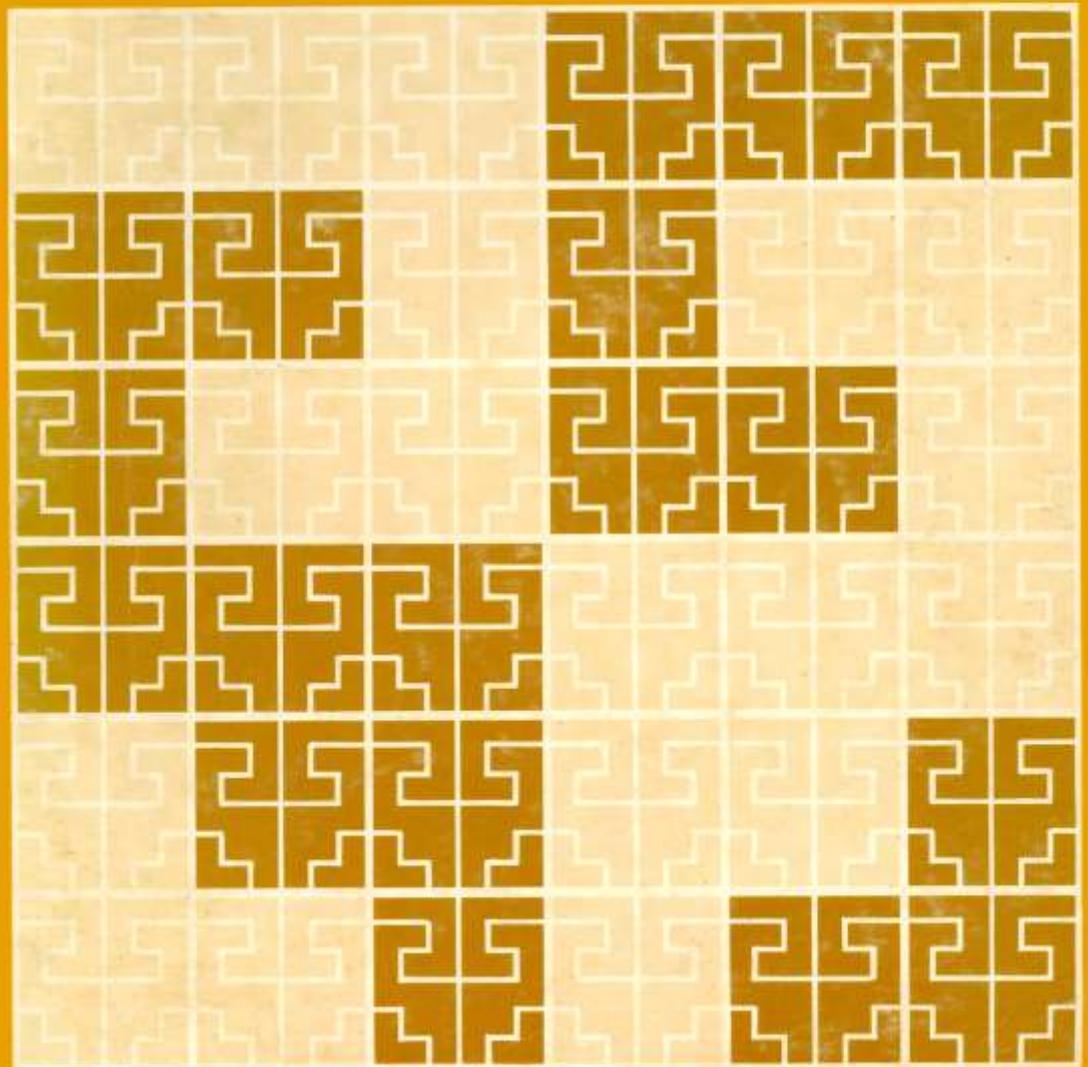


**XXXIX Congreso  
Internacional de  
Americanistas  
Lima, 1970**

**ACTAS Y  
MEMORIAS  
Vol. 6**



**ACTAS Y MEMORIAS DEL XXXIX CONGRESO  
INTERNACIONAL DE AMERICANISTAS**

Sobretiro del N° 17 de FOLKLORE AMERICANO. Publicado por el Instituto de Estudios Peruanos, Horacio Urteaga 694, Lima 11, con el apoyo del Banco de Crédito del Perú.

Actas y  
Memorias del  
XXXIX  
Congreso Internacional  
de  
Americanistas

Lima, 2 - 9 de Agosto, 1970

Volumen 6

Lima, 1972

# **FOLKLORE DE LAS AMERICAS**

**(Trabajos presentados a la Sección V., sesiones 3 d, e y f)**

Comisión editora:

**Rosalía Avaes de Matos**

Museo Nacional de la Cultura Peruana

**Rogger Ravines**

Museo Nacional de Antropología y Arqueología

SECCION V. CAMPESINADO CONTEMPORANEO

Folklore y Artesanías

PARTICIPANTES

<b>Américo Paredes</b> (Coordinador) Universidad de Texas Austin, Texas, U. S. A.	<b>Néstor Lemos</b> Mendoza - Argentina
<b>Dora P. de Zárate</b> (Coordinadora) Panamá	<b>Dora Ochoa de Masramón</b> Instituto Antropológico de Córdoba - Argentina
<b>Berta Montero de Bascom</b> College of The Holy Names Oakland, California, U. S. A.	<b>Etirma Pérez Maddio</b> Escultura de Arte Nativo Rosario, Argentina
<b>Oscar Santisteban Tello</b> Lima, Perú	<b>Sergio Quijada Jara</b> Casa de la Cultura ele Huancayo Huancayo, Perú
<b>Ramón Campbell Batista</b> Instituto de Investigaciones Musicales Universidad de Chile - Chile	<b>David Andrews</b> Department of Anthropology Middlebury College Middlebury, Bermonto, U.S.A.
<b>Plutarco A. Cisneros</b> Instituto Otavaleño de Antropología Ecuador	<b>Luís Ibérico Más</b> Universidad Nacional Técnica de Cajamarca, Perú
<b>Miguel Hangel González Navarro</b> Centro de Investigaciones Científicas Río Negro - Argentina	<b>Manuel Danneman</b> Universidad de Chile Santiago - Chile
<b>Mary Elizabeth King</b> Howard University Washington D.C., U.S.A.	<b>Jorge Sapiain</b> Instituto de Investigaciones Musicales Universidad de Chile - Chile
<b>Elmo Ledesma</b> Universidad Nacional Mayor de San Marcos Lima, Perú	<b>Raquel Barros Aldunate</b> Instituto de Investigaciones Musicales Universidad de Chile - Chile
<b>Julio Delgado</b> Lima, Perú	<b>Demetrio Gazdaru</b> Universidad de La Plata Argentina
<b>Silvia Quevedo</b> Centro de Estudios Antropológicos Universidad de Chile - Chile	<b>Demetrio Roca Walparimachi</b> Universidad Nacional del Cuzco Cuzco, Perú
<b>William Bascom</b> University of California Berkeley, U. S. A.	<b>Jorge M. Yarrow</b> Universidad Pedro Ruiz Gallo Lambayeque, Perú

C O N T E N I D O

	Pág.
Presentación.....	11
<b>PARTE I: CONCEPTOS, DESLINDES y ALCANCES</b> .....	13
Búsquese una denominación más apropiada que "folklórico", para designar la faena erudita que envuelve proyecciones de manifestaciones folklóricas, <b>Dora P. de Zárate</b> .....	15
Folklore, arte y cambio social, <b>Luis Ibérico Más</b> .....	17
Análisis y clasificación de las adivinanzas, <b>Elmo Ledesma</b>	19
El fenómeno folk en el sur argentino, <b>Miguel H. González</b>	21
<b>PARTE II: COSMOVISION Y MITOLOGIA</b> .....	35
Shango in the New World, <b>William Bascom</b> .....	37
Velar el común: un mito en acción, <b>María Angélica Ruiz</b>	47
Mitos de los Cubeo, <b>Alvaro Soto Holguín</b> .....	53
Tendencias épicas en la mitología yagua, <b>Paul S. Powlison</b>	66
<b>PARTE III: RITOS Y PRACTICAS RELIGIOSAS</b> .....	87
Religio popular e sentimiento de culpa, <b>Thales de Azevedo</b> .....	89
El papel de los ritos de pasaje en la integración social de los cañari quechuas del austral ecuatoriano, Leslie <b>Ann Brownrigg</b> .....	92
"Santa" Teresa, el niño "Santo" Fidencio, and "San" Damian: The Structural development of three folk Saints' movements, northern México, <b>B. June Macklin y N. Ross Crumrine</b> .....	100
Una hipótesis de trabajo referida al San La Muerte, <b>Alicia Imazio</b> .....	110
Carreras ceremoniales con troncos entre indios brasileños, <b>Vera-Dagny Stahle</b> .....	117
Otros datos sobre las llamadas batallas rituales, <b>Roswith Hartmann</b> .....	125

<b>PARTE IV: DANZAS, CANCIONES Y ROMANCES</b> .....	137
El concepto de la "médula emotiva" aplicado al corrido mexicano "Benjamín Argumedo", <b>Américo Paredes</b> .....	139
Sobre la saloma panameña, una manifestación original de nuestro patrimonio folklórico, <b>Dora P. de Zárate</b> .....	177
Cecilia Valdés. Sus interpretaciones literarias, folklóricas y musicales, <b>Berta Montero de Bascom</b> .....	182
Remoto origen de la música primitiva de Rapanui, <b>Ramón Campbell B.</b> .....	189
Los romances en San Luis, República Argentina, <b>Dora Ochoa de Masramón</b> .....	206
Orígenes de la cueca cuyana, <b>Néstor Lemos</b> .....	219
Los huatrillas de Jauja; folklore del valle del Mantaro. <b>Siméon Orellana Valeriano</b> .....	230
<b>PARTE V: MEDICINA TRADICIONAL</b> .....	239
Enfoque del curanderismo en el departamento de Lambayeque, <b>Jorge M. Yarrow</b> .....	241
Observaciones en el folklore psiquiátrico del Perú, Federico <b>Sal y Rosas</b> .....	249
<b>PARTE VI: DEL FOLKLORE LATINOAMERICANO</b> .....	263
Folklore de Huorochirí, <b>Oscar Santisteban Tello</b> .....	265
Los piropos en Latinoamérica, <b>David H. Andrews</b> .....	267
Distribución de algunos juegos de hilo entre los aborígenes sudamericanos, <b>Raúl Martínez Crovetto</b> .....	268
<b>BIBLIOGRAFIA</b> .....	280

# FOLKLORE AMERICANO

Organo del Comité Interamericano de Folklore

Director: Luis E. Valcárcel

Años XIX - XX  
Nº 17

1971 — 1972

Lima-  
Perú.

*Uno de los acuerdos del XXXIX Congreso Internacional de Americanistas celebrado en Lima, decidió la preparación de un volumen especial dedicado a reunir los estudios que sobre el Folklore de las Américas se discutieron en su trigésimo novena reunión. Se acordó también que tal volumen debía dedicarse a honrar la memoria de José María Arguedas. Encargos que aquí cumplimos.*

*Varias son las razones por las que se hacía necesaria esta publicación: las nuevas corrientes de la investigación, la divulgación oportuna de los datos y, fundamentalmente, la necesidad de contar con un conjunto orgánico sobre temas conexos que faciliten comparaciones oportunas y accesibles.*

*Los trabajos que aquí publicamos fueron presentados en las sesiones del jueves 6 y viernes 7 de agosto de 1970. Sin embargo, también se incluyen algunos más presentados en otras sesiones y sesiones del Congreso que por su temática de facto corresponden a este corpus.*

*Se ha creído conveniente uniformar ciertos aspectos formales de los textos, sin que ello haya significado alteración de su contenido, ni modificación en el pensamiento de sus autores. Para comodidad del lector las referencias bibliográficas se presentan al finalizar el volumen.*

\* \* \*

Editora: **Rosalía Avalos de Matos**  
Directora del Museo Nacional de la Cultura Peruana.

Parte I  
Conceptos, deslindes y alcances

**BUSQUESE UNA DENOMINACION MAS APROPIADA QUE  
"FOLKLORICO" PARA DESIGNAR LA FAENA ERUDITA  
QUE ENVUELVA PROYECCIONES DE MANIFESTACIONES  
FOLKLORICAS**

(Resumen)

DORA P. de ZARATE

Creemos que hay algo que debe dilucidarse ya, y para siempre, en el campo en que todos nos agitamos y es el de dejar bien claro y definido a qué le adjudicaremos el calificativo de **folklórico** y qué adjetivos aplicaremos a la proyección de lo folklórico en la obra erudita.

Sabemos que nada que involucre la enseñanza sistemática, organizada, intencional, puede ser tenido como una práctica folklórica. Sabemos, por las cualidades que la materia folklórica posee, lo imposible que resulta calificar como folklóricas las creaciones de las personas eruditas, aunque usen en ellas elementos de este carácter y menos calificar como folklóricas, prácticas que hacen de manifestaciones que pertenecen al folk a las cuales tratan de imitar. Sobre todo porque cada una de estas demostraciones han sido el resultado de ensayos organizados, sistemáticos, hasta alcanzar la forma que un determinado director considere óptima, condiciones éstas que son la negación, la antítesis de lo que es folklórico. Es que sólo puede ser folklórica la obra creada por el hombre folk que la ha producido bajo la influencia constante de las condiciones ambientales, culturales, psicológicas, geográficas, históricas etc., elementos que siempre han de darle sustancia a su creación y que le dan un sello particular de cosa colectiva y no individual. El ente folk aprende por imitación inconsciente en su medio ambiente, poniendo en práctica Su propia personalidad, su individualidad; nunca reparará en cuando comenzó a practicar ni en qué momento preciso aprendió a hacer una cosa. Tratándose de sus manifestaciones rítmicas, por ejemplo, podrá observarse que cuando las ejecuta es para gozar él, no para divertir a los demás. Es inconsciente de la admiración o de la desaprobación de los espectadores. Muy distante posición, por cierto, es la del sector erudito que pretende imitarlos, pues en sus ejecuciones es notoria su falta de espontaneidad y demasiado evidente su deseo de gustar y ser aplaudido. Por estas diferencias tan grandes,

tan obvias, en el proceso de origen, medio y fines de las manifestaciones ejecutadas por uno y otro sector, es necesario evitar confusiones. Demos a cada cosa su justa denominación. Dejemos el calificativo de folklórico para la producción del ente folk y busquemos otro, calificativo para la proyección del folklore en la creación erudita, para todo lo que tenga visos de imitar el hecho creado por el folk. Este, calificativo bien podría ser el de **Nativista** o el de **Costumbrista**, o el que esta corporación encuentre más apropiado.

Una vez que hayamos llegado a un acuerdo, hacer la publicidad necesaria para que se imponga su uso y no sólo evitar confusiones sino también la especulación de los que amparados con la popularidad del término folklore quieran comerciar con ella.

## FOLKLORE, ARTE Y CAMBIO SOCIAL

(Resumen)

LUIS IBERICO MAS

El folklore y el arte, por ser expresiones indisolublemente humanas, están como formas culturales siempre presentes en la continuidad histórica de las sociedades.

El folklore y el arte surgen como resultado del deseo del hombre por luchar y dominar lo desconocido antes que como exigencia placentera de expresar lo bello. Son, antes que todo, medios para combatir la muerte total la mayor de las desgracias que le pueden ocurrir a los seres humanos.

A medida que el hombre organiza mejor su vida social y sus posibilidades de subsistencia, a partir de la revolución neolítica, el sentido mágico y el arte ceden posiciones al sentido estético, quedando el primero como patrimonio del folklore.

Al estratificarse clasistamente la sociedad, el arte como expresión estética le sirve de sustento, reflejando el sentimiento del sector dominante, sin excluir del todo manifestaciones totales, por el fondo magreo que conserva. El sentimiento "popular" objetivamente exteriorizado asume la modalidad folklórica.

Si bien el arte como el folklore no pueden dejar de expresar la ruptura de la primitiva homogeneidad grupal, lo hacen de una manera diferente. El arte lo hace desde arriba, el folklore desde abajo de la pirámide social.

El arte por reflejar las contenciones sociales en su cambiante proceso se modifica con la misma intensidad. El folklore por recoger, fundamentalmente, el temor a la muerte y la actitud humana ante lo invisible y sobrenatural, no cambia en la misma intensidad.

Los cambios que se producen en las estructuras sociales modifican los contextos del arte, lo que no sucede con el folklore, cuyos contenidos pueden perder vigencia, se pueden olvidar o recordar en simple actitud mental, mas no son susceptibles de modificación en sus contextos fundamentales.

El arte puede utilizarse como medida del cambio por sus características que presenta en el momento de la investigación; el fol-

klore por su mayor o menor vigencia en la vida del grupo que se estudia

El arte se orienta hacia el futuro, condenando el anhelo humano proyectado al porvenir; el folklore se sustenta en el pasado y cristaliza anhelos permanentes del hombre.

El arte no produce el cambio estructural de una sociedad, pero puede señalarle rumbos o peculiaridades al abrirle nuevos horizontes; el folklore no se anticipa sino que impone limitaciones.

## ANÁLISIS Y CLASIFICACION DE LAS ADIVINANZAS

(Resumen)

ELMO LEDESMA

La ponencia se divide en tres partes. En la primera, analizamos la estructura de las adivinanzas. Distinguimos tres elementos: fórmula introductoria, proposición y solución verbal. El primer elemento establece una "situación lúdica" que altera el valor real de la expresión. En la proposición reconocemos las partículas que guían o desorientan, ya señaladas en 1911 por Lehmann-Nietzsche. La solución verbal es la solución como palabra en sí misma. Luego, establecemos las diferencias esenciales reconocibles en las adivinanzas en castellano a fin de rectificar la inexactitud de la definición de Giuseppe Pitré. De tal inexactitud fue consciente el propio Lehmann-Nietzsche, pero, a pesar de ello, un esquema clasificatorio de este autor-modificado en 1951 por Archer Taylor- continúa siendo considerado el más aceptable.

Hemos aislado cuatro categorías de adivinanzas según que el lenguaje figurado esté presente en (a) la proposición, (b) la solución, (c) la proposición y la solución (d) en ninguna de ellas.

En la segunda parte de la ponencia, revisamos las clasificaciones propuestas por Rodríguez Marín, Ismael Moya, Esther Rivadeneyra, Manuel J. Andrade, Efraín Morote Best, Roberto Lehmann-Nietzsche y Concepción T. Alzola. El análisis demuestra que todas ellas son inexactas a causa de haber sido realizadas con criterios heteróclitos, lo que se explica por no haberse establecido previamente una definición inequívoca de las adivinanzas.

En la tercera parte desarrollamos el esquema clasificatorio a partir de las cuatro categorías que hemos establecido. La primera categoría es la de los Enigmas, caracterizados por una proposición metafórica o anfibológica. La subdivisión reproduce en parte el esquema de Lehmann-Nietzsche. La segunda categoría es la de los Acertijos, caracterizados por la presencia del lenguaje figurado en la solución verbal. Se subdivide en Colmos, Semejanzas. Diferenciación paronomástica y Diferenciación por retruécano. La tercera categoría es la de los Bitropos, caracterizados por la presencia del lenguaje figurado

tanto en la proposición cuanto en la solución. La cuarta categoría es la de los Problemas, caracterizados por la ausencia del lenguaje figurado en la proposición y en la solución. Se subdivide en Problema matemático, Pregunta insólita, Coincidencia, Alusión totalizadora, Enumeración de formas, Chasco, Acróstico, Charada y Logogrifo.

