas del continente, aún las más arrinconadas, llevando las hazañas de los "Doce pares de Francia", "Carlomagno", "Delgadina" o de "José Lizorio" a mercados y plazas; posteriormente, la difusión en cuadernillos y libros de episodios del Martín Fierro, además de los cuadernos donde los cantores anotaban su repertorio. Cortazar los agrupa bajo la denominación de "estímulos escritos de la tradición oral", a partir de los cuales han surgido procesos de folklorización y difusión oral (24).

En nuestra opinión, debemos tomar en cuenta que, aún cuando existiera la forma alternativa de difusión por escrito, se siguió prefiriendo la transmisión oral, circunstancia que se debe a múltiples factores que deben estudiarse: el alto grado de analfabetismo, especialmente en zonas rurales, el carácter predominantemente oral en el modo de transmisión, aunque algunos de los eslabones de la cadena ya fueran impresos, y la función noticiosa de muchas composiciones, que transmitían detalles de los hechos que herían la sensibilidad colectiva, y que podían nacer y morir en breve plazo. El peso de la palabra anotada, leída e impresa, sólo se hace sentir a fines del siglo XIX, y con velocidad diferencial en cada región. Hasta esa época, la oralidad puede aún "fagocitar" al estilo literario ya que éste se encuentra en inferioridad de condiciones para ser aceptado.

Y es que la oralidad no se reduce sólo a un modo de transmisión: también crea estilo. Conlleva derivaciones mnemotécnicas (ya que el ritmo, la cadencia, las repeticiones, favorecían la fidelidad del recuerdo), estilísticas (acompañamiento musical, estribillos, fórmulas), funcionales (mayor posibilidad de difusión que la letra impresa en el endogrupo). Cuando el tejido está hecho en el telar de la oralidad, la letra impresa se pierde en la trama total.

Anonimia. Nos vemos conducidos a otro tema, el de la anonimia. Ya no se acepta, como en época del romanticismo, que las creaciones populares tengan un autor colectivo e indiferenciado. Toda obra ha tenido un autor concreto, hoy indeterminable, que respondía en su creación a los patrones estéticos de su grupo, al que no le interesaban los "derechos de autor". Dice acertadamente Carlos Magis: "Cada una de estas creaciones debió calar hondo en la sensibilidad y en el gusto de sus destinatarios; tanto que estos la hicieron circular -decantándola, si era necesario- hasta que fue in-

acaso de ser populares?, ¿cuál es la diferencia entre vulgar y popular? Las tensiones culto-popular, Folk-urbano, oral-escrito, son de difícil resolución en nuestro país. La historia de la poesía narrativa argentina es una historia de esas tensiones. Si pensamos en la etapa colonizadora, cuando muchos romances son re-creados por personas identificables, que provienen de medio urbano e incluso cortesano, o bien que algunas formas hoy populares como las glosas tuvieron un origen erudito, o si recordamos algunos de los fenómenos de zig-zag que cita Cortazar en su Folklore y literatura, debemos admitir que estos fenómenos deben ser estudiados en la dinámica de su gestación, tras la cual puede desembocarse en procesos de folklorización, en que el resultado final sí pueda catalogarse como popular, anónimo, tradicional.

No podemos dejar de recordar como síntesis los rasgos que dio Cortazar a los fenómenos folklóricos: populares (propios de la cultura del folk), tradicionales, anónimos, colectivizados (socialmente vigentes), empíricos, regionales, orales (transmitidos por medios no escritos ni institucionalizados) y, por último, funcionales. (32).

En torno a la terminología que empleamos en nuestro trabajo, hemos empleado en general indistintamente "poesía tradicional", "popular" o "folklórica"; en algunos casos, la primera enfatiza el aspecto de transmisión y herencia, la segunda, los portadores, y folklórica es la más abarcadora.

Funcionalidad. Queremos hacer una breve referencia a este tema, que ha sido mencionado por todos los tratadistas de la literatura popular. Deals y noijer, Herskovits, y muchos otros, se han referido a la función que en general cumplen las "artes orales" en la sociedad. Los primeros han dicho: "Una de las principales funciones del arte como comunicación es reforzar creencias, costumbres, y valores. En algunas tradiciones artísticas esta función debe ser extendida a instrucción y propaganda" (33). Herskovits resaltó el papel educativo e integrador del folklore literario, "para mantener un sentido de la unidad y del valor del grupo". Pero además señaló cómo al pasar de una sociedad a otra, la misma forma puede variar su función (34). Muchos romances que tenían referencias históricas en la península, se han vuelto en América novelescos y aventureros.

Varias son las funciones que cumple la poesía narrativa. En primer lugar, ésta es generalmente testimonial: narra un hecho que sucedió y, al hacerlo, deja testimonio voluntario del mismo. Puede relatar por el mero

deseo de recrear al auditorio narrando avatares humanos; pero en sus orígenes la poesía narrativa cumplió con otras finalidades que tácitamente le imponía la misma comunidad: divulgar, a través del relato de sucesos ejemplarizantes, los valores del grupo, las pautas de comportamiento consideradas correctas o incorrectas; con ello se reforzaba la solidaridad y la cohesión social. Otro grupo de poesías narrativas, las de carácter histórico, tuvieron función noticiera -eran el "periódico" de la zona-, histórica o rememradora propiamente dicha -atesorando el recuerdo pormenorizado de acontecimientos vividos por el grupo- y, en el caso de existir lucha de facciones, cumplían una misión de arenga, crítica o sátira. Merle Simmons ha subrayado también otra importante función: la educativa misma, pues a través del conocimiento de las canciones narrativas, las distintas generaciones se informaban de los sucesos de la historia, y los recordaban por ese recurso mnemotécnico (35).

Temas. La balada trata variedad de temas. Entwistle ha tratado de resumir los principales tópicos: Los temas nacionales e históricos, pero más frecuentemente, los temas de historia local. En una segunda clase, se encuentran las baladas que tratan temas literarios, o novelescos, citemos el conocido ejemplo de los romances carolingios. Otras baladas se dedicaron a temas o leyendas clásicos, como Príamo, Helena y Troilo, y tienen orígenes literarios. Otro grupo está integrado por las baladas religiosas, con relatos de milagros, vida de santos, leyendas.

El resto consiste en baladas de aventuras, que "relatan algún evento interesante, que es una aventura." Hay baladas de amor, desde encuentros de amor feliz hasta crímenes pasionales, adulterios, asesinatos por amor. Hay piezas sobre crímenes, que dan pormenores de parricidios, celos, asesinatos a mansalva, etc. Hay relatos sobre prisioneros, evadidos, héroes que cuentan con la simpatía del auditorio, asesinos, ladronzuelos, ejecuciones. (36)

Otro buen número de baladas se dedican a accidentes y desastres (descarrilamientos, movimientos telúricos, tornados), aventuras, lances, castigos sobrenaturales, o asuntos varios como asaltos, festejos, etc.

Las baladas de tema histórico abundan en detalles de guerras, invasión y tomas de ciudades, asesinatos, hazañas de los héroes, etc.

te, de don Ramón Menéndez Pidal, están vinculados a la geografía lingüística y al comparativismo de la escuela finesa. En su trabajo "Sobre geografía folklórica", dice explícitamente que la analogía estrecha entre lenguaje y poesía tradicional se puede hacer extensiva a los métodos de estudio que les aplicamos. Retoma allí el concepto de 'versión' y 'variante' y la necesidad de estudiar las variantes, que tienen fuerza de difusión propia. Establece allí un importante criterio de propagación geográfica: a diferencia de los fenómenos lingüísticos, no es condición para los folklóricos la continuidad geográfica, sino que la dispersión de un tema puede deberse a contactos sin solución de continuidad en tiempo y espacio, tales como el comercio, emigración individual o grupal a sitios no vecinos pero hacia un medio favorable para el transporte (41). Este criterio nos parece de fundamental importancia para entender la incidencia de romances españoles en tierras americanas, aun en zonas donde el peso demográfico de inmigrantes regionales no fuese significativo.

A través de nuestro trabajo iremos aplicando otros aportes teóricos de Menéndez Pidal, que aquí sólo enunciaremos: fuerza de conservación (rapsódica) en oposición a fuerza de variabilidad (o aédica); importancia de la tradición y su diferencia con la popularidad; estado latente -que Cortazar rebautiza como fluencia latente-, acción colectiva sobre la poesía, fragmentarismo, etc. (42). A diferencia de la escuela finlandesa, no pretendió encontrar el texto original o arquetípico, que en su opinión es inasequible, pues la poesía vive en variantes, y, si ese texto persiste, lo hace en estado de desagregación.

En los Estados Unidos, los trabajos de Franz Boas entroncan con la corriente difusionista. Elaboró el concepto de transmisión de cuentos e incidentes por difusión debida a contacto cultural.

Según Jacobs, "las escuelas de Boas y finlandesa han reducido el estudio del folklore a un árido procedimiento descriptivo y mecánico" (43).

ESTRUCTURALISMO.

El estructuralismo representó una respuesta a lo que fue considerado el excesivo historicismo que conducía en ciencias sociales a la pérdida de idea del "todo" estructurado, ya que una excesiva valorización de las partes constituyentes iba en desmedro de su integración.

Ha dicho Bénichou que, "aunque Menéndez Pidal advirtió las virtualidades creadoras que encierra la tradición oral, en su incesante movimiento hacia lo futuro, esa 'capacidad renovadora' no recibió por su parte la mis-

ma atención que la capacidad rememoradora de la tradición, sin duda debido a la perspectiva de esencial valoración del pasado que su orientación filológica le imponía". El maestro habría acentuado así el proceso de tradición y de herencia en desmedro del momento innovador del patrimonio(44). Esta crítica nos parece útil para el tema que nos ocupa, y permite entender que, no porque haya sido enfatizada, la tradición española invalida que la poesía americana sea producto también de una fuerza de elaboración propia.

Afirma Diego Catalán que "cada versión de un romance, aunque sea un tejido de elementos de procedencia diversa, es en sí mismo una estructura en que esos varios elementos adquieren nuevo significado en virtud de su copresencia y su ordenación"(45). Pero nos previene también de no caer en un sincronismo extremo, so pena de reducir la sustantiva importancia del estilo tradicional a un mero adjetivo, pues la poesía folklórica es precisamente fruto de la intervención de los múltiples cantores-autores.

Según Lévi-Strauss, el número de los componentes de una estructura puede variar, pero el carácter formal de las relaciones que los une se mantiene constante (46). Hay que estudiar las estructuras que subyacen a los fenómenos, e incorporarlas a un sistema que permita descubrir leyes generales. Según Radcliffe - Brown, por detrás de la diversidad puede discernirse "un número limitado de principios generales que se aplican y combinan de distinta manera" (47).

Estas palabras nos recuerdan las premisas de un formalista ruso, Propp, quien sentó las bases del análisis sincrónico y estructural de la narración folklórica: "ningún motivo de cuentos de hadas puede ser estudiado prescindiendo de sus relaciones con el todo"(48). Lo atrajo la estabilidad, la fijeza de muchas fórmulas, que permitía postular la unidad tipológica de los cuentos, dada la uniformidad de las estructuras. El se propone estudiar esos "componentes fundamentales" que hacen a la estructura del género. Los elementos significativos esenciales son las "funciones" o acciones y no las dramatis personae o los objetos. Establece una serie de leyes: el número de funciones es limitado, el orden de las funciones es siempre idéntico (49).

Creemos que el análisis de Propp podría ser aplicado a la trama del poema narrativo de asunto novelesco, que tan emparentado se halla con el cuento. En todas las versiones de "Delgadina", para tomar un ejemplo, a pesar de existir múltiples versiones, en todas ellas la secuencia es siem-

pre idéntica, aunque varían elementos accesorios: obedece a la oposición 'interdicción-transgresión'.

Propp plantea la necesidad de una clasificación basada en el objeto en sí, en sus caracteres específicos, y no en lo exterior. Según Vansina, es difícil llevar a cabo tal tarea -pues forma y contenido son solidarias- (50). En nuestra opinión, no puede caerse en un total sincronismo, pues la aparición en determinado tiempo, lugar y contexto, la variación en la temática (Menéndez Pidal mostró cómo el romance heroico se volvió novelesco) y el cambio de funcionalidad según la época, nos obligan a matizar un extremo reduccionismo formal: no todo lo que determina la forma está en ella misma.

EL ESTUDIO ESTILÍSTICO.

Una vez superada la posición filológica, se empieza a atender las particularidades del estilo oral, y a mostrar las propias reglas con que se maneja. Un folclorista danés, Axel Olrik, en su obra "Epische Gesetze der Volksdichtung" enuncia las leyes épicas, que limitan la libertad de la literatura oral. Estas leyes son: ley de apertura, ley de cierre, (calma-agitación; agitación-calma); ley de repetición (reiteración enfática de diálogos, acciones, personajes); ley del tres o del cuatro (ligado a concepciones religiosas de cada zona); ley de dos en escena; ley de contraste y polarización (rico-pobre, joven-viejo; bueno-malo); ley de importancia de posición inicial y final (por ejemplo, el menor de tres hermanos). Otra ley importante para el estudio del romance es la ley de concentración en un personaje principal, y esta ley básica: la narración sigue siempre una línea, un patrón, una lógica y unidad de trama o argumento.

En síntesis: existen reglas de composición que "limitan la expresión del contenido que quiere transmitir el narrador" (51), una especie de repertorio de fórmulas, de combinaciones, de reglas de estilo a las que debe atenerse el compositor, y que son de más peso en el estilo oral.

FUNCIONALISMO.

El fundador de la escuela, Malinowski, resaltó el papel que cada factor individual desempeña dentro del esquema general de una cultura dada y dentro de la cadena de necesidades y satisfacciones básicas y derivadas (52). El propio Malinowski estudió concretamente la función de las distintas formas de literatura tradicional en Trobriand. Delimitó tres formas "Kukwanebu"

o cuentos maravillosos cuya función era el entretenimiento; "libwogwo" o leyendas en que se enuncia conocimientos y cuya función es proporcionar información y "liliu" o mitos cuya función principal es servir como justificación de los ritos.

En lo que a poesía narrativa respecta, muchos funcionalistas, al enfatizar el aspecto meramente funcional de la tradición oral, no admitieron ni la importancia diacrónica de su gestación, ni la posibilidad de que pudiesen contener datos fidedignos sobre esas culturas. Lo único que importaba, para ellos, era el papel que juegan en el mantenimiento de la estructura social.

Otros investigadores de la escuela, como Evans-Pritchard, han variado la posición cerrada de la misma, y afirman que las tradiciones orales pueden ser fuente de datos sobre la historia. J. van Valsen va más lejos cuando afirma: "la tradición oral se hace más significativa si se la considera a la luz de las realidades políticas y sociales actuales" (53).

El concepto de "función" ha dejado de ser, como el de "estructura", patrimonio particular de una escuela, para convertirse en una herramienta de análisis común. Muchos investigadores, incluso los no declaradamente funcionalistas, han hecho hincapié en la funcionalidad de las formas de folklore oral, desde Herskovits hasta Benedict. Leemos en un moderno manual de etnología: "la función social de la literatura oral consiste entre otras, en ser vehículo de la sabiduría de un grupo, de expresar modelos de comportamiento, transmitir modelos culturales e incluso enseñar normas del comportamiento social dentro de ese grupo. Enfocado funcionalmente, el estilo permite, por su forma, una rápida memorización; por su contenido, desarrolla la atención del auditorio; por su estilo, permite conciliar diversión y aprendizaje social". (54)

EL ESTUDIO DE LA TRADICIÓN ORAL.

Esta corriente se desarrolla en nuestro siglo, y tiene como antecedentes los estudios de Franz Boas y su discípula Ruth Benedict, a quienes Dorson ha agrupado específicamente en la escuela antropológica dentro de las tendencias actuales del folklore. Para Boas, la narrativa oral era un "espejo" de cada cultura, que reflejaba los diferentes aspectos de la misma. Su discípula, Ruth Benedict, señaló las contradicciones entre los valores y reglas de comportamiento que constaban en la narrativa, y las que se manejaban en la realidad; de allí, su hipótesis de que la función de las

formas verbales es descargar las tensiones del grupo, o expresar sus fantasías y deseos reprimidos (55). Esta corriente entronca con una de las principales líneas de estudio de la tradición oral, que veremos en seguida.

Otra de las corrientes se inicia hacia los años treinta, a partir de los debates sobre confiabilidad y verosimilitud de los datos que aportan los textos tradicionales, y que permitirían la reconstrucción de la historia de una cultura a partir de esos textos considerados fuentes.

Un grupo de investigadores sostiene la imposibilidad absoluta de hacer historia a partir de esos datos, entre ellos, la escuela funcionalista y Robert Lowie, quien en su artículo "Oral tradition and history" afirma que no es posible ni aconsejable promover a la historia primitiva a un rango equiparable a la nuestra: "En historia, como en cualquier otro ámbito, nuestra obligación es determinar los hechos objetivamente; si las nociones primitivas se igualan a las nuestras, tanto mejor para ellos, no para nosotros" (56). Pero a su escepticismo absoluto se han opuesto investigadores tan prestigiosos como Edward Sapir, Melville Herskovits, William Dascom, Américo Paredes, Richard Dorson, Jan Vansina y Celso Lara.

Dentro del grupo que está a favor de la veracidad y validez de la tradición oral, se ha bifurcado el tipo de investigación y de análisis de las fuentes orales. Un sector ha estudiado especialmente a las fuentes como reveladoras de valores, normas formas de vida y hasta la cosmovisión de una cultura. Puede reflejar tanto determinadas instituciones (ej. monogamia), como costumbres o pautas de comportamiento aceptadas o condenadas. Pensemos en la sanción al incesto en el romance de "Delgadina"; el premio a la fidelidad conyugal en la "Esposa fiel", la división sexual del trabajo en algunas versiones de "Hilo de oro" (p. ej.: "que me zuraa el calcetín, (...) que lave mi camisa'e seda"; versión Nicaragüense); la condena a la avaricia en "Salió un pobre una mañana" (Cristo que condena al rico avaro); etc. Con un enfoque más cercano a la literatura Carlos Magis señaló la concepción mexicana sobre la vida y la muerte, el amor y el machismo, a través del análisis de las coplas líricas. (57)

Dentro del grupo que se ha dedicado a la tradición oral como fuente histórica, Jan Vansina la define como aquella constituida por "testimonios oralmente narrados concernientes al pasado", es decir que sólo las fuentes narradas, que comuniquen algún hecho proveniente del pasado, pueden constituir fuentes para la historia aún cuando no tengan necesariamente un objeto histórico (58). Sostiene la importancia del testimonio colectivo, que se fue constituyendo en base a una cadena de testigos y transmisores ver-

bales, cuya reproducción está controlada colectivamente. Hace un estudio profundo y "sofisticado", como lo llama Dorson, de los criterios que permitan hacer la crítica de las fuentes.(59)

Si bien Vansina y otros investigadores (60) se han dedicado específicamente a las tradiciones de pueblos ágrafos, un importante núcleo de estudios americanos han ampliado las consideraciones de la tradición oral a la sociedad folk. Ha dicho Américo Paredes: "El folklore como lo conocemos nosotros precisa definirse en términos de una tradición oral en comunicación periódica con una sociedad más compleja y letrada. Ese continuo intercambio entre lo que Redfield llamó la Gran Tradición y las pequeñas tradiciones."(61). Y entronca con nuestro tema cuando agrega: "Es en estos textos -en la balada inglesa, el romance español, el corrido mexicano, la leyenda y la anécdota- en donde debemos buscar la relación entre el folklore y la historia"(62). Si en América hay una historiografía oficial de tanto prestigio, ¿qué razones pueden esgrimirse en favor del estudio de la tradición oral?: "Hay actitudes y sentimientos, corrientes ocultas en el sentir de las masas del pueblo que no se inscriben en los documentos oficiales pero que pueden afectar profundamente los acontecimientos. El folklore de una región o de un período particular es para el historiador por lo menos tan importante como lo son los diarios y otros medios de comunicación de masas(...) Más aún, porque un artículo periodístico puede representar solamente la opinión de su autor mientras que un corrido, digamos, si verdaderamente proviene de la tradición oral, expresa los sentimientos de multitudes".(63).

En el mismo sentido, el investigador Merle Simmons, al dedicar su estudio al Corrido mexicano, se propone usar dicho género "como documento histórico"; y agrega que "la significación radica menos en lo que realmente sucedió que en lo que el pueblo creyó que había sucedido. Para los propósitos de este estudio, por lo tanto, el error popular es tan significativo como el hecho mismo, y debe ser registrado sin prejuicios" (64). Las fuentes sirven, según él, para re-crear la realidad tal como el pueblo la vio.

Finalmente, queremos referir los aportes de otro investigador, Celso Lara, quien expresa "el análisis de los hechos folklóricos es imprescindible para la comprensión de la historia de las clases populares de una sociedad dividida en clases", y establece criterios para el deslinde del hecho histórico dentro de la tradición. Señala que precisamente los corri-

dos mexicanos y guatemaltecos, por dar la fecha exacta en que se desarrollan los acontecimientos, y narrar situaciones y personajes históricos, están sujetos a un menor margen de error, pues el "ámbito de variación y distorsión de los hechos referidos por tradición oral es menor de lo que comúnmente se cree (...) porque precisamente allí está ese factor permanente que no permite mayor variación: la tradicionalidad inherente a todo hecho folklórico" (65).

La poesía narrativa, en especial aquella que contiene datos de carácter histórico, ofrece ricas posibilidades de análisis, y nuestro romance criollo espera que se lo coloque en el importante lugar que hoy ya ocupa indiscutiblemente el corrido mexicano.

Conclusión.

El somero estudio de los principales métodos de abordaje de la poesía narrativa, parece mostrar que no son excluyentes, sino que, antes bien, resultan complementarios. Cada uno de ellos, desde el difusionista hasta el funcionalista, han aportado frutos de interés; no se debe caer en el exceso de convertir a la metodología aplicada en la forma de explicar causalmente los procesos, pues ello puede conducir a forzar algunas conclusiones.

El método difusionista ha permitido estudiar el modo en que se trasladan las variantes de un género literario, y hacer reconstrucciones de su dispersión geográfica y sus transformaciones históricas. Sin embargo, este método ha perdido muchas veces de vista que una obra no sólo es una suma de partes sino también una estructura, y que los procesos no se han de reducir a mera dispersión de elementos. El estructuralismo y el funcionalismo han permitido estudiar la obra como un todo, y el funcionalismo ha enfatizado el papel que tiene la obra artística folklórica dentro de la cultura total. Sin embargo, su a-historicismo, su sincronismo, han hecho perder de vista la variable histórica, sin la cual no puede entenderse el cambio de funciones, la migración, la pérdida o adquisición de importancia de una creación popular, según las épocas.

A partir de los aportes de Boas y Benedict se empezó a reconocer la complejidad de las formas de literatura folklórica que se desempeña ora como espejo, ora como lente de una cultura para la comprensión de sí misma, o para atender a las desviaciones o la pérdida de confianza del grupo.

Otro sector de investigadores han resaltado el lugar que ocupa el arte en la comunicación humana, y se han acercado a análisis del campo de la lingüística y el significado.

Dado que el tema central de nuestra monografía será la poesía histórica, hemos dedicado la atención a una corriente que presenta especial interés pues se dedica al estudio de la tradición oral, que valoriza la importancia y la confiabilidad de los testimonios folklóricos para comprender la mentalidad, las normas y los valores del grupo, y que relaciona el folklore con las variables históricas de esa sociedad.

El estudio de la poesía narrativa americana presenta, a la luz de todos estos métodos de investigación, cada vez más atractivos. Pero para entenderla, no debemos restringirnos a estudiarla en sí misma, con prescindencia de sus portadores, de su contexto, de las complejas relaciones del folk con la sociedad mayor de la que forman parte, y de las mutuas implicaciones campo-ciudad, folk-urbano. Vemos que la poesía acompaña cada etapa del desarrollo de nuestras naciones, y no podemos, por tanto, prescindir de la historia social, que ha de iluminarnos procesos de gestación de los grupos portadores y creadores de la poesía folklórica, o de fenómenos como el de tradicionalización. Tampoco podemos prescindir de las particularidades regionales, que influyen en las características y funciones que tendrá esa poesía.

Las fuentes con que trabajamos para esta monografía son registros éditos del cancionero popular, o bien datos aportados por otro conjunto de obras que, aunque no tuvieran como finalidad específica recopilar canciones narrativas, de todos modos han podido brindarnos datos significativos, tales como cronistas o documentos aplicables en especial al primer período fundacional. Hemos tratado de aplicar los criterios de las distintas corrientes de investigación reseñadas aquí a dichos documentos, pero reconocemos que hace falta un estudio intensivo de las culturas regionales argentinas y de sus portadores, para que las conclusiones esbozadas en nuestra periodización puedan ser comprobadas empíricamente.

CAPITULO III

LA "ESTIRPE" DEL ROMANCERO ESPAÑOL EN AMERICA.

Entre la variedad de influencias recibidas por la poesía narrativa hispanoamericana, es sin duda decisiva la que ejerció la poesía española, el romance, a tal punto que la dependencia genética es indudable, y puede comprobarse tanto en su forma, como en su estilo y sus temas.

1. Caracteres distintivos del romance español.

Los autores coinciden en señalar una serie de notas distintivas que distinguen al romancero español de la baladística europea: "Los romances españoles son narrativos en forma e intención, y deben por ello ser claramente distinguidos de las canciones franco-italianas que tienen un origen lírico, y también de aquellas de Europa central y norte, que tienen una forma lírica, aún cuando su tema y tratamiento sean narrativos.(...) Los romances difieren de ellas por cultivar una subjetividad más austera.No solamente el elemento lírico está disimulado o excluido del todo, sino que la leve subjetividad envuelta en las palabras y la presencia del juglar está eliminada en algunas baladas, dejando a los personajes en coloquio directo con el auditorio. Son intensamente dramáticos " (66).

Este marcado realismo y apretado verismo histórico, esta austeridad y hondo dramatismo de la crónica, prolongan el estilo épico de antigua data (67). El contacto entre epos y balada es más estrecho en Castilla que en cualquier otra región: la épica alcanzó su auge en el siglo XII, y su peso es todavía impresionante en la primera mitad del XIV (68).

Estos caracteres están ligados a las particulares condiciones históricas que vivió la península Ibérica, pues hechos como la larga guerra de Reconquista y el surgimiento de Castilla como la región hegemónica de España, reforzados luego por la Conquista de América, dieron campo propicio para la expansión del realismo y noticierismo de las antiguas gestas, fragmentadas en romances heroicos, o ya lentamente desplazadas por un nuevo noticierismo.

Alientan así en el romance español la métrica monorríma semejante a la antigua épica, que luego cederá paso al octosilabismo asonantado (69) y el espíritu nacional caballeresco y el estilo verista y dramático que hereda el romance medieval, y que ya había sido reconocido por quienes hicieron sus prosificaciones en las "Chronicas" reales.

Puestos ante un antiguo romance heroico, o ante un romance "vulgar" del siglo XVIII, ante un corrido mexicano, o ante una relación compuesta en Argentina, sentiremos el aliento de ese estilo objetivo narrativo, excelentemente resumido así por Entwistle: "Los personajes son dejados librados a interpretar su propio drama, y de este modo queda acentuada la impresión de veracidad. La atmósfera dominante es la de una estricta historicidad: tales y tales cosas ocurrieron porque ellas realmente están teniendo lugar ante los ojos del público. Ellas ocurrieron incluso, porque la vasta masa de baladas españolas se refiere a personajes y eventos históricos, y porque ellos lo hacen en la manera más factica posible. Lo sobrenatural y lo maravilloso se hallan casi siempre absolutamente ausentes de la balada española. (...) Los romances son inferiores en los frutos de la imaginación que cobijan a las cosas que no lo son; no ofrece ningún escape de la vida, (...) pero su aplastante humanidad excita poderosamente lo humano de nosotros." (77)

Tomemos, a modo de símbolo, los primeros versos del romance de la muerte de Diego de Almagro, donde parece resumirse la intención que anida en el verso hispanoamericano narrativo:

"Porque a todos los presentes
y a los que dellos vernán
este caso sea notorio,
lean lo que aquí vernán..."

Rigidez, sobriedad en el lenguaje y en la métrica, conforme al realismo descarnado y testimonial de la narración.

2. Orígenes del romancero.

A mediados del siglo XIV, vive la península una época de postrero predominio de los cantares de gesta y de la prosificación de sus episodios en las crónicas. Según los defensores de la tesis fragmentarista, los romances heroicos que se originan a mediados del XIV son breves episodios desgajados de las antiguas y extensas gestas, y que empezaban a ser del gusto popular.

Los romances heroicos narran en forma concisa y enérgica los episodios más atractivos de la gesta heroica, pero usando nuevos recursos como la descripción y el diálogo, aunque conservando la vieja métrica. Los protagonistas de los antiguos y aristocráticos cantares de gesta (el caballero, el noble, el militar) como Bernardo del Carpio, Fernán González y el Cid pasan a ser ahora héroes de episodios que gustan a los nuevos grupos socia-

les surgidos con el incremento de los municipios y la expansión de la clase llana que es la que lleva a cabo la Reconquista. (71). Los temas y personajes de las antiguas gestas pasan a habitar los romances heroicos.