El tema de la ponencia gira alrededor de la definición de la adivinanza en sí misma, y la clasificación pretende ser válida para cualquier especie de adivinanza de habla castellana.

## EL FENOMENO FOLK EN EL SUR ARGENTINO

MIGUEL H. GONZALEZ

De las áreas culturales que se pueden configurar en Argentina la que más dificultad presenta para ajustarse folklóricamente es la que corresponde al denominado Sur. El hecho se fundamenta en la historia misma de dicha área cultural.

Se trata de una gran altiplanicie casi irrecuperable: la Patagonia, aislada en cuanto historia hasta hace poco más de 100 años. No podemos extender este período a fuerza de anécdotas, citas de cronistas extranjeros o por el paso de los religiosos que la atravesaron. Ellos o los que dedicaron largas páginas a mostrar dicha realidad fueron los testigos de una cultura más o menos original que se conservó legítima respecto de la Conquista de 1879.

De la Patagonia etnográfica abundan los datos, no así del folklore patagónico. Esto es así porque las poblaciones aborígenes de la región persistieron en un comportamiento ajustado a sus patrones culturales básicos hasta la incorporación masiva del caballo europeo (horse complex). Es este fenómeno, la primera resultante de la intervención del factor social ajeno al área, que se puede analizar en la zona. Pero si pensamos que **la frontera** hasta cerca de 1867 no distaba de la delimitación natural del río Salado, en la provincia de Buenos Aires, convendremos en que el elemento incorporado —el caballo— lo fue más en términos de apropiación que de contacto efectivo con aquellos que lo introdujeron.

Decimos esto por cuanto a partir de dicho contacto definimos el proceso de **folklorización** en el Sur argentino, pero no porque ese contacto lo haya sido con la totalidad de las vivencias del sistema; otra dificultad, en la zona de estudio, ha sido el tipo de instituciones gravitantes en el área: siendo el folklore un fenómeno popular, no podemos asignar carácter de esta naturaleza a la influencia ejercida por poder, que es la que más interviene en el fenómeno de contacto. En la Patagonia, si bien es el accidente histórico de la cultura, la cultura europea aporta agresivamente en una zona etnográfica que re-

siste la identificación. Valga para esto el aporte que desarrolla Guinnard a ese propósito. (Guinnard, 1966).

Corresponde que nos detengamos en el análisis de las formas elaboradas por las clases cultas que sobreviven en este medio cultural: podríamos intentar la hipótesis de que esas formas tendrían que existir por la influencia de la cultura dominante. Pero para que así ocurra, es necesaria la lenta decantación del proceso, el contacto sostenido, armónico, más allá del acto material de la dominación física.

Tomando en consideración aspectos que comúnmente identificamos como parte del folklore, tenemos que el arte textil de los grupos extendidos desde el extremo sur patagónico hasta casi el borde atlántico de la provincia de Buenos Aires, y que alcanza los bordes cordilleranos y Cuyo, atraviesa 3 etapas: a) dominio nativo total del territorio; b) radicación de grupos nativos en lugares determinados; c) distribución asalariada del indígena como peón o personal de servicio en ciudades, pueblos y estancias.

En las tres etapas se continuó la tradición artesanal con el aprendizaje impuesto por los antepasados; por ejemplo, la construcción del telar, los tipos de técnicas, los métodos tintóreos y aun, durante bastante tiempo, las sustancias tintóreas, fueron las mismas y la única diferencia estuvo dada por una mayor demanda y la comercialización de los tejidos indígenas por los blancos. Con las diferencias del caso, no estamos demasiado lejos de la visión de Pellegrini en su grabado de 1834: tejidos, trabajos de plumas y cueros labrados y trenzados. En esa época, Titus Coan encuentra cerca de la Bahía Gregorio, en el estrecho de Magallanes, la noticia del telar entre los pobladores que trabajan mantas, hechas en telar de 2 parantes, clavados en el suelo y atravesados sobre ellos otros 2 postes, entre los cuales estaba tendida la manta cuya medida era de 4 pies y medio, atados a los extremos de la urdimbre sobre los travesaños. El proceso del tejido era lento y tedioso; la trama, emparejada por la pala. (Coan, citado por Millán de Palavecino, 1963: 424).

La investigadora citada recogió en los últimos años muchos testimonios de esta naturaleza —100 años después— como el de María Leuvú, sobre los indios que fueron entregados a Ramón Cabral, fiel del general Julio A. Roca, en el sentido de que ... "aunque cautivos que vivían en un medio criollo, su educación estaba casi regida por las costumbres de sus mayores". (Millán de Palavecino, 1963: 425).

Los **tehuelche**, anteriores a los **araucanos** en el dominio de la geografía patagónica, tenían preferencia por los dibujos de líneas rectas. Cuando fueron invadidos por los araucanos, éstos tomaron los temas usados por los tehuelche para decorar sus quillangos, y los trasladaron a su tejido. En algunos casos, la mezcla de los dibujos pro-

pios y de los apropiados se advierte en el tejido de recados, el **pontró**, una especie de cobertor y en el **poncho** actual. Cuando se mezclan ambas creaciones, surge el dibujo **kiango**, pero aún es posible verlos separados. He observado en mis viajes que en las zonas cordilleranas, donde el asentamiento araucano es masivo con relación a las zonas de meseta y costa (primitiva área tehuelche) la línea quebrada en los estilos cubre con mayor implicancia la labor tejida. El kiango se afirma más hacia la costa atlántica. Y está el testimonio de Aramendía, investigador de la zona, quien dice que antes estaban más diferenciados los dibujos y eran más particulares los temas, es decir, cada grupo desarrollaba más independientemente una cantidad de dibujos determinados.

Entre los tehuelche, el tejido fue aceptado por la escasez del cuero. Al parcelarse las tierras, para estancias, el control del ganado impidió a estos aborígenes mantener grandes caballadas que surtían la materia prima para sus trabajos artesanales, porque el ganado fue marcado por los nuevos propietarios de la tierra.

Mientras observamos que existió un contacto cultural entre dos culturas disímiles —tehuelches y araucanos— y que los motivos ornamentales fueron incorporados por los segundos como una consecuencia del contacto, dando lugar al ya nombrado dibujo **kiango**, las técnicas europeas adoptadas bajo la influencia misionera u otra, han generado, no nuevas formas o adaptaciones, sino la repetición del esquema extraño sin modificaciones: sweter, saco, guantes, gorro, maleta, bolso, gorro pasamontaña, pelera, galones o bordes para vestido de mujer. En suma, estamos en presencia de algo que no se comporta como la síntesis de un esquema anterior más otro esquema posterior, sino de dos cosas que marchan paralelamente.

Otro tanto pasa con las manifestaciones religiosas; un ejemplo de ello nos lo ofrece el **nguillatun** o **vuquen**. En la actualidad, quienes la practican, visten camisa blanca, pañuelo al cuello, bombacha, bota de cuero, campera, sombrero negro, espuelas y cuchillo a la cintura, Gentes que cuando las visitamos nos ofrecen un banco largo contra la pared de su rancho, para sentarnos, un mate frente al fogón, o que trabajan el tiento para la preparación de elementos de trabajo asalariado en las estancias. (Hassler, 1961). Pese a la configuración de **criollos** o **paisanos**, expresiones con las que se los designa en la zona, regresan a la forma prístina de un segmento de su acervo cultural, la religión, y en algunos casos, hasta impiden el acceso del blanco en tales circunstancias. Se trataría de las relaciones ideales, que quedan configuradas en el acto ritual, manejadas como contradicción manifiesta, según Leach.

Otra cosa sucede con el **camarucu** (camaricu), a veces identificado con el **nguillatun**, y que da lugar a interpretaciones sobre la

aculturación de esta ceremonia. En realidad, difieren, a pesar de que —coincidimos con Harrington— los actuales aborígenes y pobladores rurales de raíz indígena en el Sur, dan esa denominación al nguillatun cuando hablan con los blancos. La diferencia, que en este caso favorece la pseudo folklorización de la ceremonia, radica en que el **camaricu** fue, originalmente, una obligación impuesta a los indios de llevar alimentos y animales de carga a los **incas** en viaje, como así también lo que se les ofrecía en esas ocasiones. Cuando los españoles sucedieron a los incas, se sirvieron de la práctica y continuaron la costumbre con las poblaciones. (Erize, 1960: 70).

Guinnard, ya citado, trae algunas noticias que revelan la incorporación de algunas pautas de comportamiento europeo o ciudadano entre los indios del Sur argentino; así, a propósito de una fiesta que observa y que por las características de su descripción se trataría, de un nguillatun, dice que en tal ocasión ... "sus trajes se componen, durante estos días solemnes, de todos los objetos robados a los cristianos y conservados al efecto con mucho cuidado. Unos se ponen una camisa sobre las mantas que rodean su talle; otros, que no tienen camisa, ostentan con orgullo, ante la admiración de todos, una mala capa española o una chaqueta sin acompañarla de un pantalón; otros, en fin, se ponen un viejo pantalón, las más de las veces al revés, o se cubren la cabeza con una gorra sin visera o un sombrero de copa alta. (Guinnard, 1966: 63). Muchas veces, favorecía este paulatino cambio de los valores materiales de la cultura el trueque con los **indios sometidos**, de quienes obtenían muchas cosas que servían luego como **precio de la novia** (mavun), tales como azúcar, yerba, aros, espuelas de plata, estribos, bueyes, caballos mansos, etc.

Otro aspecto de la lenta folklorización de la cultura mapuche siguiendo al autor francés, tiene relación con ciertos elementos muy apetecidos por los aborígenes desde que les fueron dados a conocer por el blanco. Me refiero al tabaco y al alcohol. Así, el autor francés, nos dice que ... "Para transportar los licores suelen emplear los cueros de carneros, que saben desollar con mucha maña por el pesquezo, para hacer con ellos odres de donde no puede salir una sola gota. También se sirven de los pellejos de las piernas de avestruz, pero prefieren los de los carneros, tanto porque contienen mucho más, cuanto porque resisten mejor el galope del caballo, sobre el cual los afianzan con cinchas sólidamente preparadas". (Guinnard, 1966: 58).

Incorporaron también algunos juegos del blanco, tales como la baraja: ... "juegan con naipes españoles, pero no hay que pensar que ninguno de ellos sea más concienzudo que un tahir cualquiera. Saben hacer señales casi imperceptibles en los ángulos de cada carta; gracias a su excelente vista, nada más que barajándolas distinguen

las buenas de las malas, y son tan diestros en la manera de darlas, que siempre se guardan las buenas. Aquél a quien favorece la suerte cree que lo que ha ganado está bien ganado, en razón de las dificultades que ha tenido que superar para arrebatar a su adversario un par de estribos o de espuelas de plata". (Guinnard, 1966: p. 56). Rastreado la historia de los contactos entre blancos y aborígenes; fuera de los esporádicos de Magallanes (1520), Alcanzaba (1534) y algunos intentos de colonización que fracasaron (1584), el siglo XVI culmina con la dispersión del caballo, calculada en 84 millones de cabezas para la zona pampeana. En 1650 Rosales evangeliza en la Patagonia; 20 años después lo sigue Mascardi, que murió a manos indias en el extremo sur. El siglo XVIII trae la araucanización masiva de la Patagonia, culminada entre 1810 y 1820 con la derrota de los tehuelche en la batalla de Shotel Kaike. Falkner, en Inglaterra habla de la necesidad de conquistar estas tierras, y España instruye al virrey Vértiz para que establezca ... "fuertes poblaciones en las costas del Atlántico y en el estrecho de Magallanes". Vienen los **arañadores de la naturaleza**, que fundan pueblos en las costas: San José, en el Chubut (1779); Carmen de Patagones, sobre el río Negro (1779); Puerto Deseado, Florida Blanca (1780). Abandonados o destruidos casi todos sólo subsistirá el pueblo de El Carmen. El siglo XIX inventa las campañas militares que salen a recorrer el territorio: Martín Rodríguez, Juan Manuel de Rosas. El tercer decenio del siglo nos ofrece la Campaña del Desierto por un lado y la organización de la Confederación Araucana, por otro. En 1843, Chile se posesiona del Real Felipe y funda Fuerte Bulnes, al oriente de las altas cumbres. Al año siguiente, Punta Arenas, a 50 km. de dicho fuerte. Al promediar el siglo, los araucanos, con **Calvukura** al frente, están en el máximo de su poderío; llegan los migrantes galeses y la Armada Nacional, que reconoce los ríos. En 1873 surge la Capitanía de Puerto sobre el río Santa Cruz. Cinco años más tarde, el primer gobernador de la Patagonia: Alvaro Barros.

La cultura blanca ingresa agresivamente en el área, y se justifica así misma por la ocupación de territorio nacional por los llamados **indios de Chile** (araucanos). El perito Moreno llega a las toldeñas y el general Conrado Villegas establece la nueva frontera: en 1883 dice que no queda un solo indio en la provincia del Neuquen. En 1885 se rinde al Ejército Nacional el último cacique rebelde: Sayhueque y el coronel Lorenzo Wintter informa que ha desaparecido para siempre en el sur toda limitación fronteriza con el salvaje. (Alende, 1967: 184). Entre 1890 y 1899, se fundan los pocos centros de importancia en la región: San Carlos de Bariloche, San Martín de los Andes, Río Gallegos, Fuerte General Roca. En el presente siglo, Comodoro Rivadavia, Esquel y los Parques Nacionales.

Se trata de una historia demasiado moderna y por eso se puede estudiar el proceso como parte de él. El fenómeno, en sus consecuencias, apareja estas características antropológicas: a) problema de relaciones internacionales; b) discriminación racial; e) discriminación social. Siguiendo a Lipschutz, vemos que 'los aborígenes actuales de la región son indios o mestizos según se los legitime o como se legitimen a sí mismos. No todos aceptan esa condición y tratan de oscurecer sus orígenes culturales, más allá de la conformación étnica, buscando el anonimato de los suburbios .en las poblaciones blancas. (Lipschutz, 1963; 300).

Ante este cúmulo de antecedentes y motivaciones, cabe preguntarse por qué no ha surgido un folklore pleno del sur argentino y por qué la danza, el relato o la leyenda no se recogen sin el fuerte matiz etnográfico del sustratum aborígen. En realidad, la investigación de gabinete tanto como los trabajos de campo son altamente demostrativos de que las expresiones originales del medio encontraron no una corriente renovadora, sino una corriente de presión. Por una parte, los bienes nativos; por la otra, los bienes de la invasión. Analizado el grado de cesión (en forma y contenido) mutua, es mínimo. Por eso no hay una síntesis del proceso, y sí, en cambio, dos formas que se ubican en el plano social con su idiosincrasia particular.

Me pregunto, hasta qué punto, la falta de un corpus jerárquico de folklore en el sur de la Argentina, a diferencia de lo que acontece en el noroeste, no resulta también de la consecuencia histórica, no ya del tipo de contacto original entre las sociedades que se encontraron, puesto que en ambos casos el contacto fue agresivo, sino de cómo operó el mecanismo de ese contacto. La pregunta no es, ¿a qué vinieron los blancos? sino ¿quiénes son los que vinieron?, o sea, tratar de definir el perfil de la cultura dominante. Mientras que en el norte la persistencia del contacto llevó no sólo al mestizaje biológico, sino a la **crystalización** cultural, en el sur el proceso agresivo coincidió con una configuración distinta del hombre de la conquista. Los que fueron al norte eran europeos ubicados en el contexto del siglo XVI. Esta situación no se repite en el siglo XIX, porque la coyuntura del contacto es otra: al sur vienen blancos nativos, pero con una cultura europeizante y son sus portadores los hombres de ese momento histórico de la vida del país. La Conquista del Desierto, por medio de la cual se incorporó (como se ha dado en llamar) al país una gran extensión de territorio, no podía escapar estructuralmente a la imagen del país que tenían los responsables de esas acciones. Aun inconscientemente, lo advertimos en la cultura del gaucho alzado o analfabeto que conocemos a través de los llamados **héroes de epopeya**, esos que reaccionan contra la ola inmigratoria europea o contra la nueva economía intensiva que vino a suplir la tradicional economía de consumo de las

sociedades aborígenes, nómades y cazadores superiores, agricultores inferiores o pastoriles. La cultura de los conquistadores del siglo XIX deja un testimonio en las abandonadas regiones conquistadas: la **pulpería** y los **almacenes de ramos generales**. Ese testimonio también es de choque: no entiende sino el ahorro despreciable. Su comercio con los vencidos se mantiene invariable hasta la actualidad, y se basa en la explotación de la miseria en que han quedado viviendo, a merced del trueque de sus artesanías por productos de consumo vital a precios elevadísimos.

En cuanto a los aspectos de la cultura material, el folklore de la región estaría representado por la presencia de prácticas que incluyen instrumentos, técnicas, medidas y vocabularios propios de la España que colonizó la zona ribereña del Virreinato del Río de la Plata, tres siglos antes del proceso comentado. Por ej., la preparación de los campos para la siembra se combina con el uso de alguna forma del antiguo arado mediterráneo surcador, tirado por bueyes con yugo. He visto la trilla del trigo, hecha a la usanza bíblica: los caballos caminando pesadamente sobre las espigas en un piso circular. Existen supersticiones vinculadas a la agricultura del arado.

Se puede criticar esta forma de presentación de los hechos culturales, pero es que en ambos casos —norte y sur— hallamos problemas vivos que originaron **actos de poder** distintivos. En la conquista del siglo XIX, uno de los ideales de la cultura era concretar el **volksgeist**, o sea, el espíritu nacional. Pero el sujeto histórico que buscaba ese **volksgeist** era una minoría culta, formada intelectualmente en el pensamiento clásico europeo, productora y consumidora de la cultura. En mi contra, puede afirmarse que la conquista del desierto no la hicieron ellos precisamente, pero la dirigieron, confundiendo el progreso del país con el progreso del grupo a que pertenecían. Baste recorrer la zona conquistada para saber que no se afincaron en ella, y por lo menos para una parte significativa de la región, lo que se conoce hoy como **Alto Valle** de los ríos Negro y Neuquen, la ausencia de una clase alta es explicada en términos del desarraigo familiar, en tanto los apellidos que contribuyeron a la formación de los núcleos urbanos no se enraízan en el acto histórico de la conquista y fundación de esos núcleos.

El gobierno a distancia de ese enorme latifundio no favoreció el mestizaje biológico con el nativo. Por su parte, la inmigración posterior (españoles, ingleses, alemanes, italianos) lo fue de núcleos más o menos cerrados y gravitaron escasamente en la modificación del proceso original.

En esa situación de cambio, cuando aún no se han acabado de integrar los dos segmentos culturales —el blanco y el aborígen— se presenta esta situación: el grupo vencido tiene detrás un **pasado**; el

inmigrante que viene a colonizar tiene delante un **futuro**. Para las generaciones nuevas del grupo vencido o de la inmigración no propietaria, los indicadores socioculturales son: desarraigo, nomadismo cíclico y la visualización de un **presente continuo** en la percepción de roles dependientes. Chilenos que van y vienen insertados en una economía de carencia, aborígenes mestizados con un alto grado de desorganización, concentrados en barrios suburbanos, dándose a sí mismos soluciones no racionales que se verifican en el paso por un nuevo folklore. Perdidas muchas de las funciones tradicionales de la **machi** (rol shamánico), aceptan las soluciones trascendentales ofrecidas por religiones protestantes o canalizan en una figura que en definitiva le pertenece —el "santo" Ceferino Namuncurá— los últimos rastros de una solidaridad y de una cohesión que van perdiendo aceleradamente.

En la actualidad, los aborígenes del sur argentino pueblan, en las áreas rurales, terrenos fiscales con permisos precarios; en su mayoría, cuando no emigran a las ciudades, son pastores y agricultores incipientes. Durante el verano llevan los animales a las partes altas, o zonas de **veranada**. Este trabajo lo verifican cuando se retira la nieve. Las partes bajas, donde por lo general tienen sus asentamientos, sirven para retener el ganado en invierno, por los pastos crecidos en el verano. Consumen asada o hervida la carne ovina y, excepcionalmente, la de yeguarizo. Venden o truecan por productos alimenticios (los llaman "vicios") la lana de sus ovejas y cabras, reteniendo una parte para la labor artesanal, a cargo de las mujeres. Los hombres trabajan el cuero crudo, para la preparación de bozales, lazos, cinchas, etc.

La ciudad, la comarca aldeana, han invadido el **desierto** pero la naturaleza del abismo no se ha modificado; en el proceso de paso de uno al otro de los grupos socioculturales (rural y urbano) se opera otra vez una división. La fase intermedio urbana —la **villa de emergencia**—vuelve a justificar una manera de sobrevivir en un mundo que no les pertenece más allá de algún artefacto técnico o de la imitación de los ladrillos pintados sobre el cartón de sus viviendas precarias. (Munizaga, 1961: 27).

Tal vez convenga, desde el punto de vista del folklore histórico de la región sur argentina, caracterizar parte de la contribución que la población blanca ofrecería en términos de contacto cultural, (siembra de trigo, avena, arvejas, habas, uso de la hoz (**achona**), fiesta de la trilla, señalada de ovejas). Dijimos algo sobre el arte popular, la hibridación de las creencias, las prácticas económicas. Pero podríamos hacer algunas distinciones en la figura del **gaucho** que se asentó en estas regiones. El gaucho aparece dentro de los tipos folk del área pampeana como una consecuencia de las **vaquerías** y cacerías de caballos; Ventura R. Lynch, en su "Cancionero bonaerense" dice que ...

"salían en descubierta de 10, 15 y 20 individuos, formaban un siñuelo con 3 ó 4 vacas de las que tenían domésticas, se lanzaban a la pampa y luego volvían al hogar con grandes grupos de hacienda que desde .aquel momento se contraían a amansar". (Lynch, 1925). El autor dice que allí comienza la historia de nuestro gaucho ..." porque recién entonces es cuando el hijo del país comienza a contraerse y a habituarse a vivir sobre el caballo y allá donde su libertad no reconoce más límites que el horizonte". (Lynch, 1925).

De este tipo de gaucho difícilmente se obtiene información en la zona sur; estamos en los principios del siglo XIX y tal vez lo único que pudo insertarse en el área, a través de los **alzados** fue el **arte de pagar**, reconocido... "de un extremo a otro de este Virreinato" desde 1778. (Lynch, 1925:6); de las especies musicales de este gaucho, tenemos la cifra, el cielo, el fandango, el fandanguillo, el malambo. Vestía chaqueta corta, larga muy poco más de la mitad de la espina dorsal, dice Lynch, con cuello y solapas, camisa blanca, corbata o pañuelo, chaleco muy abierto y prendido con 2 botones "casi sobre el esternón"; pantalón andaluz, con entorchado a la altura del bolsillo, abotonado con 4 ojales sobre la rodilla, destacaba un calzoncillo de hilo o de lienzo hasta el suelo, con flecos y bordado de tablas. Bota de potro, espuelas, cuchillo de cinto, poncho largo doblado sobre el brazo, rebenque, sombrero alto de ala corta y estrecha.

Este atuendo permaneció durante la época federal, con la innovación de un sombrero de embudo en el que se lucía la **divisa punzó**, el facón, más largo que el cuchillo anterior y colocado sobre los riñones, en vez del costado izquierdo o adelante. También surge el tirador, que sustituye al ceñidor.

Este gaucho enriquece su acervo musical con la huella, el gato, pericón, triunfa, media caña, triste, estilo y cueca. Algunas letras indican que este gaucho estaba intentando un avance hacia la zona sur, en la lucha contra el indio:

Los salvajes asquerosos  
andan malevos por ahí  
si el federal los agarra  
les a'e tocar el violín. (gato)

Bien haiga la salvajada!  
Puande quiera que hizo pié  
Ya quiso mostrar la fé  
que traiba en su caballada,  
Largaba la disparada, (décima)  
Como si fuera animal  
Que dispara del corral

Juyendo las boleadoras,  
Que son medias trabadoras  
Cuando agarran un bagual.

El gaucho unitario se diferencia del federal no tanto en el atuendo como en el afeitado; bigote solo, bigote y pera o barba cerrada toda. Este gaucho es el que toma contacto más permanente con la cultura aborigen por su condición de perseguido por el sistema político imperante. Gustaba del palito, el morete y el prado.

Al promediar el siglo XIX, el gaucho verdadero —como lo distingue Lynch— conserva casi todas las costumbres de sus antecesores, con el cambio del sombrero, ahora chambergo con el ala levantada hacia adelante y volcada por detrás, el pañuelo al cuello o atado bajo la barba y sobre la cinta o barbijo. (Lynch, 192 S: 1 3). Va introduciéndose la bota de becerro y el calzoncillo con flecos se guarda para los días de fiesta.

Persiste el chiripá junto con la costumbre de andar en mangas de camisa, luciendo el tirador con monedas de plata española o boliviana. El gaucho **compadre**, en cambio, usa el sombrero echado sobre los ojos, levantada el ala de atrás y medio volcada de adelante. Prefiere la bombacha al chiripá.

Por su parte, los indígenas, que a esta altura de los acontecimientos, tuvieron contacto con los mencionados tipos folk descriptos, vistieron "a la federala" —los puelches— con chiripá rojo; estos **indios criollos** —como los llama el Juez de Paz de Bahía Blanca— en ocasiones vestían ... "de bonete colorado, poncho punzó con tres tiras finas, chiripá de gerga bordado ancho, (un) poncho a pala..." algunos llevaban ... "la cabeza atada con un pañuelo, una manta morada, chiripá..." (González, 1967: 7).

Podría agregar otros testimonios, que he recogido en mis investigaciones antropológicas, tales, el gusto por la guitarra y el acordeón; algunos aprendían a tocar la primera "para enamorar, en 2 tonos reglamentarios"; tocaban milongas de 4 pies y todavía es posible escuchar a los ancianos recitar décimas de tipo criollo, tal como las que grabé en Los Menucos, provincia del Río Negro.

De las expresiones folklóricas de este tipo, muchas están en desuso, integran un folklore histórico que se transmitió oralmente, pero han marcado la coreografía, la música y la lírica con su tinte pampeano. Tenemos que acercarnos mucho a la zona cordillerana para observar la superposición concreta de los elementos folklóricos chilenos, cuya vigencia y función se configuran más que nada en torno a los grupos humanos que participan de los movimientos migratorios temporarios a nuestro país. Agréguese a esto el escaso porcentaje de

conciencia nativa y la tasa de extranjería en proporción mayor que en el orden nacional, para la zona. (Lombera, m.s).

Corresponde ahora que nos preguntemos, si este corpus que venimos de analizar, ha adquirido, en su totalidad, el carácter de **tradicional**. Este problema tenemos que visualizarlo teniendo en cuenta el origen de los productos, la regularidad de su difusión y el destino de los bienes. Existiendo una relación efectiva de dependencia entre las manifestaciones de las actividades humanas (materiales, sociales, etc.) y el paisaje, uno se da cuenta que las "regiones" no son unidades estáticas, sino que la circulación interna, los aportes aluvionales, van creando lentamente las condiciones de una **pancultura** en la que subyacen, como islotes, los hechos folklóricos, que al decir de Raffaele Corso, nacen y se desenvuelven como las plantas, en el terreno social, del cual sacan sus formas y sus características.

Para que algo sea tradicional, debe cumplir el requisito de resistir las generaciones históricas, por los menos tres; esto, en tanto la tradición no es sino la trasmisión directa y espontánea de los bienes de la cultura en profundidad histórica. En la zona sur de la República Argentina nos encontramos con tradiciones de la capa urbana y con otras propias de la capa rural y aldeana. Para que tengamos tradiciones propias en la capa urbana, las ciudades deben poseer historia. No podemos confundir la historia con la crónica lugareña que registra los hechos de la cultura. Excluyendo el complejo urbano que existe en la desembocadura del río Negro (Carmen de Patagones-Viedma) ningún otro centro urbano cuenta con una historia que se remonte más allá de las tres generaciones del requisito metodológico. De ahí que sea la crónica la más rica fuente de información cuando no la única de que se dispone para reconstruir ese pasado aún inmediato. Se trata de núcleos de población que apenas comienzan a construir su historia. Si aceptamos este aserto, enriquecemos la posibilidad de análisis folklórico de estos núcleos, aldeanos aún en muchos sentidos. Es decir, no nos apartamos de aquellos que dicen que "Folklore es la ciencia de la cultura tradicional rural y aldeana"; pero el gran cuidado que debemos tener en estos casos, es que **la ciudad**, las ciudades de este tipo, imiten, o peor aún conciban, una especie de **parafolklore** que consuman inconscientemente, como el caso de la música nativista, que se produce en las grandes urbes y se identifica con sectores románticos de ella. Es de gran cuidado separar ambas cosas, para poder identificar qué es lo realmente tradicional y qué es lo que se ha imitado, ante la imposición de las novedades en forma de proyección folklórica por los medios masivos de comunicación. Los núcleos urbanos y semiurbanos de la zona en estudio y aún los rurales por uso de la radiotelefonía a transistores, viven un clima de **panfol-**

**klorismo** con la migración interna de muchas **expresiones**, no ya por el traslado de los que las producen sino en virtud de una especie de fuerza expansiva propagandística. Considero que se trata de un tipo de presión que ha llegado a gravitar en las áreas de valor de la sociedad en análisis, en términos de los objetivos cuya gratificación es más apetecida, afectando las gratificaciones propias. A ello se agrega una falta de reflexión sobre el medio expresivo del contexto original.

A su vez, en la investigación encontramos otros hechos: la imitación del folklore del lugar. En parte es aceptado por los habitantes del medio, que la practican y en punto a los aspectos materiales, la justificación.

No podemos considerar un enriquecimiento del folklore suero, el inventario de estas categorías; el acervo propio incluye:

- a) las cosas que se hacen y usan en el lugar conforme a una tradición que en el área de estudio no podemos llamar **remota** pero sí, que sea lugareña; en función de la composición demográfica y de los factores económicos y sociales;
- b) las imitaciones de los modelos urbanos, pero siempre que hayan recibido el sello tradicional mínimo en ese medio, es decir cuando el producto ajeno ha sido ingerido en su totalidad en el producto local (Jacovella, 1960: 10). Un ejemplo sería el uso de las anilinas industriales en las técnicas textiles (mujeres) y el arar cruzado, sin rastrillada (hombres).

George M. Foster (1953) presenta algunas reflexiones que pueden interesarnos en la medida que reflejan el pensamiento folklórico contemporáneo que más podría acercarse a la característica del proceso que estudiamos; en ese sentido, él dice que para diagnosticar una cultura folk y una sociedad folk, el criterio debe ser estructural y orgánico y tiene que estar determinado por las relaciones entre ambas —cultura y sociedad—; en la medida que los pocos grupos primitivos que quedan en la zona sur de la Argentina sean asimilados directamente a las culturas nacionales industrializadas, serán más improbables la aparición de nuevas culturas folk. Cuando Foster dice "directamente" es claro que nos introduce en el concepto de **cultura monitora** que detenta la sociedad urbana e industrial que sustituye actualmente a la sociedad de la conquista, que no se afincó en el lugar.

El proceso se agrava en la segunda mitad del siglo XX, donde la economía industrializada no favorece la persistencia en el área de una cultura de tipo folk: (los resultados de una investigación sobre **curanderismo** en la zona suburbana de los centros industriales me indicaron que el 50% de los **pacientes** no atribuye **poder** al sanador; subyace un margen de duda que posibilita el tratamiento de las di-

versas dolencias por el más variado de los tratamientos). La historia social de la región en estudio, en términos del siglo escaso que nos separa del contacto más o menos sostenido de ambas sociedades no contribuyó a afianzar las defensas mínimas para la resistencia posterior al avance de la cultura nacional; las características de la estructura social donde funciona la situación analizada ha hecho que las formas originales aborígenes adopten una nueva disposición en la estructura del sistema a que se ven compelidas, modificando la consagración de sus expectativas. Esto explica el porqué de la desacralización de algunas acciones mágicas como la aparición de acciones mágicas nuevas, aparentemente desacralizadas.

Habrà folklore en la medida que obtengamos la resultante de las condiciones dinámicas que producen una nueva forma de organización humana, pero no una nueva forma con la condición sustitutiva, sino integradora.

Parte II  
Cosmovisión y mitología

## SHANGO IN THE NEW WORLD

WILLIAM BASCOM

Shango is a God of Thunder of the Yoruba of Nigeria, who number over ten million. He is not the only Yoruba God of Thunder; Oramfe is worshipped as such in the city of Ife, and Agbona in the Ketu kingdom. Yet the worship of Shango is more widespread among the Yoruba than that of Oramfe or Agbona, and he is particularly associated with the city of Oyo, capital of the largest of the Yoruba kingdoms. Shango's counterpart among the Fon of Dahomey is Sogbo or Xevioso.

According to Yoruba myths, Shango's father was Oranmiyan, a great warrior who founded the city and kingdom of Oyo and became its first king. Oranmiyan had two fathers and was half light skinned like Odua, the Creator of the Earth, and half dark skinned like Ogun, the God of Iron and God of War. Shango's mother was Yemoja, Goddess of the Ogun River. Yemoja is said to have come from the city of Bida in Tapa (i. e. Nupe) country to old Oyo, where she married the king, Oranmiyan, and by him she bore Shango at Oyo. Later she left Oranmiyan and married the chief of a town in the Oyo kingdom, and after fighting with him she turned into the River Ogun, which flows southward past the cities of Oyo and Abeokuta.

Shango in turn also became the Alafin or king of Oyo. He had a number of wives, of whom the most important were goddesses of three rivers named after them, Oya, Oshun, and Oba. The River Oya is the Niger, and Oya, who is also known as Yansan, was Shango's most faithful wife.

Shango was greatly feared because when he spoke, fire came out of his mouth, and he was noted for his magical powers. According to a myth it was a defeat in a magical contest that led him to leave Oyo and hang himself, although when thunder rolls his worshipers shout, "Oba ko so", "The king did not hang himself". Of his wives, only Oya remained true to him to the end; she left Oyo with him and became a deity when he died.

Shango lives in the sky and hurls thunderstones to earth, killing those who offend him or setting their houses on fire. Because of

this he is called Jakuta, one who fights (ja) with stones (okuta). His thunderstones are prehistoric stone celts (odun ara), ground like those of the European Neolithic period. When farmers find these stone axes in the field they take them to Shango's worshipers, who keep them at his shrines as the symbols through which Shango is fed the blood of animals and the other sacrifices which are offered to him. When a house is struck by lightning, his priests, who carry appliqué leather shoulder bags (laba), are called to remove the thunderstone from the ground; it also is placed at his shrine. Until Shango's priests have performed an atonement (etutu) to prevent the same misfortune from happening to another member of the clan, a person killed by lightning must not be buried and a house struck by lightning must not be rebuilt, its inhabitants sleeping in smithies and market stalls in the interim. It is said that Shango cannot "fight" without Oya, who manifests herself as the strong wind which precedes a thunderstorm. He sends Oya to fight with wind, and when she comes people know that Shango is not far behind. Oya blows the roofs off of houses, knocks down large trees, and fans the fires set by Shango's thunderbolts into a high blaze.

Shango fights with troublemakers and those who used bad medicine to harm others, as well as with his worshipers who neglect their sacrifices, break his taboos, or offend him in other ways. His taboos include the Redflanked Duiker, a kind of rat (ago), and sese beans (*Phaseolus lunatus* or *Sphenostylis stenocarpa*). One must not smoke or carry fire in front of a person who is possessed by Shango. His favorite foods and sacrifices include ram (agbo), bitter kola nuts (orogbo), yam porridge (amala), bean stew (obe gbegiri), and ochra stew (obe ila).

Only one member of each cult group, known as his "mount" (elegun), is possessed at Shango's festivals. He wears a cotton coat colored red with camwood and to which are fastened cowry shells and charms or miniature combs, dance wands, and thunderstones carved in wood, and which may be black with the blood of many sacrifices. He also wears appliqué cotton panels (wabi) about his waist which whirl out from his body as he dances, knee-length cotton trousers reddened with camwood and trimmed with cowries and, on occasion, a large red cape. Like Shango himself, his "mount" performs magical tricks to impress the spectators, such as sitting on iron spear point, releasing people tied with ropes, and passing an iron rod through his tongue. His assistants carry long blackened staffs which make a mysterious rustling sound when inverted. In states of possession, Shango's "mount" is said to carry a pot of live coals on his head, put his hand into the pot, or eat burning cotton balls which have been

soaked in palm oil, without apparent harm. Bata drums, which have two heads of different sizes and are played in sets of three, are used for Shango.

The shrines for Shango contain a plate of thunderstones, usually set on an inverted mortar which also serves as the stool on which initiates have their heads shaved, carved wooden dance wands (oshe Shango) representing double-bladed axes and often decorated with human figures, a hollow gourd containing pebbles or seeds which serves as his rattle (shere Shango), and the appliqué leather shoulder bags. His worshipers wear strings of alternating small red and opaque white beads as their insignia (Bascom, 1969: 83-88).

Many Yoruba were taken to the New World very late in the slave trade, which is one of the reasons why the worship of Yoruba deities (orisha) persists in recognizable form in the New World. During most of the last century (1817 -1893) the Yoruba were ravaged by warfare, fighting against the Fon of Dahomey on the west, against the Yoruba city of Ilorin and its Muslim allies on the north, and in a series of fratricidal wars which pitted one Yoruba kingdom against another. In the historical sources, however wars with Dahomey can be traced as far back as 1698 (Bascom, 1969: 12-15).

In Brazil the descendants of Yoruba slaves are known as Nago, a term which is used for the Yoruba by the people of Dahomey. This fact, plus the fact that descendants of the Fon of Dahomey are called Gege, suggests that many of the Yoruba who were taken as slaves to Brazil were captured in the wars with Dahomey, although the Nago still remember the names of Oyo, Ibadan, Abeokuta, and other Yoruba cities. The Yoruba deities are known as oricha or orixa, and are worshipped in cults variously known as candomblé, macumba, or simply as Shango, which are found all along the coast of Brazil from Sao Luiz in Maranhao south to Rio de Janeiro, and even below Rio.