Pero a su vez surge un grupo de romances que, mientras los romances heroicos daban cuenta de los sucesos históricos del pasado, comienzan a noticiar los sucesos de la actualidad (72). Surgen los versos de la lucha política, breves y anónimos, durante la rivalidad previa a la instauración de la dinastía Trastámara. Los detractores de Pedro el cruel usan el verso para sus hiperbólicas acusaciones. Pero paralelamente se produce la eclisión del romance fronterizo el primero de los cuales es "Cercada tiene a Baeza" (1407), en que se canta con sentido épico la lucha contra el infiel, los hechos de la frontera, los avances y derrotas de los cristianos contra los moros; los últimos poemas de la serie cantarán la Reconquista de Granada. "Surge en el siglo XV el noticierismo poético aplicado a la guerra de Granada" (73). Se usa el sencillo monorrimo, destinado a difundir las noticias entre el pueblo llano. "Estas son canciones de pequeñas comunidades intensamente preocupadas con sus propios peligros y éxitos inmediatos". Se citan nombres locales, y topónimos, que son los que interesan, y "la cuestión nacional es reducida a su forma más simple (...) la antítesis moros-cristianos" (74).

3. El romance durante el descubrimiento de América.

El año 1492 es el de la toma de Granada, del Descubrimiento de América, y de la publicación de la Gramática de Nebrija en lengua castellana. El panorama de la época es abigarrado. Tras la toma del baluarte moro, "sobreviene en las baladas de frontera una gran monotonía" (75). Continúan apareciendo romances históricos que sirven como boletines noticiosos de los grandes eventos (guerra de Nápoles, política portuguesa).

Pero 1492 es también el año del descubrimiento de las Indias occidentales. Muchos españoles sienten que, destinados para ello por Dios, la empresa de lucha contra el infiel se continuará en el extenso continente descubierto. Paradójicamente, cuando la epopeya americana alcanzaba las dimensiones del asombro, el romance épico-tradicional parece haber perdido funcionalidad: "Los colonizadores de América llevaban en su memoria los romances viejos, gustando repetirlos allá (...) pero al volver a la patria la noticia privada sobre los sucesos de países tan alejados y la relación

historial eran los únicos medios de información" (76). Parece haber un desajuste entre los protagonistas conquistadores, indios, y su medio primitivo, que sigue cantando los sucesos locales, junto con los romances viejos y los romances lírico-narrativos que habían empezado a gestarse desde tiempo atrás. Es que de algún modo la canción narrativa sigue ajustada a su localidad. Y, cuando los romances castizos empiecen a migrar a las nuevas colonias, lo harán transformándose, de heroicos o históricos en novlescos, o cediendo su molde a nuevos temas americanos.

A este complejo panorama queremos agregar algunas observaciones. En primer lugar, que a pocos años del Descubrimiento, se consolida una "Cultura de Conquista" que conlleva el esfuerzo de filtrado y depuración del Estado español y de la Iglesia, que, aunque a veces resultó infructuosa, se dejó sentir en el romancero.

Los "canales formales" se dejan sentir en el empleo preferencial de ciertas formas poéticas para "traer a policía" a los indios. Muchas formas poéticas que no existían en el pueblo llano español, pasan sin embargo a América, como la tendencia fragmentarista y glosadora de la Corte, que veremos luego.

La Corona y la Inquisición no lograron, de todos modos, impedir que a través de lo que Foster llama "canales informales" se filtrasen romances, coplas y buen número de novelas de caballería. Sucesivas Reales Cédulas se opusieron a la propagación y comercio de Libros de Caballería y Flores de Romances, medidas que resultaron infructuosas tal como lo demuestran los contratos comerciales de libreros españoles de la época (77)

Es que además, por esos años, se produce un fenómeno coayuvante para la difusión del romance: la aparición de la imprenta, que se aplica a producir literatura de cordel y cancioneros y flores de romances.

4. El romancero durante los siglos XVII y XVIII.

Los nexos entre América y España se fortalecen durante estos dos siglos, pues la estructura colonial española se consolida, y la comunicación interoceánica se va haciendo cada vez más frecuente, mediante la flota de Indias, y la constante afluencia de inmigración española a estas partes. Para una mejor comprensión del proceso de difusión de los romances, se hace necesario un estudio de la composición de los inmigrantes según zona de origen y destino, tarea en la que aún no hay resultados definitivos. También se vuelven imprescindibles estudios sobre las socieda-

des indígenas (78). En la relación entre romancero español y formas de poesía nativa -incluso en las avanzadas crónicas y cantares de los imperios Inca y Azteca- el primero resulta indiscutiblemente ganancioso. Estudiaremos este fenómeno más adelante.

Volviendo al romance, en España, "durante el siglo XVI y en los siguientes, entre el pueblo iletrado que no puede leer noticias ni crónicas, otros romances de temas actuales (después de los de la muerte de Felipe II y Felipe III) se siguieron divulgando, más o menos tradicionalmente, en España y América, (...). Pero su tradicionalidad, es distinta de la que animaba al romancero viejo, pues no es ya nacional, no vive ya entre todas las clases cultas e incultas, sino solo entre estas últimas, y por eso no tenemos noticias de esta tradicionalidad sino en tiempos modernos" (79). El romancero viejo pasa a ser meramente recreativo, y pierde su importancia informativa política. En el siglo XVII están de gran boga los romances artísticos y artificiosos.

Dijimos que, respecto de América, tiene gran influencia la acción de eruditos y glosadores cortesanos, quienes no sólo llevan a cabo la regularización octosilábica desde mediados del XVI, sino que imponen la moda de glosar coplas y fragmentos de romances, tal como se manifiesta en el cancionero de Amberes. No se estimaba el romance viejo (Fontefrida, Durandarte, Conde Claros) sino en cuanto era glosado; se usaba también contrahacer o retocar los romances. Sabido es que una de las formas que más arraiga en México y Argentina es precisamente la glosa "a lo divino" y "a lo humano" y también los alardes de erudición con referencias a tópicos clásicos, tal como lo demostró Carrizo en sus Antecedentes hispanomedievales...

Y una última nota característica del período: paulatinamente, el sur de España empieza a adquirir mayor peso comercial y político, al trasladarse la casa de Contratación a Sevilla y al controlar el tráfico de Indias. En su estudio "Sobre geografía folklórica", mostró Menéndez Pidal al estudiar dos romances "Gerineldo" y "La boda estorbada", el creciente peso y fuerza expansiva e invasora de los fenómenos andaluces respecto de zonas más arcaizantes. Pero esto nos conduce a otro tema:

5. La polémica sobre el andalucismo.

Entendemos aquí por andalucismo no el fenómeno así denominado por Caro Baroja (80), sino al debate sobre la influencia de la modalidad lingüística andaluza sobre el habla española, que ya lleva más de un siglo, iniciada por Rufino Cuervo, y que proponemos vincular con los estudios fol-

klóricos con intercambios enriquecedores en ambos sentidos. La pregunta es de qué modo logró tener Andalucía una mayor influencia sobre América que otras regiones?

Diego Catalán afirma, y siempre con referencia a fenómenos fonéticos, que desde el siglo XVII hubo una serie de fenómenos que afectó por igual al español atlántico: sur de España, Canarias y regiones portuarias de América. El lazo que permitió vincular a esta zona fue la flota de Indias, verdadero "puente de madera" que llevaba las innovaciones metropolitanas (y pensamos nosotros en el corrido andaluz) centralizadas en Sevilla y (81) Cádiz, los puntos más directamente conectados con América, durante el XVII.

La influencia andaluza parece ser predominante para las zonas costeras, más comunicadas marítimamente con los puertos de Sevilla y Cádiz. Así afirma Galmés quien agrega que algunas influencias pueden haberse irradiado a su vez desde los puntos portuarios al resto de América. (82)

Menéndez Pidal, en 1962, destacó la importancia política y cultural que adquiere Sevilla durante el siglo XVI, gracias a la Reconquista de Granada, que duplica el territorio andaluz, a la vez que parece producirse una fractura lingüística -tal vez aplicable también a la folklórica- que re-
 unda en la existencia de dos centros de difusión: Madrid -con el peso de su poder político- y Sevilla.

A la primitiva base común recibida por todo el territorio americano seguirá una diferenciación determinada por la distinta conexión con la metrópoli, y las zonas costeras vinculadas al comercio andaluz recibirán las innovaciones quedando el resto más marginado de los cambios. Y concluye Menéndez Pidal, siempre con referencia al lenguaje, que habría varios tipos de habla hispanoamericana, el popular más andalucista, y el conservador más arcaizante. (83)

6. El sustrato indígena.

A la llegada de los colonizadores, ya existía en América una tradición oral, con diferentes características según fuera la complejidad de la estructura de cada cultura indígena, tal como lo estudió en detalle Service, quien distinguió, a grandes rasgos, entre "culturas superiores" con agricultura intensiva y organización estatal, horticultores de tierras bajas y grupos cazadores-recolectores seminómadas. (84) El tipo de relación establecida por los españoles con cada tipo de comunidades, trajo aparejados distintos grados de aculturación y mestizaje. Pero en cualquiera de estos

niveles, los tratadistas que hemos consultado coinciden en admitir que, por lo menos en lo que respecta a la poesía y narrativa indígena frente a la española, esta última quedó triunfante y se impuso sobre la otra, de modo que en la actualidad el elemento indígena constituye solamente el sustrato en algunas poesías regionales. Tales, el caso de las vidalas, o la conservación de voces quéchuas, araucanas o guaraníes en composiciones que conservan formas emparentadas con el romancero español (85).

Citaremos algunos ejemplos de las tradiciones precolombinas: En el área caribe, existían composiciones evocadoras de personajes ilustres y acciones prestigiosas, eran narraciones rítmicas y se las cantaba durante los 'areitos': "Esta manera de cantar, es una efigie de historia o acuerdo de las cosas pasadas, así de guerras como de paces, porque con la continuación de tales cantos no se les olviden las hazañas e acaescimientos que han pasado. Y estos cantares les quedan en la memoria en lugar de libros" Así nos decía el cronista Oviedo (86). También el Imperio Incaico había montado una estructura controlada por el Estado para el mantenimiento y transmisión de sus tradiciones. Un primer grupo de tradiciones, esotéricas, era mantenido por los amautas; a su vez, éstos imponían los datos históricos a los poetas, de modo que éstos sólo podían seleccionar sus temas del repertorio oficial fijado por los amautas. Un tercer grupo era el de los funcionarios que conservaban las tradiciones genealógicas y estadísticas, así como los datos cronológicos. También en cada ayllu o clan se conservaban y narraban los hechos del reinado local. La sociedad del Incario, estructurada verticalmente y donde el Estado ejercía profundo control, poseía como vemos una tradición oral "regulada" por el gobierno, de modo que ciertas tradiciones consideradas convenientes eran divulgadas para propaganda, y el resto, conservado esotéricamente o, en caso de ser nocivo, eliminado (87). Pero, precisamente, como dice Service, fue mucho más fácil para el español reemplazar a la élite gobernante y reemplazar las instituciones políticas y religiosas. Sumemos a esto el desarraigo de pueblos, su repartimiento, y la crisis demográfica que sucedió a la conquista (88); creando un abismo entre generaciones (pensemos que los viejos eran los repositorios de las mismas). "Pues ved si faltando tanta multitud desta gente, si se han de haber olvidado las ceremonias y todo lo demás, acabándose las vidas", acota Oviedo para centroamérica.

Respecto de los conquistadores, acotemos que su cultura espiritual, incluido el romance, la copla, y otras formas artísticas, cumplió una fun-

ción implícita de cohesión social y afirmación de los valores grupales para fortalecerse frente a culturas extrañas.

Así nos dice el cronista Herrera: "En todas las naciones hubo el uso de la poesía y el cantar las cosas luego que sucedían, y en la española, por mucha ocupación y continuación de la guerra, se acostumbró mucho, para que por medio de los cantos que llaman romances, supiese el vulgo (que comúnmente no usa de la historia) los hechos famosos en la guerra, y la gente se inclinase a las armas, que era lo que en aquellos tiempos más se platicaba y era más necesario, y para que el pueblo de mejor gana acudiese... y por eso quedaron los romances y cantares más en la memoria, y por ser verdaderos, al contrario de otras naciones" (89).

7. Los romances en el siglo XVIII y XIX.

"Hubo una decadencia general en todos los tipos de literatura española, y cuando se inició el siglo XVIII las baladas llegaron a ser plebeyas en tema y estilo (romances vulgares" (90). "Las muertes de toreros, tragedias (...) bandidos son cantados por mendigos ciegos".

En el siglo XVIII se produce en Hispanoamérica una variación en el gusto popular y en la composición misma de la sociedad, que se debe a una profunda transformación en las condiciones sociales y los gustos populares. Así lo dice don Juan Valera: "El espíritu caballeresco y las hazañas, valentías y amoríos de los héroes y de la damas de Calderón y de Lope, habían pasado avillanándose en la ínfima plebe" y "los cantos épicos líricos del romancero, que habían celebrado las proezas de los Cides, Bernardos y Mudarras, no celebraban ya sino las insolencias y los desafueros de los jaques, guapos y bandidos" (91). Es que habían aparecido, según nos lo dice Caro Baroja, un nuevo grupo: la clase media, e incluso la aristocracia se había aburguesado, de modo que no daba ya personajes heroicos dirigentes. También las barreras entre lo culto erudito y lo popular, llamado ahora vulgar, parecen infranqueables (92). El gusto "vulgar" se caracteriza por pasiones hondas, emotivas, rayano en lo morboso y lo tremendista (93), mientras que los neoclásicos dieciochescos son culteranos, preceptísticos y moralizantes.

Se adaptan al gusto moderno antiguos romances, como el de Gerineldo y Delgadina, que Menéndez Pidal declara haber encontrado hasta el hartazgo en toda la Península: son los romances vulgares novelescos y caballerescos. Cantados y repetidos por los mendigos y ciegos, sin embargo el modo principal de transmisión fue el pliego suelto. Hay una readaptación funcional: Gerineldo actualizado al modo de la guerra ruso-turca, el Bernardo del

Carpio para la guerra de la independencia. Surgen también los que Durán denominó "valentías, guapezas y desafuezos", que valoran tipos populares de los siglos XVII, XVIII y parte del XIX (94). Aparecen también romances de bravos, contrabandistas y bandoleros. Muchos de ellos reflejan la vida andaluza de los siglos XVII y XVIII cuando Cádiz se convierte en el centro comercial.(95). Muchos romances historian la vida de estos antihéroes, víctimas, o victimarios, crímenes, causas célebres.

Los romances vulgares y corridos son editados en forma de pliegos de cordel, que Carlos III mandará retirar de circulación, aunque infructuosamente: "romances de ciegos y coplas de ajusticiados".

Desde fines del XVII el romance español se vulgariza, del mismo modo que Laws lo registra para Inglaterra, y se adapta a las necesidades regionales. Es innegable la afluencia de romances matonescos y corridos de Andalucía tales como "El arriero y los ladrones", o "Lucas barroso", vaquero de gallardía, que se halla en Andalucía, en Salamanca y en Chile. Se pregunta Menéndez Pidal: ¿Se trata de un área de expansión reciente, o más bien de un área rota y discontinua por olvido en las regiones intermedias?" (96). Pero el mismo Menéndez Pidal podría replicarse a sí mismo, con su propia teoría esbozada en "Sobre geografía folklórica": para que un fenómeno folklórico se difunda, no hace falta peso geográfico.

El término "corrido" fue registrado por el Diccionario de Autoridades ya en 1729: "cierto tañido que se toca en la guitarra u otro instrumento a cuyo son se cantan las que llaman Xácaras." Según Agustín Durán el término fue empleado preferentemente en Andalucía, y, según Duvalier, no es más que el romance español musicado y cantado de manera especial.(97).

Los rasgos estilísticos del corrido son su rapidez narrativa, su acierto en las transiciones y diálogos, una general concisión y una rústica modernidad. (98).

En un fenómeno generalizado tanto en España como en América, nos dice Vicuña Cifuentes: "del copioso romancero tradicional se olvidaron los romances históricos, que celebraban héroes y hazañas que nuestro pueblo desconocía, se olvidaron por igual motivo los de asuntos clásicos y moriscos y fronterizos, se olvidaron, por sosos y descoloridos, los que contaban amores y aventuras, que no rebasaban los límites de lo galante, y solo fueron quedando aquellos de asuntos fuertes, a veces sangrientos y pecaminosos, y algunos sobre temas bíblicos o devotos(...). A esto hay que agregar apenas unos cuantos romancillos, generalmente muy breves, que se conservan por tradición infantil (...) los romances vulgares, los mas los llaman corridos, como en Andalucía" (99).

Conclusión.

A través del estudio del romancero español, hemos visto la importancia del mismo durante la etapa de cristalización cultural y el modo en que, ya en plena etapa de la colonia, se ve reforzado el caudal de romances españoles por la llegada de las flotas de Indias, con cargamentos de cancioneros, romanceros y flores de romances a todo puerto. Pero el peso del romancero no puede considerarse mera supervivencia, sino evolución debida al cambio de funciones que le cupo dentro de la nueva sociedad.

Además de conservarse las formas cristalizadas de romances antiguos, parece evidente que hubo en América un desarrollo posterior hacia lo que los investigadores han dado en llamar "romances vulgares" o "matonescos". Este desarrollo parece mostrar, por una parte, los cambios formales, estilísticos y temáticos que corresponden a un cambio en la sociedad y sus portadores; pero por otra parte algunos de los romances vulgares y otras formas poéticas y musicales parecen claramente provenir de una posterior inmigración española, con detalles que demostrarían la dependencia genética. Así, por ejemplo, el corrido de "Benjamín" o de "Cepeda", aparece en el sur de España como "El hijo arrepentido".

Nos parece importante que se profundice el estudio del 'Andalucismo' de muchas composiciones artísticas y populares. Este tema, muy debatido en lingüística, podría dar interesantes frutos trasladado a la temática de la tradición oral, más aún si tenemos en cuenta la necesidad de determinar el peso demográfico de los inmigrantes en las diferentes partes de España, y el papel preponderante del 'corrido' andaluz en México, Chile, y algunas regiones de Argentina.

La penetración del romancero español se da por varias vías:

En primer lugar, los romanceros de los siglos XVI y XVII cuyos vestigios se conservan en la actualidad, convertidos en romances novelescos, de entretenimiento, en que los pocos personajes históricos o las situaciones reales sólo permanecen estereotipados.

En segundo lugar, se conserva el estilo verista, realista el uso del diálogo, la forma octosilábica, pero adaptado a nuevos temas y a nuevas funciones, en romances y corridos de nuevo cuño americano.

En tercer lugar, aparición de corridos o romances vulgares en los siglos XVIII y XIX, literatura de cordel que se propaga desde Andalucía a las zonas portuarias americanas, y de éstas se expande a otras regiones, y cuya real importancia no puede aún ser evaluada, dado que fueron insuficientemente estudiados por muchos investigadores, quienes, como es el caso de don Ramón Menéndez Pidal, admiten no haberles otorgado importancia.

CAPÍTULO IV

LA POESÍA FOLKLÓRICA NARRATIVA ARGENTINA. CARACTERÍSTICAS FORMALES.

La poesía narrativa folklórica presenta una estructura formal característica, ya que está sujeta a una serie de leyes tradicionales de versificación y composición estilística. "Cumple al folklorista distinguir los versos en cuanto al número de sílabas, (...) luego tiene que observar la rima, o sea, la igualdad de sonidos al final de los versos"; "estas formas van dentro de ciertos agrupamientos regulares de versos" (100). El estilo es la "forma particular de expresarse del autor", quien recurre a símbolos, alusiones, fórmulas, incluso frases clisés y lugares comunes, que selecciona dentro del repertorio de valores estéticos heredados (101).

A diferencia de otros géneros, la poesía es una "expresión en forma fija, en la que el contenido y la forma poseen un valor estético para la cultura en cuyo seno es transmitida" (102).

La recurrencia de reglas formales en todas las culturas, es señalada en el clásico libro de Seals y Hoijer: "La poesía de todas las sociedades, como su música, adhiere a estándares bien definidos de forma, y emplea un patrimonio (stock) común de imágenes poéticas y otros recursos literarios (...) estandarizados y complejos" (103).

Con estas citas hemos querido señalar que la importancia de la forma poética no es sólo adjetiva, sino que es fundamental pues a ella debe atenderse el contenido del mensaje que se desea transmitir.

"ESTRATEGIAS" DE VERSIFICACIÓN. MÉTRICA Y RIMA.

Durante mucho tiempo campearon prejuicios muy arraigados respecto de la poesía folklórica. Se afirmaba que, a diferencia de la poesía "cultura", era la primera muy simple y sin artificio ni vuelo, y que era resultado de mera improvisación, sin cuidarse el trovador rural de las reglas poéticas. Hoy sabemos que eso no es cierto y, más aun, uno de los criterios para discernir la poesía folklórica genuina de la que parece serlo es la conformidad a la métrica tradicional y la regularidad estrófica" (104).

En general, se observa en nuestra poesía, una marcada preferencia por versos octosilábicos, de arte menor, regularidad silábica y consonancia. Analizaremos a continuación las formas empleadas por la poesía narrativa.

a) Romance asonante monorrimo octosílabo (Jacovella), también llamado Romance de forma española (Becco). Es exclusivo de composiciones llegadas

de España. América parece no haber producido romances autóctonos monorrimos. Según Jacovella, "No se habrán conservado más de quince en la tradición argentina, e inclusive americana. Los principales son: Las señas del marido o La esposa fiel, La aparición o Alfonso XII, El señor don Gato, El martirio de Santa Catalina, El conde Niño u Olinos, El embajador (Hilo de oro), El marinerito, La fe del ciego, La esposa infiel, Delgadina, Blanca Flor y Filomena y El pastor y la dama. "(105).

Sin embargo, consultando el Romancero de Bayo, hemos encontrado estas composiciones con asonancia uniforme en los versos pares, que delatan, por ello mismo, un origen bastante antiguo, autóctono posiblemente, pero de época no posterior al siglo XVIII:

Las niñas de Tucumán	a	No les gusta Fray José	d
cuando van a misa en coche	b	porque se afeita el cogote	b
lo primero que preguntan	c	no les gusta Fray Antonio	e
si es buen mozo el sacerdote.	b	con más barbas que Iscariote	b
		(...)	
Atabaliba está preso	a	No cuenta como el cristiano	c
está preso en su prisión,	b	sino en cuentas de algodón	b
juntando está los tesoros	c	el algodón se le acaba	d
que ha de dar el español.	b	pero los tesoros no.	b
		(...)	

(Fuente: Bayo, Romancerillo del Plata, págs. 51 y 54)

El propio Bayo denomina a estos romances como de "asunto americano", pero vemos que, además del tema, el tipo de versificación permite mostrar que pertenecen a épocas en que aún los modelos españoles estaban vigentes.

b) Romance asonante monorrimo heptasílabo. Menos difundido que el anterior, aparece en composiciones como Mambrú y Elisa de Mambrú.

c) Romance asonante monorrimo hexasílabo. No ha sido registrado por Jacovella, pero sin embargo hemos encontrado un ejemplo:

El conde don Nuño	a	Al Perú ya fue	d
madrugando está	b	dos años hará;	b
porque a su casita	c	del Perú ya es vuelto	e
quiere ya llegar.	b	aquí al Paraguay.	b
		(...)	

(Fuente: Bayo, Romancerillo del Plata, p. 22)

d) Romance criollo. Es el "que ha reemplazado aquí y propablemente en toda América al monorrimo". (106) Presenta rima consonante en la mayoría de los casos, y muy raramente asonante. Su rima es /8 abc bdefeghih/. También se lo designa "romance en cuartetos". Los ejemplos que podrían citarse son numerosos. Elegiremos un romance animalístico:

El jilguero y la calandria	a	Al cabo de tanto andar	d
eran dos que se querían	b	le dijo el jilguero amado	e
temerosos de un desprecio	c	-señora doña calandria	f
ninguno se descubría.	b	yp pretendo ser su esclavo.	e

(...)

(Fuente: Moya, Ismael. Romancero, t.I, p. 212-217)

Esta forma persiste en, por ejemplo, los romances matonescos:

Salió Cepeda un día,	a	La madre le dio licencia	d
día de San Agustín,	b	día de Santa Lucía,	e
pide licencia a su madre	c	para que vuelva a su casa	f
para irse a divertir.	b	le puso plazo de tres días.	e

(...)

(Fuente: Moya, Ismael. Romancero. t.II, p 355)

e) Copla: Si bien la copla no se adscribe al género narrativo, hemos querido mencionarla pues existe buen número de coplas romanceadas o de relación o cuartetos octosílabos, que contienen elementos narrativos, en especial de carácter histórico. Veamos un ejemplo:

Allí viene San Martín	a
con toditos sus soldados	b
sabliando va al enemigo	c
con su brazo levantado.	b

(Fuente: Decco, N. Cancionero tradicional argentino. p.36).

Quando analicemos la poesía de la época de la conquista, veremos que buen número de romances viajaba fragmentado en sus cuartetos componentes, además de la existencia de coplas, que frecuentemente eran empleadas para la lucha de facciones.

También de época de la conquista proviene la costumbre de glosar coplas, es decir, elaborar composiciones a partir de una cuarteta tradicional, o, a veces, un romance íntegro.

f) Vidala: Según Isabel Aretz, "En todo el noroeste argentino, desde San Juan hasta Jujuy, y en las provincias del centro desde Córdoba hasta los confines de Salta, se practican ciertas canciones que reciben el nombre de Vidala o Vidálita. (...) Sus textos se componen de coplas octosílabos, cortadas o seguidas de pequeños estribillos penta o hexasílabos".⁽¹⁰⁷⁾ En general, son de carácter lírico o sentencioso, pero no deja de haber composiciones de tema histórico:

Ese cruel quiroga -Vidalitá	De padres e hijos -Vidalitá
ese parricida	de esposos y hermanos,
pagará su crimen -Vidalitá	has formado presa -Vidalitá
con sólo una vida.	Tigre de los Llanos.

(...)

(Fuente: Fernández Latour, Cantares históricos..., n.16, p.32)

g) Glosa: Si bien la glosa es en general una composición "a lo divino"

con carácter filosófico o sentencioso, se ha registrado algunas que llamamos "glosas a lo histórico". Entre ellas:

Ahí te mando, primo, el sable,
no va como yo quisiera
de Tucumán es la vaina
y de Salta la contera.

Cercado de desventuras,
desdichas y desaciertos
no distingo sino muertos,

no veo sino amarguras;
los hijos de estas llanuras
tienen valor admirable,
Belgrano, grande y afable,
a mí me ha juramentado,
y pues todo esta acabado
ahí te mando, primo, el sable.

(...)

(Fuente: Fernández Latour, Cantares históricos... p. 10)

La arriba citada es una "glosa de pies atados", una de las composiciones de artificio más renombradas. El tema se enuncia en una cuarteta abcb, y se lo debe desarrollar en cuartetas, quintillas o décimas que terminan con uno de los versos de la cuarteta inicial.

h) Décima. La forma más frecuente en nuestro país es la décima espinela, que está compuesta por una redondilla /8abba/ y una sextina /8accddc/. Fue un tipo de composición muy empleada en el litoral.

Caballeros atención,
y sin ofender a nadie,
voy a decir de un misterio
que hubo en el pueblo de Juárez.
Esto ha sido lamentable,
lo que les voy a contar,
que Dios le vino a quitar
su hijo a una pobre madre.
Estos verán ejemplares
que el cielo nos quiere dar.*

Ríos ha sido el comandante,
Daniel Brandán el mayor,
Pedro Ponciano el autor,
Facunda la subyugante,
y Policarpo, adelante,
todas las vacas reunía
cuando hambreaban algún día,
ya no quería sosegar,
y Narciso el capitán,
todos los cueros vendía.

(Fuente: Carrizo, J.A. "Cantares de la tradición bonaerense..." p. 292)

i) Cielito. Según Ricardo Rojas, el cielito es verdaderamente un romance al cual se ha intercalado un estribillo, es decir que conserva un carácter narrativo⁽¹⁰⁸⁾ aunque en general su finalidad era la arenga política o la sátira del enemigo.

El que en la acción de Maipú
Supo el cielito cantar
Ahora que viene la armada
El tiple vuelve a tomar.
Cielito cielo que sí
eche un trago amigo Andrés
Para componer el pecho
Y después le cantaré.

(Fuente: Moya, Ismael. El arte de los payadores, p. 73)

El "romance criollo" (que fue llamado también "letra", "corrido", "compuesto", "relación", "argumento") ha sido tomado como el paradigma de la

* Esta décima constituye una de las escasas excepciones, pues no es espinela ya que no tiene redondilla, sino rima /8abcb/ y /8 bdbbbd/

forma estrófica narrativa, y es el que permite establecer comparaciones con la evolución de la poesía narrativa de otras regiones, dado que su función primordial era relatar, noticiar. Sin dejar de reconocer la influencia que en nuestro país han tenido la décima y el cielito como poesía narrativa, es evidente que el lugar principal ha correspondido siempre al romance. Veremos a continuación cómo la estructura del romance está preparada, modelada por la tradición, para cumplir su función; mediante fórmulas, recursos estilísticos, empleo de tiempos y personas verbales, etc.