In Sao Salvador de Bahia, Yoruba religion seems to be the purest of anywhere in the New World. Rodrigues (1935), who uses **ch** instead of **x** for the Yoruba **s** or **sh**, says that Chango is the most popular oricha in Bahia. He is the god of thunder and is also known as Dzakuta (Jakuta), the thrower of stones. His wives are Oya, Ochun, and Oba (331-335). Rodrigues reports two Bahían myths which are surprisingly similar to Yoruba myths which had been published by Ellis. One tells how Chango pursued Oya to the palace of Olokun, the Sea God; the other tells of Chango's flight from Oyo, and how he hung himself (Ellis, 1894: 54-56, 50-52). Rodrigues notes that several Fon deities have been mixed with their Yoruba counterparts, including Khebioso (Xevioso) with Chango (347). He also

illustrates two Shango dance wands which he correctly identifies as "oches de Chango" (Fig. 11).

In the New World the Yoruba deities have often become identified with Catholic saints, and chromolithographs and plaster statues of the saints are used on their shrines. These syncretisms are not consistent and some are puzzling, such as the association of Oya with cemeteries, and the Cuban use of a chromolithograph of St. John the Baptist, depicted as a blond young boy holding a lamb, to represent the black skinned Ogun, the Yoruba God of Iron and God of War. In Bahia Shango has been identified with St. Barbara, whose chromolithograph depicts her as dressed in a red cape and standing in front of a castle with crenelated walls. The change of sex is the puzzle here. Ramos (1934) notes that in Catholic folklore St. Barbara has power against lightning and storms (120). She is also patron of artillerymen and miners, and perhaps the noise of cannon and blasting has been associated with the sound of thunder; also, red is Shango's color and in Africa his "mount" so he sometimes uses a red cape. Shango is also identified with St. Jerome in Bahia.

Ramos (1934) published two additional dance wands without indicating their specific provenience (Figs. 5-6), and a song for Xango which ends with one of his Yoruba greetings, *Cao cabiecile!* (Kawo kabiyesile!) (53). He notes that one kind of Yoruba drum used in Bahia are the *batás* (162), and that *chére* (*shere*) are used there also (164); but he does not associate either with Xango.

Pierson (1942) says that Xango is thought of as male; the principal color in his dress is red; his beads are red and white; his insignia are a lance and a hatchet (probably the *oshe* Shango); his sacred foods are cock, turtle, he-goat, and an ochra stew (*carurú*)<sup>1</sup>; and his symbol is a meteorite (282). Elsewhere he quotes an informant who says that turtles and he-goats are taboo to Xango worshipers (268), and he says that stones of Xango are thought to have fallen from heaven during thunderstorms and penetrated into the earth, returning to the surface after seven years (254).

A great amount of additional and more detailed information on the worship of Shango and other Yoruba gods in Bahia has been published in later works by Edison Carneiro (1948), Pierre Verger

1. *Carurú* is made with ochra (*quiabes*), dried shrimp, and palm oil (Bastide, 1958: 142, 249). Bastide says that ochra is Xango's favorite dish, and that a ceremony in which it is offered to him is called *amala* (93). *Amala* is the Yoruba name of a yam porridge, which is one of Shango's favorite foods in Nigeria. Jose Ribeiro (n.d.) defines *amala* as *carurú* made for Shango (110).

(1957), Roger Bastide (1958, 1967), and others — too much, in fact to be covered here.

Octavio da Costa Eduardo (1948) reports that in Sao Luiz in the State of Maranhao, Shango is identified with St. Peter (84) and with *Kevisio* (81), and is recognized as having control over thunder (81). His beads are red and white (74), and *abata* drums are used in the Yoruba-derived cult houses (70).

René Ribeiro (1952) reports that at Recife, in the State of Pernambuco, Shango is the god of thunder and is identified with St. Jerome (45). *Yansa* (*Oya*) is his most faithful wife (45), and *Yemanjá* is his mother (50). His symbols are stone axes, "*pedras de raio*", and his rattle is called *shere* (50). In a myth, Shango tells *Yansan* that his foods are bull, duck, tortoise, cock, ram, and ochra stew (51). Another myth explains why ram (*agbo*) is one of his favorite foods (47). The similarities between a Shango shrine in Recife and another rat *Sakete* in Dahomey are dramatically shown in two photographs (Verger, 1957, Pl. 52, 51). In the States of Pernambuco and Alagoas the Nago cults are known as *Xangos* or *Chango* (René Ribeiro, 1952: 44; Bastide, 1967: 123).

In Rio de Janeiro, where the cults are known as *macumba*, Xango is identified with St. Michael the Archangel (Ramos, 1934: 120). Ramos quotes a lengthy myth about Shango and *Oxum* (*Oshun*) which was recorded in Rio by Joao do Rio (241-243).

At Porto Alegre, in Brazil's southernmost state, Shango is similarly identified, according to Ramos; but he is identified with St. John, according to Herskovits (1943: 502-503). Here the cults are known as *batuque* or *para*. Additional information on Xango in Brazil, without specifying the region to which it refers, is to be found in Joao de Freitas **Xango Djacutá** and José Ribeiros **Candomblé no Brasil**.

For Trinidad we have the account of the Shango cult in Port of Spain by Herskovits (1947) and a later monograph by Simpson under the title of **The Shango Cult in Trinidad** (1965). As in northeastern Brazil, although the cult is known as Shango, it involves the worship of all of the Yoruba deities, known in Trinidad as "powers", that are remembered. Shango is the god of thunder and lightning and is identified with St. John. His sacrifices include bulls, rams, red and white cocks, and white pigeons. His "clothes and colors" are red, or red and yellow. Shango is described as ordinarily mild, calm, quiet, peaceful, and charitable (as St. John-Abacuso<sup>2</sup>), or as quiet, deliberate in speech, peaceful, and sympathetic (as St. John of the Cross or *Guroon*); whereas it is *Oya* that is hot-tempered, "like a hurricane"

2. St. John-Obakoso?

(Simpson, 1965: 21-22). Shango's robes, shirts, and turbans for men, and dresses, headties, beads for women, and materials used in curing are kept in the leader's home. His thunderstones are kept in a separate room. The black or gold covered beads worn at Shango's ceremonies have no religious significance (40). There are no carved figures at Shango's shrines, but there are "thunder stones", statues and lithographs of Catholic saints, crucifixes, rosaries, vases of flowers, pots of water, bottles of olive oil, swords, and double-bladed wooden axes similar to the oshe Shango illustrated by Frobenius for the Yoruba (103). Shango's drums, "made in sets of three, resemble the double-headed **bata** drums more than any other drums found among the Yoruba" (105).

Despite these numerous similarities to Africa, Simpson confirms Herskovits' observation that the Shango cult has been mixed with the Shouter cult, which is related to the worship among Protestants in the southern United States; and he concludes that the Shango (i. e. orisha) rituals are being corrupted or destroyed by TV, radio, and record companies, and by journalists, photographers, amateur folklorists, and others (117).

In Grenada also, Shango is the name of the cult in which the Yoruba deities are worshipped. The stool of Shango is decorated with his emblems, thunderstones, which are prehistoric axes found on the island. The Yoruba deities are known as "powers" and are equated with Catholic saints whose chromolithographs decorate the shrines; but Shango's identification has not yet been reported (Pollak-Eltz, 1968: 59-60).

In Haiti the dominant African deities are from the Fon of Dahomey. They are known as loa, and are worshipped in the vodun or "voodoo" cults. Herskovits (1937) reports that Sobo (Sogbo) is believed to give thunder, and that his symbol is the ram; Shango is also known but is conceived to be a servant of Ogun (316). Metraux (1960) illustrates a mural of "capitaine Chango" in military uniform holding a drawn sword (64), which he identifies as "Shango, the war god, of the Nago Family" (108). Marcelin (1947) describes Chango as a god of storms and war who throws thunderbolts; lightning is the flame which comes out of his mouth. In states of possession his worshipers pass their hand over burning alcohol (95 -9 7).

Second only to Bahia, Yoruba religion has probably been retained in purest form in Cuba, and particularly in Havana. Many studies relating to it have been published, notably by Fernando Ortiz (1906, 1916, 1950, 1951, 1952-1955). and by Juan Luis Martin (1930), Romulo Lachatañere (1942), Lydia Cabrera (1968). Teodoro Díaz Fabelo (1960), and others. Because of the limitations of

time and space, I will report briefly on the work of Mrs. Berta Bascom and myself, most of which was done in the town of Jovellanos in 1948. We found that informants differed greatly in the accuracy and the extent of their knowledge about the worship of Shango and other Yoruba gods, many of whom were remembered. Some knew very little despite long associations with the cults, but others knew very much indeed; and some could even converse in the Yoruba language.

In Cuba the descendants of Yoruba slaves are known as Lucumi, a name probably derived from one of the Yoruba greetings, *oluku mi*, meaning "my friend". The Yoruba gods are known as *orisha* (written *oricha*) or *santos*, and their worship is known as *santeria*. Shango (or Chango) is identified as St. Barbara, and is generally thought as a male. This identification led some informants to say that Shango changes his sex, is a hermaphrodite, or has distinct male and female manifestations; but most informants emphatically denied these views. He is said to have many names, including *Alafin*, *Obakoso*, *Jevioso*, *Sogbo*, and *Olufina*, because he used different names when he went from town to town in the course of his love affairs. Other informants explained, more realistically, that he was probably known by different names in different parts of West Africa, and the more knowledgeable identified *Sogbo* and *Jevioso* as *Fon*, rather than Yoruba, names.

Shangos' s wives were *Oya* or *Yansan*, *Oshun*, (written *Ochun*), and *Oba*; and the myth about *Oba* cutting off her ear and serving it to Shango in *ochra* stew is remembered here, as it is in Bahia (Bastide, 1958: 16), although in Nigeria we have found only a few who remember it. *Oya* is the wife who remained with Shango until the end, and she manifests herself as a hurricane or strong wind. Whereas *Ogun* is thought to have black skin, Shango is light skinned and has features like a mulatto. He lives in the sky and is associated with thunder and lightning. He is worshipped through thunderstones (*centella*, *edun ara*), like flint celts (*hacha de pedernal*), which he hurls from the sky when he thunders. These are found under palm trees which have been set afire by lightning; they go into the ground and come out seven years later. Sometimes lodestones (*pedras imán*) are used in their place. Shango and *Oya* are the "owners" of fire, and it is taboo to smoke when a worshiper is possessed by either of them.

Worshipers who are possessed by Shango are spoken of as his "horses", and he can possess several in the same cult house at the same time. It is said that in states of possession Shango sometimes asks for fire; then he may be brought burning oil or charcoal and he puts his hand into it, and sometimes fire can be seen coming out of his mouth. When a worshiper is possessed by Shango, a red cloth or better a red cloth trimmed with white, is tied about his arm or her waist, if they

are not already dressed in these colors. Red and white shirts for men and dresses for women are worn as "promises" in response to a prayer that is answered, for example, that a woman be given a child or that her child be cured of illness. Alternating red and white beads, like those used in Nigeria, serve as insignia of his worshipers.

Shango's favorite sacrificial animal is a ram (agbo) with which a white or reddish cock must be killed. The head of the ram and its testicles are cut off and presented to his stones; a female sheep is unacceptable because, as one informant explained, "The first thing Shango looks for is the testicles". Other sacrificial foods include ochra stew (quimbombo, amala ila), bean fritters (akara) cornstarch porridge and gruel (eko, spelled eco), tortoise, and a variety of fruits including bananas, apples, cherries, and mamey. There is a Cuban myth, undoubtedly of local origin, which reconciles one of the discrepancies between the chromolithographs and Yoruba ritual. It tells how Shango tricked Ogun into exchanging the young ram, with which St. John the Baptist is depicted, for a dog (aja), which is Ogun's favorite sacrificial animal.

In Havana there were several small shops, located near the major churches, which catered more to the santería than to the Catholic trade. Along with candles, chromolithographs and plaster statues of the saints, were beads, stones, and other paraphernalia for the Lucumi gods, and similar items were for sale on stands outside in the street. For Shango one of the shops had an old and beautiful wooden machette, completely covered with cowry shells and red and white beads, with St. Barbara depicted in beadwork, priced at \$100.00. There were other wooden machettes painted red and white for Shango or red for Ogun, about three and a half feet long, priced at \$3.50. In Jovellanos, worshipers of Shango and Ogun danced with this simpler form of machette in states of possession. Nothing like the sculptured oshe Shango of Nigeria or Brazil was observed in Jovellanos, but we did see a more literal representation of a double bladed axe or hatchet, called oshe, used in one possession by Shango. An oshe Shango much closer to the African form is illustrated by Ortiz (1951: 413). The Havana shops also sold small model of bata drums, only a few inches long, for use as decorations for Shango's shrines, Bata drum were known in Jovellanos, but we saw them only in Havana, where three bata drummers served as informants (Bascom, 1951: 19). Ortiz (1952-1955, IV:205-321), who devotes over a hundred pages to bata drums, says that they are considered the most important drums in Cuban santería. He also illustrates a Shango rattle (shere) which he calls asheré (Ortiz, 1952-1955, II: 83). In the unnumbered plates at the end of Lydia Cabrera's *El Monte* (1968) are photographs of a Shan-

go shrine figure standing near a miniature bata drum and holding his dance wand and what appears to be his rattle; a seated Shango figure holding a dance wand and an unidentified object with another dance wand protruding from its head; a variety of forms of Shango's wooden dance wands, machettes, and hatchets, including one at the far left which resembles the type used in Dahomey; a bata drum being played in a religious procession; and the front of one the santería shops in Havana.

Rather than being survivals which have persisted in rural isolation, Yoruba cults in the New World are primarily an urban phenomenon. Indeed it seems that African cults in general flourish in the largest cities, with the communities of escaped slaves like the Maroons in Jamaica and the Bush Negroes in Dutch Guiana being the exceptions. Even my own professor, Melville J. Herskovits, does not seem to have recognized this, probably because his first field work was among the Bush Negroes, as he searched for African retentions in a Haitian valley and a Trinidad Village. In Cuba the worship of Shango flourishes most notably in Havana, in Haiti in Port-au-Prince, and in Trinidad in Port of Spain, in each case the island's capital and largest city, in Brazil it is centered in the state capitals, Sao Luiz, Recife, Salvador, Rio de Janeiro, and Porto Alegre. In the case of Yoruba derived cults, it is possible that this is partly due to the fact that the Yoruba have had a long tradition of urban life in Africa (Bascom, 1969: 1-4). A more convincing explanation, however, is economic. In Cuba, and probably elsewhere in the New World, many of the most knowledgeable priests and diviners have moved to the larger cities where they can attract a larger, and often wealthier, clientele.

Yoruba religion is certainly not the only African religion which persists in recognizable form in the New World, even in the areas that I have discussed. In some places there is no evidence of Shango worship, and the predominant religions are those of the Akan of Ghana, as in Jamaica, or the Fon of Dahomey, as in Guadalupe and Martinique; or an interesting mixture of Akan and Fon, as in Dutch Guiana. Although perhaps less clearly preserved, the predominant influences are Mandingo in Argentina and Uruguay and Bantu, in Ecuador and Venezuela. There are also large areas in the New World where specific African religious influence cannot be, or at least have not been reported to be, recognized, including Paraguay, Bolivia, Chile, Perú, Colombia, British and French Guiana, Puerto Rico, the Bahamas, Bermuda, and the entire continental area from Panama northwards. <sup>(3)</sup>

3. However, Turner (1949) reports that two of the personal names used by the Gullah of South Carolina and Georgia were Shango (163) and Onishango (145), which he correctly interprets as "the god of thunder" and "a worshipper of Shango".

This picture, resulting from the past centuries of the slave trade, has suddenly been altered by the Cuban revolution and Fidel Castro's rise to power. I have no first hand knowledge of these rather dramatic changes, but must rely on reports from my students and others. Castro, seems to be opposed to santería as much as he is to Catholicism or, for that matter, any form of religion; but he has inadvertently given a new lease on life to the worship of Shango, and the other Yoruba gods as a result of the dispersal of Cuban refugees. From friends and relatives in Miami, we know that many santeros and santeras have settled there.

A second major center of santería in the United States, probably even more important than Miami, is New York City, where a Shango temple has been established. Apparently only Cuban refugees were involved initially, but some Puerto Ricans and New York Negroes have become attracted to this cult. There are suggestions of some friction between the latter and the Cubans, and hints that the Cubans are thinking of founding a separate temple for themselves. It is also reported that classes in the Yoruba language are being taught in New York, and that santería cults have expanded to Savannah, Detroit, Chicago, and Gary, Indiana.

Refugee santeros and santeras have also spread to many other parts of the New World, and the worship of Shango has probably spread with them. The only additional information I have is for San Juan, Puerto Rico, provided by Morton Marks, a student who visited Puerto Rico last summer. In San Juan the Cuban santería group is separate from the local community; at least one Puerto Rican santera participates, but she was initiated in New York City. Shango is associated with thunder and is identified with Santa Barbara, as in Afro-Cuban belief. At one initiation, because there were no local Oya worshippers, an Oya priestess was flown in from New York for the occasion. Not only did she fly in by jet plane, but she brought with her Xeroxed copies of Yoruba word lists for the cult members to study! The worship of the Yoruba gods has entered a new phase, and as it spreads to new centers it is being adapted to the jet age.

## VELAR EL COMUN: UN MITO EN ACCION

MARIA ANGELICA RUIZ:

I. Iniciar el ciclo anual, ordenar la vida de los comuneros, asegurar su cohesión y definir los límites con las comunidades adyacentes; garantizar las lluvias que fertilizan los campos y aseguran la fecundidad de la tierra. Definir las funciones de las autoridades, destacando el rol de cada una de ellas, la obediencia que el pueblo les debe y las sanciones que se aplicarán a quienes no cumplieren con la tradición. Además distribuir las tareas que competen a hombres y aquéllas que son propias de las mujeres.

Repetir acciones primordiales, poner orden en el cosmos e instalarse en él, colaborando en el mantenimiento del mismo, es la tarea inmensa, llena de responsabilidad, que asume la comunidad Pampacocho-Yaso al entrar en contacto con lo sagrado.

Instrumentar la potencia de lo sagrado implica gran estrictez en el cumplimiento del ritual y el que pone en peligro el orden cósmico será severamente castigado y el terror lo llevará en algunos casos hasta la pérdida de la vida.

**Velar el Común** significa repetir conductas arquetípicas con la rigidez de modelos propios de sociedades sacralizadas y con la angustia que implica administrar lo sagrado, el terror a la potencia, la apertura a lo maravilloso y la peligrosidad que entrafia ese contacto y la inobservancia del estricto ritual.

Si algo se omitiera, fallara, las consecuencias dolorosas alcanzarán no sólo al que no cumpliera con el ritual sino a toda la comunidad. De ahí que ésta controle con celo la conducta de sus miembros.

II. **Velar el Común** persigue múltiples objetivos, pero los que destacan en un primer plano son los que se refieren a:

- Proteger la unidad de todos los miembros de la comunidad.
- Cuidar las tierras comunales defendiéndolas de los vecinos, reafirmando la "posesión" inmemorial de títulos del tiempo del coloniaje" (1).

---

(1) Expediente 20\_ Tomo II Ministerio de Trabajo y Comunidades Campesinas.

- Mantener y ordenar la faena comunal.
- Asegurarse el agua, fuente de vida y de fecundidad.

Para administrar e instrumentar estas potencias, se sirven de la magia, que es también la técnica que utilizarán durante las actividades que efectúan en el año coincidiendo con sus fiestas rituales agrario religiosas. Mediante aquélla, actualizan los mitos, los hacen presentes, reinstauran su cosmogonía, incrementan la potencia de "la cosmogonía", de "aquel tiempo", del principio y de los modelos de acciones arquetípicas.

La técnica de la magia imitativa es la más usual dentro de su esquema de pensamiento y quedará de manifiesto en todas las ceremonias que realizan al **Velar el Común**.

**III El Común de Indios o Reducción**, llamábase a aquellas tierras que sin ser de nadie pertenecían a todos. Y también al grupo de personas que integraban una colectividad radicada en un lugar geográfico determinado, unido por vínculos tradicionales y de intereses comunes. Como institución jurídica, lo que ahora se denomina "comunidad" tuvo su origen en la reducción de indios o común de indios durante el tiempo de la colonia.

En España, en las Partidas de Alfonso, X, se hace referencia al pueblo designándolo con el nombre de "común".

En Perú en los archivos del Ministerio de Trabajo y Asuntos Indígenas, Dirección de Comunidades Campesinas, en el año 1721 y durante un litigio sobre límites con comunidades vecinas, se hace referencia a "el común y Alcalde de Pampacocha" (2), es decir, a un grupo humano organizado comunitariamente en relación a un terreno determinado y en nexos con la Corona mediante autoridad correspondiente.

**IV. El Común**, como supervivencia en Pampacocha, alude a un grupo de personas, integradas por vínculos tradicionales, cuya propiedad de la tierra y la organización de trabajo para la explotación de la misma, mantiene el sentido comunitario.

**El Común** está representado por un grupo de piedras conservadas en una calabaza. Cada una de estas pequeñas piedras substituye a las personas que forman parte de la comunidad. A diferencia del churinga de los australianos y de las piedras grabadas de la Patagonia, no poseen incisión ni efigie de ninguna clase. Sin embargo, para los miembros de la comunidad, cada piedra es la imagen de cada una de las personas que viven en Pampacocha-Yaso. Este

(2) Expediente 20\_ Tomo II Ministerio de Trabajo y Comunidades Campesinas.

conjunto de piedras, se custodia celosamente durante todo el año en la casa del inspector y en lugar que sólo él y las autoridades conocen.

El 25 de diciembre se reúne "el común", el pueblo, y por votación directa elige a las autoridades para el año que se inicia. El 1° de enero éstas reciben de las salientes la vara que simboliza el mando y el día 8 de enero tiene lugar la ceremonia ritual de **velar el común** en la casa del inspector.

Al caer la tarde, se reúne el regidor, inspector, campo mayor, campo menor, alguacil, llavero o mayordomo de iglesia y tesorero, además de las esposas de las autoridades y las que quedaron viudas mientras sus esposos cumplían los cargos de autoridad. El inspector que ha cesado en el cargo, entrega **el Común** el día 8 al inspector electo. La ceremonia consiste en un largo ritual.

Los menestresiles sacrifican un carnero negro al cual despojan del cuero para entregárselo a las mujeres, quienes hilan la lana con el vellón. Esta faena ritual tiene lugar en la cocina de la casa del Inspector electo; mientras tanto, otro grupo de mujeres cuece el carnero sin sal y prepara un caldillo, también sin sal, que consumirán las personas que asisten a la ceremonia.

En la casa del inspector se inicia la comida ritual y durante la misma, los menestresiles, o sea los campos y el aguacil, controlarán que ninguno de los presentes agregue sal al caldo y para ello catan de vez en cuando el caldillo de los platos y revisan los bolsillos de los participantes.

Uno de los asistentes, Miguel Cauti, nos refirió que cuando participó en la ceremonia como autoridad, llevó un poco de sal escondida en el bolsillo y la echó en el caldo. El alguacil comprobó la maniobra al probar de su plato y, como castigo, sufrió más tarde los golpes de ocho chicotazos administrados a la vista de la comunidad y asegura que tuvo que soportarlos estoicamente pues le pegaron con rudeza.

Terminada la comida ritual, el inspector pronuncia una larga oración —cuyo texto no nos fué franqueado— frente a la calabaza que contiene las piedras que representan a los miembros de la comunidad.

Con sumo cuidado ata las piedras en grupos, por familias, con la lana del carnero negro hilado esa noche. Así, Pablo Vilcapoma y su mujer tienen tres hijos: se forma un grupo de cinco piedras, se unen con lana negra y se depositan en la calabaza. Ellas representan a la familia Vilcapoma. Se realiza la operación con las 110 familias de comuneros y 14 viudas que integran la comunidad en el año 1966, fecha en que se inició la presente investigación. Si durante la ceremonia cayese alguna piedra fuera de la vasija, el inspector, ac-

tuando de chamán o sacerdote pronostica: "fulano de tal va a morir este año". Si durante el año ha nacido o muerto un miembro de la familia se incorpora o se retira una piedra.

Esta ceremonia es larga, "hay que ser fuerte"; mientras dura sólo están presentes los hombres. Manuel Cayo dice que "las mujeres no resistirían velar el común".

**El Común** será velado toda la noche y antes de que amanezca, el inspector lo depositará en lugar seguro, protegido de la vista del público, que no deberá mirarlo durante todo el año. A partir de este momento, su casa se convertirá en un santuario; pasar el umbral de la puerta sin dirigirse al **Común**, saludarlo, hablarle, pedir permiso para ingresar, constituirá un sacrilegio. Por otra parte, es tan grande la sacralidad que conlleva el **Común** que nadie podrá acercarse; robar o profanar la casa del Inspector.

Antes de entrar a la casa, él mismo y su familia, deberán recordar el saludo para el **Común**, solicitando permiso, de lo contrario las piedras chocarán; sonarán haciendo ruido unas con otras, un ruido, "aterrador" según ellos informan. En ese caso, el que olvidó solicitar el ingreso, deberá salir de la casa y volver a entrar con unción, dirigiendo palabras de respeto al **Común**. Es que, repetimos, la casa del inspector se ha convertido en un templo. El conjunto de piedras que allí se conserva es una hierofanía.

Otro momento importante de la ceremonia lo constituye el llamado a la "curiosa". Esta, mediante la técnica del cigarro, tiene que adivinar "quiénes son de agua" o sea, quienes han nacido durante los meses de febrero y marzo cuando caen las lluvias en esa zona. Elegidas dos personas, se les adscribe "el conocedor" y juntos iniciarán la marcha sin ser vistos, durante la noche, hacia la Cordillera de la Viuda.

Alrededor de las cuatro de la mañana, el alguacil hará oír su pregón, llamando desde la plaza a todos los pobladores, que deben acudir antes del tercer pregón. Entretanto, han tomado un "almuerzo" abundante, única comida que realizarán en el día, Después, con diligencia, deben asistir al lugar donde se realizará la primera faena comunal, que consiste en restaurar los lindes de la comunidad.

Aquí se distribuyen, una vez más, las tareas que corresponden a las mujeres y a los hombres. Aquéllas, en sus delantales cargarán piedras que los hombres utilizarán para levantar los cercos o corregir los existentes que marcan los lindes con las comunidades vecinas y también, levantar los cercos que durante el año delimitarán los potreros internos que la comunidad utilizará como campos comunes para que el ganado paste en ellos.

Estas faenas van acompañadas por cánticos, igual que cuando siembran las papas, ordeñan sus vacas "las lomeritas" y marcan el ganado o limpian sus acequias.

Por la tarde, siguiendo "la costumbre", los menestriales distribuyen coca y cigarros; han pasado todo el día en ayuno mientras duró la faena comunal. El regidor entrega la coca al inspector, éste a los campos o Alguaciles, que la distribuyen para hombres y mujeres, cuidando que no caiga ninguna hoja al suelo.

Así queda institucionalizado el uso de la coca que, durante todo el año, los acompañará en todas las tareas relacionadas con el cultivo de la tierra y el cuidado de sus animales.

**V. Ceremonia para obtener el agua.**- Las personas que "son de agua", o sea, que han nacido durante los meses de febrero y marzo, son detectadas por la curiosa a través de las técnicas adivinatorias mediante el cigarro de hoja, sus cenizas y el humo. Estas dos personas, junto con "el conocedor" reciben el nombre de "traedores". Designadas por la noche, en la ceremonia de **Velar el Común** esperan que los alguaciles o menestriales recojan agua del puquio que se encuentra en la plaza y los que se hallan en los alrededores de Pampacocha, manantiales de Ante, Aramarama, Opuchucho. Estas aguas se llevarán en un porongo o calabaza y en otra trasladarán la sangre del carnero negro que han sacrificado y cernido durante la ceremonia.

Además, en sus alforjas, colocan carne del carnero negro cocinado sin sal, que constituirá, junto con el café, su único alimento durante los días del viaje.

Esta abstinencia de sal en vísperas y durante el viaje a Culpar es una consecuencia de su estructura de pensamiento mágico. Necesitan aguaceros suaves que fertilicen sus campos, Mamá Pancha comentaba en varias oportunidades, que otras comunidades se llegan hasta Lima, extraen agua del mar y la llevan hasta sus cerros y puquios, pero eso no sirve, las autoridades en Lima deberían de prohibirlo, pues provoca huaicos y lluvias fuertes que dañan los campos" (3).

Los "traedores" parten del pueblo de Pampacocha sin ser vistos y para ello deben hacerlo cuando la población aún no se ha levantado. Realizan el viaje a caballo "por las pampas silentes" y tienen por costumbre pedirle a las pastoras que encuentran en el camino, que les calienten el café con las champitas escasas que existen en la puna.

(3) Mamá Pancha: doña Francisca Cauti de Cayo, 83 años de edad. Vive en Yaso.

Al cabo de dos días con sus correspondientes noches llegan a Culpar, después de pasar la cordillera de la Viuda. Allí encuentran el torrente con las potentes aguas y deben enfrentarse a él con gran presencia de ánimo.

Este torrente está protegido por una piedra grande que deben desplazar. Rápidamente vuelcan el agua que traen en el porongo y la sangre de la oveja o carnero negro. En el mismo porongo recogen el agua del torrente y vuelven a colocar la piedra que lo cubre en su sitio. D. Aquiles Cayo nos refiere que, cuando tuvo que ir a buscar agua, la sangre del carnero dibujó sobre las aguas del torrente la figura de un toro: sintió a lo lejos mugidos, alzó la vista y percibió la figura del toro que se abalanzaba hacia él. Trató de mantener la presencia de ánimo, de no inmutarse, de controlar su pavor y así consiguió dominar al toro, ya que, al acercarse, desapareció. Estas imágenes terroríficas, creadas por el miedo y la imaginación del comunero, las comparten otros "traedores". D. Aquiles Cayo asegura que si hubiese dejado que lo dominara el temor, éste no le habría permitido mantener su presencia de ánimo y hubiese sucumbido "como ocurrió con otros traedores".

Algunos informantes confirman esta vivencia: asocian la muerte de un "traedor" al día siguiente de su llegada a Pampacocha, causada por la falta de temple que tuvo ante las alucinaciones que vivió bajo la potente proximidad y profanación del torrente. Ellos dicen "que la potencia de las aguas lo agarró": se sintió enfermo durante todo el viaje de regreso y murió "por haberse asustado en Culpar", según la creencia general.

Utilizan las mismas expresiones que cuando pasan por las tumbas de los abuelos y expresan un temor semejante. En las tumbas que ellos denominan "de los gentiles", o sea, arqueológicas, que se hallan dispersas por todos los cerros de los alrededores de Pampacocha, temen "la potencia de los abuelitos" y les hablan al pasar para pedirles permiso. A veces se detienen y les ofrendan cigarros, coca y alcohol; para los más viejecitos les dejan "mashca" (4). Nunca deben pasar sin dirigirse a ellos, sin hablarles: "abuelito, soy yo, tu nieto, voy a ir a trabajar..." etc.

Si no los respetan, el abuelito puede vengarse y los "agarran". Para romper el encanto deben cumplir una serie de ceremonias, entre otras: sobarse un gato negro joven, si es posible en día viernes, llevarlo a la tumba de los abuelos que les infirieron el daño, junto con ofrendas: coca, cigarro alcohol. Sobarse el gato negro por todo el

(4) Harina que fabrican con maíz o con habas; se pasa por el cernidor después de tostar y moler el maíz. Se les da a las personas de edad que carecen de dentadura.

cuerpo, degollarlo, regar el suelo con su sangre y enterrarlo después en la tumba de los abuelos. Sobar el cuerpo del enfermo con tierra del lugar, o sea, la tumba de los gentiles, hablarles pidiéndoles perdón. Después de estas técnicas mágicas, el enfermo mejora, recobra la salud.

Incluimos estos elementos para comprender, por analogía, los términos que emplean en relación con el torrente: se habla igualmente de "potencia y de agarrar". Tanto las aguas y los abuelos pueden provocar enfermedades y muerte si no se toman precauciones y no se actúa dentro del marco del mayor respeto, de un estricto ritual.

Así, los traedores deben asumir actitudes especiales para enfrentar el torrente, que son: buen temple, dominio de sí mismo, capacidad para absolver imágenes terroríficas ya que van a extraer las aguas de los espíritus potentes del torrente, de la piedra, del cerro.

En el viaje de regreso a Pampacocha y a medida que van llegando dicen que "ya viene bajando el agüita" gracias a la que traen desde Culpar.

Mezclan las aguas potentes con las aguas de los manantiales y las colocan en vasijas de barro, en todos los cerros de Pampacocha, Reactualizan así la potencia de sus manantiales, asegurando que fluya el agua durante todo el año y puedan mantenerla en sus acequias para regar los pastos, dar de beber a los animales y asegurarla para todos los habitantes.

A su vez, el agua que colocan en los cerros, simbolizará la atención y permanencia de las lluvias en la Comunidad.

Pocas veces dejan de efectuar la ceremonia de "traer agua". En el año 67, que fue de gran sequía; Mamá Pancha decía que era la consecuencia de no haber cumplido con "la costumbre", o sea, que no se había seguido la tradición. El año 68, también fué año de dura sequía, sin embargo la ceremonia no se había omitido; pero este hecho no lo registran; no lo toman en cuenta. La "costumbre", la tradición es aún "lo sagrado" en Pampacocha y el que no se atiende a ella será castigado por la Comunidad o por fuerzas extraordinarias.

**VI. Interpretación de todo el ritual en funciones de su cosmogonía.** La ceremonia de velar el común registra acciones primordiales que definen la conducta de los hombres y mujeres, de una vez para siempre. Pero, a la vez, reitera la potencia de esas acciones, les da sentido, incrementa su fuerza, vuelve a definir las en el comienzo de cada ciclo anual, para recordar que son así y no de otra manera.

Son acciones míticas que orientan las conductas primeras, arquetípicas, que ocurrieron "en tiempo de los abuelos", en aquel tiempo y que al reiterarlas, las definen, las hacen presentes, en un tiempo cerrado, cíclico, "hasta otro año como hoy día". En un tiempo y

espacio sagrados, con acciones que separan y alejan el caos, estructuran el orden del mundo y garantizan su seguridad existencial.

**Velar el común** es la repetición ritual de la cosmogonía. Define y delimita el espacio sagrado y la relación mágico religiosa que establecen con todo lo que los rodea.

Esto explicaría las luchas continuas con las comunidades vecinas para defender sus límites, no sólo como obtención de un bien económico sino como búsqueda existencial que les dé sentido de pertenencia, adherencia a la tierra, vínculo más potente que los enraíce, que funcione como anclaje, que los motive con fuerzas que trasciendan la satisfacción de sus necesidades biológicas, que les permitan un soporte psíquico que los coloque en relación de empatía con el ámbito que los rodea, que establezca vínculos místicos de totalidad con todo lo creado.

Al definir el espacio, sacralizan todo lo que él encierra: "la tierra que todo lo da, la tierra que es como la vida", sin ella no se puede vivir. Las piedras grandes, determinadas piedras, son hierofanías, como aquellas donde "ven", a la pastorcita "con su mantada de oca, convertida en piedra para siempre por un hondazo que le dió el inca, con el cual no quiso casarse" (5).

También las aguas de los manantiales y especialmente las de la Laguna de Chúchuma o de Culpar; las hierbas santas como el llantén; los árboles sagrados como el paca.

**Velar el común** define y ubica los hechos fuera del tiempo, al menos en el sentido cronológico que nosotros adjudicamos al concepto tiempo. Las narraciones registradas en el tiempo psicológico de ellos nos remiten "al tiempo de los gentiles", "al tiempo de los abuelos" al "tiempo del inca". Estas expresiones nos hablan de un tiempo mítico que podemos inferirlo de todos los rituales en todas las actividades religiosas; ese tiempo se incrementa y adquiere mayor potencia en la ceremonia de **velar el común**.

**Velar el común** define también las relaciones entre los miembros de la comunidad: re actualiza su organización social, la sacralidad de las autoridades tradicionales en pugna con la nomenclatura actual de las mismas, dada por el Ministerio de Trabajo y Asuntos Indígenas, desde que la comunidad se inscribiera en el año 1930 en la Dirección de Comunidades Campesinas (denominada hoy así). El régimen aceptado por la comunidad e implantado en la época de la colonia, el régimen primordial, es, el que cobra vigencia durante la ceremonia del 8 de enero. El sistema político actual lo aceptan con reticencia.

(5) Informante: doña Paula Cayo de Martínez.

José Luis, de 38 años de edad, comunero desde la edad de 20 años, nos informaba en el año 1966:

"Lo que la Asamblea decide hay que cumplirlo es sagrado. Antes nos manejábamos así; ahora, desde que está el Ministerio de Asuntos Indígenas, algunos vienen con el estatuto para leerlo como si estuviéramos en la escuela. Eso no debe ser, ya que lo que se acuerda de palabra debe cumplirse. Así nos gobernábamos bien. Con el Ministerio, ahora las autoridades se llaman: presidente, vicepresidente, personero jurídico que dura tres años en el cargo, tesorero, vocales".

Durante la ceremonia de velar el común mantienen el sistema "del tiempo de los abuelos": regidor, inspector, campos, alguacil.

**Velar el común** entrega modelos de conducta para la división sexual del trabajo: las mujeres hilan, tradición que ha perdido la generación actual que no utiliza la técnica del tejido, pero enseñan las mantas que eran de "sus abuelas"; las mujeres cocinan siempre: aun en las ceremonias rituales se dedican a las tareas domésticas. En las faenas comunales ayudan a los hombres con determinadas funciones: siembran.

Los hombres levantan cercos, limpian acequias, caminos. Asumen los cargos de autoridad, cuidan la propiedad de la iglesia, levantan edificios comunales, aran la tierra, preparan el surco, marcan el ganado que cuidan "las lomeritas". Los hombres van a traer el agua de Culpar. Mujeres y hombres coquean el 8 de enero como lo harán en todas las tareas agrícolas y en las faenas relacionadas con el cuidado de los animales.

También queda definida la protección que la Comunidad debe a las viudas de los que fueron autoridades o prestaron servicio, así como las funciones que se les asignan,

**Velar el Común** define las relaciones de la Comunidad con la tierra, con el agua, con las fuerzas uránicas que ellos deben y esperan controlar mediante las técnicas de la magia.

En síntesis, nos encontramos con todo el ritual que soporta los acontecimientos esenciales de múltiples mitos que ordenan y dan sentido a la estructura antropológica de la Comunidad de Pampacocha. Pone de manifiesto el sentido colectivo y no individual y la fuerza que obtienen e incrementan en acciones comunes del grupo, adherido a la tierra común, concepto que debemos incorporar si queremos acercarnos a la conciencia mítica de sus habitantes.