"ESTRATEGIAS" NARRATIVAS. FORMULISMO.

En base a los trabajos hechos para otras zonas, como el estudio que Duvalier dedica al corrido mexicano, señalaremos a continuación el empleo de recursos que determinan la estructura literaria del romance. (109)

a) Llamada inicial: El cantor invoca al público mediante llamadas estereotipadas como: "Atiendan señores míos"; "Atiendan, les contaré"; "Atiendan señores míos/ya que creer no es mucho gasto".

Otra forma de iniciar la composición es una breve introducción, anunciando la intención del cantor: "Aquí voy a principiar/espero ser atendido"; "Organizo mi memoria/preparo mi entendimiento", "Aquí me pongo a cantar".

b) Enunciación de datos precisos: lugar, fecha, protagonista: Desde el antiguo: "Un martes era por cierto...", o el más antiguo aún: "Anno de mil y quinientos / que de veinte se decía", "Sábado día de la Virgen"; "El día veinte y seis de julio/del año mil ochocientos". En algunos casos, se introduce en primer término al protagonista: "El Conde don Nuño"; "Vigodet con sus gallegos"; "El jilguero y la calandria"; "Salió Cepeda un día".

c) Invocación a Dios y a los Santos: "En nombre de Dios comienzo/ y de la virgen María"; "En nombre de Dios comienzo/porque es poderoso Dios".

d) Fórmula que precede al personaje. Muchas veces los diálogos están precedidos por frases o palabras clisés: "Habla la madre y le dice:(...)"; "Le responde Sebastiana:(...)"; "Félix Caro les decía:(...)"; "Y respondía ño Cubas"; "Y les dice a sus niños".

e) Despedida del personaje: "Adiós Catamarca amada..."; "Ya a Quiroga lo hemos muerto/Rosas no nos da trabajo"; "Se levanta Santos Pérez:/-Yo no conozco que hay Dios/ si Dios baja de los cielos / con él hi de pelear yo"; cuando el narrador es el protagonista: "Hoy nos moriremos de hambre..."

Frecuentemente la despedida corre por cuenta del mismo narrador, a veces

a guisa de moraleja. "Sebastiana del Castillo/les dejó este ejemplar/pa' que a sus hijos no priven/cuando se quieran casar". O un cierre objetivo: "Atención pido, señores/y escuchen con atención/el toro lo mató al tigre/ y terminó la cuestión". O un cierre en que el narrador se inclina por el protagonista: "Aquí se acaban los versos/de este mozo uñas de gato/el pobre Pancho Serrano/por toditos pagó el pato". "Aquí se acaba este verso/de este ladrón afamado/ya se ha muerto Bartolito/pero ha quedado Pizarro".

Otros recursos estilísticos: Es frecuente el uso de diálogo, intercalado con el relato. Algunos romances comienzan abruptamente en un diálogo: "Digamé señor Lavallo/le pregunta un forastero..." Ya abundante en romances antiguos como "Delgadina" o "La esposa fiel", el diálogo se ha generalizado en romances históricos, animalísticos y matonescos.

También es frecuente el uso de palabras o frases, que ayudan a la narración: reiteración de "ya", "y", "entonces", "cuando". A veces se emplean frases de apoyo: "alilita, alilando"; "al sonido e'...", etc. Ya hemos dicho que el cielito y la vidalita recurren al estribillo.

Con estos ejemplos, hemos querido ilustrar cómo el romance está sujeto a una serie de leyes de composición. Muchas de estas leyes tienen su funcionalidad: el comienzo de un relato aludiendo a fecha, lugar, etc., se debe a su misión noticiosa; el empleo de clisés o frases hechas permite una memorización del relato.

CAPITULO V

LA POESIA FOLKLORICA NARRATIVA ARGENTINA. CLASIFICACION TEMATICA

En el capítulo anterior hemos tratado de circunscribir la poesía narrativa folklórica según sus características formales, esto es, hacer una clasificación que Carvalho-Neto denomina de 'categoría estructural' (110)

En este capítulo intentaremos hacer una clasificación temática, dado que la importancia de la misma ya ha sido señalada por los investigadores del área mexicana que se dedicaron al corrido, congénere de nuestro romance-criollos (111).

Antes de pasar de lleno a la tipología que proponemos, haremos referencia a las clasificaciones hechas por los investigadores argentinos.

Primeras recopilaciones y clasificaciones científicas.

a) Cancionero popular, de Estanislao S. Zeballos. Este cancionero puede considerarse la primera realización científica en el ámbito de la poesía popular, respecto de un esfuerzo meditado y consciente por reunir científicamente composiciones sobre un determinado tema: el histórico. Se nota en él la preocupación positivista por establecer las bases históricas de la tradición argentina. Parece no interesar a Zeballos una delimitación precisa de las fronteras entre lo popular, lo tradicional y lo anónimo, sino recopilar antes de que se extravíen composiciones unificadas en torno a dos temas: "Primera época: Invasiones Inglesas" (en que incluye desde canciones de corte urbano como las "Bolerías al avance de la Reconquista", hasta un extenso "Romance Heroyco" urbano que apela al estilo tradicional), y una "Segunda época: La patria" (donde incluye décimas, cielitos, himnos patrióticos y muchas otras piezas de diversa factura). En síntesis: debemos reconocer en Zeballos el primer antecedente de una clasificación temática, aunque, desde luego sólo de asunto histórico. (105)

b) Romancerillo del Plata, de Ciro Bayo. Reconocemos en este trabajo una búsqueda más allegada al folklore, y la aceptación sin prejuicios de la existencia de romances nativos. En efecto, Bayo se dedica exclusivamente al rastreo del género 'romance', de modo que ya hace una delimitación formal y específica. En primer término, reproduce y comenta los romances de raigambre española: "Los romances genuinamente castellanos hanse falseado con retoques criollos"; "Con todo, el folklorista paciente todavía puede

registrar tal o cual romance clásico (...) a pesar de las enmiendas y variantes de los recitadores criollos" (112). Pero, además de los "Romances viejos", enumera algunos "Romances de asunto americano": "Los pocos que traigo a colación, más que romances parecen leyendas o cuentos en verso" (113). Pero en general, "el paisanaje americano sólo sabe décimas y octavillas, sus relaciones favoritas: Los cielitos que improvisaban los bardos de la independencia (...) de versos ajustados a los sucesos del día, dieron el golpe de muerte a los romances de la colonia". La clasificación de Bayo toma como constante punto de referencia el romance español y su carácter narrativo, ya sea novelesco o noticiero. Respecto de los americanos, dice: "nadie los llama así por ese nombre, sino por el de corridos o relaciones" (114).

c) Cancionero popular rioplatense, Lírica gauchesca, de Jorge W. Furt. En el prólogo a su obra, hace Furt una división en tres géneros básicos: épico, lírico, dramático. Posteriormente, se dedica exclusivamente al lírico, al cual somete a una clasificación que no denomina explícitamente temática, pero que tiene elementos de ello: "Sentenciosas, Resdenes, Tristezas, Ausencias, Requiémbros, (...) Satíricas, Festivas y Locales". No se puede en muchos casos compartir sus agrupamientos, pues entre las "Festivas" coloca una Huella, posiblemente derivada del romance del Conde Claros, en todo caso, su clasificación parece estar basada en la "intención" más que en el tema (115).

d) Antiguos cantos populares argentinos: Cancionero de Catamarca, de Juan Alfonso Carrizo. En este primer trabajo de su monumental recopilación, Carrizo esboza una clasificación de los formas folklóricas en verso. "Clasifico a los cantos populares en: Romances, Canciones y Coplas, porque esas son las formas comunes de las poesías populares españolas" (116). Pero, a su vez, estas tres formas básicas son divididas conforme a "clases" de acuerdo al "fondo estético de las mismas". No es estrictamente temática, sino más bien ideológico-temática. Así, junto a las canciones "históricas" conforme su tema, aparecen las "festivas", conforme a su función de solaz. Transcribimos a continuación sus conceptos:

"Canciones históricas": "cantos que relatan algún acontecimiento histórico"

"Canciones religiosas": "tienen por único fin edificar a los fieles con ejemplos piadosos o con alusiones a los pasajes del antiguo y del nuevo testamento. El criterio que he seguido es el de agrupar todo lo que tenga fin

piadoso, y lo que trate de encaminar hacia Dios".

"Canciones amatorias": "que tienen como origen o fin un sentimiento erótico" y retoma conceptos de Furt: "Aquí van declaraciones, finezas, juramentos, pena, celos, despedidas y dolores de amantes".

"Descriptivas y de costumbres": "Aquí se agrupan canciones que están inspiradas en las costumbres y en la geografía física de la provincia".

"Canciones sentenciosas": "en los que se ha querido decir alguna verdad moral o filosófica".

"Canciones payadorescas": "que por su forma y su fondo son más propios de guitarreros de oficio, que los tienen en su repertorio para divertir al paisanaje.(...) Hay canciones de carcelarios, valentones y jugadores."

"Canciones festivas": "escritas para solazarse un rato,(...) para pasar un momento entretenido" (117).

Esta clasificación tenía la intención básica de lograr ordenar el abundantísimo material que Carrizo fue recogiendo en sus trabajos de campo. Es un primer intento de ordenamiento práctico, pero que no obedeció a criterios uniformes.

Esta clasificación se conserva con escasos cambios en su Cancionero de Jujuy, Cancionero de Salta, Cancionero de Tucumán y Cancionero de La Rioja. En el primero de los nombrados, por ejemplo, se hizo una bifurcación entre canciones "Payadorescas" y "Matonescas".

e) Cancionero popular cuyano, de Juan Draghi Lucero. La clasificación de este autor no es tampoco totalmente temática, pues, junto con las "Tonadas noticieras" y las "Tonadas históricas", aparecen "Tonadas tristes" y "Tonadas alegres, burlescas y satíricas", "Tonadas sagradas", "Tonadas de celebración" y "Tonadas amorosas" (199). Sin embargo, entre las "Satíricas" aparecen composiciones de tema histórico: "La logia civitista", "A nuestro aparcerero el presidente Urquiza"; y entre las "noticieras", poesías de vario carácter, como "En mi rancho pobretón", "Ya se casaron los novios", "El agua y el fuego están" (119).

f) Cancionero popular de Santiago del Estero, de Orestes di Lullo. Este cancionero conserva en general los caracteres de la clasificación de Carrizo, y algunas diferencias en las denominaciones, como "Contrapuntos y cantares propios de guitarreros"; "Matonescas y jactanciosas"; "Descriptivas" y "Costumbres".

g) Romancero, de Ismael Moya. Este investigador se dedica, como Bayo en su momento, a un género en particular: el romance. En el segundo tomo de su trabajo, presenta textos y comentarios de los "romances criollos", y formula una división temática: "Romances criollos de aventuras" -que corresponden a los "matonescos" de Carrizo y Di Lullo-, "Romances históricos", "Romances jocosos", "Romances amatorios"; "La payada, romance de dos"; agrega, sin clasificarlos por su tema, ítems como "Los animales en el romancero criollo". Estamos así más cerca de la clasificación temática que proponemos. (121)

h) Manual-guía para el recolector y "Las especies literarias en verso", de Bruno Jacovella. En el primero de estos trabajos, el investigador hace una división entre "Versos infantiles" y "Versos de adultos". Estos últimos son divididos a su vez en "Narrativos" Y "Líricos". Los primeros quedan subdivididos en "Romances monorrimos", "Romances criollos" y "Décimas".

En su segundo trabajo, Jacovella traza una división temática de sus Versos de adultos narrativos: 1) Romances
 "Matonesco": "narran las descomunales hazañas de héroes truculentos"
 "Históricos o noticieros": que narran episodios locales
 "Casos": los que narran "sucesos locales baladíes", algunas relaciones jocosas de tipo novelesco, y los "humorísticos o truculentos".
 "Romances sagrados": que narran milagros o castigos a pecadores
 "Romances animalísticos": es el grupo "más criollo"; "presentan animales que disputan" .
 "Romances novelescos": como el del galán que vende su alma al diablo, etc
 No aclara explícitamente a qué se refiere.

2) Décimas

En general, las décimas son de asunto "más histórico que novelesco". "Casi todas se refieren a asuntos de las guerras civiles de la segunda mitad del siglo XIX y a la muerte de algunos caudillos" (122).

Sin embargo, según declara el propio Jacovella, el criterio predominante en su clasificación es el de forma y función, y no declara abiertamente que la clasificación por nosotros mencionada sea temática.

i) Cancionero tradicional argentino, de Horacio Jorge Pecco. Este investigador adopta la clasificación del maestro Carrizo (123): "Romances"; "Romances animalísticos"; "Romancillos infantiles"; "Canciones religiosas"; "Canciones históricas" (...) "Matonescas"; etc.

j) Cantares históricos de la tradición argentina, de Olga Fernández Latour. Esta investigadora ha trabajado exclusivamente con canciones y romances de tema histórico procedentes de la Encuesta del Consejo Nacional de Educación. La forma de las composiciones es variable -décimas, glosas, vidalás, romances-, pero las une el tema en común. Incluye algunas composiciones de "tipo matonesco", aunque estas, en general, fueron dejadas de lado por no ser consideradas históricas (124).

Otra serie de trabajos, como el de José Luis Lanuza sobre el tema "Unitarios y federales", o el de Rosalía Jijena Sánchez sobre el General San Martín, completan la serie de obras dedicadas a un tema específico, pero que contienen composiciones de la más diversa índole. (125)

Creemos que es importante realizar una clasificación temática, en la que se haga distinción de otros elementos de clasificación, como funcionalidad, intención, patrones estéticos, etc. Esta clasificación permitirá además una más fácil relación con las composiciones de otras partes de Hispanoamérica, y, por lo tanto, facilitará el estudio comparativo.

Sin pretender agotar el tema, intentaremos esbozar una clasificación temática de la poesía narrativa argentina. En cada caso, citaremos ejemplos.

Clasificación temática de la poesía folklórica narrativa argentina.

1. Poesía narrativa de asunto novelesco. En ella se relatan episodios ficticios o que, habiendo tenido lazos con la realidad, los mismos dejan de ser pertinentes. El interés de dichas composiciones radica en el episodio o conjunto de episodios que relatan. Transcurren en un tiempo y espacio paralelos a la realidad histórica. Sus personajes son esquemáticos. Son aceptados como ficticios por los oyentes, o, por lo menos, su verdad histórica no interesa, sí, en cambio, poseen un carácter emocional que despierta el interés del auditorio, aunque no son primariamente líricos.

Dentro de este grupo se encuentran los romances españoles llegados a América, y que han encontrado gran difusión. Respecto de su origen, algunos nacieron como romances novelescos y otros, tuvieron un carácter histórico primitivo, que perdieron al migrar, y fueron aceptados precisamente por su interés novelesco o emocional. En su mayor parte, este tipo de composiciones relata encuentros amorosos, dramas pasionales. Ejemplos:

Bernal Francés: El verdadero esposo descubre mediante un artificio la

infidelidad conyugal.

La mujer que quiere a dos
dicen que es muy alvertida,
pues si una vela se apaga
otra le queda encendida.
-¿Quién ha llamado a mi puerta
y me está diciendo "Abrid"?
-Soy yo, don Bernal, señora
que te acostumbra servir.

(...)

(Fuente: Moya, Ismael. Romancero, t.II, p.46-47)

Tomó el candil en la mano
y el zaguán le fue a abrir.
Allí le abre para que entre
y él le apaga el candil.
A los pajes y criados
los ha mandado a dormir,
y su amante de la mano
lo lleva para el jardín.

(...)

Gerineldo. Romance de extraordinaria difusión en España y América. Narra los amores de la princesa y el paje del rey y el descubrimiento de la falta por parte de éste. A despecho de las alusiones a un ambiente extraño al ámbito local (castillos, pajes, reyes, espadas), es su interés novelesco el que le ha permitido difundirse.

-Gerineldo, Gerineldo
paje del rey más querido,
quién te tuviera esta noche
en mi jardín florecido.

(...)

(Fuente: Moya, Ismael. Romancero, t.II, p.32-33)

-No os burléis, señora, que
soy vuestro dulce amigo.
Tomáralo de la mano
y en el lecho lo ha metido.

(...)

Otra serie de romances, tuvieron orígenes históricos, hoy olvidados. Tales, "El rey godo don Rodrigo", en que confluyen datos históricos, con elementos legendarios -la salvación de los naufragos por parte de una ballena-, o el romance tardío "¿Dónde vas, Alfonso XII?", que da cuenta del sentimiento de duelo del esposo, a quien se le informa que ha muerto su esposa Mercedes. (véase Bayo, Ciro, Romancerillo, p.58)

2. Poesía narrativa de asunto animalístico. El tema de diálogo o andanzas de animales, es, según Jacovella, lo más representativo del romance criollo. A veces trasposición de fábulas, pero las más de ellas, mero relato de aventuras protagonizadas por animales, no siempre rematan en una enseñanza o moraleja.

Atiendan, señores míos
atiendan, les contaré
la disputa que tuvieron
el caballo con el buey.

(...)

Entonces contesta el buey
mucho es más grande mi mal
porque llevo las carretas
hasta Salta y Tucumán.

(...)

(...)
Atención, pido, señores,
y escuchen con atención:
El toro lo mató al tigre
y se terminó la cuestión.

(Fuentes: Lynch, Ventura. Cancionero bonaerense, p.48; Moya, Romancero, I, 212)

3. Poesía narrativa de asunto bíblico-religioso. Temas como la vida y martirio de santos, la visita de Jesús como pobre, u otros episodios extraídos del Antiguo y Nuevo Testamento, han dado lugar a un ciclo de poesías narrativas. Debemos distinguir estas composiciones de la poesía religiosa o mística propiamente dicha. Para comprender la diferencia, debemos analizar la idea de tiempo contenida en cada una de ellas. En el caso de las poesías nombradas hay una noción del tiempo religioso como diferente del profano, un Gran Tiempo paralelo al tiempo histórico. En cambio, en la narración de episodios de la vida y milagros de santos, éstos no son considerados divinidades míticas en eterno retorno, sino personajes históricos, que han vuelto a la tierra y sus acciones tienen un transcurrir (126).

El tema de Jesús como pobre: un ciclo de canciones de España y América refiere la milagrosa visita de Cristo a diferentes personas, quienes al verlo en hábito de pobre, reaccionan de diferentes maneras, y son consecuentemente premiadas o castigadas.

Salió un pobre una mañana,
a casa un rico llegó.
Con la voz enternecida
por amor de Dios pidió.
-Rico dame una limosna
de lo mucho que tenéis,
un trapo para ponerme,
que vengo como me véis.

Al decir estas palabras
los brazos en alto alzó
y mostró por cinco llagas
la sangre que derramó. (...)
El rico le dice al pobre:
-Perdoname mi Señor!
Y el pobre le dice al rico:
-¡Tarde ha conocido a Dios! (...)

(Fuente: Carrizo, Cancionero popular de Tucumán, n.824; Antiguos cantos populares, n.106; Draghi Lucero, Cancionero de Cuyo, p.177).

4. Poesía narrativa de aventuras o episódica. Si bien esta clase está muy enraizada en la de asunto novelesco, adopta su estilo pero lo modifica para relatar nuevos temas de mayor arraigo en la comunidad, o, para decirlo de otro modo, tiene más referencias a la realidad que la meramente novelesca. Aparecen nombres, fechas y topónimos significativos, y el centro de atención está constituido por algún personaje célebre en la comunidad, o bien eventos que hieren la sensibilidad pública, y que interesan mas por su fuerza dramática que por el mero hecho informativo. Así, son relatadas las andanzas de héroes populares, a veces criminales, asesinos, prófugos, o inocentes encarcelados, prisioneros. Algunos de estos temas, importados de España, o tal vez de regiones americanas, como Chile, han enraizado en diferentes zonas del país. Entran en este grupo los romances llamados "vulgares" o "matonescos", de los que citamos algunos ejemplos:

Salió Cepeda un día,
 Día de San Agustín,
 Pide licencia a su madre
 Para irse a divertir.
 La madre le dio licencia
 Día de Santa Lucía,
 Para que vuelva a su casa
 Le puso plazo de tres días.

(...)

Permita Dios de los cielos
 Nuestra madre consagrada
 Que al pesar nuestros umbrales
 Te cuesan a puñaladas.

Un sábado día de raya,
 Benjamín se fue a cobrar
 y junto con sus amigos
 se fueron a emborrachar.
 Benjamín llegó a su casa,
 su mamá lo regañó;
 pero Benjamín le dijo:
 -El dinero lo gano yo.

(...)

Permita Dios, hijo mío,
 permitan todos los santos,
 cuando llegues a la mina
 te saquen hecho pedazos.

(Fuente: Moya, Ismael. Romancero. t.II, p.355; Mendoza, El corrido mexicano, p. 272).

Hemos transcrito la versión mexicana del mismo tema, para que se compruebe la extraordinaria difusión del tema, que aparece en España, citado por Menéndez Pidal, y en Chile, citado por Vicuña Cifuentes. Posiblemente la aceptación se debió a que, siendo casos verosímiles, la mentalidad local, rebautizándolos y dándoles atributos realistas para cada ámbito, los transformó de verosímiles en verdaderos.

Los otros romances de aventuras narran las andanzas de hombres perseguidos; apresados:

Voy a contar un suceso
 que a un hombre le sucedió
 por haber muerto a su hermano
 la justicia lo prendió.
 Ya lo trata la justicia
 como un hombre de delito,
 Y ya empiezan los trabajos
 del desgraciado Agapito.(...)

Quité la vida a mi hermano
 porque ha sido cruel conmigo
 Si la justicia me atiende
 Yo le diré mis motivos.
 Yo tenía una compañera
 que la iglesia me la dio
 Y mi hermano sin reparo
 un día me la quitó. (...)

(Fuente: Moya, Romancero, t.II, p.363-364)

Hombres contra los que se comete alguna injusticia:

Pronunciare mi atención
 para que oigan los oyentes
 de un tal Gregorio Pérez
 de Buenos Aires valiente.
 Un joven de dieciocho años
 muy honrado en el vivir,
 que hasta la edad que tenía
 no había dado que sentir.

Hicieron unas carreras
 a la especie de un ensayo
 en el pago de Dolores
 un veinticinco de Mayo.
 Teniendo muy buen caballo
 de no reservar prada
 el correr con parejeros
 el tiro de cuatro cuadras.(...)

(Fuente: Moya, Romancero, t.II, p.347-353).

En este último ejemplo, era evidente la alusión a personajes y lugares reales; o la fecha de las carreras, un 25 de mayo.

5. Poesía narrativa amatoria. Aunque es más común encontrar poesía lírica amatoria, podemos citar algunos ejemplos de romances que tratan temas de encuentros o desencuentros amorosos.

-Atiéndame señorita
yo la vengo a pretender,
y si le hablo como hombre
conteste como mujer.
-Quita de aquí muchacho
que tu amor lo pongo en duda,
que desde que he sido mujer
nunca he querido a criaturas,

Uno de ellos me responde:
-Sí amigo, está por aquí
pero se halla en otros brazos
sin acordarse de tí.
-Dígale por si la ve
dígale que se prevenga,
que su dueño la hi'quitar
aunque otro dueño la tenga.

(Fuente: Draghi Lucero, Cancionero popular cuyano, pp.230 y 547)

6. Poesía narrativa de tema jocoso. Es aquella que explícitamente trata temas que la comunidad considera provocadores de diversión.

Para alegrar la reunión
con el permiso de ustedes
voy a contarles la historia
del viejo Tomas Saredes.
Fitaba piola picada
y vino hacía de tomates
en unos zapatos viejos
era que tomaba mate.(...)

Le dice un despilfarrado
a una señora decemto:
-Mi sol, mi luna, mi encanto,
no necesita un criado?
En una junta de gente
en una grande función
se ha atrevido un pobretón
a una señora decente.

(Fuentes: Moya, Romancero, t.II, p.402; Becco, Cancionero, p.125)

7. Poesía narrativa de tema satírico. A diferencia del jocoso, con el que está muy emparentado, el satírico no es totalmente ficticio sino que reelabora, deformándolos para lograr la impresión estética de esperpento, hechos de la vida real; frecuentemente tiene una referencia política o de facción.

Un puntano que se enferma
de fiebre o de calentura
le dan un vaso de aloja
que tome por pefrescura.

Un puntano que se enferma
y va derecho a la gloria,
se hacen unas crucesitas
de dos vainas de algarrova.

(Fuente: Moya, Romancero, t.II, p. 404)

8. Poesía narrativa de tema noticioso. El suceso narrado por estos romances interesa primariamente por su carácter de noticia, de novedad, aunque secundariamente pueda tener un atractivo dramático o un trasfondo heroico.

Entre los sucesos narrados, se encuentran los accidentes, terremotos, descarrilamientos, o novedades de diferente cariz. Veamos algunos ejemplos:

En el Salto se quemaron
con pólevora dos mineros
tres con el niño manero
allá la muerte encontraron.

En litera los bajaron
aquellas tres almas puras
con su bula el señor cura
dicen que al niño alsolvió(...)

Santiago se llama el tren
por lo veloz y ligero
porque mató a un caballero
luego que empezó a correr.

porque no se pudo hacer
a un ladito del camino
porque lo llevan los gringos
con mucha velocidad.

(Fuente: Draghi Lucero, Cancionero cuyano, p., p. 208 y 214)

El año mil ochocientos
sucedió el noventa y cuatro
un temblor fuerte y feroz
que daba temor y espanto.

De las cinco pa' la seis
no hallábamos qué pensar
unos decían "El juicio"
otros decían "volcán."
(...)

El veinte y siete de octubre
habíamos creído nosotros
que era el día del juicio
al ver este terremoto.

Un ruido extraño en la tierra
que no sosegaba un rato
estaba al perderse el mundo
el año noventa y cuatro.

(Fuente: Draghi Lucero, Cancionero cuyano; Fernández Latour, Cantares históricos, p. 402-404).

Se encuentran también décimas noticieras, como la arriba citada (Cap. IV) Sobre el "Curioso misterio del Supremo en la ciudad de Juárez" (Fuente: Carrizo, Cancionero bonaerense, p. 292).

9. Poesía narrativa histórica. Según Entwistle, "las baladas históricas forman una clase que es comparativamente fácil de separar de todas las otras. Ellas se originan inmediatamente a partir de los eventos que narran, (...) ofrece una fácil y segura cronología, pues no sólo los eventos son datables, sino que hay también otras líneas de testimonio tales como la edad de la balada". Generalmente, más que nacionales, los temas son locales tratan de guerras civiles, defensa de frontera. Y, siempre según Entwistle, cuando estas baladas narran las hazañas de un héroe, es difícil decidir si pertenecen al grupo histórico o de aventuras. Y establece una importante regla: "Para las baladas históricas, es importante que haya cierta conexión directa entre la canción y el hecho, condición o persona que representa" (127)

El tema de las baladas históricas es, entonces, un hecho real, que ha sido considerado de suficiente importancia como para quedar registrado en la memoria colectiva. Si bien este es el tema central de las mismas, pueden estar combinadas con otros temas secundarios: noticioso, propagandístico, satírico, o pueden narrar las hazañas de caudillos o héroes. Es necesario, pues, hacer una subdivisión:

9.1. Históricas propiamente dichas. Abarcan aspectos históricos acaecidos a nivel nacional o regional, o bien aspectos "microhistóricos" o de historia local (128). Es necesario recalcar que se los denomina históricos no por que son considerados fuentes por el historiador, sino porque fundamentalmente constituyen historia para sus protagonistas o espectadores,

quienes a su vez desean dejar testimonio y memoria de ellos a las generaciones jóvenes. En muchos casos, estos cantares muestran una tendencia, o una preferencia o rechazo disimulado -desde la opinión favorable de los castellanos hacia las huérfanas cristianas en contra del infiel, hasta, en nuestro medio, la posición a favor de los patriotas-:

¡Atiendan, señores míos,
ya que creer no es mucho gasto,
lo que le pasó una vez
a don Domiciano Catro!

El no ha seguido a la patria
y por causa del amor
se lo llevaron los cuicos
al puesto de proveedor.

(Fuente: Carrizo, Cancionero popular de Salta, n.47; Cantares históricos, p. 19)

9.2. Históricas propagandísticas.

A las fuertes posiciones
que el enemigo ocupaba
Urquiza lo asolaba
con sus bravos batallones.

En Urquiza fue bravura
O fue plan bien convenido
hizo pelear al soldado
Con el agua a la cintura.

(Fuente: Moya, Romancero, t.II, p. 382)

9.3. Históricas satíricas.

Córdoba se ha levantado
diciendo la patria roba
por quitarle a los puntanos
el comercio de algarroba. (1)

De Buenos Aires escriben
Que en la casa de Quiroga
Se siente un olor a sogá
que asusta a los que allí viven.

Parece que viene Quiroga
que vien por la frontera
y que turito lo que encuentra
se ru mete en la gratriquera.

Toro lo lleva para su reja
a la blanca y a la negra
también la señorita y la mulatita
a la negra cocinera.

Diputado, flor de un día
a solas te proclamaste
y de patriota la echaste
cuando el tipo no salía.

Te creíste diputado
por el arte e'virbirloque
pero cierto albaricoque
te salio duro y pasmado. (2)

9.4. Históricas-heróicas.

Las vidas y hazañas de numerosos héroes, víctimas, caudillos de la historia provincial han sido profusamente referidas en composiciones. Dado que en el próximo capítulo nos dedicaremos a estos temas, citamos unos pocos ejemplos aquí.