**VII. Ubicación de la Comunidad Pampacocha-Yaso.** — En el Km. 76 de la carretera a Canta, entre el río Chillón y la quebrada de Arauay, departamento de Lima, descansa entre los cerros Anaika

y Cullpe, un agrupamiento de 58 viviendas, de planta rectangular y techo a dos aguas y a 3,358 metros de altura. Es Pampacocha, el núcleo arcaico de la Comunidad Pampacocha—Yaso, especialmente distribuida ésta en la parte alta y en la parte baja. Yaso, sobre el río Chillón, se encuentra a una altura de 1,600 metros. Esta distribución de la población permite aprovechar los productos del suelo y extraer de él los cultivos que la latitud y las lluvias posibilitan; así, en la orilla del río Chillón los comuneros cultivan en sus chacras: coliflor, ají, camote y árboles frutales: chirimoyo, pacaes, plátano, manzanos, limoneros. Siempre maíz morado de buena calidad. En la parte alta cultivan tres variedades de papa: maguay, coshca y papa de mayo; maíz blanco y amarillo; habas en menor cantidad.

Además, aprovechan todas las hierbas y flores que crecen en el lugar para múltiples usos, con un conocimiento profundo de medicina empírica: el cogollo del árbol sauce, el molle, hojas del mito, etc.

La Comunidad se sustenta a través de una economía mixta: posee unas 200 vacas lecheras, 1,500 cabras y 150 ovejas. Elaboran quesos que venden en Lima; igualmente venden la coliflor y el maíz. El resto de la producción es papa para el consumo local.

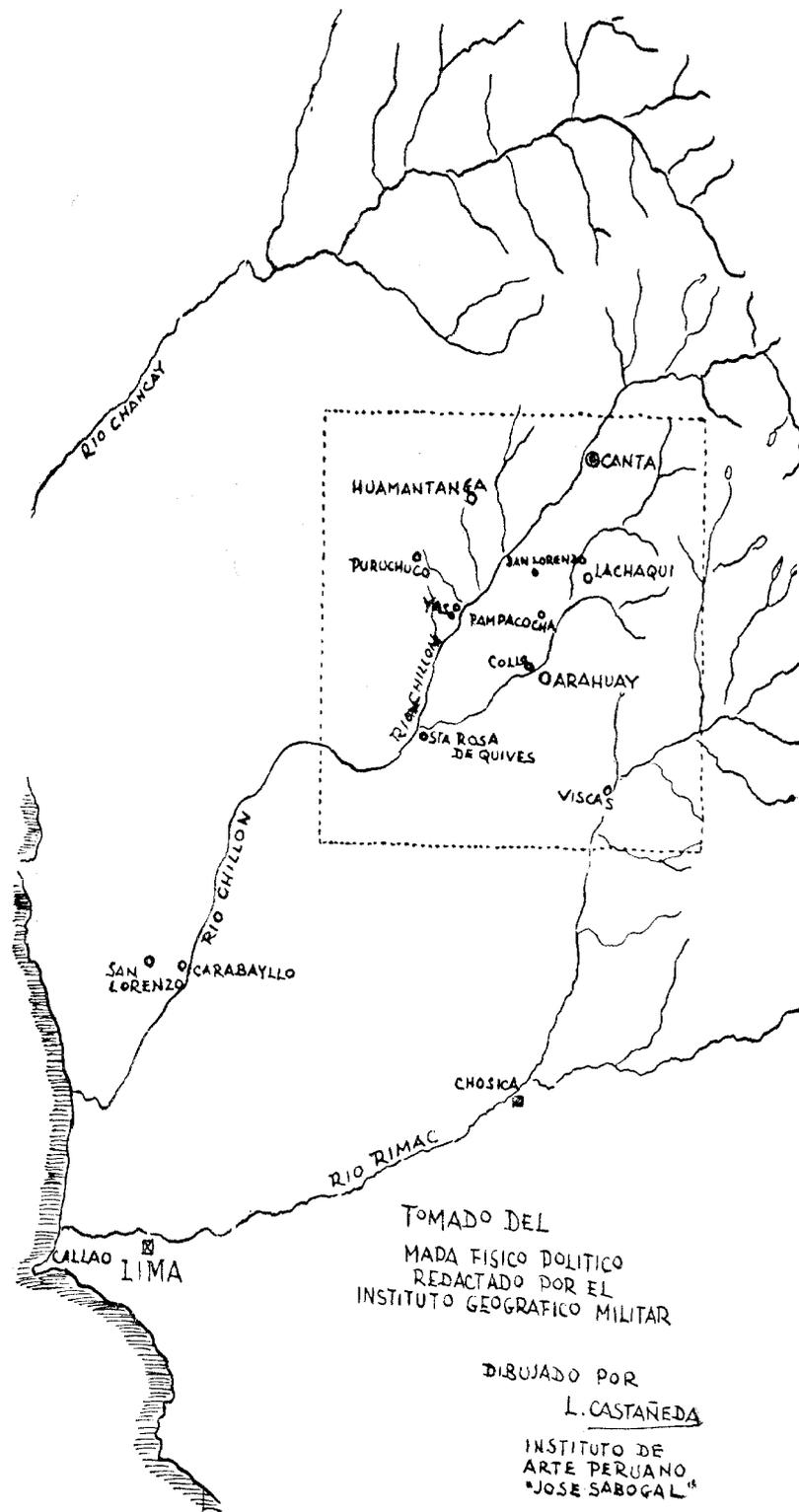
La tenencia de la tierra nos remite a un sistema mixto, pues parte del grupo aún sigue la tradición y mantienen la propiedad comunal, pero parte de la tierra es ya de propiedad privada y hasta la Reforma Agraria, implantada en mayo de 1969, había una marcada tendencia a subdividir la tierra y aumentar el régimen de propiedad individual.

El censo de 1960 acusó una población de 358 habitantes dispersos en una superficie de 5,906 hectáreas. Durante el mes de enero del año en curso, (1970) realizamos un censo con los alumnos de Sociología del Primer Año de Ciencias de la Universidad Peruana Cayetano Heredia y arrojó una población de 316 habitantes y 93 emigrados a Lima, pero que mantienen frecuente integración con la comunidad debido a que conservan sus tierras y viviendas y regresan para levantar sus cosechas y para el ciclo anual de festividades mágico-religiosas.

El año 1966 registraba 110 comuneros prestando servicio a la Comunidad. El año 1970 dio sólo 90 comuneros en prestación de servicios.

La Comunidad es de habla castellana aunque la toponimia del lugar es quechua. Sólo las personas mayores de 70 años reconocen el significado de algunas palabras quechuas.

Rastreando la historia de la Comunidad, encontramos expedientes desde el año 1601 cuando San Lorenzo de Cochabamba,



comunidad vecina, invadió terrenos de los "indios de Ichoca y Viscas pertenecientes a la parcialidad Turcur", (6)

Chocavisca, hoy Pampacocha —antes Ichoca y Viscas—, eran dos parcialidades de un mismo pueblo o quizá dos barrios de la parcialidad Turcur. (Fuenzalida, 1970).

Hacia el año 1721, la primera se separa "se dividen las andas, los santos, todo" y se instalan en el lugar y terreno que ocupan actualmente. (7).

El otro grupo de la Comunidad, Yaso, adquiere importancia a partir del año 1929, época en que se construyó la carretera a Canta, hasta entonces camino de herradura.

Huaicos y sequías han asolado a la población en los últimos cuatro años siendo la causa principal de la disminución de comuneros en prestación de servicios que migran hacia Lima en busca de una vida que no dependa tanto del rigor de la naturaleza.

## MITOS DE LOS CUBEO

ALVARO SOTO OLGUIN

En dos ocasiones, durante los meses de junio y julio de 1967 y luego en diciembre del mismo año y enero de 1968, viajé a la zona amazónica colombiana con el objeto de entrar en contacto e iniciar investigaciones con el grupo indígena Cubeo.

Durante el último de estos viajes, conocí, en el sitio de Timbó unas millas río abajo de Mitú, la capital de la comisaría del Vaupés, a Pedro Timbó" un anciano Cubeo perteneciente al clan de los Yavivas (gente del tigre), quien en varias sesiones, me narró un conjunto de siete mitos, los cuales fueron tomados en cinta magnetofónica y cuya grabación en lengua cubeo tiene una duración aproximada de diez y seis horas.

En el presente trabajo presentaremos el primer mito de la serie, el cual tiene como tema la explicación del origen, orden, y distribución de las cosas tal como son hoy día.

El método utilizado para la interpretación de este material consistió en hacer primero una transcripción textual de cada uno de los mitos, numerándolos por frases; después, con el objeto de lograr un máximo de fidelidad en el significado, se hizo una traducción literal, palabra por palabra, numerando de nuevo las frases. Por último se hizo una traducción libre y se analizó cada mito por separado. La transcripción de los textos cubeo y la traducción literal fueron hechos con la ayuda del señor Ramón Borrero, originario de Mitú. El señor habla perfectamente las lenguas de varios grupos del Vaupés y durante diez meses trabajó conmigo en la elaboración del material, parte del cual presento en este trabajo.

La mitología de los Cubeo se compone de tres clases de narraciones. Con el objeto de hacer fácil y clara la interpretación de los mitos, he clasificado este material en tres grupos diferentes.

El primer grupo lo constituye lo que llamamos mitos profanos y son aquellas historias que explican interacciones entre animales-símbolos personificados; las actuaciones de ellos ante determinadas situaciones que son comparables con situaciones del mundo real. Estas historias son poco ritualizadas, las puede conocer cualquier per-

(6) Exp. 20 Tomo II. Ministerio de Trabajo y Comunidades campesinas.

(7) Informante: doña Francisca Cauti de Cayo.

sona, sirven de entretención y se pueden contar en cualquier parte sin importar mucho las circunstancias y sin necesidad de esperar a que se presenten condiciones especiales.

Los mitos de este grupo tienen generalmente los elementos necesarios para que una persona pueda referirse a ellos con el objeto de saber cómo debe actuar ante una situación inesperada o desconocida. En ellos están codificados los patrones de conducta que el grupo considera como loables o positivos y los que considera como negativos.

El segundo grupo está compuesto por los mitos que narran el origen de las cosas tal como son hoy día. Estos mitos explican los cambios que han ocurrido dentro del universo, pero no explican en sí el origen de él. Los mitos de origen relatan aquellos que, sucedió en tiempos remotos y al relatar todos estos sucesos explican también el por qué sucedieron. En ellos se relatan todos los elementos primordiales, mediante los cuales el hombre y las cosas han llegado a ser lo que son hoy día.

Los mitos de origen cumplen dos funciones didácticas primordiales. Al explicar, por ejemplo, como uno de los seres sobrenaturales obtuvo peces o cazó animales, explica a su vez como se debe pescar o cazar y explicar también por qué la tribu se alimenta de tal o cual manera,

Pero por otra parte los, mitos de origen enseñan como repetir los gestos creados de los seres sobrenaturales y, en consecuencia, cómo asegurar la multiplicación de los animales y de las plantas mediante el ejercicio de los ritos.

Para los Cubeo los mitos de esta categoría son ritualizados y el conocimiento profundo de ellos está limitado a ciertas personas que son especialistas en contarlos en ocasiones muy especiales.

El tercer grupo está compuesto por los mitos que explican el origen del universo como tal, son los que Eliade llama mitos cosmogónicos (1963: 20/30), Los mitos cosmogónicos de los Cubeo están estructurados en una forma tal que al ser recitados siguen un patrón rítmico que refuerza "las verdades" contenidas en él y facilita su memorización. El recuento de los mitos cosmogónicos es efectuado solamente por los ancianos Cubeo y solamente en ocasiones especiales en que se toma Yagé un alucinógeno muy fuerte. Un grupo reducido de muchachos jóvenes, los cuales han sido escogidos como sucesores de los jefes de cada una de las casas de un determinado clan, se sientan a escuchar y repetir las fórmulas, estableciendo un diálogo con los ancianos y así son entrenados para que más tarde ellos también puedan recitarlos.

El conjunto de todos los mitos de la cultura Cubeo tiene evidentemente un significado total. Es un todo que está compuesto de la suma de los significados de todos los mitos; pero cada mito a su vez tiene también un tema propio y está conformado por subtemas que se pueden separar. Los subtemas están compuestos por manojos de unidades mínimas que en adelante llamaremos "elementos simbólicos". Estas son las unidades mínimas con significado que conforman un mito.

Lo ideal sería, tratándose de mitología, poder analizar el total de la tradición oral de una cultura, pero este trabajo resultaría tan largo y dispendioso que no sería práctico de aplicar en el caso de las culturas de la zona amazónica colombiana. Tanto los Cubeo como las otras tribus del Vaupés están sufriendo un proceso de cambio muy rápido. La influencia de la cultura del resto del país es cada vez más fuerte y se va haciendo cada vez más difícil encontrar un indígena que sepa las tradiciones. Los indígenas jóvenes no las están aprendiendo y esto ha traído una situación de emergencia para los antropólogos que quieren estudiar estas culturas. Desafortunadamente, los ancianos que aún conocen los mitos van a desaparecer en el lapso de pocos años. Es por eso que es urgente recolectar lo más pronto posible el mayor número de mitos.

A continuación presentaremos uno de los mitos que me fue narrado por Pedro Timbó y que tiene como tema la explicación del origen, orden y distribución de las cosas tal como son hoy día. Dice Pedro Timbó que en el principio de los tiempos todo lo que hoy se conoce apareció en el sitio de Timbó que es el raudal de Guaracapurí, cerca de Mitú. Todas las cosas estaban en un estado inerte y fueron transformadas por dos viejos, Igarari y Juanzoco. Antes de que las cosas estuvieran creadas, existían unos espíritus llamados también Ighparari que quiere decir "mis antiguos" y que vivían en un caño del mismo nombre.

En ese mismo sitio de Timbó había desde antes un árbol llamado el **Aunkeke** que se traduce "el que tiene todas las cosas". Ese árbol tenía todas las cosas que se cultivan hoy día para comer y también las pieles de los que iban a ser gente y animales. Los antiguos conocieron el árbol y cortaron palos para hacer los estacaones con que iban a fabricar una canoa y luego principiaron a cortar el árbol. Cuando el árbol estaba cayendo todos los que iban a ser se fueron encima y encontraron la yuca y el plátano y todo lo de comer. Allí estaban también los cueros de los tigres. Los que iban a ser tigres estaban esperando sus cueros. Antes de que el árbol se cayera se acabó el hacha y aunque el árbol ya estaba sonando para caerse, los dos viejos mandaron a la danta a las bocas del río Yí a que saca-

ra unas que estaban allí hundidas; esto lo hicieron los viejos porque la danta había mostrado mucha insistencia en que le dieran su cuero. La dante se fue corriendo inmediatamente y cuando estaba sacando las hachas oyó que el árbol se caía. Cuando oyó esto se devolvió, corriendo. Mientras tanto los monos cotudos se le adelantaron a los tigres y les quitaron los cueros, por eso en el principio los tigres les tenían miedo a los monos cotudos y por eso es que los monos cotudos hacen un ruido parecido al de los tigres. Después de que los tigres recuperaron sus cueros, los que iban a ser blancos sacaron todo lo que ahora ellos tienen: papeles, libros, etc. Juanzoco e Ighparari quisieron poner orden. Ighparari comió del árbol y se fue vomitando, y en cada sitio en que vomitaba se quedaba un grupo de gente. El otro viejo, Juanzoco, cogió de las partes más bajas del árbol y también comió. El también se fue vomitando en los sitios en que los Cubeo viven ahora.

Luego de que cayó el árbol y de que todos tuvieron sus cueros, los que ya eran gente hicieron una canoa y con los blancos se bajaron en ella hasta una parte que se llama "el sitio mugroso". Los blancos se quedaron allí y luego la canoa se regresó a este puerto de Timbó. En esa misma canoa vinieron los antepasados. La canoa venía comandada por los Cubeo, pero **Yuremake** el hijo de la anaconda quiso pasar el límite del territorio, cubeo que es el raudal de Guaracapurí —quiso desobedecer las leyes y seguir subiendo el río sobrepasando el límite del territorio cubeo que el raudal de Guaracapurí—, pero la canoa no le obedeció y se abrió sobre el raudal y se bajó otra vez con la corriente hasta bien abajo. Luego de un buen rato, la canoa volvió hasta Timbó donde ahora viven los Cubeo.

El mito anteriormente expuesto tiene como tema general la creación de las cosas tal como son hoy en día y se divide en seis subtemas. El primero de ellos cuenta como eran **las cosas antes de la creación** y está compuesto por dos elementos simbólicos: el árbol que daba todos los frutos de comer y la gente sin cuerpo de caño Ighparari. En varias versiones del mismo mito tomados en otros lugares del territorio Cubeo hay concordancia con la versión de Pedro Timbó en que el lugar en que estuvo situado el árbol de todas las cosas fue el sitio en que se afirma en este mito. En las versiones del río Kerari se dice que la gente vio el árbol después de que había pasado un período en que no conocían las cosas y andaban por el mundo alimentándose solamente de lo que encontraban en el suelo. Un día por casualidad, arrancaron un pedazo de corteza del **Aunkeke** y comieron de ella. Inmediatamente sintieron una borrachera muy fuerte y cayeron de espaldas. Desde el suelo miraron hacia arriba y vieron como el árbol tenía todas las cosas que se siembran en los campos de cultivo y tam-

bién todos los elementos materiales que son utilizados por los indígenas. El informante del río Kerari dice que el **Aunkeke** se llama también **Yage-Kuma** que es el mismo nombre que se le da al alucinógeno preparado en forma de bebida y llamado por los Desana **Gaxpi**. (Banistereopsis Caape) (Reichel-Dolmatoff 1968: 11).

La gente sin cuerpo a que Timbó se refiere, como los Ighparari, son la representación de los espíritus de los antiguos. Los seres ancestrales representan para los Cubeo los únicos verdaderos seres sobrenaturales con los que ellos tienen relación. Se cree que antes de que los hombres fueran como son actualmente, el mundo estaba poblado por estos seres sin cuerpo.

En síntesis, en el principio de los tiempos solamente existía el árbol de todas las cosas y los antiguos que vivían en el caño de Ighparari.

El motivo del segundo subtema es la **explicación de la creación y transformación de las cosas**, fenómeno que se explica mediante dos simbolizaciones: el viejo Ighparari y el Juanzoco. Ighparari era el jefe de los espíritus que vivían en el caño antes de que hubiera gente. Este individuo comió de las partes altas del árbol y luego las vomitó para que crecieran en los sitios donde la humanidad iba a vivir. Este viejo simboliza la idea de que las cosas para que "sean" tienen que pasar por un proceso de transformación, de que las cosas no pueden ser hechas por sí solas. El árbol en sí las tenía en potencia, pero se necesitaba que alguien las cogiera y transformándolas las pusiera en algún sitio para que allí se reprodujeran.