(1) Fuente: Moya, Romancero, p. 389

Draghi Lucero, págs.150-153.

Los héroes víctimas: Dorrego y Marco Avellaneda.

Fusilan a un bienhechor
 Las leyes han derogado
 Una hora de plazo han dado
 A Dorrego, ¡ay qué dolor!

Ya don Marco Avellaneda
 en este mundo acabó
 los diablos andan buscando
 al judas que lo vendió.

(Fuente: Carrizo, Cancionero de Salta; Cantares históricos de la tradición argentina.; Moya, Romancero, t.II, p.395)

Los héroes hazañosos:

Al paso de Pueyrredón
 el Supremo Director
 -- tuvo pericia y valor
 en cualquier expedición.

No hay miedo que los macetas
 no han de atropellar el cerco
 que Artigas anda a las yeguas
 y deja los potros dentro.

(Fuente: Moya, Romancero, v.II, p.393; Latour de Botas, Cantares históricos, p. 90)

CAPÍTULO VILA POESÍA FOLKLÓRICA NARRATIVA DE TEMA HISTÓRICO. SU PERIODIZACIÓN.

Dado que la poesía narrativa folklórica de tema histórico, por su hondo realismo y su carácter de crónica y testimonio verista, atesora tantas referencias históricas y geográficas -desde nombres de protagonistas reales hasta fechas y topónimos verificables-, nos pareció que ofrecía iniguales posibilidades para rastrear su origen y evolución; en suma, para esbozar una periodización de la misma.

El tema ofrece otros muchos atractivos. En primer término, porque permite colocar los estudios de forma, tema y función en sus coordenadas diacrónicas, aplicando categorías de análisis propias de la historia, considerada con ese objeto como ciencia auxiliar del Folklore.

En segundo lugar, porque permite hacer estudios comparativos con las etapas recorridas por el mismo género en otras regiones de Hispanoamérica e incluso América anglosajona. Para ilustrar las posibilidades de dichos estudios, traeremos a colación ejemplos comparativos del corrido mexicano, respecto del cual ya se han realizado intensivas periodizaciones, por parte de investigadores como Merle Simmons y Vicente Mendoza.

En tercer lugar, porque permite aclarar ciertas dificultades respecto de la delimitación entre 'poesía popular' y 'poesía tradicional'; 'poesía oral' y 'poesía escrita'; 'poesía anónima' y 'poesía con autor conocido'; 'poesía rural' y 'poesía urbana', temas que pueden cobrar mayor nitidez a la luz de nuestra historia; pensemos, por ejemplo, en el carácter netamente urbano de la colonización de América por parte de España, o en la influencia de la poesía culta, érita y ciudadana, que se populariza y ruraliza.

La periodización que intentamos realizar se atiene, más que a una cronología propiamente dicha, a épocas clave para comprender nuestra historia. A grandes rasgos, estas etapas son:

- 1) Etapa fundacional, en la cual se produce el fenómeno que Foster denomina de 'cristalización cultural' (siglo XVI)
- 2) Etapa del virreinato del Perú, en la que se comprueba el predominio del "Eje Pacífico", ya que interesaba a la administración colonial española fortalecer la circulación en el área de dicho Océano, y desalentar la circulación por el Atlántico, acosado por el avance portugués e inglés.

Consecuentemente, hegemonía de la capital limeña, fortalecimiento de las provincias del Alto Perú y del Tucumán incorporadas al área de circulación que convergía al Perú; pobreza y escasez poblacional en el litoral.

3) El contacto interregional es incrementado por el circuito de carretas, correos y tropas que pasaban al Alto Perú.

4) Hacia mediados del siglo XVIII se evidencia el florecimiento del Litoral. En 1776 es fundado el Virreinato del Río de la Plata, sancionando una situación existente de hecho desde principios de siglo. Paulatino empobrecimiento y despoblación del interior.

5) El contacto interregional de intercambio queda interrumpido en parte como consecuencia de la situación bélica contra los ejércitos españoles; pero la marcha de las tropas libertadoras reanuda el contacto interprovincial, que tendrá a partir de entonces fuerte sello litoral, y-a que las tropas son enviadas desde Buenos Aires.

6) Apenas asegurada la Independencia, estallan los reclamos provinciales, hecho que conlleva una paulatina regionalización. Oposición de intereses litoral-interior; unitarismo-federalismo. Surgimiento de los caudillos.

7) A fines de siglo XIX se ha afirmado la hegemonía porteña. Dictada la Constitución nacional, organizado el sistema representativo, la política nacional se superpone, cuando no desplaza, a la política regional. La hegemonía de Buenos Aires, la llegada del ferrocarril, la educación común y la afluencia de inmigrantes, otorgan una fisonomía propia a la Argentina.

EL CICLO DE LA CONQUISTA (1545-1620).

Los romances y coplas españoles, lejanos antecesores de nuestra poesía, llegan a América portados por los primeros conquistadores, tanto en sus cargamentos de viaje como en su memoria. Entre las notas características de la Conquista española, puede señalarse que ésta fue realizada con el espíritu de cruzada contra el infiel, y que la ocupación de las nuevas tierras se hizo con carácter urbano. El avance fue llevado a cabo por soldados, laicos y sacerdotes. Los misioneros divulgaron romances y glosas con el fin explícito de catequizar y de "traer a policía", es decir, civilizar.

El romancero, entre otras tantas formas traídas por los colonizadores, cumplía implícitamente una función de cohesión social y de afirmación de la propia escala de valores y sentido de conquista, así como la acentuación del carácter de la propia cultura frente a las masas indígenas. En síntesis: identidad de grupo y diferenciación del grupo frente a los extraños.

El romancero se halla, pues, muy ligado a la consolidación de una 'Cultura de Conquista' y al proceso que Foster denomina de 'Cristalización cultural'(129).

De la época de la Conquista provienen algunos fragmentos afortunadamente rescatados por los cronistas, que dan muestra de la vigencia y tradicionalidad del romance y la copla. Como dijo Emilia Romero, "conquistado por soldados de aventura en su mayor parte, la poesía popular fue la que se impuso al principio, mucho antes de aparecer las primeras crónicas escritas; (...) los primeros documentos literarios del Perú son coplas (...) pues cada suceso político aguza la inventiva popular" (130).

Los dos "centros de irradiación" principales fueron el Perú y Asunción. Sin embargo, se conserva una reliquia que data del "anno de mil y quinientos que de veinte se decía", en que se relata las desventuras pasadas por los españoles en nuestro Río de la Plata, en épocas de la primera fundación.

"Síguese el romance que Vuestra Señoría Ilustrísima me pidió y mandó que le diese, el cual compuso Luis de Miranda, clérigo de aquella tierra"

Anno de mil y quinientos
que de veinte se decía
cuando fue la gran porfía
en Castilla,
sin quedar ciudad ni villa
que a todos inficionó
por los malos, digo yo,
comuneros,
que los buenos caballeros
quedaron tan señalados,
afinados y acendrados
como el oro.
Semejante al mal que lloro
cual fue la comunidad
tuvimos otra, en verdad
subsecuente,
en las partes del poniente
en el Río de la Plata,
conquista la más ingrata
a su Señor
enemiga del marido
que manceba siempre ha sido,
que no alabo.

Cual los principios al cabo
aquesto ha tenido cierto,
que seis maridos ha muerto
la señora.
Y comenzó la señora
tan a ciegas y sienestro,
que luego mata el maestro
que tenía:
Joan Osorio se decía
el valiente capitán.
Joan de Ayolas, y Luxán,
y Medrano,
Salazar por cuya mano
tanto mal nos sucedió.
Dios: haya quien lo mandó
tan sin tiento,
tan sin ley y fundamento,
con tan sobrado temor
con tanta envidia y dolor
y cobardía.(...)
Hudemos tan triste suerte
dando Dios un buen marido
sabio, fuerte y atrevido
a la viuda.

(Fuente: Salas, Alberto, Relación varia de hechos, nombres y cosas de estas Indias Meridionales, págs. 87-91)

"Esta es -dice Salas- la primera composición poética que conocemos del Río de la Plata, debida al P. Luis de Miranda, testigo de los sucesos que describe en su romance"(131).

Si bien la forma de esta composición no es la del romance clásico, pues en este caso se trata de redondillas (abba) trabajadas con artificio (tres versos octosílabos y el cuarto cuatrísílabo), tanto por su temática, su estilo narrativo presencial, su realismo y el carácter de crónica o relación de los hechos, esta composición se halla emparentada con la tradición popular épico-narrativa. Ya pueden anotarse rasgos que se reiterarán en composiciones posteriores: apertura mediante fecha, abrupta introducción de los hechos que se desea relatar, nombres y detalles de sucesos y lugares, narrador testigo en primera persona alternado con narrador protagonista en primera persona del plural, frecuente apelación a Dios, y cierre mediante moraleja. Comprobamos así cómo una composición de carácter urbano, artificiosa y de autor declarado, entronca con las de carácter popular, rural y anónimo.

Otro valiosísimo testimonio del período de la Conquista, proviene del foco de Asunción, tal como lo atestiguan su tema y sus personajes:

"Romance de Nuño de Chaves" (Nuflo de Chavez)

El conde don Nuño
 madrugando está
 porque a su casita
 quiere ya llegar.
 Al Perú se fue
 dos años hará;
 del Perú ya es vuelto
 aquí al Paraguay.
 Plata y oro trae
 y perlas del mar
 diez pares de ovejas
 de cabros un par.

Las ovejas balan,
 balan sin cesar
 pregunta don Nuño:
 -¿Por qué balarán?
 Llévenlas al río
 quizá se-d tendrán.
 Las ovejas balan
 balan sin cesar.
 Responde don Nuño
 -¿Por qué balarán?
 Llévenlas al pasto
 quizá hambre tendran. (...)

Los indios los matan
 murió el capitán
 tristes las ovejas
 balan sin cesar.

(Fuente: Bayo, Ciro. Romancerillo del Plata, p.22)

"Oí recitar este romance -dice Ciro Bayo- a un capataz paraguayo, empleado en una estancia de Tapalqué". "Este romance reza con Nuflo de Chaves (como le llama el historiador Ruy Díaz), caballero de Trujillo que fundó la ciudad de Santa Cruz de la Sierra en el Alto Perú (...) en 1560 (...). El romance precitado ofrece una curiosa muestra del romance histórico, puramente americano" (132).

Este romance hexasílabo, conservado durante tantos años, y que narra las desventuras de Chaves, introductor de los primeros gnados en estas zonas, es ya un auténtico romance, que datamos hacia 1560, y presenta una bella mezcla de realismo y premonición. Sus rasgos estilísticos son: presentación

abrupta del personaje, sin prólogo -típica del romancero español- inmediatamente, mención de nombre propio, lugar, y fecha; enumeración -recurso dilecto del romancero-; estilo verista; un curioso monólogo del protagonista; reiteración de la señal o premonición; desenlace y final abrupto.

Desde el foco de irradiación peruano, nos ha llegado este romance:

"Síguese el romance de la muerte de Diego de Almagro, el cual ha de cantarse al tono de 'El buen conde Hernán González'":

Porque a todos los presentes
y a los que dellos vernán
este caso sea notorio
leán lo que aquí vernán,
y noten, por ello visto,
para llorar este afán
la más cruel sin justicia
que nadie puede pensar
(...)

Así en pro de las rentas
y patrimonio real
como en reducir los indios
so nuestro yugo, do están.

Siendo todos de una tierra
y de una parcialidad
traen entre ellos discordias
hasta venirse a matar.

(...)

al menos le remitieran
preso ante Su Majestad

(...)

el cual era tan varón
tan fuerte en el guerrear
que a vivir los Doce Pares
ante ellos fuera impar.

(...)

(Fuente: Romero, Emilia. El romance tradicional en el Perú, p.18 a 21, tomado a su vez del Libro de vida y costumbres de don Alonso Enriquez, p.379)

Como vemos, las nuevas realidades y acaecimientos eran volcados en los viejos moldes importados de la lejana metrópoli española. Así, las canciones de nuevo cuño deben cantarse "al tono de" los antiguos romances. Como señaló Vansina, muchas veces la poesía histórica es, además, propagandística, tal como lo demuestra esta composición en homenaje del héroe de una de las facciones rivales (la almagrista). Es interesante destacar, además, muchos elementos de valoración de lo español que aparecen en este romance: exaltación de la autoridad del rey, y, desde ya, de la Majestad Divina. El modo de reconocer al buen caballero: quien acreciente las rentas reales, reciba heridas por Dios y la Corona, que sea bueno en reducir a los indios, y una evocación cara a los españoles: la de los Doce Pares.

Con respecto a esto último, nos dice Emilia Romero: "No cabe duda que tanto los romances como los libros de caballerías (en unos y otros figuran muchas veces los mismos protagonistas) contribuyeron a formar la mentalidad de los primeros conquistadores de América. Irving Leonard se pregunta qué influencias pudieron ejercer los fantásticos relatos, llenos de héroes y hazañas inverosímiles, sobre las mentes de aquellos conquistadores y si la búsqueda de las Siete Ciudades de Cibola por Coronado o el pretendido encuentro de Orellana con las Amazonas fueron inspirados por esos relatos (...). José Torre Revello y Ricardo Rojas coinciden en la opinión de Leonard

en que la lectura de libros de caballería "tuvo su parte de sugestión en lo heroico de la Conquista". Los oían leer, como en el Quijote, y "desde luego, sí conocían los romances que celebraban muchas hazañas descritas en esos libros" (133).

Cuando Vicente Mendoza publica su obra El corrido mexicano, señala que desde su anterior obra El romance español y el corrido mexicano ha variado su posición respecto de la influencia que el romance español ha tenido en la génesis del corrido, y la matiza diciendo que éste "deriva de las coplas, cantares y jácaras" además del romance (134).

También en el caso de nuestro territorio, hemos de señalar algunas coplas de contenido satírico o político, algunas desgajadas de antiguos romances, cuya sola alusión bastaba para recordar el referente. Estas coplas han dado lugar en algunos casos a glosas.

Almagro pide la paz
los Pizarros guerra guerra
ellos todos morirán
y otro mandará la tierra.

Pues señor gobernador
míreño bien por entero
que allá va el recogedor (Almagro)
y aquí queda el carnicero (Pizarro)

(Fuentes: Cieza de León, Guerra de las salinas, t. LXVIII de la "Colección de Documentos inéditos para la historia de España, p. 266; Garcilaso de la Vega, Historia general del Perú, t. I, p. 36)
Estos mis cabellicos madre
uno a uno los lleva el aire.

(Fuente: Carrizo, J.A. Antecedentes hispanomedievales..., p. 72)

Respecto del eco que encontraron los primeros cantares en los grupos indígenas, refiere el padre Joseph de Acosta que éstos "habían traducido a su lengua las composiciones y tonadas españolas, las octavas y las canciones, los romances y las redondillas, y se maravilla de la afición que tenían por ellas" (135). Esto conjugado con el deseo de reemplazar los antiguos cantares que demostraron las autoridades reales y eclesiásticas: "para con la ayuda de nuestro Señor, sea suprimida las ocasiones de recaer en la idolatría y para que el demonio no pueda ejercer sus embustes no se deberá consentir a que haya lugar en dialecto local u en lenguaje general danzas, cantos o taquis antiguos y se deberá velar para que sean quemados los instrumentos de este uso tales como tamboriles, cabezas de cervo, etc." (136). O, como dijo Torquemada en su Monarquía Indiana, "Es mucho de advertir que no les dexan cantar sus canciones antiguas, por que todas son llenas de memorias idolátricas" (137). Según Carrizo, en la región puneña se conservan algunos cantos en homenaje a la Pachamama y algunos relictos de canciones de caza. Se conservan en mayor cantidad, versos en quéchua pero donde se comprueba una asimilación que él denomina "ideológica" de las instituciones y valores

del sistema español: "Código mandan,/ Código nin,/ Richos imillata guachachan/ Mantinichun hasta el fin" (El código manda, el código dice: quien hace madre a una imilla, manténgala hasta el fin). (138). En otras oportunidades el reemplazo era absoluto, tal como lo demuestra el Inca Garcilaso: "Salieron en una hermosa danza tantos danzantes como pueblos principales había en el Perú, y cada uno dixo una copla en nombre de su pueblo, representando lo que en demostración de su fidelidad había hecho" (y sigue buen número de coplas compuestas en español por los propios indios catequizados)(139)

Como ha señalado Claudio E. Favregat, respecto del complejo tema de la aculturación, en muchos casos se hace evidente que aunque la cultura donante del grupo conquistador sea receptiva de aspectos de la cultura material del indígena, en general lo concerniente al aspecto político-religioso está centrado en los valores hispánicos: "Mientras es muy fácil aculturar a un grupo conquistador en lo que se refiere a la transmisión de rasgos de cultura material nativa, es muy difícil, en cambio, aculturarlo en lo concerniente a sus sistemas social y político.(...) El lenguaje y las expresiones espirituales y orgánicas del catolicismo constituyen los grandes ejes de nucleación conceptual y ética (...) y las grandes líneas de la orientación socio-económica, urbana y rural, corresponden al patrón propiamente estructural de esta tradición hispánica" (140). Es por ello que no puede extrañarnos que también en el campo de la poesía popular, que expresa los valores éticos, religiosos y estéticos de un grupo, también haya sido la cultura hispánica la exclusiva donante y, en el caso de existir hechos aislados en el sentido opuesto, éstos no parecen ser significativos en el conjunto.

Volvamos pues a la vertiente hispánica. El período de la conquista, que abarca los primeros años del siglo XVI y que se inicia en México en 1519 (141), en el Río de la Plata en 1515 y en el Perú en 1533, es una etapa fluída, de avances militares y pugnas intestinas entre los grupos conquistadores (por ejemplo, lucha de facciones entre Almagristas y Lizarristas). Natural era pues que los romances noticiosos, las coplas que reflejaban rivalidades partidistas, e incluso fragmentos de romances novelescos que contenían sentencias o ejemplos aplicables a la situación del momento, estuvieran a flor de labios en el sector español. Los viejos moldes se adaptan a las nuevas realidades, tal como queda dicho para el romance sobre Nuflo de Chaves o el de la muerte de Almagro.

Pero junto a todas estas formas, llega a América el grupo de los roman-

ces novelescos que, fieles testimonios del proceso de cristalización cultural, hemos heredado desde entonces y aún hoy cantan paisanos de todo el país.

EL VIRREINATO DEL PERÚ. (1542-1776).

La dinastía de los Austrias decide la temprana organización político-administrativa de sus conquistas. En 1538 queda establecido el Virreinato de la Nueva España, y en 1542 el Virreinato del Perú (142). El territorio que actualmente ocupa nuestro país y que ya dependía administrativamente del Perú, estaba aún parcialmente ocupado; Santiago del Estero fue fundado en 1553, Tucumán en 1565, Córdoba y Santa Fe en 1573 y Buenos Aires, por segunda y definitiva vez, en 1580.

Paralelamente, se produce en España un fenómeno muy importante para el tema que nos ocupa: "La enorme difusión y buena acogida que el romance tuvo al principiar el siglo XVI, hizo que al aparecer la imprenta se produjera la sana costumbre de consignar en impresiones de bolsillo los romances dispersos entre el pueblo o que solamente conocían los cancioneros divulgadores. Martín Nuncio, en Amberes, publicó en 1548 su Cancionero de Romances; en 1550 Esteban de Nájera imprimió en Zaragoza Silva de romances; Juan de Timoneda publicó, a su vez, Rosa de Amores, Rosa gentil y Rosa real de Romances y continúan así las Flores de romances, las Primaveras y los Romances, hasta llegar al de 1600 en que quedan consignados todos los conocidos⁽¹⁴³⁾.

Los romances se expanden por toda América Latina, y pueden rastrosarse hasta hoy sus diferentes especies (carolingios, históricos, fronterizos, moriscos, novelescos, mitológicos, religiosos, etc.), incluso conservados como canciones infantiles; entre ellos, menciona Romero "Fontefrida", "Romance de Gaiferos", "Fernán González", "Conde Claros", de modo que "al lado de los romances locales siempre aparece el tradicional español" (144).

Los romances que más abundan son, según Mendoza, los novelescos, pues éstos lograban superar las circunstancias locales y son por ello los mejor difundidos: "han perdido su conexión con el país y con los personajes que citan, ganando en universalidad" (145).

Tomaremos algunos ejemplos de romances conservados por tradición oral en varias provincias argentinas, y que también aparecen en España, Perú, Chile y México.

Las señas del esposo. El tema de este romance es el encuentro de una dama con un soldado, que es su propio marido que regresa de la guerra, pero a quien ella no reconoce. Catalina -llamada así en Perú, Chile, Argentina; o Margarita en Bolivia y Silvana en el Uruguay- da al soldado las señas de

su esposo para que éste le dé su mensaje. El soldado la engaña diciéndole que su marido está muerto, y la reclama en amores. Catalina se niega, dolorida, y declara que hará soldados a sus hijos y monjas a sus hijas. El descenso varía según la versión. Analizaremos aquí algunos de los motivos de este romance, para comprobar las variaciones. (...)

Catalina, Catalina,
lindo nombre aragonés,
para España es mi partida
¿Qué encargo me hace usted?

En eso pasó un soldado
soldadito del Rey es
(...)
De la guerra del Infiel.

En estas dos versiones, que provienen de Catamarca, hemos subrayado una serie de elementos en que se alude a lo español. Ambas parecen emparentadas con la versión peruana, que anotó Menéndez Pidal:

Catalina, lindo nombre, rico pelo aragonés,
mañana me voy a España. qué encargaís o qué queréis.(...)
En la copa del sombrero lleva un peine aragonés,
y en el puño de la espada, carga las armas del rey. (...)
En la plaza de los turcos, muerto por un genovés.

Respecto de los hijos de Catalina, la versión peruana dice:

Tres hijos varones tengo, al rey se los enviaré
que acrecienten sus vasallos y reconozcan su fe.

Todos estos detalles muestran elementos enraizados en el respeto al Rey, a la fe, al vasallaje y a las guerras de religión, lo que reafirma la antigüedad de este romance.

Veamos ahora como la versión cuyana, registrada por Draghi Lucero, aparece desprendida de estos detalles, tras un proceso de "supresión selectiva" como lo llama Menéndez Pidal (146), mientras que se conservan detalles enigmáticos, inmotivados y fantásticos, tales como el número de hijos, o los años en que habrá de aguardar al esposo, o la escena de Catalina sentada bajo el laurel(147).

Catalina está sentada
debajo de un gran laurel
con los pies en la frescura
viendo las aguas correr.
Deténgase usted soldado
que una pregunta le haré:
¿No me ha visto a mi marido
en la guerra alguna vez?

(...)

Mi marido es alto y rubio
alto y rubio como usted
y en la copa del sombrero
lleva el nombre "Aragonés"

- . conservación del detalle del laurel
- . cambios fonéticos: relajación de la /d/ ('usté); empleo del pronombre 'me' (argentinismo).
- . no hay alusión a España ni a la guerra del infiel
- . el detalle "Aragonés" se conserva como sobrenombre vacío de significación

siete años lo he esperado
siete años lo esperaré.
y a mis tres hijos varones
a la patria los daré.

- . se conserva el número de años,
detalle arbitrario e inmotivado
- . sustitución de 'Rey' por 'Patri'

(Fuentes: Carrizo, J.A. Antiguos cantos populares argentinos, p. 33-34; Cancionero popular de Jujuy, p. 136; Menéndez Pidal, R. Los romances de América, p. 16-18; Santullano, L. Romances y canciones..., p. 256-270, que incluye versiones de España, México, Venezuela, Perú, Chile, California, etc.)

Bernal Francés. Nos dice Mendoza que este romance es "hermano carnal del romance de "la mujer infiel" (148). El tema está muy extendido pues, como dice Santullano, "La aventura es tema de canciones populares en Francia, Portugal, Cataluña, y el Piamonte. El romance es de origen castellano" (149) Respecto del personaje, es "histórico, capitán del ejército de la guerra de Granada" (149'). Este poema narra el descubrimiento de la infidelidad conyugal, por parte del auténtico marido, que viene a visitar a su esposa haciéndose pasar por el amante de ésta, Bernal Francés. Lo que nos interesa destacar es el proceso por el cual un romance con elementos históricos pasa a transformarse en netamente novelesco, fenómeno que enunció Entwistle: "Si migra (...) se deberá a su interés novelesco y emocional o al encanto de su melodía" (150).

-Sola me estoy en mi cama
namorando mi cojín;
¿quién será ese caballero
que a mi puerta dice "Abrid"?
-Soy Bernal Francés, señora
el que te suele servir
de noche para la cama
de día para el jardín.
(...)
-¿Qué tienes, Bernal Francés?
¡No solías ser así!
¿Tu amor dejaste en Francia
o te han dicho mal de mí.

La mujer que quiere a dos
dicen que es muy alvertida
pues si una vela se apaga,
otra le queda encendida.
-¿Quién ha llamado a mi puerta
y me está diciendo "Abrid"?
- Soy yo, don Bernal, señora
que te acostumbra a servir.
(...)
- Decíme, Bernal Francés,
¿te has aburrido de mí,
anadará tu amor en Francia
o te hablaron mal de mí?

La primera transcripción es española, la segunda, argentina, como lo evidencia el frecuente empleo de argentinismos: /alvertida/ (cambio fonético de /l/ por /d/; cambio de la posición sintáctica del pronombre "Te", uso de "don", y voseo "decíme" por "dime").

En otros países varía el nombre del marido vengador, pues en Cataluña y en Chile se convierte en Don Francisco, o El Francés, o Juan José de Francia. Sólo Bernal Francés es el nombre histórico; según Menéndez Pidal, los Reyes Católicos le hicieron donación de tierras y dehesas por su participación, en 1492, en la toma de Granada. De todos modos, el tema del engaño vengado ha resultado universal, y de allí su plasticidad. En México se conta-

mina con el romance de "La esposa infiel" y derivará en el corrido de "Doña Elena"

En una versión que Carrizo recoge en Catamarca y según sus investigaciones dataría de fecha anterior al siglo XV, se conservan elementos medievales: "Hallé mi casa enramada/con rama de admiración" que se refiere a "la costumbre medioeval de enramar la puerta de la casa de las niñas o de la novia en la noche de la víspera de San Juan" (151), otro elemento de la cultura donante o "de Conquista" como la llama Foster.

El tema del romancero es inagotable y ya que no se trata de poesía histórica propiamente dicha, no hemos querido sino esbozarlo. Entre tantos testimonios, Ismael Moya cita los de "El conde Niño", "Don Claros de Montalván", "Gerineldo", "La dama y el pastor", "Romance del pobre y el rico", "Mambrú", "Don Bueso", "Don Juan y el Convite al muerto", y tantos otros. En el estudio hecho por Emilia Romero, cada romance encontrado en Perú es precedido con referencias al mismo romance en otras regiones americanas y argentinas y que, coordinado con los estudios de Carrizo, permite obtener un claro panorama de los romances novelescos (152).

Pero ahora, volviendo a nuestro tema específico, nos interesa mencionar algunos romances de asunto americano, que comenzaron a circular en época colonial. Ciro Bayo trae una serie de testimonios que alcanzaron gran difusión, desde Chuquisaca hasta la Pampa, lo cual muestra ya un primer contacto interregional. Estos romances, que el mismo Bayo designa "de asunto americano", muestran cómo el ideal de la época era la exaltación de lo español. Si bien algunos romances o glosas eran escritos por sacerdotes o soldados miembros de la administración colonial, no puede inferirse que sean sus autores eruditos, pues, como ya dijimos antes, eran "oscuros soldados y clérigos humildes" (153).

No me vengas con amenazas
ni con cartas de perdón
porque yo no he de quererte
quiero quiero a un español.
Caballero bien nacido
del condado de León,
que embarcado viene a verme
en el barco del amor.
Tres meses ha que navega
¡quiera guardármelo Dios!
Es misia madre su tía
es mi primo el español
los mismos años tenemos
yo y mi primo de León.

A Madrid de las Españas
madre mía llévame
si no me llevas, de juro,
de pena me moriré.
No te mueras, hija mía,
que a Madrid te llevaré (...)
Dí madre ¿si a Madrid vamos
veremos al señor Rey:
"Sí hijita, le pediremos
una cartita al virrey".
"Y una posdata en que pida
que me case con marqués."
"No hijita, que el rey al verte
ha de hacerte su mujer".

En ambos ejemplos se refleja el sistema social de valores imperantes en el virreinato del Perú, que fue, hasta en época de las campañas libertadoras, bastión de los intereses realistas.

Otro ejemplo, que llega del Paraguay, y que "sin duda alguna (...) fue enseñado por los jesuitas", es una excelente muestra del proceso aculturador que llevaron a cabo los misioneros:

Santo Tomé iba un día
 orillas del Paraguay
 aprendiendo el guaraní
 para poder predicar.
 Los jaguares y los pumas
 no le hacían ningún mal,
 ni los jejenes y avispas
 ni la serpiente coral.
 Los chomtas y matacúes
 palmito y sombra le dan
 el mangangá les convida
 a catar de su panal.