Los análisis de éste y otros mitos de la misma tribu muestran que para los Cubeo las cosas tienen dos estados: uno pasivo de inactividad y otro activo, en el cual cumplen una función. Este último estado lo adquieren mediante una energía exterior que las transforma y que ellos llaman Pena. Ighparari es pues, en el mito, quien estaba transformando las cosas de un estado pasivo a un estado activo. Según explica Timbó, el Juanzoco fue el que vomitó las cosas que iban a ser para los Pamiba (el nombre que los Cubeo se dan a sí mismos y que quiere decir "nosotros la gente"). El mito hace una distinción entre un personaje que fue el transformador de las cosas en general y otro que transformó las cosas que son de los Cubeo. La idea que se quiere expresar es que Ighparari es el transformador de las cosas en general y Juanzoco el de las cosas que solamente tienen los Cubeo.

En este momento el mito comienza ya a plantear el concepto de unidades de gente que viven en determinadas localizaciones geográficas, con fronteras definidas y que tienen un origen común, pero un patrón particular. Este aspecto "totémico" se repite luego en las fratrías y sibs que se ven como producto de un animal ancestro, pero al cual no se le puede trazar una descendencia muy exacta. Cada una

de estas fraternías tiene su "tótem" particular. A este "tótem" sí es posible trazarle una genealogía.

El motivo del tercer subtema es la **situación de caos y el orden social**). Timbó utiliza tres elementos simbólicos. El primero de ellos lo representa una frase: "Ighparari y Juanzoco quisieron poner orden". Cuando cayó el árbol se presentó una situación de caos que está expresada con los otros dos elementos simbólicos. El episodio de los monos cotudos que les quitan los cueros a los tigres y el episodio de la danta que no quiere esperar a que le den su piel y es mandada a otro sitio.

El orden social se expresa en la idea de que en el árbol estaban los roles que iban a tomar los "seres" una vez obtuvieran sus cueros. El concepto de que las cosas se reconocen por la envoltura que tengan es muy importante en el área del Vaupés. Las situaciones de un individuo o sus "estados" son superposiciones, es decir, si una persona está contenta, por ejemplo, es porque se ha puesto encima el estado de felicidad. La danta tiene el estado de danta porque tiene encima el cuero que la hace ser ese animal. Este concepto coincide con los bailes rituales en los cuales los Cubeo utilizan unas máscaras con las cuales se cubren totalmente el cuerpo para convertirse realmente en los animales que están representados en ellas. Todos los espíritus que "iban a ser" estaban indiferenciados, pero cuando recibieron sus cueros se restableció el orden porque cada uno se identificó. Para los Cubeo las cosas no son intrínsecamente cosas sino que son elementos que se diferencian entre sí por su apariencia externa, la cual es la que se categoriza. Se introdujo el caos cuando los monos cotudos cogieron los cueros que no les correspondían y esta situación Caótica se soluciona cuando los tigres recuperan sus cueros.

El cuarto subtema trata de la **distribución de las cosas**. Se usa como símbolo el episodio de la caída del árbol, cuando cada uno cogió lo que le pertenecía. Timbó dice que los hombres blancos (los que no son indígenas) sacaron de allí todo lo que ahora ellos tienen: papeles, libros, la sabiduría, etc. y las cosas quedaron así repartidas para cada uno.

El segundo elemento simbólico de este subtema es la fabricación de la canoa con la cual se explica cómo la gente, después de que ya había recibido lo que le correspondía fue distribuida en sus territorios.

El quinto subtema tiene que ver con el **cumplimiento de las normas** y se representa con el episodio de **Yuremake**, el hijo de la anaconda que quiso sobrepasar el límite (este límite es el límite de territorio que se les había asignado a los Cubeo). **Yuremake**: se rebeló y quiso de nuevo establecer el caos sobrepasando el límite,

pero la canoa no quiso obedecerle y lo llevó con: la corriente otra vez río abajo.

La organización social de los Cubeo está conformada por fraternías patrilocales y exogámicas. Si los miembros de una de estas fraternías se alejan demasiado de su grupo, la estructura social se descompone. El tema de **Yuremake** es una advertencia. Si **Yuremake** hubiera pasado los límites, hubiera podido romper la cohesión del grupo causando problemas porque las mujeres de sus sibs no hubieran podido ser optables para los hombres de las otras fraternías; hubiera establecido de nuevo un estado caótico de indiferenciación y el sistema exogámico se hubiera descompuesto. Pero el orden se restablece cuando la canoa regresa al sitio de Timbó.

A través de todo el mito Pedro Timbó repite constantemente una fórmula —"ésto me lo contó el pobre de mi papá y así se lo contaron a él nuestros abuelos"— Con este motivo se expresa también un subtema: el **valor de la tradición oral**, la importancia del lenguaje hablado para conservar la tradición. Los Cubeo no tienen escritura y la única manera de transmitir los mitos es mediante la palabra. Si se pierde la tradición oral, se pierde también el conocimiento de cómo manipular las cosas del universo y el conocimiento de cómo se distinguen. Sin estos conocimientos se volvería de nuevo al caos.

En el presente trabajo hemos visto como del análisis de los mitos se puede obtener una gran cantidad de información acerca de la cultura a que pertenecen. Creemos que la única forma de componer un mito es hacer una proyección de los modelos que la cultura ya conoce conformándolos de acuerdo con el mecanismo utilizado, dentro de la cultura para conocer las cosas. Esto quiere decir entonces que en la mitología se condensa todo aquello que la cultura es.

## TENDENCIAS EPICAS EN LA MITOLOGIA YAGUA

PAUL S. POWLISON

En 1923, el arqueólogo peruano Julio Tello presentó un trabajo bastante erudito titulado, "Wira-Kocha" (Tello, 1923) en el cual llamó la atención sobre un mito que se encuentra ampliamente difundido por todo el continente. Se trata del mito cosmogónico que cuenta el origen del sol y de la luna o de los mellizos divinos. Casi una década después, el benemérito Alfred Metraux, publicó otro trabajo estrechamente relacionado con el de Tello, añadiendo más datos e interpretaciones (Metraux, 1932). Ultimamente tenemos una reseña por Heinz Kühne (1967) de la versión amuesha (del Perú oriental) de este mito con un análisis y muestra de correlaciones en las mitologías de todas las Américas.

En el proceso de analizar un surtido de mitos y cuentos yaguas. (Perú oriental), los trabajos arriba mencionados me cautivaron la atención por la semejanza de contenido y la agrupación de motivos folklóricos. Previo a esto, ya he observado enlaces entre cierto grupo de mitos y cuentos yaguas, que les parecía unir en un sistema que se aproxima a la epopeya. No una epopeya versificada, sino en prosa, de un tipo que trataremos de definir enseguida.

### NATURALEZA DE LA EPOPEYA

Aristóteles describió a la Ilíada y la Odisea de Homero como productos finales de una selección y adaptación artística de material perteneciente a un cuerpo extenso de cuentos previamente en boga. El puso a estas obras como modelos ejemplares de la epopeya (Myers, 1901) y así sirven hasta ahora, aunque el campo literario que hoy se comprende como épico es mucho más amplio.

Por lo general la estructura de la epopeya es más o menos larga y compleja, de campo ancho, en la cual pueden ser incluidos romance, historia, comedia y otros géneros de literatura. En su forma más sencilla, la epopeya consiste, dice Ker, en una serie de aventuras que muy bien se pueden narrar independientemente y que son de trama muy

sencilla. El que sirve de héroe en una de las aventuras puede aparecer en otra como persona de poca importancia. (Ker, 1963), Greene dice que la epopeya depende mucho de escenas específicas que suelen ser de dos clases: 1) escenas ejecutivas que se caracterizan por acción y movimiento y 2) escenas deliberativas que se caracterizan por diálogo y que sirven para dar vista panorámica al desarrollo dramático, (Greene, 1963).

En cuanto al contenido, Greene dice que la epopeya es el gran poema, de comienzos y terminaciones. La Eneida de Virgilio es típica, en cuanto da comienzo con una terminación y termina con un comienzo, (Greene, 1963: 19).

El contenido de la epopeya trata de las verdades esenciales, de valores duraderos, de un idealismo profundo. Prescinde del tiempo y del espacio para presentarnos las realidades de la vida humana en su totalidad. La epopeya, dice Levy, deriva su contenido en parte de la historia, la mitología y las leyendas y aún de materia ficticia uniéndolas sin distinción. Trata de los principios del orden mundial, de viajes y búsquedas, o de guerras heroicas y de la lucha entre lo humano y lo divino en el héroe semidiós, (Levy, 1953: 13-15). Trata de las pasiones que motivan a personajes extraordinarios y que deciden el destino de los imperios o de personas legendarias, quienes simbolizan el espíritu de una época o de toda una raza.

Según Ker, la epopeya de tipo más original y natural o nativo tiene íntima conexión con todo lo que un pueblo conozca de sí mismo, con todas sus costumbres y todo lo de su experiencia que no se puede referir a un origen particular, (Ker, 1957: 28).

Las cualidades de la epopeya son varias. En su forma más desarrollada demuestra sentimiento elevado, heroico, tratando con imaginación, pero no caprichosamente su materia. Inspira en los ciudadanos un sentimiento de confianza como las sagradas escrituras y por lo tanto ejerce influencia formativa sobre el carácter del pueblo. En ella los poderes sobrenaturales intervienen en los asuntos humanos y constituyen la máquina de la epopeya. En ella se halla reflejada toda la civilización del pueblo: sus ideas, sus creencias, toda su vida. (Espasa, ed., 1923: 349-350). En el corazón de la epopeya, dice Greene, hay realidad palpable, pronto percibida, y sencilla; con la sencillez de la violencia y la maravilla (Greene, 1963: 16). Greene asevera más allá, que la epopeya demuestra energía heroica, una vitalidad sobrea-bundante que carga igualmente los caracteres, las imágenes y la acción. Esta energía produce una excitación vibrante, anima al pueblo con un dinamismo eléctrico, que los antiguos denominaron a veces divino, a veces demoníaco. El lenguaje que imparte esta energía épica tiene que ser en cierto sentido vivo en sí mismo, porque el lenguaje puede más que señalar, puede poseer, exorcisar, invocar, amarrar con su en-

canto. Posee propiedades magreas, demoníacas, que trascienden su preocupación de declarar algo. Además es un lenguaje que no sólo en sí es pavoroso, sino que inspira pavor en los oyentes o lectores, (Greene, 1963: 23-24).

No vamos a decir que toda obra épica posee todas estas cualidades, pero sí que todas son cualidades típicas de la epopeya.

El **estilo** de las epopeyas naturales, (las que no han sido compuestas por un solo autor como la Divina Comedia de Dante), es por lo general un estilo para presentación oral. El cuento se desarrolla lentamente y mantiene sencillez en la presentación de su materia grandiosa.

Si podemos atribuir **finés o propósitos** a la epopeya, tenemos que enumerar los siguientes:

1. Comunicar las verdades eternas.
2. Señalar los ideales éticos de la sociedad.
3. Expresar y confirmar las esperanzas del pueblo.
4. Guardar viva la memoria del pasado para provecho en el presente y para mejoría en el futuro.
5. Animar al oyente o lector a participar más en la vida.
7. Dar al oyente o lector escape a su aburrimiento o de los aspectos restringentes de su propio ambiente en cuanto se identifica con el héroe u otro personaje de vida suelta.
8. Distraer al oyente o lector.

De los actores o caracteres de la epopeya, el héroe es por supuesto el que más importa. El actúa como representante de su pueblo, efectuando hazañas cargadas de peligro hasta para él mismo, aunque participe de naturaleza semidivina.

Los esposos Chadwick, estudiosos ingleses de amplios conocimientos en la literatura, nos dan los siguientes datos acerca del héroe de la epopeya. El héroe tiene estrecha relación con los poderes sobrenaturales, pero sin perder la distinción entre lo divino y lo humano. Asumiendo base histórica para el héroe, su fama sigue creciendo tras su muerte y asimila hechos y características en que poco o nada participó en realidad. Una vez olvidados los detalles verídicos de sus hechos, se añaden fantasía a la verdad o se la sustituye por completo. Se identifica al héroe con otros héroes, o se le confunde, y la historia de su nacimiento y niñez se adorna con detalles extraordinarios, (Chadwick y Chadwick, 1968: 758-63).

En la epopeya, dice Greene, las capacidades del héroe se aproximan a las nuestras y el héroe llega a conocer los límites de su ser, (Greene, 1963: 14). Los demás caracteres son diversos y juegan papeles de variada importancia. Hay contraste entre los buenos

y los malos, entre los fuertes y los débiles, entre el héroe y el villano. El **escenario** de la epopeya, que lo podemos denominar la edad heroica nos es descrita por el señor Chadwick de la manera siguiente:

La edad heroica se nos presenta con el espectáculo de una sociedad, suelta en su mayor parte de restricciones de cualquier índole. En los rangos superiores, la ley tribal ha dejado de mantener su fuerza. Su decaimiento deja al individuo libre de obligaciones, tanto para sus parientes como para la comunidad. Puede descuidarse de los lazos del parentesco a tal extremo que toma la vida de un pariente; no reconoce autoridad alguna fuera de la que ejerce el señor a quien sirve. Manifiesta la misma soltura en su actitud hacia los dioses, (Chadwick, 1967: 462). La edad heroica, nos dicen los esposos Chadwick, es un período netamente bárbaro, en la cual se encuentran varias comunidades agrupadas bajo la autoridad de un solo individuo u organización. Ciertos miembros de cada comunidad, los más típicamente bárbaros, que muchas veces comprenden la clase superior, mantienen comunicaciones y relaciones estrechas con sus iguales en las demás comunidades. Nos dicen también que hay dos tipos de edad heroica. En el tipo de edad heroica más primitiva, el héroe puede pertenecer a cualquier rango de la sociedad, y frecuentemente suele expresarse un interés comunal (en la familia, la localidad o la tribu). Tiene que ver casi exclusivamente con las hazañas y no con los héroes mismos. Las mujeres juegan papel insignificante.

El tipo de edad heroica más avanzada queda más o menos libre de influencias no heroicas. Los héroes son los príncipes y hay falta de interés comunal. Se trata casi exclusivamente con personas pertenecientes a la clase principal. Tiene que ver más con los personajes que con las hazañas. Las mujeres a veces juegan papel igual al de los hombres, (Chadwick y Chadwick, 1968: 728, 748).

La formación de la epopeya no es un hecho observable porque se realiza a través de varios siglos. Sin embargo, la formación ha sido estudiada por medio de investigaciones históricas y comparativas y se han formulado teorías muy atractivas y razonables tocantes a esta formación. En forma breve una de ellas va así:

En su origen la epopeya es un himno en honor a los dioses. Es un canto comunal. Empiezan las disensiones intestinas, las guerras producen al héroe, y la imaginación popular prorrumpe en himnos en honor suyo que perpetúan de generación en generación, añadiendo cada una de ellas las proezas, hazañas y virtudes (de sus héroes respectivos). Al héroe se atribuyen también las victorias que obtuvo sobre la naturaleza, y la tradición épica aumenta indefinidamente a través de los siglos y las vicisitudes históricas. Cuando la tribu se convierte en un pueblo, recoge sus recuerdos y da origen a la leyenda. Entonces apa-

recen los rapsodos, se apoderan de fragmentos de la tradición y los van recitando en las asambleas y los festines. Sólo esperan que un genio aparezca para coordinar estos fragmentos en un poema épico, y aparece cuando una revolución interna o una guerra contra el extranjero conmueve al pueblo hasta el fondo de sus entrañas. Entonces aparece Homero y canta la Iliada, (Espasa, ed, 1923: 348).

Con esto hemos examinado a la epopeya desde puntos de vista de **estructura, contenido, cualidades, estilo, fines o propósitos, caracteres** (el héroe en particular), **escenario** y formación.

#### UN MITO GENERALIZADO Y UN GRUPO DE CUENTOS Y MITOS YAGUAS ENTRELAZADOS.

De aquí proponemos examinar una síntesis del mito generalizado que encontramos en los trabajos de Tello, Metraux y Kuhne, ya mencionados. Nuevos datos (1) nos permiten presentar, la síntesis en la forma siguiente:

1. una muchacha queda encinta de, 'manera misteriosa o secreta
2. sus parientes la desechan o es abandonada por su amante
3. su amante o esposo le abandona por sentirse ofendido, avergonzado, o porque ella no le puede seguir a paso ligero
4. en dicho caso, él le deja señalado el sendero
5. la muchacha preñada sale a buscar al padre de su bebé
- 6. es guiada por la criatura que lleva en su vientre
- 7. la criatura le pide recoger flores
8. una avispa o .abeja le pica
- 9. su reacción es mal interpretada por la criatura
- 10. la criatura le deja de enseñar el camino
11. ella entra por el camino de los jaguares, aunque prevenida
12. recibe la bienvenida de la vieja jaguar
13. la vieja le advierte de su(s) hijo(s) antropófago(s)
14. le esconde en los altos de la casa
15. los hijos adivinan la presencia ajena
16. le descubren, matan, y comen
17. tientan comer su(s) hijo (s) no nacido(s)
18. la (s) criatura (s) se salva (n) milagrosamente
19. una vieja le(s) cría
20. crece(n) milagrosamente
21. le(s) provee con armas de caza

1. Este material se halla presentado más detalladamente en mi tesis doctoral recibida por Indiana University en enero de 1970, y titulada **Yagua Mythology and its Epic: Tendencias**, 441 págs.

22. descubre(n) por un animal o ave quiénes asesinaron a su mamá
23. resuelve (n) vengarla
24. reconstituye (n) a la madre de sus restos recogidos
25. la reconstitución falla
26. proyecten (n) el asesinato de los jaguares
- 27. el hijo menor o inferior falla en su tarea
28. logra(n) matar a todos
29. menos uno que escapa para ser progenitor de los jaguares de hoy.
30. hay uso de fuego en la venganza o después.
31. si el héroe es único, se crea un compañero.
32. el compañero, como el mellizo inferior, es realce para el héroe.
33. los dos buscan al padre.
34. el padre les pone pruebas.
35. las pruebas incluyen: (a) pasar por las rocas entrechocantes.  
(b) vencer a uno o más demonios.
36. el inferior es destruido.
37. el superior le restaura la vida.
38. el héroe contribuye en algo a la humanidad.
39. asciende(n) al cielo o sube(n) por una cadena de flechas.
40. se convierte en sol y luna u otros astros.

De estos cuarenta sucesos vinculados con la vida del héroe o de otros personajes relacionados, treinticinco se hallan duplicados o sugeridos por sucesos en uno o más de un grupo de mitos o cuentos entrelazados de los yaguas. Los cinco sucesos que no se hallan duplicados o sugeridos están señalados con un guión antepuesto.

Presentamos en seguida en forma sumaria el grupo de mitos y cuentos entrelazados por uno u otro de los narradores yaguas, trozos de la mitología yagua que nos parecen corresponder a "los fragmentos de tradición que sólo esperan un genio para coordinarlos en una narración épica". En cada mito están indicados por número los Sucesos del mito generalizado que creemos ver duplicado o sugerido ahí. La síntesis del mito generalizado nos da una idea de cómo el genio pudiera coordinar los mitos yaguas, y en estos mitos entrelazados creemos ver suficientes de los rasgos de la epopeya para apoyar la declaración de que manifiestan tendencias épicas.

Por motivo de la largura de los textos completos de estos mitos y cuentos (75 páginas), los presentamos aquí en forma abreviada.

#### LUNA Y SOL

Estando aislada en la choza especial donde celebraba su pubertad la hermana de Luna (1), él se acercaba a ella todas las noches.