Santo Tomé los bendice
 y bendice al Paraguay,
 y-a los indios guaraníes
 le proclaman capitán.
 Santo Tomé les responde
 -Os tengo que abandonar
 porque Cristo me ha mandado
 otras tierras visitar.
 En recuerdo de mi estada,
 una merced os he de dar
 que es la yerba paraguaya
 que por mí bendita está.

(Fuente: Bayo, Ciro. Romancerillo del Plata, p. 56 a 64)

En el archivo capitular de Jujuy, encontró Ricardo Rojas un legajo de 1630, cuyo valor radica en ser uno de los escasísimos testimonios de un romance colonial narrativo adaptado a circunstancias autóctonas:

Un martes era por cierto
 cuando aquel hermoso sol
 de Catalina Zambrano
 mujer de un gobernador,
 saliendo un día a pasearse
 con damas de gran primor,
 se enamoró de un mancebo
 por su sonora voz.
 Escribele mil billetes
 y prendas de gran valor,
 y el mancebo se curaba
 de tener con ella amor.

(...)

Gozaronse muchos años
 sin recelo y sin temor
 y el gobernador, celoso (sic)
 de todo fue sabedor.

Saliendo un día a pasearse
 en ábitos (sic) de varón
 fuele siguiendo los pasos
 con el mancebo encontró,
 dióle nueve puñaladas
 y a sus pies lo arrodilló
 ya'n busca de su mujer
 y allá adentro la alcanzó
 y arrancando el espadín
 ambas piernas le cortó.
 - Ay, Dn Frco. de mi alma
 por lo mucho que te quise
 y nos quisimos los dos
 en este trance te pido
 que me otorgues confⁿ,
 y el gobernador piadoso
 mandó traer confesor.

(Fuente: Moya, Ismael, Romancero, t. II, p. 146-147)

Es interesante seguir los rastros de esta composición. Rojas la atribuye al siglo XVII, mientras que Menéndez Pidal, basándose en el término "Espadín", la atribuye al XVIII. Pero tal vez este reemplazo del "puñal" por otro término, sea una modernización de un romance de mayor antigüedad. Sea como fuere, lo importante es que "no es sino versión de un romance que,

aunque, por mi desatención al romancero vulgar, no lo tengo recogido en la Península, debe de ser en ella popular, pues hoy lo es en Marruecos, (lo tengo de Tánger, Tetuán y Alcázarquivir)" (154). El romance narrativo se adapta a los episodios nacionales, y se conservan ciertos valores caros a la mentalidad hispánica: piedad, confesión, perdón para el culpable mediante la confesión, venganza del amor ultrajado, etc.

Muchos investigadores -Mendoza y Carrizo entre ellos- han destacado la importancia que en esta época tuvieron las coplas y las glosas. Aunque en general ésta posee un carácter sentencioso o religioso, luego aparecerán glosas "a lo humano", algunas de las cuales tienen carácter político y narrativo.

Nos ha llegado una copla proveniente del Paraguay:

Huyendo con mi caballo
pasé por una tranquera
y allí puse este letrero:
¡Viva don Juan de Antequera!

(Fuente: Bayo, Ciro. Romancerillo del Plata, p. 330)

Acota Bayo: "Si las coplas históricas son siempre contemporáneas del suceso que cantan, esa de Antequera, el famoso comunero del Paraguay, es de rancio abolengo, como que remontaría al siglo XVII" (155).

Éstos son pues los testimonios con que contamos para la etapa virreinal, afortunadamente redescubiertos en las más diversas fuentes.

EL VIRREINATO DEL RÍO DE LA PLATA. LAS INVASIONES INGLESA (1776-1809)

La fundación del Virreinato del Río de la Plata, en 1776, marca realmente una nueva época, que de hecho se perfilaba ya desde mediados de siglo. La región litoral comienza a expandirse cuando se acrecienta el comercio con Inglaterra, y, al quedar legalizado el comercio de contrabando, se fortalece la producción y el comercio litorales, en desmedro del interior (156). Las incipientes estancias y saladeros, que sustituyen a las vaquerías, se convierten en polo de atracción de pobladores, y es así como aparece una serie de documentos que atestiguan la afluencia de migrantes de Santiago del Estero, San Luis y otras provincias al promisorio territorio bonaerense (157). Con su llegada, seguramente se fortalece el patrimonio de folklore poético, pues confluyen al litoral caudales de la corriente hispánica común, que había ido aclimatándose en cada región argentina. En la próxima sección veremos con mayor detalle la gestación de nuevas formas poéticas en el litoral.

La escasez de datos sobre poesía histórica en Cuyo o el Tucumán para

esta época, nos hace recordar el concepto de "estado latente" que definiera Menéndez Pidal. Porque, pocos años después, desde la época de las Invasiones Inglesas, comenzará una eclosión de poesía narrativa y noticiosa. Pero antes, ¿no existió o simplemente no fue registrada? Tal vez en estas palabras encontremos parte de la respuesta: "Las barreras entre lo popular y lo culto comienzan a alzarse fuertes en pleno siglo XVIII, cuando, de un lado, hay eruditos que pretenden atacar los errores del vulgo", mientras que "entre lo popular y lo culto no había en el siglo XVII ciertas barreras que hoy parecen infranqueables" (158).

En 1777 aparece un romance anónimo -atribuido a Juan B. Maziel- dedicado al virrey Cevallos, a causa de su triunfo de Santa Catalina contra los portugueses:

Aquí me pongo a cantar
 abajo de aquestos talas,
 del maior guaina del mundo
 los triunfos y las hazañas
 del señor de Cabezón
 que por fuerza es camañada
 de los guapos cabezones
 que nada tienen de mandrias.
 Me de puja, el caballero,
 y bien vaia toda su alma,
 que a los portugueses jaques
 ha sobado la badana,
 Como a ovejas los ha arriado
 y repartido en las pampas,
 donde con guampas y lazos
 sean de nuestra lechiguana.

O más aina, come gente,
 vuestro don Pina Bandeira
 salteador de la otra banda,
 que allá por los andurriales
 y siempre de disparada
 huyendo como abestruz
 aún se deja atrás la gama...
 Ya de Santa Catalina
 las batatas y naranjas
 no le darán en el pico
 aunque más griten chicharras
 (...)

Perdone, Señor Cevallos,
 mi rana silvestre y guaza
que las germanas de Apolo
no habitan en las campañas.

(Fuente: Moya, Ismael, Romancero, t. I, p. 149-150)

Nos dice Moya que "el autor procura usar el sermo criollo, anticipándose a los verdaderos payadores". Recordemos que los dos primeros versos "Aquí me pongo a cantar..." son valiosos para reconstruir los primeros rasgos de la poesía del gaucho. Aunque utiliza expresiones locales ('guaina', 'sobar la badana', 'guampas y lazos', etc.) conserva sin embargo cierto menosprecio -irónico o real- por el modo de expresión de las campañas ("mi rana silvestre y guaza"; etc).

Esta escisión culto-vulgar, está emparentada con la oposición ciudad-campaña, que empieza a perfilarse en la poesía de principios del XIX en Buenos Aires, fomentada por la proliferación de la prensa periódica. Reflejan desde poesías de amor hasta críticas de costumbres e incluyen "letrillas anónimas, cuartetas hirientes, descripciones jocosas de ciertos personajes" (159)

La Buenos Aires de principios de siglo convulsionada por los sucesos europeos:

(...)

Aliénteze uszte, comadre,
verá usté que ya en España
el terror del Universo
ez zolo pampirolaa.
Zepa uzte que Napoleón
ez tan zolo una alimaña,
que ze come a laz gayinaz;
no es esto pampirolaa:

La nazon toa enterita
á zu Fernando idolatra;
y él quiere que le aborrezca,
que ez buena pampirolaa!
Dexarle intenta zin reyno
¡y qué reyno! el de la España,
para dárzelo al tio repe.
¿Ez, ó no ez pampirolaa?

Esta letrilla tiene claro cometido político: infundir confianza en que la Metrópoli podría afrontar el peligro napoleónico, apoyada en una evidente sátira a Napoleón y su hermano José, con el objeto de "no temer á la fantasma que aterraba a todo el Universo".

(Fuente: Zeballos, Cancionero, p. 42-44)

Aparece también en El Telégrafo mercantil del 5 de abril de 1801, esta interesante "Oda al Comercio"-reflejo de las nuevas ideas de la época-:

Alígero Mercurio
que el tráfico enseñaste,
y el Arte del Comercio
á las gentes dexaste;
conocido en España
en sus antigüedades,
y adoptado en la Francia
por Dios del comerciante:
¡sísteme propicio
al cantar los realces
que este tu nuevo invento
acarreó a los mortales;(...)

Errante por las selvas
el humano linage
dicen que allá al principio
anduvo, y por los valles,
imitando a las fieras
en sus brutalidades;
desnudo, libre y solo,
á sus necesidaes,
buscando algún abrigo
entre los matorrales (...)
tomando el alimento
tal vez de los frutales (...)

(Fuente: Zeballos, Cancionero, p. 46-49)

El estilo narrativo subordinado a la oda, la invocación a los santos previa al canto, suplida por una invocación al dios Mercurio, muestran que el gusto de la época se volcaba hacia la novedad, y hacia las citas eruditas, en un alarde de cultura greco-latina.

Así se alababa la belleza de una dama:

En el cielo Latona
y en los bosques Diana,
O qué de condiciones
tan opuestas enlazas!(...)
Acteón lo publica
Despojo de tu saña(...)

Pero cuando en Latona
Te busco transformada
¡hallo que el cielo dexas
por los montes de Caria
Donde a Endymión visitas
(...)

(Fuente: Moya, I. Romancero, p. 155; pueden verse también p.153-160 y Zeballos. Cancionero popular, p.58; esta pieza fue publicada por El Telégrafo mercantil del 15 de noviembre de 1801).

Mientras tanto, en las provincias interiores del Virreinato, continúan afirmándose los cantos tradicionales. La circulación de carretas hacia o

desde el Alto Perú y Cuyo, así como el sistema de postas y correos, favorece el intercambio de poesía popular; "Los modelos limeños siguieron, pues predominando en el interior del país, robustecidos por el mantenimiento del tráfico de mulas y vituallas de las provincias del norte a las minas de Potosí mientras las ciudades andinas seguían orientadas hacia Chile, que mantuvo sus vínculos con Lima, hasta la llegada de San Martín" (160).

Así nos dice Concoloncorvo, viajero de la época, quien nos ha dejado uno de los escasos y valiosos testimonios de poesía popular virreinal; aunque encerrando un cierto sentimiento de menosprecio por lo "vulgar":

"el corto número de colonos (del Tucumán) se contenta con vivir rústicamente (...); hacen sus bacanales (...) que al son de la mal encordada y destemplada guitarrilla cantan y se echan a otros sus coplas, que más parecen pullas (...). Los principios de sus cantos son regularmente concertados, respecto de sus modo bárbaro y grosero, porque llevan sus coplas estudiadas y fabricadas en la cabeza de algún tunante chusco. (...)

Dama: Ya conozco tu ruin trato
y tus muchas trapacías
comes las buenas sandías
y nos das liebre por gato.

Dama: Eres una grande porra,
sólo la aloja te mueve
y al trago sesenta y nueve
da principio la camorra.

Galán: Dejate de pataratas
con ellas nadie te obliga
porque tengo la barriga
pelada de andar a gatas.

Galán: Salga a plaza esa tropilla
salga también ese bravo
y salgan los que quisieren
para que me limpie el rabo

(Fuente: Alonso Carrió de La Vandra (Concoloncorvo), Lazarillo de Ciegos caminantes, cap. 8).

Otro dato interesante que menciona Concoloncorvo es que encontró en Tucumán un hombre de cabeza trastornada, que sólo poseía cuatro libros que repasaba diariamente hasta aprendérselos de memoria, y dos de ellos eran: "la historieta de Carlomagno con sus doce pares de Francia y las Guerras civiles de Granada, dos famosos libros romancísticos" (161).

La primera floración de cantares de tema histórico se produce en la época de las Invasiones Inglesas. Veamos algunos ejemplos:

¿ Ves aquel bulto lejano
que se pierde atrás del monte?
Es la carroza del miedo
con el virrey Sobremonte.

La invasión de los ingleses
le dio un susto tan cabal
que buscó/guarda lejos
para él y el capital.

La fórmula que inicia estos versos provenientes de Entre Ríos, se repitió en el folklore de todo el país (San Luis, La Rioja, Santiago).

Al primer cañonazo
de los valientes,
huyó Sobremonte
con todos sus parientes.

Gobernaré Cisnero (sic)
cuando le salga
pelo a este cuero.
(Versión de Santa Fe)

(Fuente: Fernández Latour, Cantares históricos..., págs. 2 y 7)

Pero hubo también composiciones de corte urbano, como estas que citamos a continuación:

Puesto que quieres cante
bolera alegre
escucha la derrota
de los ingleses.

Vé repitiend
abance, fue go, a ellos,
que van huyendo!
(...)

(Fuente: Zeballos, Cancionero, p.7; la composición pertenece al cura de las doctrinas de Tinogasta, Catamarca, don Joseph Campo, impresa en 1807).

Otra composición en decimas, dedicada al triunfo de Liniers:

El invicto general
que este pueblo defendió
con lauro eterno ganó
una corona inmortal.
En su intrepidez marcial
radicó su elevación
y ésta creció con razón
cuando con raro heroísmo
supo triunfar de sí mismo
mas que triunfó del Bretón.

¡Oh patrio suelo! Tus glorias
con tanto honor merecidas
mejor en bronce esculpidas
deben ser que en las historias.
Fantásticas tus victorias
a Londres parecerán
pero de su noble afán
Son fidedignos testigos
tus vencidos enemigos:
ellos las publicarán.

(Fuente: Zeballos, Cancionero, p. 5. Décimas anónimas que decoraban el Cabildo el 24 de Diciembre de 1807, y que "El pueblo aprendió de memoria (Y) todo Buenos Aires cantaba hasta la época gloriosa de mayo, en que nuevos acontecimientos hicieron brotar heroicos cantares de la imaginación popular")

Tal vez deba considerarse como el primer romance histórico popular y tradicional argentino a este cantar que narra hechos de la primera invasión inglesa:

En nombre de Dios comienzo, (A)
y de la virgen María,
enviaba a citar su gente (B)
el comandante García.(...) (C)
Donde se juntan las marchas
era allá en el "rantanillo" (C)
la giraban para Córdoba;
se adelanta la Ginubia. (D)
a darle parte al Virrey
que iba la gente junta,
si estaba pronto el cuartel
nos llevaban para el pueblo.(E)
Tocaban tambor y claro,

se me hacía que era mi madre
que por mí se lamentaba..
El virrey le decía: (F)
-¡mira con lo que me vienes!
Se han de embarcar a Las Conchas
el mismo día que lleguen.
Nos llevaron a Las Conchas
sin motivo ni ocasión;
que los tengo en la memoria (G)
donde los desembarcaron
en el puerto de Montevideo.

(Córdoba)

- (A) Llamada inicial mediante fórmula de apertura, con invocación a Dios y la Virgen
- (B) Comienzo del relato por parte del testigo presencial.
- (C) personajes y lugares históricos y reales
- (D) Paso abrupto del pasado narrativo al presente (162)
- (E) Narrador partícipe, en primera persona del plural.
- (F) Diálogo, introducido por el interlocutor y anunciado por dos puntos.
- (G) Narrador nuevamente en primera persona, pero singular, que enfatiza su carácter de testigo presencial.

Esta versión, junto con la que mencionaremos a continuación, aunque bastante fragmentadas, parecen indicar el primer eslabón de los verdaderos cantares épico-narrativos argentinos, en el uso de descripciones realistas, crónica escueta y verista de los hechos, empleo de diálogo y personajes reales.

Sábado día de la Virgen
Sacratísima María, (A)
bajó el pueblo con su gente (B)
el comandante García. (C)
El comandante les dice: (D)
-hijos, los que tengan padre,
padres, los que tengan hijos,
ya se pueden despedir,
día martes hemos de salir.

El lunes de mañanita
clamorizan las campanas.
Hacían las semejanzas
como si los sepulcros eran.

¡Qué corazones de palo,
qué corazones de piedra,

no derramaron entonces,
una lágrima siquiera!

Nueve días por el mar, (E)
que los tengo en la memoria,
en donde tocamos tierra
fue en el puerto de la Colonia.

(...)

El capitán y el teniente,
con lágrimas en los ojos
daban valor a sus gentes.

Nuestro capitán nos dice:
-Les voy a servir de padre,
Yo soy quien los i de volver
a la ciudad e' Buenos Aires.
(Catamarca)

(Fuente: Moya, I. Romancero, p. 375-376; cf. la versión anotada por Fernández Latour, Cantares históricos..., p.5-6).

Por último mencionaremos el "Romance heroyco de la gloriosa defensa de la ciudad de Buenos Aires", poema que, si bien es anónimo, no mantiene los otros rasgos folklóricos (colectivo, tradicional, etc.). Es una extensa composición épica, compuesta expresamente al modo popular, y que contiene algunos elementos que la acercan al romance tradicional: invocación a la Virgen ("Sacratísima María"), fecha, mención detallada de personajes y sitios reales:

El día veinte y seis de Junio
que Viernes era por cierto
de mil ochocientos siete,
desde los Quilmes se vieron
sobre más de ochenta velas
y que se acercan al puerto.

(...)

Nuestro ejército los sigue
más que de paso corriendo
por horribles lodazales,
por quintas, granjas y cercos.

(...)

. apertura mediante mención de
fecha

. fluctuación pasado-presente
. pormenores realistas.

. posición partidaria

. enumeración realista

(Fuente: Zeballos, Cancionero popular, p. 9 a 30; dice allí que probablemente esta composición pertenezca a Pantaleón Rivarola).

LA ÉPOCA DE LAS GUERRAS POR LA INDEPENDENCIA.

Ya hacia el año de 1810, se hallan perfiladas dos corrientes en la poesía popular: una corriente tradicional, que brota del Tucumán y Alto Perú, y una corriente modernizadora urbana, con foco en Buenos Aires, a la que se pliegan los grupos que declararán la libertad en 1810 (163). Ocupa una posición particular el folklore del gaucho, que veremos más adelante.

En el Alto Perú y Tucumán hay predominio de glosas y décimas, y también coplas que cantan las campañas libertadoras. Veeremos tres ejemplos de glosas. La primera, podría haber sido compuesta por algún sacerdote realista que deseaba resaltar los "daños" que ocasionaban las luchas contra los españoles:

Desde el grito de la patria
sigue nuestro padecer
los pueblos tranquilizados
sin esperanza de ver.

Nuestra vida, nuestros bienes,
no los contamos seguros
(...)

Cualquier sistema que viene
del mismo modo nos trata.

(Fuente: Fernández Latour, Cantares históricos, p. 9-10)

Sin embargo, otra glosa sirvió para cantar los triunfos de los americanos:

Ahí te mando, primo, el sable,
no va como yo quisi-era
de Tucumán es la vaina
y de Salta la contera.
(...)

Cada jefe, testimonio
dio de ser un adalid
Díaz Vélez más que el Cid,
Rodríguez como un demonio
Aráoz por patrimonio (...)

(Fuente: Fernández Latour, Cantares históricos, p. 14)

El tema de esta glosa es histórico: refiere a la captura del sable que un jefe realista enviaba a Goyeneche, y que fue interceptado por el ejército patriota, y de allí la ironía del cantar: ha sido Tucumán quien puso la vaina, y Salta la contera. La primera cuarteta, que apareció en Salta y Santiago del Estero se difundió hasta Buenos Aires y Uruguay, donde Ascasubi la usó en 1859 para decir: "del Paraguay es la vaina/y del Brasil la contera".

El mismo papel como vínculo de regiones, que en un primer momento tuvieron carretas y tropas, lo tendrá ahora la circulación de soldados en las campañas libertadoras. Surge el "soldado payador", como dice Moya, quien

agrega respecto de las tropas de San Martín: "El payador, soldado raso y alguna vez oficial, improvisaban a la luz de los fogones, sobre los temas de ese momento: las mil y una alternativas de la campaña" (164). El general Espejo anotó esta glosa en honor de la victoria de Chacabuco:

Día doce de febrero	vivo fuego se encendió.
entre la una y las dos	Un duro cuadro formó
se dio la primera voz:	el enemigo severo,
¡A la carga, granaderos!	haciéndonos más ligero
En Chacabuco empezó	tal resistencia de modo
poco a poco el tiroteo,	que quiso perderlo todo
hasta que con más asep	día doce de febrero.

(Fuente: Noya, I. El arte de los payadores, p. 66-67; Leballos, Cancionero popular, p. 204; Fernández Latour, Cantares..., p.18, vers.de Catamarca)

El interior celebra las batallas y exhorta a las tropas mediante glosas y coplas, de las cuales quedan muchas en Jujuy (165), o mediante décimas:

En Yavi, icosa graciosa!	el Marqués, gran capitán;
dejaron los enemigos	¡No lo hiciera Don Patán!
tienda, munición, testigos	de chanza ha sido el ssutillo;
del temor que los acosa!	o es encantado el castillo,
Sobre estos datos reposa	o a Yavi en venta lo dan.

(Fuente: Noya, I. El arte de los payadores, p. 79; Salta y N.O. argentino).

Vigodet con sus gallegos	Y detrás iban llorando
murieron de consunción,	los libres de la Nación
y este responso le cantan:	Quirieleison, Quirieleisón,
El escorbuto y la sarna	mil godos en procesión
causaron su destrucción	Quirieleisón, quirieleisón.

(Fuente: Leballos, Cancionero popular, p. 153, c. 1812)

Mencionaremos, por último, la aparición de este verdadero "corrido", que puede datarse en 1814: "Atiendan, señores míos", que narra las desventuras de un traidor a la patria, que se inclinó por los "cuicos" (godos).

Atiendan, señores míos	. llamada inicial al público
ya que creer no es mucho gasto,	
lo que le ha pasado un día	
a don Domiciano Castro.	. nombre del protagonista

El no ha seguido a la patria	. narración en tercera persona
y, por causa del amor,	y en tiempo pasado
se lo llevaron los cuidados	
al puesto de proveedor.	

ra' proveer a las tropas	
echa un soldado de guía	. presente narrativo
y le señala la hacienda	
de este don José María.	. lugares y personajes reales

Ya no hallando vacas gordas
se llevan vacas de leche
todo para mantener
a la gente i'Goyeneche.
(...)

. reiteración del recurso "YA"
como apoyo de la narración.

Ya se juntan en el pajo
al lado de Eloy Zeballos
este don Pedro Castillo
les cuidaba los caballos.
(...)

. alternancia presente-pasado
narrativo

Ya le tocaban la puerta
y quedaron sin consuelo
-Abra señora la puerta
antes que la echen al suelo.
(...)

. fórmula de cierre

Aquí se acaban los versos
de este mozo uñas de gato
el pobre Juancho Serrano
por toditos pagó el pato.

(Fuente: Fernández Latour, Cantares históricos, donde cita versiones de Jujuy, Salta, Carrizo, Cancionero popular de Salta, p.32-33)

La forma definitiva del cantar noticioso-histórico parece haber sido alcanzada hacia 1814. Veremos que en los subsiguientes periodos se sigue recurriendo a ella, para cantar los sucesos que hieren el sentir popular, ya sea para información, o para hacer propaganda partidaria. En el caso de este cantar, que tanto se aproxima al "corrido", se trata de satirizar a un traidor a la causa de la Revolución de Mayo, usando recursos narrativos que ya señaló Duvalier: "llamada inicial del corridista al público; lugar, fecha y nombre del personaje central; fórmula que precede a los argumentos del personaje; mensaje, despedida del personaje y despedida del corridista"⁽¹⁶⁶⁾ Muchos de estos recursos son empleados en los "versos" sobre Domiciano Castro, además de otro de los recursos básicos, señalado por Mendoza: "narración en primera o tercera persona que fluye casi siempre desde el principio al fin en labios de un testigo presencial o de un relator bien informado" (167), y que alterna a veces con diálogos.

Según hemos ya visto en capítulos anteriores, el siglo XVIII español presenció la floración de "romances vulgares" y corridos, que comparten muchas características de las canciones narrativas americanas. Es aún difícil -por falta de mayor cantidad de datos-reconstruir las formas del contacto, pero creemos que es posible postular dicho contacto. En efecto: nuestros corridos participan de la "rapidez narrativa, (...) acierto en las transiciones y diálogos, (...) general concisión" del romance de tradición moderna (168). Sin embargo, mientras que en España no lograron superar el

noticierismo lugareño y campesino, tanto en México como Argentina cobraron gran vitalidad y cantaron no sólo temas matonescos, crímenes y desastres ruidosos, sino temas históricos propiamente dichos. Creemos que puede aplicarse a nuestra poesía narrativa, las palabras pronunciadas por Laws respecto de las norteamericanas que datan de la segunda mitad del siglo XIX: "Cuando los compositores norteamericanos empezaron a escribir baladas imitaron el estilo y la sustancia de las hojas sueltas más que el de las viejas baladas Child. Las hojas sueltas estaban más al día, eran de contenido más democrático y artísticamente menos exigentes, es decir, más sencillas. El baladismo norteamericano, crudo en su técnica pero delicado y sincero en sentimiento, nació para satisfacer necesidades que no satisfacían las baladas importadas.(...) Desde hace mucho son populares en Inglaterra las baladas de asesinatos, escritas en hojas sueltas.(...) muchas sirvieron de modelo para las nuevas baladas de asesinatos (...) dan los nombres (...) e incluyen detalles específicos (...). La mayoría de las baladas nativas provienen de ocupaciones y situaciones que dieron su sello a la vida norteamericana del siglo XIX"(vaqueros, grandes desastres mineros, delincuentes y proscritos)(169). Esta larga cita permite mostrar que los romances vulgares, difundidos como literatura de cordel, parecen tener una mayor influencia en el corrido de tema histórico y noticioso, que el antiguo romancero. Pero llegado a América, sus caracteres formales se van a adaptar a mayor número de temas que los españoles.

Respecto de México, nos dice Ignacio Altamirano que también en México, las guerras por la independencia, que movilizaron a grandes sectores de población, en su mayoría analfabetos, despertaron la necesidad de esos cantos, mitad narración y mitad arenga: "Eran romances muy rudos, naturalmente, pero muy expresivos, y pintaban con exactitud los sentimientos de la época"(170). Pero habrá que esperar hasta 1840, según Simmons, para que los incipientes corridos den lugar a una verdadera floración del género (171).

EL FOLKLORE POETICO DEL GAUCHO.

Entre los mancebos de la tierra que acompañaban a Garay en la fundación de Santa Fe, y la repoblación de Buenos Aires, "alentaban los payadores del futuro". Era "esa gente bravía, soñadora, individualista, celosa fieramente de su libertad, en quienes"estaba gestándose el gaucho" (172). Primero con las vaquerías, y luego con la formación de saladeros y estancias, empieza según Ventura Lynch "la historia de nuestro gaucho; porque recién entonces

es cuando el hijo del país comienza a habituarse a vivir sobre el caballo" (173)

Es necesario rastrear los primeros testimonios del folklore poético del gaucho, para no caer en la creencia de que hacia 1810 surgen cielitos, décimas patrióticas, relaciones, por generación espontánea.

Las posiciones de los investigadores son encontradas. Juan A. Carrizo, en sus Antiguos cantos populares argentinos, nos dice que no puede compararse ninguno de los cantares históricos de dicho cancionero, que pertenecen a la auténtica estirpe tradicional y popular del romancero español, con los poemas gauchescos: "no son poesías populares porque no han sido conservados por la tradición oral de las generaciones argentinas; son poesías popularizadas que no tienen de épico sino las apariencias (...) Allí (en los romances de guapos y valentones) encontraremos los antecedentes de nuestro poema gauchesco, cuando la épica castellana había degenerado" (174). En una posición que contrasta con la de Carrizo, Ricardo Rojas sostiene que el romance se ha perdido en Argentina, y que ha dado lugar a una transformación: el cielito, que no es otra cosa que el antiguo romance al que se le ha agregado algunos artificios (175). Para citar otra posición de reconocida jerarquía, recordemos a Lehmann-Nitsche, quien en su Santos Vega afirma que este poema está relacionado con un antiguo romance trovadoresco que él procura rastrear: "Santos Vega el payador -aquel de la larga fama/murió cantando su amor-como el pájaro en la rama" (176). La acuciante pregunta que surge al contrastar las opiniones de los investigadores, es: ¿el folklore poético del gaucho estuvo o no relacionado con el romancero español? Hemos rastreado los escasísimos testimonios al respecto.

Entre las primeras alusiones al folklore del gaucho (que denominamos así para distinguirlo de la poesía de proyección), se encuentra lo que en 1783 dijera el viajero Azara: "no cantan más que varabís (sic), que son canciones del Perú, las más monótonas y tristes del mundo, por lo que también se las llama triste" (177). Si bien Moya exclama que Azara estaba alejado de la realidad al decir esto, pues el gaucho ya se lucía con payadas y décimas, tal vez lo valioso del testimonio reside en que el arte del gaucho estaba entroncado con el folklore tradicional de otras regiones del país.

Para ilustrar lo dicho, tomemos como ejemplo el motivo de "No me entierren en sagrado". Desde el romance asturaino que reza:

Si me muero de este mal	-	no me entierren en sagrado
fáganlo en un praderío	-	donde non pase ganado
dejem' mi-babá i b'ruera	-	b'vien' peñau y' bien' rizado,
para que diga quien pase	-	"Aquí murió el desgraciado".

Diversas provincias argentinas retoman el motivo. de enigmática belleza:

Quando se muera este churo
no lo entierren en sagrado
entiérrenlo en el campo
donde lo pise el ganado.

Quando muera don Martín
no lo sepulte en sagrao
sepúltelo en campo verde
donde lo pise el ganao .

(Carrizo, Cancionero pop. de Jujuy, p. 414) (Moya, Romancero, p.144)

Las versiones de la provincia de Buenos Aires presentan una serie de indicios de la gestación de un folklore gaucho a partir de elementos poblacionales de variada procedencia.

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

. "Aquí me pongo a cantar, etc.,"
es una fórmula de apertura
registrada en San Luis, desde
donde fluía población a la zona
pampeana.

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

. Motivo de plena vigencia en
un medio rural ganadero.

La cabecera pa'l sol
y un letrero colorao
pa'que diga la gente:
-Aquí murió el desgraciado.

. "La cabecera pa'l sol" es un
elemento genuino del indio
pampa, pues según su religión
debían enterrar a los difuntos
hacia eleste (pa'l sol).

No ha muerto de tabardiyo
ni de puntada alcostao
sino por hombre valiente
que lo mató el toro bravo.

. La aparición de la valentía y
del toro bravo es un aporte de
la cultura vaquera.

(Fuente: Moya, Romancero, p. 145; en Santullano, Romances..., donde cita también un corrido llanero colombiano y versiones chilena y nicaragüense).

Este y otros ejemplos pueden mostrar que se está acuñando un "romance de gauchería", tal como lo denomina Moya. Si nos atenemos a documentos escritos, podría fecharse con seguridad sólo en el siglo XVIII, pero "ya hacía mucho tiempo que éstos iban de boca en boca, en las tertulias del fogón" (178)

Otros testimonios de importancia son; curiosamente, los sainetes criollos como El amor de la estanciera, Las bodas de Chivico y Pancha y el Detall' de la Acción de Maypú, donde el estilo verista y narrativo es intercalado en los diálogos, además de volcar un lenguaje más cercano al del gaucho;

Él es buen enlazador
y voltea que es un primor
monta un redomón ligero
y bisarro lo sujeta
y aunque bellaquee mucho
cierto lo pone maceta.

Ai le traia un ternero
gordo, que estaba mamando
y paa señora Chepa
traigo el caallo picaso.
Eba en él la vieja a misa
yéndose me lo dejó.

(Fuente: Ordaz, L. comp. El teatro argentino, CEDAL, p. 11 y 18)

Como infiere Moya, "la comedieta El amor de la estanciera demuestra que entre 1790 y 1795 se cultivaba el romance gauchesco. Lógico es suponer que antes, acaso en la primera mitad de la centuria, era corriente tal manera de expresión poética entre la gente de la campaña." (179)

En la época de las Invasiones Inglesas y la lucha por la Independencia, aparece un nuevo tipo de composición, acuñada en la región pampeana, y que se difunde por todo el país junto con los soldados-payadores que la portan: se trata del cielito patriótico. ¿Qué relación guarda el cielito con el romance? Evidentemente es una forma peculiar de esta región, típica creación del folklore gauchesco, pero que, según es la posición de Moya y Rojas, está muy estrechamente emparentada con el romance: "Nadie al examinarlos (a los cielitos) atentamente, podrá negar que los cuatro versos de los cielitos sólo son (...) simples fragmentos de un romance" (180). El cielito significó volver a crear el romance histórico por parte de los payadores que le dan un-a personal fisonomía y un auténtico corte popular:

No hay miedo que los macetas
no han de atropellar el cerco;
que Artigas anda a las yeguas
y dejó los potros dentro.

Los víveres que los godos
cayeron con su goleta
por ahí les mandamos bombas
en lugar de la galleta.

Cielito de los reyunos,
ay, cielo de los porteños,
que al decir ¡Viva la Patria
se en los gallegos.

Cielo, de las vanidades,
ay, cielo de su tormento
de comer tantos porotos
están muy llenos de viento;

(Fuente: Moya, I. El arte de los payadores. p. 65)

Este cielito, que cantaron los gauchos sitiadores de Montevideo (1813), es el primero de una serie en la que tomará parte Bartolomé Hidalgo.

Flacos, sarnosos y tristes,
los godos acorralados
han perdido el pan y el queso
por ser desconsiderados.

Cielo de los orgullosos,
cielo de Montevideo
piensan librarse del sitio
y se hallan en el bloqueo.

(Fuente: Cortazar, A.R. Poesía gauchesca argentina, p. 155)

Si bien algunas de estas composiciones tienen un carácter marcadamente satírico o de propaganda política, usadas para arengar a las tropas patrias contra el enemigo, aparecen también algunas piezas de carácter narrativo, en que la crónica de los hechos está fragmentada para intercalar estribillos:

El que en la acción de Maipú
supo el cielito cantar
ahora que viene la armada
el tiple vuelve a tomar.

Cielito, cielo que sí
eche un trago, amigo Andrés
para componer el pecho
y después le cantaré:

La Patria viene a quitarnos
la expedición española
cuando guste, don Fernando,
agárrela, por la cola.

Cielito, cielo que si
coraje y latón en mano
a entreverarnos al grito
hasta sacarles el guano.

El conde de no sé qué
 dicen que manda la armada
 mozo mal intencionado
 y con casaca bordada.
 Cielito cielo que sí
 cielito de los dragones
 ya lo verás conde viejo
 si te valen los galones.

Ellos traen caballería
 del bigote retorcido,
 pronto vendrán contra el suelo
 cuando demos un silbido.
 Cielito, cielo que sí
 son jinetes con exceso
 pero en levantando el poncho
 salieron con el pescuezo.

(Fuente: Moya, I. El arte de los payadores, p. 73)

rero con este cielito, que algunos atribuyen a Hidalgo y otros no, llegamos a otro tema, que es el de la literatura gauchesca. Según definición del Dr. Cortazar, esta poesía está "compuesta por autores eminentes, de cultura letrada urbana, que hicieron conocer sus obras mediante la imprenta, en pliegos, periódicos, folletos y libros. Se inspiraron en aquella realidad gaucha interpretándola en la medida de su relativo y personal conocimiento. Elaboraron para el caso un lenguaje convencional, diferente en cada autor (...) es la llamada lengua gauchesca" (181). Tanto el folklore gauchesco (anónimo, popular, tradicional, colectivo, vigente, etc.) como la poesía gauchesca (que responde a las características de una proyección) continúan teniendo un peso muy grande en la producción literaria argentina. Veremos en próximas páginas la importancia de la poesía del gaucho (por ejemplo, en las pugnas entre unitarios y federales) que imprimió un sello característico a la poesía de todo el país, y fue una de las causantes de que el romance o corrido no afincara ni se impusiera en estas latitudes tanto como en México. Cielitos, coplas, décimas, rivalizaron con las producciones del interior del país. Otra característica del litoral es la "payada" o "romance de relación" como lo designa Mendoza, que versa sobre variados temas; desde el legendario Santos Vega aparece la modalidad del contrapunto.

Cortazar demostró que la popularidad alcanzada por muchas composiciones de proyección, desde las de Hidalgo, Ascasubi, hasta las de Hernández, hizo que éstas entraran en un nuevo proceso de folklorización.

El investigador Garganigo, ha hecho una periodización de la poesía gauchesca específicamente, y la divide en tres etapas esenciales:

- 1) la de la Independencia, político-militante, que incita a los patriotas a la lucha contra los españoles y portugueses (Hidalgo).
- 2) festiva, en la época de la administración republicana, (Hidalgo, Fiestas mayas, Estanislao del Campo, Fausto)
- 3) la de "cantar opinando" (Hidalgo, Diálogos patrióticos) que ocupa la época de Rosas (Ascasubi; vancionero federal) hasta definirse en la década del 70-80 con Lussich en Badda Oriental y Hernández con su Martín Fierro (182).

EL CICLO DE LOS CAUDILLOS.

Una vez asegurada la libertad de las colonias españolas, sobreviene en toda América un período de regionalización y guerras civiles, en que empiezan a intervenir grupos sociales que ya tienen gran peso numérico: mestizos, mulatos, criollos. Así lo expresó, bellamente, Ricardo Rojas: "Los héroes que antes le conducían a la victoria continentales han desaparecido, porque la gesta americana ha concluído". Las figuras de Güemes, San Martín, Belgrano, quedan ahora sustituidas por la acuciante realidad de las luchas fratricidas. "Del fondo mismo de las muchedumbres embravecidas por la guerra civil, surgen ahora los nuevos paladines; y las muchedumbres, ora a pie, ora a caballo, van cantando los bárbaros cantares de una nueva gesta" (183). En esta época han de florecer los cantares noticieros que narran los hechos y los caracteres de los personajes centrales de las comunidades. Como supo señalar Simmons, una línea imprecisa separa los versos dedicados a bandidos, matones, perseguidos por la ley y valentones, del caudillo popular o de la figura prominente. Este período es importante para nosotros pues marca el "eslabón perdido" que no encontró Simmons para México, y que según él posiblemente podría rastrearse en Argentina (184).

Tal vez el símbolo de la lucha entre hermanos sea la ejecución de Dorrego por parte de Lavalle, quien había sido su fiel amigo cuando ambos eran soldados al mando de San Martín. Los tiempos habían cambiado, y ambos convertidos ahora en caudillos opositores, uno de los federales, otro de los unitarios, fueron destinatarios de versos partidistas:

Fusilan a un bienhechor.
Las leyes han derogado.
Una hora de plazo han dado
a Dorrego ¡ay qué dolor!
Todavía ese traidor
que lo hizo sacrificar
le dice: "-¡Vas a pagar
"La sangre que has derramado!"
Después de tenerlo hincado
para hacerlo fusilar.

La tropa que iba a tirar
a ejecutar lo mandado,
todos a un tiempo han llorado
sin poderlo remediar.
"¡Tirad!", les dice "¡Tirad!"
Con grande resolución,
"Que estoy pidiendo perdón
"Por vosotros inocentes,
"A Dios pido buena suerte
"En esta última ocasión".

(Fuente: Carrizo, Cancionero de Salta; Cantares históricos del Norte Argentino)

Nos dice Carrizo que estas décimas se cantaban al año de la muerte de Dorrego. También el cielito cantaba a Dorrego, en 1829.

Este es el cielo de los cielos
que hemos todos de cantar
porque ya los unitarios
nos quieren esclavizar.

Ellos con baja traición
del puesto lo derribaron
sin mirar que las provincias
su poder le delegaron.

Cielito, cielo que sí
 cielo de Carlos de Alvear
 que con Lavalle a Dorrego
 se han propuesto fusilar.

Cielito, cielo y más cielo
 cielo de honor ultrajado
 mas ellas han de vengar
 su derecho al ser violado.

(Fuente: Lanuza, Cancionero del tiempo de Rosas, p. 11).

Cielitos, décimas, coplas, y algún romance que nos llegó en forma fragmentaria, dieron cuenta del cruento suceso. El estudio de estas composiciones arrojará luz sobre la opinión que las poblaciones de la campaña tenían de sus caudillos, la que a veces difiere de la historiografía clásica.

Una sutil mezcla de realismo y opinión partidaria (empleo de adjetivos como "bienhechor" opuesto al de "traidor"; o términos como "esclavizar", "ultraje", "traición", aplicados a los unitarios) dan cuenta de la tendencia de los autores de estas piezas. El romance dice:

- Digamé, señor Lavalle
 le pregunta un forastero
 ¿Cuáles fueron los motivos
 que lo fusiló a Dorrego?

- Yo lo fusilé por mi orden
 a mí nadie me gobierna
 yo soy dueño de las vidas
 y también de las haciendas.

(Fuente: Fernández Latour, Cantares históricos..., p. 30 ; la composición es de Córdoba).

El uso de diálogo, la concisión en las palabras, parecen indicar un romance noticioso más largo. Queda también el "otro" Lavalle, caudillo llorado, por quien dice la copla: "ralomita blanca / que cruzas el valle ..."

Hacia 1835, ha de aparecer no ya una aislada composición, sino un auténtico "ciclo" dedicado a la muerte de otro caudillo, el caudillo por antonomasia: Juan Facundo Quiroga. Alcanzó enorme difusión, desde Santa Fe hasta Salta, desde Córdoba hasta Catamarca, San Luis y, por supuesto, La Rioja

Año de mil ochocientos
 treinta y cinco de año nuevo
 Quiroga perdió la vida
 el dieciséis de febrero.

No se dispuso a creer
 lo que había e'suocer
 en que le quitaran la vida
 sin que él se diera el porqué.

Era un jefe'tanto influjo
 era un jefe'tanto bando
 que tenía muchos pueblos
 muchas líneas a su mando.

En la posta de don Hacha
 le domoran el auxilio
 dándole el trecho a los gauchos
 que estuvieran prevenidos.

Se dirigió pa'Santiago
 como lo cuenta el autor
 tan sólo va procurando
 que tengamos redención.

El postillón tenía un hijo
 de la edad de siete años
 que lo mandaba su padre
 que volviera los caballos.

Hizo bajar los gobiernos
 rindiéndoles obediencia;
 -Aquí estamos señores.
 -Aquí estamos vuecelencia.

En la posta de Anteguasa
 le salían de emboscada
 y los cargaban los gauchos
 como perros en majada.

(...)

(...)

Los he hecho bajar, les dice,
 en una misión verdadera
 para que se unan los pueblos
 y nunca jamás haiga guerra.

(...)

Reinafesés les decía (a Santos Pérez)

-Tú eres un jefe de empresa
 de Quiroga esperamos
 que nos traigas la cabeza.

(...)

Enfrente del Totoral

una mujer le decía:

-Mire señor general
 que hoy día pierde la vida.

Atiendan, señores míos
 que esto les quiero contar
 no le hacían caso a la gente
 le han de hacer a un animal!

(...)

Allí se allegaba Santos
 con unas palabras necias
 y le decía a Quiroga
 - Dése preso vucelencia.

Para que sirva de ejemplo
 lo hizo acostar en el suelo
 y lo degollo aquel hombre
 como degollar cordero.

(Fuente: Fernández Latour, Cantares históricos,... p.40-41, vers.de Santa Fe)

Este romance, profundamente emparentado con las características del corrido, muestra a las claras su carácter noticioso y el interés de difundir todos y cada uno de los pormenores del caso. Se inicia con una fórmula de apertura ya tradicional en nuestro país: la fecha en que sucedió el hecho. Luego presenta al protagonista: jefe de mucho influjo que tenía muchas provincias a su mando, a quien sus propios asesinos llaman vucelencia. La oposición entre el Quiroga-héroe asesinado a mansalva y sus asesinos, queda reforzada mediante la apelación a comentarios de orden ético: "no le hacían caso a la gente, han de hacerlo a un animal". Se pone en boca de Quiroga el objetivo pacificador: "para que se unan los pueblos, etc.". Estos son los elementos que nos permiten, como lo propone Simmons, no tanto esclarecer la objetividad histórica de la fuente, como averiguar el punto de vista compartido por cantor y auditorio respecto de esos hechos.

En este romance ya se encuentran maduras las características del género: narración en tercera persona, que es un testigo presencial de los hechos, uso de diálogo, alternancia presente-pasado, detalle de nombres propios, lugares, y pormenores minuciosamente relatados, para mantener la fuerza dramática del relato. En síntesis, los caracteres que ya hemos marcado en el romance sobre Domiciano Castro, , están ahora consolidados formalmente. A ellos se suman: el anuncio fatídico de las mujeres, episodios secundarios como la cruel matanza del hijo del postillón, que se integran a la trama principal y una fórmula de cierre, que no es común en los romances criollos de nuestro país. En la versión de Córdoba aparece otra fórmula final:

Los que hicieron el asalto
 lo que nunca habían pensado
 lo pagaron con lo mismo:
 todos fueron fusilados.

Prácticamente los mismos elementos presentan dos corridos de la década del

cuarenta; el de la muerte de Cubas, y el de Teodoro Gómez.

A continuación transcribiremos cuartetos del primero de ellos, y un corrido mexicano de la misma época: el de Leandro Rivera, para que se vean las notables semejanzas:

El año cuarenta y uno
con el de cuarenta y tres
de Cubas gobernador
la muerte les contaré.

(...)

-Compañeros- les decía
con honra de mi palabra
si quieren pelear peleemos
o que rindamos las armas.

Los hombres que lo persiguen
y le aplicaban la pena
eran José María López
y don Alejandro Herrera.

(...)

El capataz de Ño Cubas
dio parte de adonde estaba
que si le daban la gente
él nomás se lo entregaba.

Y ese Cubas el mentado
él como hombre de valbr
-Si acaso lo han ignorado
aquí está el gobernador.

.....
Adiós Catamarca amada
tuviste'e sacrificarte
y quedar abandonada.

(Fuentes: Fernández Latour, Cantares históricos..., p. 104-110; Simmons, M. The Mexican corrido, p.15)

Elementos formales tales como apertura, desarrollo, cierre, uso de diálogo, motivos como la "entrega" por dinero, la valentía del protagonista, emparentan a ambos cantares.

Con respecto a Teodoro Gómez, nos dice Simmons que es una de las escasas composiciones que llevan el nombre de "corrido" y que, tanto por poseer cuartetos octosilábicos con rima consonante como por su estilo, aunque un poco más difuso y verborrágico (diffuse and verbose) que el corrido común, está mucho más cerca de éste que cualquier otra composición. Agrega Simmons que Moya imprime bajo el nombre de "romances criollos de aventuras" y "romances históricos" una serie de composiciones profundamente emparentadas con el corrido mexicano(185). Se refiere Simmons a las composiciones "Gregorio Pérez", "El ahijado del Capitán Sánchez", "Cepeda", "Historia del Candelario", "La muerte de Agapito", "Luis Ortiz", "Historia del gaucho Flores" y "Julián

Año de mil ochocientos
cuarenta y uno han contado
Ya murió Leandro Rivera
¡ a ver si nos enmendamos!

Dice Leandro Rivera:
"¿Qué me quedará (sic) suceder?
Adiós mi padre y mi madre
mi familia y mi mujer".

Fernando le dice a Moyano
"Ya ganamos la carrera.
Si me dan cincuenta pesos
Yo les entrego a Rivera"

Moyano le respondió:
"Yo le doy cincuenta pesos
Me lo entregas en las manos
que no le sobre ni un hueso.

Rivera era un lión
montado en la serranía.
Con sus armas en las manos
no más a Dios le temía.

Y ¡ay! con ésta me despido
dándole vuelta a una higuera
Y aquí se acaban cantando
versos de Leandro Rivera.

Funes, condenado a muerte", provenientes de Buenos Aires, Santa Fe, La Rioja, Córdoba y Entre Ríos. Como muchos de los informantes aún recordaban hacia 1915-1920 los sucesos que narraban y que habían dejado hondamente impresionados a sus padres, pueden datarse estos romances de aventuras aproximadamente en los años que estamos tratando: 1840-1860.

Los temas que tratan los corridos "de aventuras" no son estrictamente "históricos" si entendemos por tales a aquellos que refieren sucesos considerados de relevancia para la historiografía oficial. Esto ha llevado a algunos investigadores a considerarlos extra-históricos, como es el caso de Fernández Latour, que incluye entre los Cantares históricos sólo a uno o dos casos de cantares "matonescos" pues ella considera que tienen alusiones históricas. Ahora bien, en nuestra opinión no debe hacerse una división tan tajante, ya que también los protagonistas de los romances de aventuras o matonescos pertenecen, si no a la historia nacional y oficial, sí a la historia local, tal como lo demuestra que se aplica al relato de sus hazañas o persecuciones los mismos recursos formales, la misma versificación, que para los romances históricos, lo que implica que eran clasificados en un mismo casillero por intérpretes y auditorios. Además, su existencia real está comprobada, como es el caso de Gregorio Sáez o de Candelario. Además, como acota Merle Simmons, "la naturaleza de los temas que tratan los baladistas por esta época aporta una importante comprensión de la mentalidad de las masas" (186). No se ve, como en el caso del corrido mexicano, tanto gusto por la crueldad o la violencia por la violencia misma. Se trata, en general, de hombres perseguidos por la justicia, generalmente por error o por venganza; en otros casos, castigos de padres a sus hijos (Candelario, Cepeda). Como resume Fernández Latour, "a diferencia de lo que ocurre en los romances españoles de valentones, los protagonistas de estos cantares no son verdaderos matones o bravucones (...) sino muchachos que salen a divertirse, gauchos inocentes que caen en desgracia ante la justicia, presos políticos, desertores llevados por la desesperación y la miseria." Y confirma la misma investigadora: "Estos cantares (...) en muchos casos no están basados en la ficción sino en hechos reales de la historia popular, fueron conocidos entre el pueblo por los nombres genéricos de corrido, o corrida, letra, avería y también argumento" (187).

Según Redfield, la diferencia entre el corrido y otras canciones es su tendencia a entrar en la órbita de las noticias, opinión pública y aún propaganda, es un órgano de noticias, e un forma tanto de los eventos públi-

cos que competen al pueblo, como de algunos pormenores excitantes que fomentan el interés por ellos (188). Lo mismo puede afirmarse para nuestros cantares noticiosos, que, a partir de 1860, empiezan a proliferar, y han quedado registrados en todos los cancioneros que hemos consultado. Superada la etapa de los primeros caudillos (López, Ramírez, Dorrego, Lavalle, Quiroga) ahora se dedican a cantar las nuevas personalidades provinciales. Veamos ejemplos de esto:

Varela. "Desde Mendoza y San Juan, hasta La Rioja, Catamarca, Salta y Jujuy, el coronel Varela" dejó la huella de su paso (189). Actuó entre 1862 y 1868.

Atiendan señores míos
les voy a formar un cuadro
les voy a cantar la letra
de Varela el desgraciado.

El miércoles por la mañana
los hace marchar de a pie
militares y oficiales
ya perecúan de sé.
(...)

Dice el coronel Medina:
- Vamos a jugar el juego
porque llevo tres toritos:
Lizondo, Guallama y Cuello.
(...)

Reciban señores míos,
yastá hecho lo que ha mandado
aquí se acaba este verso
de Varela el desgraciado.

Esta "letra" sobre Varela presenta la forma cristalizada de la poesía narrativa: llamada del narrador al público, breve introducción ("les voy a formar un cuadro"), presentación del personaje, desarrollo rico en detalles y realista, uso de diálogo, alternancia pasado-presente narrativo, nombre de personajes reales; despedida al público.

Es decir que la letra, relación o romance histórico logró alcanzar en Argentina su consolidación como forma artística. Este peso cualitativo no fue acompañado, sin embargo, por un peso cuantitativo, generalmente restringido a limitadas regiones geográficas -con excepciones en el romance de Pacundo, o el de Cubas que según Carrizo era repetido por los arrieros-, y a dar noticia de los sucesos y personajes locales. Son los historiadores quienes de algún modo "deciden" quiénes fueron los personajes prominentes de la historia argentina, y su categorización puede no coincidir con la hecha por quienes fueron protagonistas o testigos directos de los sucesos.

Damos a continuación ejemplos ilustrativos:

Taboada: El gobernador Taboada ("Taguadas"), adversario de Varela, que se enfrentó a este en la batalla de Pozo de Vargas, es protagonista de la famosa zamba, pero además mencionado en numerosas composiciones santiagueñas. He aquí unas coplas que probablemente sean fragmentos de un romance:

El año sesenta y cinco
le dieron la despedida
de espada desenvainada
Taguadas ya se retiró.

En el pueblo de Santiago
dentaron a componer
emigraron los Taguadas
quedamos a padecer.

(Fuente: Di Lullo, Orestes. Cancionero de Santiago del Estero, p.69)

El "Chacho" Peñaloza: Actuó en La Rioja, su provincia natal, San Juan y Mendoza; siguió actuando aún después de Caseros y en 1860 derrocó a Bustos. Para que se compruebe el uso partidista e incluso "táctico" de algunos cantares, en el siguiente ejemplo, como muestra Carrizo, se percibe que fue compuesto por partidarios de Peñaloza, haciéndose pasar por los del bando contrario, para perpetuar el recuerdo de la derrota enemiga:

El pago de "Las lomas blancas"	En veinticinco de mayo
¡Qué pago tan desgraciado!	cuando las balas lloraban
El día menos pensado	Varela nos repetía
ya salimos derrotados.	que no se rindan por nada.

(Fuente: Carrizo, J.A. Cancionero popular de La Rioja, p. 75)

Un romance recuerda la muerte del "Chacho" en Olta, La Rioja, 1863.

Ya se acabó Peñaloza	que para ir donde hay peligro
se acabó la agitación	el es quien marcha primero;
que vivan las libertades	
de nuestra Constitución.	Vivan los gobernadores
	de Santiago y Tucumán
Respeto al presidente Mitre	vivan jefes y oficiales
honor al bravo caunero	que trabajan con afán.

(Fuente: Carrizo, J.A. Antiguos cantos populares argentinos, p.45; Catamarca)

A través de los cancioneros se comprueba que la proporción de "corridos" criollos no llegó nunca a superar o eclipsar otras formas tradicionales: glosas (por ejemplo, a Peñaloza, en Cancionero de La Rioja, p.77); décimas (como las dedicadas a la muerte de Taboada en Cancionero de Santiago del Estero, con el número 117), o formas locales (coplas en Jujuy y Santiago, vidalías en Santiago, etc.)

También en el litoral argentino se canta a figuras prominentes:

López Jordán: Con motivo de la derrota del caudillo, surgió este cantar:

Del diez y ocho de noviembre	Los jordanistas pensaron
no me quisiera acordar	en Gualaguaychú triunfar.
día de tristeza y duelo	También jugar a las bochas
para el bando de Jordán.	con la cabeza de Villar.

De mil quinientas palomas	Vera y Zamora, el mulato
que en Gualaguaychú pisaron	tan orgulloso venía
al enfrentar a la aduana	que al que pensaba tomar
sabe Dios cuántas quedaron.	era el deseado Leiría.(...)

(Fuente: Moya, I. Romacero, v.I, p.390; Entre Ríos)

Urquiza. Un completo romance da cuenta de la batalla de Vencos, en la que el caudillo entrerriano -posteriormente adalid de la Organización Nacional- derrotó a las tropas de Madariaga(1847):

Entre Ríos y Corrientes	Corrientes rompió el tratado
en rivalidad vivían	y la guerra declaró.
dos partidos sostenían	Urquiza al pronto marchó
opiniones diferentes	con ocho y diez mil soldados.

Los partidos sostuvieron
cada uno sus opiniones
y en diferentes acciones
unos y otros se vencieron,
(...)

La gran batalla se dió
el año cuarenta y siete,
en noviembre y veintisiete
en la que Urquiza triunfó.
(...)

(Fuente: Moya, I. Romancero, v. I, p. 390; variante de Entre Ríos)

Estos ejemplos podrían multiplicarse, pero esperamos que los ya citados puedan mostrar el grado de consolidación formal, adaptación a la crónica de los hechos de actualidad, regionalización de los cantares. Como contraposición a esta regionalización o localismo, analizaremos brevemente cómo se reflejaron en el cancionero argentino dos momentos claves en que todo el país parecía interesarse en la problemática nacional, salvando los localismos.

EL GOBIERNO DE JUAN MANUEL DE ROSAS.

Luego de la presidencia de Bernardino Rivadavia, entre 1824 y 1826, y del asesinato del gobernador Dorrego, la Confederación Argentina se había vuelto a sumir en el localismo y en los caudillos. Con la llegada a la gobernación de Buenos Aires de Juan Manuel de Rosas, y la asignación a éste de las Relaciones Exteriores y la Suma del poder público, el gobierno nacional vuelve a quedar virtualmente en manos de Buenos Aires. La época de Rosas es rica en la producción de todo tipo de composiciones poéticas: desde las partidarias y las enemigas publicadas en periódicos, hasta composiciones hechas por tinterillos y adulones en alabanza a Manuelita y el Restaurador, hasta auténtica poesía popular de corte tradicional. Reaparece el fenómeno que señalamos para el litoral: tanto cuartetos como décimas, tanto romances como huellas y cielitos.

En el cancionero de Lynch aparecen un gato y una huella partidistas, con tono provocativo, bravucón y sanguinario:

Que vivan los federales
y viva el Restaurador
y viva doña Manuela
viva la Federación.
Salta la perdiz madre
salta la infeliz, etc.

Los salvajes asquerosos
andan malevos por ahí
si el federal los agarra
les a' e tocar el violín.
Salta la perdiz madre,
salta la inferior, etc.

Muera el salvaje Lavalle
y el guarda Chanchos
que ni pa pasto sirven
de los caranchos.
A la huella, huella, etc.

Todos los unitarios
jieden a potro
como jieden los indios
jediondos netos.
A la huella, huella, etc.

(Fuente: Lynch, Ventura. Folklore bonaerense, p.22)

También cita Lynch décimas, muy parecidas en el estilo, pero con contenido opuestos: una de tendencia unitaria y la otra federal (v. Lynch, op.

cit., p. 23 y 26).

Hubo también romances criollos en la época de Rosas. Uno, el llamado "La máquina infernal", narra el modo en que los unitarios atentaron contra su vida (1841)

De la otra "Banda" han mandado
los de la ira venenosa
una caja de regalo
a quitar la vida a Rosas.

Dice doña Manuelita:
- Treinta de marzo, el momento
abra tatita porque es
"día de mi nacimiento"!

Y Rosas considerado
la recibe muy atento
pero dice: -Se ha de abrir
cuando le llegue el momento.(...)

¡Unitarios traicioneros
que siempre han de ser rivales
en vano gastan dinero
en contra de federales!

(Fuente: Lanuza, Cancionero del tiempo de Rosas, p. 20; también en Fernández Latour, Cantares históricos, 112, donde se nota la extraordinaria difusión del cantar: hay variantes en Catamarca y Santiago).

Hay otros cantares que narran acontecimientos que en su momento tuvieron gran interés: en "El ilustre federal" (Fernández Latour, Cantares históricos, p.127) se narra en decimas la colocación de la piedra fundamental del nuevo muelle. En "¡Oh, Camila desgraciada!" (Fernández Latour, op.cit. p.129) se realta la desventurada muerte de una dama porteña, ejecutada por orden de Rosas.

Respecto del eco que el tan particular federalismo de Rosas tuvo en el interior del país, pueden cosecharse coplas y cantares a favor o en contra. Además de los populares anónimos, se encontraban los fogosos versos de Ascasubi y Godoy, unitarios que cantaban con la voz del pueblo, sin rebuscamientos.

En el Noroeste, circulaban clamores de paz, en glosas, coplas, y romances. Hemos elegido esta composición, en cuartetos octosilábicos:

Avellaneda y Lavalle
manchados en sangre están
y estos defienden de Rosas
las tierras del Tucumán!

¡Sombras de Heredia y Dorrego
si ya en el cielo estáis
os rogamos por la Patria
que estas tierras protejáis!

Del primero se murmura
que con su verba sin par
convenció a Gabino Robles
que a Heredia debía matar.

¡No dejéis que la profanen
las tropas que trae Oribe
a esta tierra que con gloria
la fama de ustedes vive!

Como broche a esta etapa del caudillismo y rosismo, queremos mencionar las agudas observaciones sobre "El cantor" y su función social, hechas por Sarmiento en su Facundo: "Aquí tenéis la idealización de aquella vida de revueltas, de civilización, de barbarie, y de peligros, El gaucho cantor es

el mismo bardo, el vate, el trovador de la Edad Media(...). El cantor anda de pago en pago, "de tapera en galpón", cantando sus héroes de la pampa perseguidos por la justicia, los llantos de la viuda a quien los indios robaron sus hijos en un malón reciente, la derrota y la muerte del valiente Rauch, la catástrofe de Facundo Quiroga y la suerte que cupo a Santos Pérez. El cantor está haciendo, candorosamente, el mismo trabajo de crónica, costumbres, historia, biografía, que el bardo de la Edad Media"(190).

CONFLICTOS BÉLICOS INTERNACIONALES.

El segundo momento clave en que los cantares superan el localismos, es el de la aparición de conflictos bélicos con otros países.

Entre 1865 y 1868 estalla la Guerra de la Triple Alianza. En la encuesta de 1921 se registraron composiciones de Salta, La Rioja, San Luis, Córdoba, Santiago, Tucumán, La Pampa, Entre Ríos y Buenos Aires. La movilización de soldados de todas las provincias, la exaltación del patriotismo frente al enemigo, la conmemoración de victorias y derrotas, dieron tema para múltiples composiciones.

El veinticinco de mayo
salieron los sanjuaninos
con fusil y bayoneta
a pelear al enemigo.

¡ Ay qué dolor! y es así
que cuando pido un favor
se ha de negar para mí.

Ya llegamos a Mendoza
ya dicen los mendocinos:
-Marchemos a Paraguay
a pelear esos indios.

¡ Ay qué dolor! y es así
etc.

Ya llegamos a la Punta
y ya dicen los puntanos
- Marchemos al Paraguay
a pelear esos tiranos.

¡ Ay qué dolor! y es así
que cuando pido un favor
se ha de negar para mí.

Ya llegamos a Entre Ríos
ya dicen los entrerrianos
- Marchemos al Paraguay
a pelear esos tiranos.

(San Luis)

(Fuente: Fernández Latour, Cantares históricos..., p. 244; dice allí: "Son romances criollos hechos sobre un molde poético determinado, especialmente ideado para narrar itinerarios de marcha de los ejércitos".)

El sentido de la nacionalidad puede notarse en la enumeración de los sitios por los que van pasando las tropas.

Hacia 1875 soplan nubarrones de guerra con Chile. Superada la etapa floreciente del romance criollo con cuartetos, la glosa, la décima, la vidalita, son las formas elegidas para cantar:

A mi patria la persiguen
los chilenos con furor,
antes que mi patria muera
¡Muera Chile por traidor! (sigue glosa)

(Fuente: Fernández Latour, Cantares históricos, p.247, Catamarca).

LA ETAPA DE LA ORGANIZACION NACIONAL.

Esta etapa, que comienza con la proclama de Urquiza y la Campaña del Ejército Grande, y culmina con la capitalización definitiva de Buenos Aires, y la organización constitucional del país, presenta también muchas peculiaridades en lo que a poesía histórica se refiere.

Si bien Olga Fernández Latour da como fecha póstuma del romance criollo la de 1870, éste da pruebas de continuar manteniéndose con posterioridad. Posiblemente esta autora alude al romance sobre López Jordán que ya hemos transcrito.

Sin embargo, no puede darse una fecha única para la pérdida de esta forma poética, y se la debe estudiar vinculada a cada región y sus particularidades.

En muchas provincias del norte, aún se usó para dar noticia del encuentro de los caudillos provinciales y las autoridades nacionales:

Día doce de noviembre
la gente e' San Juan marchó
para batirse con Roca
para Mendoza marchó.

El día de la salida
llora la gente e'temor
al ver que van a pelear
en contra de la Nación.

La víspera e' la salida
sucede un ejemplar:
fusilan dos desertores
por orden del general.

Si Roca no nos mata
volveremos como e'línea.
A la cabeza el valiente
capitán Lencina.

(Fuente: Fernández Latour, Cantares históricos, p. 335; San Juan)

La trayectoria de nuestro verso narrativo parece seguir un sentido inverso al mexicano. Mientras que el corrido en un principio canto sucesos locales (terremotos, asesinatos, persecuciones), personajes locales (héroes-caudillos, perseguidos, valentones), el giro de la historia mexicana a fines del siglo XIX (Porfiriato) y principios del XX (Revolución mexicana) promueve el corrido a la categoría de canto nacional por antonomasia.

Inversamente, el romance narrativo argentino, que tuvo su eclosión en época del caudillismo y de los conflictos armados, retornó, a partir de fines del siglo XIX a su oficio primitivo: narrar sucesos locales, aventuras o desventuras de personalidades de la zona, o hechos notables, en una especie de repliegue a sus orígenes. Veamos ejemplos de ello:

El año mil ochocientos
sucedió el noventa y cuatro
un temblor fuerte y feroz
que daba temor y espanto.
El veintisiete de octubre
habíamos creído nosotros
que era el día del juicio
al ver este terremoto (...)

De las cinco pa' las seis
no hallábamos qué pensar
unos decían: "¡El juicio!"
otros decían: "¡Volcán!".
Un ruido extraño en la tierra
que no sosegaba un rato
estaba al perderse el mundo
el año noventa y cuatro.

(Fuente: Fernández Latour, Cantares históricos, p. 402-404; variantes de San Juan; véase también Draghi Lucero, Cancionero de Cuyo).

También persiste por muchos años el romance de aventuras, a veces vinculado con sucesos políticos:

Día sábado a la tarde
yo abandoné mi casa
me fui para el pueblo e' San Juan
donde encontré mi desgracia.

Hubo una revolución
y una juntada de gente
que no perdonan a nadie
por orden del Presidente.

Otra de las interesantes derivaciones es este interesante "romance orillero":

-¿Cómo te ha ido Macario
en esata revolución?
Te encuentro medio nublado
en el semblante y la voz.

-Cabalmente entristecido
vuelvo al pago, fantaleón
porque he pasao muchas penas
desde que Arias me llavó.

(Fuente: Fernández Latour, Cantares históricos, p. 302; Prehistoria del Martín Pierro, p. 123; San Luis)

Una serie de hechos se combinaron para que el romance criollo no pudiera ser promovido a poesía de la nacionalidad.

En primer lugar, el marcado centralismo de la política porteña, que paulatinamente se va imponiendo a la de las provincias. Algunos caudillos conservaron su poder local, aún después de dictada la Constitución. Pero llega, desde Buenos Aires, "La intervención":

Como el hombre se defiende
cuando llega la ocasión
se levantaron en armas
encontra de la Nación.

Por eso esta población
hasta hoy está arruinada
hicieron oposición
y era una calaverada (...)

(Fuente: Fernández Latour, Cantares históricos, p.342; Santiago)

Rojas se va a Buenos Aires
a pedir la intervención
como si fuese querido
¡querer ser gobernador!

(Fuente: Fernández Latour, op. cit., p. 385)

En segundo lugar, el carácter urbano de la política, lo que Jacovella denomina "el patrón Buenos Aires" (191). En cambio, si tomamos el caso de México, vemos que la revolución de 1910 tuvo un carácter marcadamente rural. La diferencia entre el "pueblerino", el "dotor" y el "paisano" o "aparcero" era marcada:

-¡Gaucho pobre y con hijos,
meterse a revolución!
Mejor que atiendas los hijos
y cantes otra canción.

Uno de los habladores
diputado o senador
dijo que es liendre el tal Arias
y gupo que da calor.

(Fuente: Fernández Latour, op. cit., p. 370; Revolución del 80)

En tercer lugar, ya hacia 1880, la enorme afluencia de inmigrantes, la Ley de Educación común, el tendido del ferrocarril y la red de comunicaciones, hacen que el país alcance nueva fisonomía: "un proceso de urbanización y uniformización cultural, por la endeblez de la estructura regional, (...) uniformización institucional, educación común, ferrocarriles en abanico, s servicio militar, expansión del comercio de importación centrado en Buenos Aires, luego de la industria también centrada en Buenos Aires, periodismo (...), caminos convergentes hacia el mismo centro (...)" (192).

Las palabras en boga serán "Progreso", "Modernización"....

Fundar pueblos y ciudades
y fundar grandes naciones
sólo lo hacen los varones
de muy altas calidades (...) (Homenaje de un payador a Dardo Rocha)

Pero, si nos atenemos al folklore poético propiamente dicho, deducimos que:

La poesía de la región pampeana (especialmente décimas) se convierte para muchos en el prototipo de la poesía argentina, lo cual hizo que las preferencias de muchos investigadores y payadores se volcaran hacia estas formas, descuidando la poesía del interior del país.

Citamos a continuación unas curiosas octavas "Al aparcerero", forma estrófica no tan usual como la décima o la quarteta, en que se percibe cómo las campañas políticas llegaban a la provincia:

Recomiéndole, amigazo
que con Derqui no se avenga
porque al tirarle yo el lazo
él tal vez no le convenga.
Es mancarrón resabiao
que en cuanto siente los cueros
como chimbo estropeao
busca siempre los potreros.

¡Viva Roca! No hay que hacer
yo se lo juro, aparcerero,
que es valiente compañero
y esclavo de su deber.
Es hombre que con gran tino
ha de darnos libertad
y hacer la felicidad
del gaucho correntino.

(Fuente: Colección de folletos en el Museo Histórico Nacional de Montevideo)

Citamos a continuación dos décimas, de distinto tema:

El día veintisiete de julio
del ochocientos noventa
alzaron las bayonetas
y un solo grito se oyó
entonces fue que es-talló
aquel terrible combate
toman la plaza y el parque
y allí formaron cuartel
y en cada grito que daban
un ¡viva el doctor Alem!

El veintisiete de octubre
cuando el caso sucedió
estando todos tranquilos
un temblor se apareció,
tan terrible remezón
que el mundo empezó a temblar
la gente empezó a llorar
de aflicción y sentimiento
creyendo en aquel momento
que el mundo se iba a acabar.

(Fuente: Fernández Latour, op.cit., p.396 y 403; Catamarca, Sgo. del Estero).

La primera décima, que narra la revolución radical del 90, y la segunda, que da cuenta de un temblor de tierra, comparten algunos rasgos del romance, tales como la mención de la fecha de los sucesos, y una apretada crónica de los pormenores.

La poesía gauchesca de proyección, alcanza por esta época su cumbre con José Hernández y su Martín Fierro.

La poesía tradicional del interior del país siguió encendida en las regiones más apartadas, donde lograba mantenerse a despecho del efecto que el ferrocarril, la escuela pública y los medios de comunicación pudieran hacer en zonas más vinculadas con los centros urbanos. Su real existencia quedó comprobada tras la encuesta del Magisterio, en 1921.

Como hemos señalado anteriormente, nunca logró el romance criollo desplazar a otras formas como la glosa, la décima o la copla.

La herencia de la función narrativa del romance fue recogida en buena medida por la folletería y por la narración en prosa. La función noticiosa por la divulgación de otros medios de comunicación. La función propagandística por la décima y la copla. Finalmente, la función histórica por la difusión del libro y la enseñanza.

CONCLUSIONES.

La poesía folklórica narrativa de tema histórico es aquella cuyo tema principal es un suceso realmente acaecido en una comunidad, y que es considerado por ésta lo suficientemente importante como para ser registrado en la memoria colectiva, esto es, rememorado.

El suceso real, el hecho "descarnado", puede sufrir, al ser vertido en el relato, algunas modificaciones y estilizaciones. He aquí el doble valor de la poesía histórica: la posibilidad que nos ofrece de reconstruir la verdad de lo sucedido, y, en segundo lugar, la posibilidad de reconstruir los ideales, los valores, la concepción que sobre el tiempo histórico tiene la comunidad en la que ha surgido tal poesía.

En estas conclusiones procuraremos hacer referencia a ambas posibilidades. Dado que las composiciones se originan al calor de los sucesos, casi contemporáneamente de los mismos, y conservan frecuentes alusiones a fechas, lugares y nombres históricos, su carácter testimonial es de suyo evidente. El auditorio es juez y parte en esa verosimilitud entre hecho real y dato poético. Generalmente la función testimonial propiamente dicha, el "dejar memoria", está combinada con otro conjunto de funciones: noticiosa, propagandística, satírica, y educativa.

A partir de los datos ofrecidos por este género poético, hemos procurado construir un "armazón" diacrónico, en el cual fuimos integrando las variables formales, temáticas y funcionales, para analizar qué relación guardan los cambios o la preferencia por una u otra métrica, o por tal o cual tema, con los antecedentes históricos de la comunidad.

También el estudio de lo que denominamos "estilizaciones", esto es, el empleo de artificios de estilo y lenguaje mediante los cuales el hecho se torna testimonio poético, permite hacer profundas indagaciones sobre los valores éticos y estéticos del grupo. No aspiramos, en estas breves páginas, llegar a dilucidar -ni mucho menos- tema tan vasto y atractivo. Sólo haremos algunas observaciones en la medida de nuestras posibilidades.

De acuerdo con lo dicho, y con el análisis de los datos, hemos arribado a las siguientes conclusiones:

1) En el período fundacional (siglo XVI) llega el romance a la América española. Hay una "selección" del material conforme a las necesidades de la conquista y población. Fue así como el romance noticioso y la poesía que cumplía una función de sátira o de arenga política, encontró campo propicio para su florecimiento. También lo encontró la copla, en la que se condensaba el sentir de la época. Ingresa asimismo el romance novelesco, que tan amplia distribución alcanzó en época del virreinato.

El romance noticioso y la copla con alusiones históricas y políticas estuvieron muy ligados a la realidad, y por ello sus temas y funciones fueron variando conforme a las necesidades de cada época. Es así como durante el virreinato se desarrollan romances de asunto americano, muchos de los cuales exaltan los valores hispánicos (sentido caballeresco, respeto profundo por el Cristianismo).

El romance novelesco, cuyos temas y personajes son universales, y transcurren en el "tiempo sin tiempo" de la ficción, han dado variantes de gran distribución geográfica que conservan el estilo realista narrativo, conciso, el uso de diálogo, que caracterizan a nuestra poesía narrativa.

En síntesis, durante los siglos XVI, XVII y XVIII hay un desarrollo paralelo del romance en Argentina y en otros países americanos, a partir de un tronco común que es de estirpe española (en un primer momento, el romancero viejo, hasta llegar, en el siglo XVIII, al romance-corrído o "vulgar". El romance convive con la copla y las décimas y glosas de importancia comprobada para México y Argentina.

Como es evidente, la temática y los valores contenidos en la poesía expresan la relación del hombre con su entorno físico y social. Una atenta releitura de los ejemplos de este período permite comprobar el pasaje de una primera etapa, de gran fluidez y predominio del ideal conquistador-caballeresco y misional, anterior a la consolidación del imperio español de ultramar. Las composiciones de los siglos XVII y XVIII prefieren motivos más allegados a los de la vida de la colonia, una vez superada la etapa inicial de la conquista. No es ya un reducido grupo de hombres de armas tomar el que da noticia de sus victorias y reveses, sino núcleos de población urbana y rural ya asentadas que vuelcan sus preferencias hacia los romances novelescos que llegan desde la Metrópoli, o hacia novedades de la vida colonial americana.

2) En el siglo XIX se produce el desmembramiento del sistema colonial español. Durante las guerras de la independencia la poesía narrativa, que cumple tan importante función noticiosa y propagandística en una población mayoritariamente iletrada, presencia un momento de refloramiento y recibe el aporte creativo de los cantores y de los soldados-payadores que recorren los campamentos. Es por ello que los narradores son testigos presenciales y frecuentemente también protagonistas de los hechos que relatan. Se utiliza el estilo realista, poco artificioso, que suprime selectivamente lo narrativo inesencial, y prefiere el relato dinámico, rápido, elude la verborragia mediante el uso de diálogos, y la concisión de las fórmulas.

Ya desde principios del siglo XIX se está gestando en Argentina la forma definitiva del cantar noticioso histórico, que culminará en la etapa post-independentista, o de regionalización, con las luchas entre unitarios y federales.

Las composiciones clave para la consolidación del género son: "En nombre de Dios comienzo" (1809); "Atiendan señores míos" (1814, sobre Domiciano Castro), "Fusilan a un bienhechor" (1829, sobre Dorrego), "Año de mil ochocientos" (1835, sobre Facundo Quiroga), "El año cuarenta y uno" (1841, sobre José Cubas). En otros sitios, como en México, durante esos años no se han registrado composiciones tan ajustadamente cercanas al corrido como las que ofrece nuestro propio país; el corrido mexicano parece estar aún en estado "latente".

Los motivos preferidos en estas composiciones son la marcha de los ejércitos, la enumeración de victorias y hechos bélicos, o el detalle de algunos sucesos de la vida de personajes célebres. Hay una polarización realistas ("cuicos", "godos") versus patriotas y una exaltación constante del sentido

de patriotismo. Una vez consolidada la independencia, y alejado el peligro español, habrá un rebrote de los localismos.

3) El apogeo del romance criollo argentino se observa entre 1830, cuando ya ha cristalizado como género con personalidad propia, y 1880, etapa durante la cual el federalismo y los caudillos campean en las provincias, hasta que la Organización Nacional irá suprimiendo poco a poco el regionalismo. Se cantan enfrentamientos armados entre tropas regionales, asesinatos, fusilamientos, hazañas de personajes célebres (en una línea difusa en la que se confunden héroes populares con matones y caudillos). Los "motivos" más frecuentes son las muertes injustas, la traición, la entrega. Vemos aquí, una vez más, la preferencia del cantor y su público por algunos de los sucesos de la vida de un personaje célebre: generalmente, se escoge la muerte injusta del mismo, y se evidencia un gusto marcado por la exaltación del héroe como mártir y como víctima, y la adhesión emocional por el débil y el sufriente. En pocos casos el héroe es **víctimario**: en la mayoría de los casos es víctima; Es frecuente, además, encontrar el relato en primera persona, sobre todo cuando se canta la marcha de los ejércitos de uno u otro bando, lo que muestra que el cantor no es sólo testigo sino también protagonista; si testigo, generalmente demuestra su apoyo a una u otra facción.

4) La poesía folklórica del litoral (el cielito, la décima) así como la poesía de proyección o gauchesca, que presentan caracteres distintivos respecto de la poesía del interior del país, hicieron que el romance criollo narrativo no alcanzara una distribución uniforme ni preponderante en todo el país, ni una hegemonía que pudiera compararse a la que alcanzó el corrido mexicano. Esto puede comprobarse en la falta de unificación en la denominaciones de lo que nosotros denominamos romance criollo, pero que en realidad fue designado alternativamente "letra", "Corrido", "compuesto", "argumento", "relación", mientras que en México la designación "corrido" se volvió mucho más frecuente que la de "tragedia", "letra", o "relación".

Para que la periodización elegida se torne más gráfica, haremos un breve análisis comparativo con las sucesivas etapas del corrido mexicano.

a) Paralelismo: Siglos XVI, XVII y XVIII; dado por la descendencia común de la poesía narrativa argentina y mexicana respecto del romance español; fenómeno que en capítulos anteriores hemos dado en llamar "la estirpe del

romancero español". Dado que genéticamente ambos derivan del romance y de la copla, puede considerárseles de una misma tradición.

b) Convergencia: durante los dos primeros tercios del siglo XIX, que tienen un punto de arranque fundamental: la fractura del imperio español, la cual trajo aparejadas consecuencias no sólo de orden político-institucional, sino que incluso provocó la búsqueda de nuevos patrones éticos y estéticos, la convergencia es más de carácter formal y temático que cronológico. La poesía narrativa argentina ha evolucionado hacia formas que guardan íntima semejanza con el corrido. El punto de contacto está dado por el estilo narrativo: fórmula de apertura (mediante llamada al público, invocación a los santos o mención de fecha); nombre del personaje central, mensaje desarrollado narrativamente; alternancia de presente-pasado con empleo de diálogo; estilo directo, poco artificioso; narrador testigo o narrador protagonista; estilo versita reforzado por la alusión a personas, lugares y hechos reales, despedida del narrador o moraleja (estas dos últimas pueden faltar). La convergencia es también temática: enfrentamientos armados, asesinatos, fusilamientos, accidentes, y episodios protagonizados por personajes destacados de la comunidad.

Respecto de los valores, hay también notorias coincidencias. Una vez superada la etapa independentista, varía, tanto en México como en Argentina, la concepción del personaje histórico como "héroe"; recordemos una composición citada más arriba en que se parangona a Díaz Vélez con el Cid. El hombre célebre post-independentista, está generalmente restringido a la comunidad local, en la que ahora actúa, en lugar del ámbito nacional de las luchas por la independencia. En segundo lugar, su valor omnímodo queda relativizado por las luchas de facciones. Finalmente, no sólo se cantan sus hazañas, sino los actos en los que han sido víctimas, y lo injusto de su muerte.

Es también interesante observar la noción de tiempo histórico a través de la oscilación narrativa entre presente y pasado, que ya hemos señalado.

c) Divergencias: a fines del siglo XIX y principios del XX, queda eclipsado el romance criollo en Argentina, como ya se ha dicho. Precisamente es a partir de 1880 que comienza el auge del corrido en México y su hegemonía total sobre otras formas poéticas. Esto se debió a múltiples factores: A partir de la Organización Nacional, la política se vuelve marcadamente urbana y dirigida desde Buenos Aires; poco a poco se irá erradicando a los últimos caudillos provinciales; en México, en cambio, la Revolución Mexicana de 1910 se produce como movimiento marcadamente rural y mestizo.

Otras medidas tienden a reforzar las profundas alteraciones históricas de la época: el dictado de una ley de educación común, la difusión de la escuela pública, el ferrocarril, la industrialización del litoral en desmedro de las producciones del interior, la afluencia masiva de inmigrantes, habrían de provocar, evidentemente, profundas alteraciones incluso en la poesía, espejo de la cosmovisión popular.

También varían elementos "estilísticos" que denotan a las claras el cambio producido. Las composiciones posteriores a 1880, tales, por ejemplo, las dedicadas a la revolución del '90, y que se expanden desde Buenos Aires a las provincias, ya no emplean el presente narrativo sino sólo el pasado: no se trata ahora de referencias hechas por testigos que son a la vez actores: ahora se han convertido en meramente narradores y espectadores. Solamente la copla, el estribillo partidario, que tienen función propagandística o satírica, utilizan el presente narrativo.

Todas las posibilidades que desarrolló nuestro romancero criollo entre 1830 y 1880, parecen haber sufrido una verdadera "inflexión" en nuestro país. Profundamente emparentados como lo estuvieron con el ciclo de los caudillos y de las guerras civiles; unidas a la superación de los localismos durante las épocas de guerras internacionales, regresan ahora al seno del noticierismo, vuelven a cantar los hechos notables de personajes locales, pero ya no vinculados a los grandes temas de la política regional o nacional.

A MODO DE CONCLUSION.

En nuestra opinión se torna cada día más imprescindible un estudio de conjunto sobre la poesía narrativa argentina, que permita integrar los estudios particulares o especializados y areales, en estudios comprensivos y generales que contemplen y utilicen las variables y metodologías que el desarrollo de la ciencia antropológica y folklórica pone hoy a nuestra disposición. El estudio comparativo de nuestro patrimonio folklórico se hace cada vez más inminente, si tenemos en cuenta los avances en el estudio de la poesía lírica y narrativa en todas partes de América y el mundo.

En los primeros capítulos de este trabajo hemos hecho un estudio de la poesía narrativa como estructura recurrente en las más diversas culturas, completado con un estudio formal y temático de nuestra poesía narrativa, específicamente en Argentina. También hemos tomado en cuenta algunos de los principales problemas metodológicos que se plantean al folklore literario así como a otras ramas de la ciencia: la relación popular-tradicional, oral-escrito, etc.

En los capítulos tercero y sexto hemos puesto en relación las conclusiones sobre tema, forma, función, con las coordenadas diacrónicas y espaciales, pues nos parece que es a la luz del devenir histórico y de la consolidación regional, que muchas aparentes paradojas o fenómenos inexplicables cobran sustancia y justificación.

Esperamos que este trabajo estimule a los investigadores interesados en las múltiples posibilidades que ofrece la poesía narrativa tradicional. El antropólogo y el folclorista podrán ver en ella el reflejo de una cultura y la cultura misma en funcionamiento. El investigador de campo hallará la necesidad de un estudio intensivo de las culturas regionales argentinas y de sus portadores, para comprobar en el terreno su pervivencia, mutación, vigencia o extinción. El historiador que busque en la poesía tradicional fuentes antes desoídas pero cuya voz es hoy difícil de acallar, deberá también acudir a la poesía histórica americana. Y el lector ávido de belleza, ávido de un mejor conocimiento de la condición humana por la poesía, no debe desatender las sabias palabras heredadas que son hoy patrimonio de todos.

Podríamos decir, parafraseando a un escritor americano contemporáneo ya citado, que entre el tiempo sin tiempo del archivo, y el tiempo acelerado de la técnica y los medios de comunicación, la poesía folklórica es el latido del tiempo humano. Inútil, pues, desoírlo.

NOTAS.

- (1) Utilizamos la expresión en el sentido que le dio Cortazar en su Folklore y Literatura, pag.7: "El folklore literario será entonces el que agrupa expresiones de esta índole, en prosa y en verso: cuentos, leyendas, romances, coplas, seguidillas, villancicos, etc. Lo que nos interesa destacar es que se trata en primer termino, sustantivamente, de folklore; luego, en segundo lugar, calificamos y determinamos con el adjetivo 'literario' las especies a las cuales nos estamos refiriendo (...) que serán populares, empíricas, colectivizadas, orales, tradicionales, anónimas y localizadas".
- (2) 'Cultura de Conquista' es un concepto teórico acuñado por Foster en su obra Cultura y conquista, cap. XVIII en que compara las características de la misma (totalidad de influencias donadoras que soporta la sociedad receptora) y las de 'Cristalización cultural' (forma final del proceso de cambio que sufre la sociedad aculturada).
- (3) Herskovits, Melville J. El hombre y sus obras, cap II, "La realidad de la cultura", pag. 30.
- (4) Santullano, Luis. Romances y canciones de España y América, p.39.
- (5) Eliade, Mircea. "Littérature orale", esp. págs. 8 a 13, en: Histoire des littératures.
- (6) Idem, p. p.9.
- (7) Dowra, Heroic poetry, p. 557.
- (8) Entwistle, European balladry, p.17.
- (9) Idem, p. 16.
- (10) W.R.Ker, cit. por Dowra, op. cit., p.550
- (11) Dowra, op. cit., p.548.
- (12) Laws, M. "Historias cantadas; las baladas de Estados Unidos" (en: El retorno de los juglares).
- (13) Idem.
- (14) Idem.
- (15) idem.
- (16) Menéndez Pidal, R. Romancero hispánico, t.I, p.91.
- (17) Entwistle, op. cit., 1939.
- (18) Carvalho-Neto, Folklore poético, p. 33.
- (19) Idem, p. 58.

- (20) Queneau, R. "Préface" a la Histoire des littératures, p.X. En el mismo menciona la etimología de la palabra "Literatura", que proviene de letra, y, por lo tanto, significó primitivamente escritura, alfabeto, del mismo modo que en China el término "wen" designa a la vez escritura y literatura (p.IX).
- (21) Eliade, op. cit., p. 5.
- (22) Herskovits, M. op. cit., p. 460.
- (23) Cortazar, Folklore y literatura, p. 36.
- (24) Idem, p.36.
- (25) Magis, C. La lírica popular, p. 22.
- (26) Paz, Octavio. In/mediaciones, Barcelona, Seix-Barral, 1978, p.15.
- (27) Magis, C. op. cit., p.12.
- (28) Frenk Altorre, M. cit. por Magis, op. cit., p.11).
- (29) Entwistle, op. cit., p. 117.
- (30) Eliade, op. cit., p.6.
- (31) Dayo, Ciro, Romancerillo del Plata, p. 56.
- (32) Cortazar, op. cit., p. 7. Puede verse también Esquema de Folklore.
- (33) Seals y Hoijer, An introduction to Anthropology, p.548 (The arts).
- (34) Herskovits, op. cit., p. 451-452 cap. dedicado a "El folklore" (al que denomina "artes verbales").
- (35) Simmons, M. The mexican corrido, p.21-22, esp. p. 35: "el corridista desempeñó, y todavía desempeña, una importante función educativa. (...)una especie de cronista del pasado y de los eventos corrientes para una sociedad sin órganos de noticias (...) sus narraciones y comentarios sobre política, condiciones económicas, o fragilidades humanas han conformado el gusto del simple pueblo".
- (36) Entwistle, op.cit., cap. V, "Kings and dates", esp. págs. 56-60.
- (37) Dorson, R. "Current Folklore theories" (Teorías folklóricas actuales) trad. de Current Anthropology, p. 1.
- (38) Thompson, S. El cuento folklórico, p. 24, cit, por Cortazar, op. cit., p.97.
- (39) Cortazar, op. cit., p. 96-97.
- (40) Chertudi, Susana, El cuento folklórico, p. 32.
- (41) Menéndez Ridal, R. "Sobre geografía folklórica; ensayo de un método", p. 229-238.

- (42) Menéndez Pidal, R. Romancero hispánico (hispano-portugués, americano, y sefaradí); teoría e historia; 2 vols. Los romances de América y otros ensayos. "Sobre geografía folklórica; ensayo de un método".
- (43) Jacobs, cit. por Dorson, op. cit., p. 17.
- (44) Catalán Menéndez Pidal, Diego. "Memoria e invención en el Romancero de tradición oral", p. p. 17.
- (45) Idem, p. 18.
- (46) Lévi-Strauss, Antropología estructural, p.23.
- (47) Kadcliffe-Brown, cit. por Lévi-Strauss, op. cit., p. 274.
- (48) Chertudi, S. op. cit., p. 35.
- (49) Fropp, Morfología del cuento.
- (50) Vansina, Jan. La tradición oral
- (51) Vansina, op. cit., p. 70.
- (52) Malinowski, B. Una teoría científica de la cultura, p. 51; Lowie, R. historia de la etnología, p. 286.
- (53) Vansina, op. cit., p.25.
- (54) Cresswell, R. Éléments d'ethnologie, p. 250.
- (55) Dorson, op. cit., p. 17 ("Teoría folklórica antropológica").
- (56) Lowie, R. "Oral tradition and history" , en: Lowie's selected papers in Anthropology, p.205.
- (57) Magis, C. op. cit., esp. cap. II.
- (58) Vansina, Jan. op. cit., p.34.
- (59) Dorson, R. "El debate sobre la confiabilidad de la historia oral tradicional", p.19.
- (60) Para la tradición oral africana, véase la importancia adquirida por ésta como fuente de la historiografía en : U.N.E.S.C.O., histoire générale de l'Afrique, t.1, 1980, en especial la "Introduction générale" de J.Ki-Zerbo y "Tendencés récentes des recherches historiques africaines et contributions a l'histoire générale" por D.Curtin. Jan Vansina ha preparado el capítulo "La tradition orale et sa méthodologie".
- (61) Paredes, Américo. "Folklore e historia: dos cantares de la frontera del muerte", p.1.
- (62) Idem, p. 1.
- (63) Idem, p. 5.

- (64) Simmons, M. The mexican corrido, p. Vii y IX.
- (65) Lara, Celso. "Implicaciones del folklore como fuente histórica", p.1y 4
- (66) Entwistle, op. cit., p. 153.
- (67) Menéndez Pidal, op. cit., t. II, p. 167.
- (68) Entwistle, op. cit., p.167.
- (69) Menéndez Pidal, op. cit., t.I., p.9.
- (70) Menéndez Pidal, cit. por Vicuña Cifuentes, op. cit., p.XI.
- (70) Entwistle, op. cit., p. 65-67.
- (72) Menéndez Pidal, op. cit. p. 6.
- (73) Idem.
- (74) Entwistle, op. cit., p.161.
- (75) Entwistle, op. cit., p. 63.
- (76) Menéndez Pidal, op. cit. p. 65.
- (77) Romero, Emilia, El romance tradicional en el Perú, donde dice "Consumada la Conquista y establecido el tráfico regular con la Península, empezaron a llegar junto con los libros de caballerías, cancioneros y romanceros, Ya entonces no predominaba la transmisión oral sobre la escrita como en los años anteriores pues los libros y cancioneros impresos contribuían a difundir las novedades de España" (p.30). Cita un contrato de 1583 (p.32-3).
- (78) Service, H.E. "Las relaciones entre indios y europeos en Iberoamérica".
- (79) Menéndez Pidal, op. cit., p. 65.
- (80) Caro Baroja, J. op.cit., p.28-31.
- (81) Catalán, Diego. "Génesis del español atlántico. Ondas varias a través del Océano".
- (82) Galmés, Alvaro. Las sibilantes en la Romania, Gredos, Madrid, 1962, p.90.
- (83) Menéndez Pidal, R. "Sevilla frente a Madrid. Algunas precisiones sobre el español de América", p.99-115.
- (84) Service, H.E., op.cit., p.6 a 13.
- (85) Véase, para el quechua, Carrizo, Cancionero de Jujuy, Di Lullo, Cancionero de Santiago del Estero; para araucano, Furt, j. Cancionero popular rioplatense, prólogo; para guaraní Fernández Latour, Cantares...
- (86) Fernández de Oviedo, Historia general y natural de las Indias, 1.3, cap.I.

- (87) Vansina, Jan. op.cit., p. 48-49.
- (88) Service, H.E. op. cit. p. 12.
- (89) Herrera, Antonio de. "Discurso sobre las historias...", cit. por Menéndez Pidal, op.cit., p.302-303, t.I.
- (90) Entwistle, op. cit., p.187.
- (91) Caro Baroja, J. op. cit., p. 24.
- (92) Idem, p.94-95.
- (93) Idem, p.111.
- (94) Idem, p.83.
- (95) Idem, p.106.
- (96) Menéndez Pidal, Romancero hispánico, t.II, p. 401.
- (97) Simmons, M. op. cit., p. 8.
- (98) Menéndez Pidal, op. cit., t. II, p. 423.
- (99) Vicuña Cifuentes, op. cit., p.20.
- (100) Carvalho Neto, op. cit., p. 19-20.
- (101) Vansina, J. op. cit., p. 82.
- (102) Idem, p. 159.
- (103) Beals y Hoijer, op. cit., p. 565.
- (104) Becco, Cancionero tradicional argentino, p. 29.
- (105) Jacovella, Especies folklóricas en verso, p122
- (106) Jacovella, op. cit., p.121.
- (107) Aretz, I. El folklore musical argentino, cit. por Becco, op.cit., p.40.
- (108) Rojas, Ricardo, Historia de la literatura argentina, t. II, p.358.
- (109) Duvalier, cit. por Simmons, op. cit., p.17.
- (110) Carvalho Neto, op. cit., p. 51.
- (111) Mendoza, Vicente. El corrido mexicano, 1954; El romance español y el corrido mexicanero, 1939; Simmons, The mexican corrido.
- (112) Mayo, Ciro, Romancerillo del Plata, (1a. ed. 1915) p.14 , 1943.

- (113) Bayo, Ciro, op. cit., 1943, p.51.
- (114) Idem, p.15.
- (115) Furt, Jorge M. Cancionero popular rioplatense; lírica gauchesca, Coni, 1923,, 2 vols. (véase esp. p. 407-442).
- (116) Carrizo, Juan A. Antiguos cantos populares argentinos; cancionero popular de Catamarca; 1926.
- (117) Idem, p.23-25.
- (118) Draghi Lucero, Juan. Cancionero popular cuyano, 1938, ; véase Índice,
- (119) Idem, p. 163-170; 194-95; 212.
- (120) Di Lullo, Crestes. Cancionero popular de Santiago del Estero, 1940.
- (121) Moya, Ismael. Romancero, 1941.
- (122) Jacovella, B. Manual-guía para el recolector; encuesta folklórica general del magisterio, 1951 ; "Formas literarias en verso" (en: Folklore argentino, 1953).
- (123) Lecco, Horacio J. Cancionero tradicional argentino; 1960.
- (124) Fernández Latour, Olga. Cantares históricos de la tradición argentina, 1960.
- (125) Lanuza, José Luis, Cancionero del tiempo de Rosas, 1945; Coplas y cantares argentinos, 1952 ; Jijena Sánchez, Lidia, Cancionero del Libertador; itinerario de la vida y los hechos gloriosos del Gran Capitán; 1950.
- (126) cf. Priestley, J.B. L'Homme et le temps, París, Font Royal, 1973, p.156.
- (127) Entwistle, op. cit., p. p.56.
- (128) Lara, C. op. cit., p.3.

- (129) Foster, op. cit., cap. XVIII.
- (130) Romero, E. op. cit., p. 11.
- (131) Salas, Alberto M. Relación varia de hechos, hombres y cosas . . ., p.91.
- (132) Bayo, C. op. cit., p.24.
- (133) Romero, E. op. cit., p.29.
- (134) En su primer trabajo, El romance español y el corrido mexicano, afirma Mendoza que el lazo que une al corrido con el romance español es muy estrecho, y enfatiza ese vínculo genético. En cambio, en su obra posterior, El corrido mexicano, se propone "lograr una revisión de los conceptos vertidos por mí en la obra "El romance español y el corrido mexicano"; "por lo que tiene de épico deriva del romance castellano (pero) por lo que tiene de lírico deriva de la copla y el cantar, así como de la jácara" (p.IX), es decir que revaloriza la influencia de coplas y jácaras de tipo satírico - político y la importancia de la glosa. Véase también p.XVII para la comparación con el romance español.
- (135) Acosta, José de. Historia natural y moral, vol.II, lib.VI, cap.xxviii (cit. por Romero, op.cit., p. 13).
- (136) Constituciones sinodales del Arzobispado de Lima, (cit. por Carrizo Cancionero popular de Jujuy, p. CXXVII, y datan de 1614).
- (137) Torquemada, Monarquía indiana, Madrid, 1614, cit. por Carrizo, op.cit.
- (138) Carrizo, op. cit., Cap. I, II y III. El ejemplo es de la pág.XLII.
- (139) Garcilaso de la Vega, Hisotria general. . ., t.III, p. 25-26.
- (140) Esteva Fabregat, C. Aculturaciones y mestizaje en Iberoamérica. . . p.15
- (141) Mendoza, El romance español. . ., p. 39.
- (142) Haring, El Imperio Hispánico en América, p.85 a 109.
- (143) Mendoza, op. cit., p. 33; también Romero, op.cit., p.77.
- (144) Romero, E. op. cit., p. 15; véase también selección de Moya, Santullano y Jacovella.
- (145) Mendoza, , p. 33.
- (146) Menéndez Fidal, Romancero hispánico, t.I, p.61.
- (147) Menéndez Fidal, op. cit., p. 76.
- (148) Mendoza, El romance español. . . p. 335.
- (149) Santullano, Luis. op. cit., p. 193.
- (150) Entwistle, op. cit., p.56.

- (151) Carrizo, J.A. Antiguos cantos populares, p. 35.
- (152) Tanto Romero como Carrizo traen numerosss ejemplos sobre romances novelescos.
- (153) Bayo, op. cit., p. 56.
- (154) Menéndez Pidal, op. cit., t. II, p. 232 .
- (155) Bayo, op. cit., p. 230.
- (156) Burgin, K. Aspectos económicos del federalismo argentino, cap. I.
- (157) Rodríguez Molas, Historia social del gaucho, p.32-35.
- (158) Caro Baroja, Ensayos sobre literatura a de cordel, p.94-95 .
- (159) Moya, I. Romancero, p. 153, t. I.
- (160) Jacovella, las regiones folklóricas argentinas, p. 91.
- (161) Menéndez Pidal, op. cit., t.2, p. 234 .
- (162) cf. Fernández Latour, Cantares históricos , introducción.
- (163) Jacovella, Las regiones..., p. 90-91.
- (164) Moya, El arte de los payadores, p. 66-67 .
- (165) Moya, op. cit., p.79-80; Carrizo, Cancionero de Jujuy.
- (166) Duvalier, "Romance y corrido", cit. por Simmons, p. 17.
- (167) Mendoza, El corrido mexicano, , p. XVIII.
- (168) Menéndez Pidal, op. cit., vol. II, p. 422-423; véase también Vicuña Cifuentes, op. cit., introducción y Moya, Romancero.
- (169) Laws, M. "Historias cantadas..." p.7-8.
- (170) Altamirano, Ignacio. cit en Simmons, op. cit., p.13.
- (171) Simmons, op. cit., p. 17.
- (172) Moya, El arte de los payadores, p. 42 .
- (173) Lynch, Ventura. Cancionero bonaerense, p.14 .
- (174) Carrizo, Antiguos cantos populares , p. 14 .
- (175) Rojas, R. Historia de la literatura argentina. v.I, p. 358 .
- (176) Lehmann-Nitsche, R. Santos Vega, p. 414 .
- (177) Azara, F. Citado por Moyà, El arte de los payadores, p. 47 .

- (178) Moya, Romancero, t.I, p. 169
- (179) Rojas, R. Historia de la literatura argentina, t.I, p. 358
- (180) Cortazar, Poesía gauchesca, p. 17
- (181) Cortazar, op. cit., p.36
- (182) Garganigo, Antología de la poesía gauchesca, pp. 4 a 7.
- (183) Simmons, op. cit., p. 30
- (184) Redfield, cit, por Simmons, op. cit., p. 33
- (185) Rojas, R. Historia de la literatura argentina, vol. I, p.235
- (186) Simmons, op. cit., p. 40
- (187) Fernández Latour, Martín Fiero y Martín Fierro, cit. por Decco, op. cit. p. 52
- (188) Simmons, op. cit., cap. I, esp. p. 17 y 30 : "Bajo la denominación de romances criollos de aventuras y romances históricos (el corrido de Teodoro Gómez aparece en la última categoría, Moya imprime un cierto número de composiciones que están extremadamente cerca del corrido mexicano en todo excepto su nombre"(...) "muchas de estas composiciones datan de antes de mediados del siglo XIX cuando el desarrollo del corrido mexicano esta muy poco documentado", (lo cual permitiría "resolver muchos problemas que sólo las investigaciones pueden resolver".
- (189) Moya, I. Romancero, t. II, p. 389
- (190) Sarmiento, Facundo; civilización y barbarie, p. 46-48 ("El cantor")
- (191) Jacovella, Las regiones folklóricas, p. 91
- (192) Jacovella, op. cit., p. 90-92 ; véase también Carrizo, "Poesía tradicional argentina".

.....

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

- Dayo, Ciro. Romancerillo del Plata. Buenos Aires, Institución cultural española, 1943.
- Deals, Ralph y Hoijer, Harry. An introduction to Anthropology, 4a. New York, The Macmillan Company, 1954 (hay versión castellana).
- Decco, Horacio Jorge. Cancionero tradicional argentino. Buenos Aires, Hachette, 1960.
- Dowra, C. M. Heroic poetry. London, Macmillan, 1966.
- Durgin, Miron. Aspectos económicos del federalismo argentino. Buenos Aires, Hachette, 1969.
- Eusaniche, José Luis. Historia argentina. Buenos Aires, Solar-Hachette, 1969.
- Caro Saboja, Julio. Ensayo sobre la literatura de cordel. Madrid, Revista de Occidente, 1969.
- Carrizo, Juan Alfonso. Antecedentes hispanomedievales de la poesía tradicional argentina. Buenos Aires, Estudios hispánicos, 1945.
- Carrizo, Juan Alfonso. Antiguos cantos populares argentinos: cancionero popular de Catamarca. Buenos Aires, Impresores Silla Hnos., 1926.
- Carrizo, Juan Alfonso. Cancionero popular de La Rioja. Buenos Aires, Espasa-Calpe, 1942, 3 vols.
- Carrizo, Juan Alfonso. Cancionero popular de Salta. Buenos Aires, Universidad Nacional de Tucumán, 1933.
- Carrizo, Juan Alfonso. Cancionero popular de Tucumán. Buenos Aires, Universidad Nacional de Tucumán, 1937.
- Carrizo, Juan Alfonso. Cancionero popular de Jujuy. Tucumán, Miguel Violetto, 1935.
- Carvalho-Neto, Paulo de. Folklore poético: apuntes de sistemática. Quito, Editorial Universitaria, 1966.
- Catalán, Diego. "Génesis del español atlántico; ondas varias a través del Océano". (en: Revista de Historia Canaria, N.24, 1972, p. 1-10; también en: Anais do Primeiro Simposio de Filología Románica, Río de Janeiro, 1970. p. 67-76).
- Catalán, Diego. "Memoria e invención en el Romancero de tradición oral" (en:

- Romance Philology, v.XXIV, N.1, august 1970: Berkeley, University of California Press, 1970, págs. 1-25).
- Cortazar, Augusto Raúl. "Folklore literario y literatura folklórica" (en: Arrieta, Rafael A. dir. historia de la literatura argentina, t.V, Buenos Aires, reuser, 1958).
- Cortazar, Augusto Raúl. Folklore y literatura. Buenos Aires, Eudeba, 1964.
- Cortazar, Augusto Raúl. Poesía gauchesca argentina. Buenos Aires, Guadalupe, 1969.
- Cresswell, Robert, dir. Eléments d'ethnologie. 2 vols. Paris, Librairie Armand Colin, 1975; véase esp. Cap. 16 "Langue et idéologies" (212-271)
- Chertudí, Susana. El cuento folklórico. Buenos Aires, CEDAL, 1972.
- Dorson, Richard M. El debate sobre la confiabilidad de la historia oral tradicional, trad. de Luisa Mastrángelo; serie "Fichas" de la Cátedra de Folklore de la Facultad de Filosofía y Letras, Universidad Nacional de Buenos Aires. (Título original: "The debate over the trustworthiness of Oral Traditional History", en: Volksüberlieferung, Göttingen, 1968, p.19-35).
- Dorson, Richard M. Teorías folklóricas actuales. Trad. de Rosa Dierna y rev. de Silvia García; serie "Fichas" de la Cátedra de Folklore de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Nacional de Buenos Aires, (Título original: "Current folklore theories", en: Current Anthropology, vol. 4, n. 1, p. 93-112, 1963).
- Di Lullo, Orestes. Cancionero popular de Santiago del Estero. Pról de Juan A. Carrizo, Buenos Aires, 1940.
- Draghi Lucero, Juan. Cancionero popular cuyano. Mendoza, s.e., 1938.
- Entwistle, William J. European balladry. Oxford, Clarendon Press, 1939.
- Esteva Fabregat, Claudio. Aculturaciones y mestizaje en Iberoamérica: algunos problemas metodológicos. Ejemplar de uso exclusivo para la Facultad de Filosofía y Letras; Universidad Nacional de Buenos Aires, Concoloncorvo /1978/.
- Fernández de Oviedo, Gonzalo. Historia general y natural de las Indias. Madrid, Biblioteca de Autores Hispánicos, 1959.
- Fernández Latour, Olga; pról, sel. y notas. Cantares históricos de la tradición argentina. Bs.As. Instituto nacional de investigaciones históri -

cas, 1960

Fernández Latour de Botas, Olga. Prehistoria del Martín Fierro. Buenos Aires, Flatero, 1977.

Fontanella, Maria Beatriz. La lengua española fuera de España. Buenos Aires, Paidós, 1976

Foster, George M. Cultura y conquista; la herencia española en América. México, Universidad Veracruzana, 1962.

Foster, George M. "What is folk culture?" (en: American Anthropologist, t.LV, p.159-173; trad. "¿Qué es la cultura folkl?" en: Ciencias Sociales, v.4 n. 23, p.205-213)

Furt, Jorge M. Cancionero popular rioplatense: lírica gauchesca. Coni, 1923, dos volúmenes.

Garganigo, John F. y Kela, Walter. Antología de la literatura gauchesca y criollista. Montevideo, Delta, 1967.

Garcilaso de la Vega, Inca. Historia general del Perú, Buenos Aires, Emecé 1944.

Haring, Clarence. El Imperio hispánico en América. 2a. Buenos Aires, Solar72

Kerskovits, Melville. El hombre y sus obras. México, Fondo de Cultura Económica, 1952. Esp. 2a. y 5a. partes.

Jacovella, Bruno J. Manual - guía para el recolector; encuesta folklórica general del Magisterio. La Plata, Instituto de la Tradición, 1951.

Jacovella, Bruno C. "Las especies literarias en verso" (en: Imbelloni, J. dir. Folklore argentino, Buenos Aires, Nova, 1959, pp.103-132).

Jacovella, Bruno C. "Las regiones folklóricas argentinas" (en: Imbelloni, op. cit. p. 85-102).

Konetzke, Richard. La época colonial. Madrid, Siglo XXI, 1971 (Colección Historia Universal; vol. dedicado a América Latina).

Lara, Celso. "Implicaciones del folklore como ciencia histórica" (en: Folklore americano, n.21, México, junio de 1976, pp.159-176).

Laws, Malcom. "Historias cantadas; las baladas de Estados Unidos" editado por la cátedra de Folklore Argentino y Americano II, extraído de la obra: Coffin, Tristan. comp. El retorno de los juglares, México, 1972.

- Lanuza, José Luis. Cancionero del tiempo de Rosas. Buenos Aires, Emecé, 1945.
- Lanuza, José Luis. Coplas y cantares argentinos. Buenos Aires, Emecé, 1952.
- Lehmann Nitsche, Roberto. Santos Vega. Pról y notas de E.M.S. Danero. Buenos Aires, Helga Lehmann-Nitsche de Mengel editora; 1962.
- Lévi-Strauss, Claude. Antropología estructural. Bs. As., Eudeba, 1968.
- Lowie, Robert. "Oral tradition and history" (1917) (en: Du Bois, Cora, ed, Lowie's selected Papers in Anthropology. Los Angeles, University of California Press, 1962, pp.202-210).
- Lynch, Ventura R. Folklore bonaerense. Buenos Aires, Lajouane, 1953.
- Krohn, Kaarle. Metodología folklórica (título original: Die Folkloristische Arbeitsmethode. Oslo, 1926; versión resumida por R.S. Boggs). Serie Fichas de la Cátedra de Folklore de la Facultad de Filosofía y Letras, Universidad Nacional de Buenos Aires.
- Magis, Carlos Horacio. La lírica popular contemporánea; España, México, Argentina. México, El Colegio de México, 1969.
- Malinowski, Bronislaw. Una teoría científica de la cultura. Buenos Aires, Sudamericana, 1948; trad. de A.R. Cortazar.
- Mendoza, Vicente T. El corrido mexicano, México, F.C.E., 1954.
- Mendoza, Vicente T. El romance español y el corrido mexicano; estudio comparativo. México, Imprenta Universitaria, 1939.
- Menéndez Pidal, Ramón. Flor nueva de romances viejos. Buenos Aires, Espasa-Calpe, 1938.
- Menéndez Pidal, Ramón. Los romances de América y otros estudios. 5a. ed. Buenos Aires, Espasa-Calpe, 1948.
- Menéndez Pidal, Ramon. Romancero hispánico (hispano-portugués, americano y sefaradí); teoría e historia. T.I y II, Madrid, Espasa Calpe, 1953.
- Menéndez Pidal, Ramón. "Sevilla frente a Madrid. Algunas precisiones sobre el español de América". (en: Miscelánea homenaje a André Martinet, t.3, pp. 99-165).
- Menéndez Pidal, Ramón. "Sobre geografía folklórica; ensayo de un método" (en: Revista de filología española, VII, p.229-338, Madrid, 1920); Reeditado como Cómo vive un romance, 1954.

- Moya, Ismael. El arte de los payadores. Buenos Aires, Berruti, 1959.
- Moya, Ismael. Romancero. Facultad de Filosofía y Letras de Buenos Aires, Instituto de Literatura Argentina, 1941; 2 volúmenes.
- Saredes, Américo. "Folklore e historia; dos cantares de la frontera del norte" (En: Veinticinco estudios de folklore, México, U.N.A.M., 1971). Edición reducida para la cátedra de Folklore de la Facultad de Filosofía y Letras, Universidad Nacional de Buenos Aires, c.1978.
- Propp, V.I. Morfología del cuento. Buenos Aires, Goyanarte, 1972.
- Queneau, Raymond, dir. Histoire des Littératures: I. Littératures anciennes orientales et orales. Encyclopédie de La Pléiade. París, Gallimard, 1956
- Rodríguez Molas, Ricardo. Historia social del gaucho. Bs.As., Marú, 1968.
- Rojas, Ricardo. Historia de la literatura argentina; t. I y II, Buenos Aires, Losada, 1948.
- Romero, Emilia. El romance tradicional en el Perú. México, F.C.E., 1952
- Salas, Albert Mario. Relación varia de hechos, hombres y cosas de estas Indias Meridionales; textos del siglo XVI. Buenos Aires, Losada, 1963.
- Santullano, Luis. Romances y canciones de España y América. Bs. As., Machette, 1955.
- Sarmiento, Domingo Faustino. Facundo. Buenos Aires, Kapelusz, 1971; otra edición CEDAL, 1979.
- Sejourné, Laurette. Antiguas culturas precolombinas. México, Siglo XXI, 1971 (Colección Historia universal, vol dedicado a América Latina).
- Service, Elman. Indian-european relations in Colonial America. U.S.A., 1955 trad. por la Cátedra de Folklore Argentino y Americano II de la Facultad de Filosofía y Letras, Universidad Nacional de Buenos Aires, con el título Las relaciones entre indios y europeos en Iberoamérica durante la Colonia, Concoloncorvo, Buenos Aires, c.1978.
- Simmons, Merle E. The mexican corrido as a source for interpretative study of Modern Mexico (1870-1950). Bloomington, Indiana University Press, 1957.
- Vansina, Jan. La tradición oral. 2a. Barcelona, Labor, 1968.
- Vicuña Cifuentes, Julio. Romances populares y vulgares: recogidos de la tra-

dición oral chilena. Santiago de Chile; imprenta Barcelona, 1912.

Terrera, Guillermo Alfredo. Primer cancionero popular de Córdoba, Córdoba, Imprenta Universitaria, 1948.

Deballos, Estanislao S. Cancionero popular de la Revista de Derecho, Historia y Letras, t. I, Buenos Aires, Reuser, 1905.

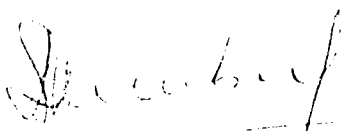
.....

I N D I C E

Introducción	1
<u>Cap. I. Los caracteres de la poesía épica folklórica</u>	4
<u>Cap. II. Métodos para el estudio de la poesía épica</u>	13
1. Escuela histórico-geográfica comparativa	13
2. Estructuralismo	14
3. El estudio estilístico	16
4. Funcionalismo	16
5. El estudio de la Tradición Oral	17
6. Conclusión	20
<u>Cap. III. La "estirpe" del romancero español en América</u>	22
1. Caracteres distintivos del romance español	22
2. Orígenes del romancero	23
3. El romance durante el Descubrimiento	24
4. El romancero durante los siglos XVI y XVIII	25
5. La polémica sobre el andalucismo	26
6. El sustrato indígena	27
7. Conclusión	31
<u>Cap. IV. La poesía folklórica narrativa Argentina. Caracterís-</u> <u> ticas formales</u>	32
1. Estrategias de versificación. Métrica y rima	32
2. Estrategias narrativas. Formulismo	36
3. Otros recursos estilísticos	37
<u>Cap. V. La poesía folklórica narrativa argentina. Clasifica-</u> <u> ción temática</u>	38
1. Primeras recopilaciones y clasificaciones cien- tíficas	38
2. Clasificación temática de la poesía folklórica narrativa argentina	42

✓
Cap. VI. La poesía folklórica narrativa de tema histórico.

<u>Su periodización.</u> -.....	50
1. El Ciclo de la Conquista	51
2. El Virreinato del Perú	57
3. El Virreinato del Río de la Plata. Las inva- siones Inglesas	62
4. La época de las guerras por la Independencia	67
5. El folklore poético del gaucho	71
6. El ciclo de los caudillos	76
7. El gobierno de Juan Manuel de Rosas	83
8. Conflictos bélicos internacionales.....	85
9. La etapa de la Organización nacional	86
10. Conclusiones	89
✓ <u>A modo de conclusión</u>	95
✓ <u>Notas</u>	96
✓ <u>Bibliografía</u>	105.

.....

 Liliana Irene Weinberg