Para conocer a su amante, la chica enseñada por la mamá, le pintó la cara con tinte vegetal (3). En la mañana la picardía incesuosa de Luna es aparente y de vergüenza sube al cielo a convertirse en la Luna con su cara manchada. (2) La madre y otros parientes, también de vergüenza se convierten en cigüeñas y dejan abandonada a la muchacha encinta. (5) La joven piensa seguirles guiada por el consejo de una mariposa y (8) se encuentra con una abeja que le pica. (11) Se desvía por el camino de los jaguares del cual le habían amonestado, (4) aunque éste está señalado (12). La vieja mamá de los jaguares le recibe y queriendo guardarle para esposa de su hijo cazador de sajinos, (14) le esconde bajo una olla en los altos de la casa (13), advirtiéndole que no revele su presencia por ningún descuido, cuando llegue su hijo cazador de gente. Cuando llega éste cargando un cadáver se echa a hamaquear, ordenando que su madre le prepare comida La muchacha escupe y la saliva cae al pecho del jaguar. (15) Sospechando la presencia de otra presa, (16) el jaguar le busca contra las protestas de su madre y hallándole la mata. (17) Viéndola preñada, quiere que su mamá le prepare primero la criatura como un agasajo especial. (18) La criatura escapa al agua cuando la vieja le lleva para componer y lavarle, No le pueden hallar.

Río abajo- varios niños están jugando en el agua, agarrando en competencia cualquier cosa que pasa flotando sobre la corriente. Uno, al agarrar una nuez grande, oye adentro una música y ve una criatura, (19) La lleva a su mamá quien le aconseja criada para su compañero. (20) Dentro de pocos días le alcanza en estatura y le acompaña, en todos sus juegos y deberes. Luego su compañero le ordena preparar una olla grande. Le trae la olla. Su compañero manda recoger corteza y leña y amontonarlas alrededor de la olla. Ordena prenderle fuego anunciando que (39, 40) él se va al cielo a vivir para siempre con' su padre Luna, y a ser el Sol dando luz y calor al mundo. Le prenden fuego y se alza flameante al cielo. La gente le ayuda a fijar su posición a una, altura de la cual pueden aguantar su calor.

### EL CICLO DE LA TORTUGA Y LOS JAGUARES

#### 1. LA TORTUGA SALVA A LA GENTE POR UN SUBTERFUGIO CON SU ESCARABAJO

La tortuga esconde a las gentes bajo tierra, para salvarles de los jaguares quienes les persiguen sin merced. Un día los muchachos bajo la tierra se pegan entre sí y comienzan a llorar. Llega un jaguar y oyendo las voces dice: —¡Aquí hay comida!

Comienza a cavar el suelo en media casa. La tortuga protesta,

diciendo que sólo oye los gritos de su escarabajo quien grita, y el jaguar se deja convencer. Deja de cavar y la gente se salva.

#### 2. EL JAGUAR BOTA LA TORTUGA AL AGUA PARA AHOGARLA

El jaguar, asalta a la tortuga quien se hace pasar por hombre. Al reconocerla la bota al agua pensando ahogarla. Cada ratito le llama para ver si está viva, y cada vez la tortuga contesta en voz más apagada. Por fin susurra que está muriendo. No vuelve a contestar a los más fuertes llamados del jaguar. El la da por muerta cuando nada más lo finge.

#### 3. LA TORTUGA ATORMENTA AL JAGUAR HAMBRIENTO

Otra vez el jaguar asalta a la tortuga quien se hace pasar por un hombre derribando un árbol. Frustrado e iracundo el jaguar le masca hasta hacerle pulpa.

#### 4. LA TORTUGA LE CORTA EL PESCUEZO AL JAGUAR

La tortuga recupera su salud y el jaguar le halla comiendo un sabroso pan de árbol. Le hace probar al jaguar a quien le gusta demasiado. La tortuga ofrece preparar al árbol para arrancar más fruta, advirtiéndole que no mire arriba porque le haría caer. El jaguar se impacienta cuando la tortuga no le derriba pronto la fruta. Le mira y cae la tortuga a su lado. La tortuga le riñe y le amonesta no mirar otra vez. La tortuga logra colocarse arriba del jaguar de donde se larga sobre su pescuezo agachado, trozándolo con el filo de su carapacho. (22, 23) La tortuga se jacta por haberle medido la justicia al asesino de su papá.

#### 6. LA TORTUGA POR ENGAÑO LE HACE MOLER SUS TESTICULOS AL JAGUAR

(26) La tortuga en el sendero de los jaguares, finge estar cascando las propias nueces y comiendo la carne. Uno de los jaguares viene a averiguar. La tortuga le hace probar la carne y le hace pensar que quizás las suyas podrían también ser ricas. La tortuga le recomienda hacer la prueba. El jaguar cobarde se golpea con mucha delicadeza y lo halla muy doloroso. La tortuga le engaña diciendo que necesita ser arriesgado y golpear con fuerza si quiere saborear tal golosina. El jaguar osa golpearse fuertemente y muere con el hecho. La tortuga se jacta de haber medido la justicia al segundo.

## 7. LA TORTUGA VACIA BREA CALIENTE EN LA GARGANTA DEL JAGUAR

Uno de los jaguares halla a la tortuga derritiendo brea para aplicar a los pies de sus hijos y curarles del cuchiipe (enfermedad tropical). La tortuga invita al jaguar que descansa en hamaca, pero de espaldas para que no tenga mal sueño. En un cinco está roncando boquiabierto. La tortuga vacía la brea hirviendo en la garganta del jaguar quien muere agonizante. La tortuga se jacta de haber medido la justicia al tercero.

## 8. LA TORTUGA QUEMA AL JAGUAR EN UNA OLLA

La tortuga en otro sendero de los jaguares toca campanitas. Le gusta la música al jaguar y ruega probar él mismo. Tanto le gusta, que pide a la tortuga que se las dé. La tortuga le enseña cómo conseguir una propia.

—Manda hacer una olla y recoge leña. Te metes en la olla, yo prendo fuego y ahí en medio del fuego recibirás el instrumento. El jaguar manda preparar todo y miedoso se mete en la olla. La tortuga le advierte que aguante el calor calladito para recibir el galardón. (30) Le echa fuego. El jaguar a poco grita de dolor y por patear rompe la olla y muere agonizante en las llamas. (20) Sus uñas revientan y corren llorando, son los progenitores de los jaguares de hoy. Sus dientes revientan y se esparcen llorando al cielo, son los jaguares celestes que se oyen, pero no se ven. La nueva raza de jaguares solamente atacará a los muchachos, que se hallen solos en lugares aislados.

## 8. LA TORTUGA HACE PEDAZOS EL MIEMBRO VIRIL DEL JAGUAR (O DEL TAPIR)

La tortuga llega sedienta al último de los jaguares para pedirle agua. El jaguar le lleva a donde había agua y no lo hallan. Ni por aquí, ni por allí.

—No necesitas orinar?

—Sí.

—En mi boca, métalo bien adentro.

Le muerde sin soltar. El jaguar corretea en su dolor y por fin (28) muere, poniendo fin a esa raza de jaguares.

En las versiones en que la víctima es el tapir, después de matarle, la tortuga vuelve a casa para avisar a su mamá, para que vayan a recoger la carne. Los periquitos se apoderan del despojo y rehúsan darle al dueño la menor parte. De cólera la tortuga con poder sobrenatural hace secar todo el agua. Cuando los periquitos bus-

con agua después de hartarse con el tapir, no la pueden hallar. Mueren todos de sed. (39) La tortuga de vergüenza por haberles consumido se retira al cielo llevando a su mamá y a su hermanito.

## EL CICLO DE LOS MELLIZOS

### 1. ORIGEN DE LOS MELLIZOS

Una pareja está tomando con otros muchos en preparación para una faena comunal. Su madre va adelante a la chacra para comenzar el trabajo. Después de trabajar buen rato se da cuenta que ya no oye ni risas ni tamboreadas de la casa. En la tarde regresa y halla sólo los escombros de la casa quemada por (16) los salvajes que la han atacado. Asombrada la vieja por la suerte de su hija que estaba por dar a luz, (17, 18) oye el lloro de una criatura en el basal y halla un varoncito. Le corta el ombligo y le lleva para acompañarle en su soledad. Al retirarse del sitio oye otro grito y vuelve a hallar que la placenta se ha convertido en otro varoncito. (19) Le lleva también y les cría. (20) Su crecimiento es milagroso. En días ya son adultos.

### 2. LOS MELLIZOS CONSIGUEN LA CERBATANA Y SUS ACCESORIOS

Llegando a la pubertad los muchachos ven aves de caza y quieren armas. Viendo un tronco de cerbatana le ordenan hacer una cerbatana. A la vuelta oyen que el tronco está sonando con lo que se abre y cierra, y acercándose (12) consiguen sacar de sus entrañas una cerbatana completa.

### 3. LOS MELLIZOS OBTIENEN UNA FLAUTA MAGICA PARA VENGAR A SU PADRE

(22) Con la cerbatana, los mellizos van a cazar cerca a las ruinas de la casa de sus padres finados. (33) Descubren a las almas de sus padres que bajan diariamente a tocar sus flautas y a bailar. Cuando las almas dan (36) un soplo fuerte en sus flautas los mellizos caen desmayados. (37) Al volver en sí, proponen quitarles las flautas a las (23) almas para usarlas contra sus enemigos. Se exponen a los efectos de las flautas hasta acostumbrarse. (24) Les acechan a las almas, cada uno agarra una y procura quitarle las flautas (25). Uno tiene éxito, el otro no. Quedan con una flauta.

## 4. LOS MELLIZOS CREAN A LAS GENTES Y AGUAS

El que tuvo éxito manda a su hermano invitar gente a una tomadera para que (26) de ahí vayan en campaña de venganza. (27) El hermano falla, pero él crea a varias gentes que pertenecen a la tribu yagua y les invita a tomar.

## 5. LOS MELLIZOS VENGAN A SU PADRE

Salen contra el pueblo enemigo. Placenta se convierte en una ave resplandeciente y sube al techo de una de las casas y comienza a soplar suavemente en la flauta. La gente corre a ver la maravilla. Cuando toda la gente de todas las casas están reunidas mirándole, da un soplón en la flauta y todos caen desmayados. (28) El mellizo llama a sus guerreros que salen del bosque a terminarles a golpe de macana. (30) Quemán las casas y regresan victoriosos a la tomadera.

## 6. EL ALMA, DUEÑA DE LA FLAUTA, LA RECLAMA

El alma del padre finado se presenta disfrazado de hombre, preguntando si de veras los mellizos poseen un objeto mágico con que hubiesen vengado a su padre finado. Lo niegan en dos visitas. A la tercera lo confiesan y la muestran. El dueño disfrazado la arrebató y huye.

## 7. (38) LOS MELLIZOS DERRIBAN AL PALO DE AGUA PARA QUE EL AGUA SEA MAS APROVECHABLE

El abuelo de los mellizos tiene guardada toda el agua en un tronco de árbol de donde él la proporciona a sus nietos por olladas. Ellos se cansan de este racionamiento y resuelven terminar con la necesidad de él. El mayor le manda a Placenta convertirse en pajarito para espiar dónde el abuelo tiene guardada el agua. Resuelven cortar el árbol e invitan a todos los pájaros carpinteros y a todos los roedores a ayudarles. Cortan un día entero y faltando un poco lo dejan para la mañana. Vienen a hallarlo sano y entero. Comienzan de nuevo con el mismo resultado. Otra vez Placenta va de espía. Oye al abuelo contar el secreto de cómo lo pueden derribar. Y así, lo consiguen hacer. El árbol se convierte en el río Amazonas y las ramas en sus afluentes. Las astillas y las hojas se convierten en quelonios y pescados y los gusanos se convierten en las gentes blancas, negras, y las demás tribus.

## 8. (38) LOS MELLIZOS HACEN QUE LOS PLATANOS SEAN APROVECHABLES

Los mellizos quieren tener sus propios platanales. El abuelo les engaña dándoles semillas que no reproducen. Placenta de espía, aprende el secreto de propagarlo por vástagos. Roba uno que les produce un racimo a los dos días. Invitan al abuelo a tomar chicha de plátano.

—Entonces han robado un vástago.

—Y por qué no? Qué debería comer nuestra pole?

—Bueno, que sea pues así. Pero los plátanos les demorarán nueve meses en producir.

## 9. LOS MELLIZOS HACEN QUE LA YUCA SEA APROVECHABLE

Los mellizos quieren sus propios yucales. El abuelo les engaña con eso también. Roban vástago de yuca y lo siembran con igual resultado. Le invitan al abuelo a tomar mas ato y las respuestas siguen parecidas a las de arriba.

## 10. (38) LOS MELLIZOS HACEN QUE EL PIFAYO SEA APROVECHABLE

Los mellizos importunan al abuelo para que les diese la semilla del pifayo. Les da semillas cocinadas, verdes y malformadas. Placenta transformado en lorillo pifayero va con muchos compañeros a buscar semilla buena. Va destrozando las frutas en su búsqueda. El abuelo le acecha con la cerbatana y cuando está saliendo de un racimo con una semilla escondida en su cachete le alcanza con un dardo y cae gritando sin llegar a su casa. Le juntan con los demás clorillos muertos y los cocinan. El hermano mayor viene a ver y le dan varios lorillos para su porción, entre ellos su hermano. Al levárselos a casa, Placenta ruega lamer su ojo y reponerle las tripas. Entonces, se transforma nuevamente en hombre y entrega la semilla a su hermano. Sigue el cuento como los anteriores.

## 11. (38) LOS MELLIZOS HACEN QUE EL MAIZ SEA APROVECHABLE

Para conseguir semilla de maíz, aprovechan la ayuda de Grillo quien trabaja para el abuelo. Estando tostando coca en la misma choza donde el abuelo guarda el maíz, Grillo consigue esconder un solo grano en su cuerpo y lo entrega a los mellizos quienes lo siembran con semejantes resultados.

## 12. (38) LOS MELLIZOS DESCUBREN EL NOMBRE CORRECTO DEL PIFAYO Y DEL MAIZ

Los mellizos sabían que el abuelo no les enseñaba correctamente los nombres de las plantas. Aprovechan de un empleado del abuelo para descubrir el nombre correcto del pifayo que lo conocían, como tachurá. En la mañana, en un momento de olvido, el abuelo manda coger pifayo para su alimento, usando el nombre correcto. El empleado corre donde los mellizos repitiendo el nombre, pero el abuelo le oye y le hace contraer la boca de tal modo que no puede más que susurrar "sí, sí", Pero Placenta adivina el nombre por lo pronunciado. El empleado se convierte en un pescado de boca contraída. (39) Después de todo esto el abuelo les dice a los mellizos que crezcan a plena madurez para conservar la humanidad y que se queden a su lado donde se conservarán siempre jóvenes, junto con él.

## 13. LOS MELLIZOS APRENDEN LOS CANTOS DE LA FIESTA GRANDE E, INSTITUYEN EL USO DE CHAMPAS.

La abuela era la única concedora de los cantos. Por eso le invitaban todos a las fiestas para que cantara en beneficio de ellos. Sus nietos resuelven aprender los cantos y le acompañan a las fiestas hasta aprender. En una ocasión se quedan atrás, se disfrazan con champas como las que usan los yaguas champudos ahora, y visitan la fiesta, ella les reconozca. Al día siguiente la gente adopta la champa como su vestidura tribal.

### EL CICLO DEL HUERFANO DEL COMIDO-POR-LEMURES

#### 1. LA MUJER LEMUR HACE FIESTA CANIBALISTICA

La mujer lémur prepara masato para que tome su marido a su regreso de la caza. A su regreso van a invitar a sus hermanos de la lémur que viven dentro de un palo alto, (16) ellos matan al esposo y todos participan en una fiesta canibalística y tomando su bebida, El hijo único de la pareja también participa por ser demasiado tierno para entender. (17) Piensan comerle a él también (19) cuando sea, más grande.

#### 2. EL HUERFANO BUSCA LA CAUSA DEL DECESO DE SU PADRE

(20) Joven ya, el hijo pregunta cómo murió su padre. La madre le engaña que se cayó de lo alto. El hijo prueba caer de lo alto y no sufre daño alguno. Vuelve a preguntar. La madre le engaña

diciéndole que fue aplastado por un tronco que cortaba, que se cortó fatalmente, que un jaguar le comió, que un oso hormiguero le abrazó, o que una culebra le mordió. El hijo se expone a cada peligro sin sufrir nada. (22) La culebra le cuenta la verdad cuando el joven le trompea procurando provocarle a morder.

#### 3. (21) EL HUERFANO DESCUBRE LA CERBATANA DE SU PADRE

La culebra le avisa al huérfano que su madre tiene la cerbatana de su padre finado, guardada en el techo, y es eso que siempre grita como avecita cuando él se acerca. (23) Le recomienda tomársela y usarla contra sus tíos y abuelos antropófagos.

#### 4. EL HUERFANO VENGA LA MUERTE DE SU PADRE

(26) Con la ayuda de la culebra, el huérfano (28) mata a todos los lémures (29) menos a uno, al cual deja ir para propagar la raza. Mata también muchas aves de caza y hacen una carga de carne con los lémures puestos en medio. Lo lleva a su madre y después de tomar y comer ligeramente se larga al monte. La madre al descubrir a sus parientes muertos, furiosa persigue a su hijo lanzándole por detrás un lazo mágico. Prevenido por la culebra, el hijo iba arrastrando animales por su tras, los cuales fueron capturados por el lazo en su lugar. (18) Después de agarrar sólo animales en varias lanzadas, la madre le deja con una maldición.

#### 5. EL HUERFANO SE ENCUENTRA CON PEREZOSO

En su huida el huérfano encuentra a un hombre pescando con anzuelo. Le oye decir una fórmula al botarlo al agua. — Con astillas de su hueso del comido por lémures pesco! Los peces se apegan al anzuelo al instante. El huérfano indignado por la deshonra a su padre finado, agarra al hombre y le machuca contra un palo hasta quedar su sentadera bien chata. Le bota a un árbol de donde queda colgado de las uñas, bajo una rama. (38) Así formó al perezoso.

#### 6. EL HUERFANO SE ENCUENTRA CON LOS PARACOCOS

Más allá el huérfano sorprende a cuatro paracocos que están labrando macanas. Le dicen que son para matar al huérfano del comido por lémures. El les ruega ver su trabajo y con sus mismas armas, les mata. (38) Las gotas de sangre salpicadas, vuelan transformadas en aves paracocos de triste llanto.

## 7. (31) EL HUERFANO SE CREA UN COMPAÑERO

El huérfano afligido por la soledad, teje un espuerto o cesta de hojas de palmera y lo deja en el camino. Se convierte en una mujer. El no quiere mujer y la deshace. Teje otro cesto cambiando el tejido. Este se convierte en hombre y el huérfano le acepta como compañero. Hallan aves de caza y el huérfano caza buena cantidad. Al día siguiente le deja a Cesto solo, advirtiéndole que no suba al escondrijo que había construí do en la alto. (32) Cesto le desobedece y pierde un ojo por el picotazo de un tucán. El huérfano a su regreso le riñe, pero lo busca y le devuelve su ojo.

Otra vez le pone la tarea de componer la carne de las aves cazadas advirtiéndole que no se agache mucho al agua. Desobedece nuevamente y otra vez pierde su ojo, ahora a causa de un pescado que salta del agua. Procuran pescarle en vano y terminan por provocar un diluvio. El huérfano siembra Una semilla heredada de su padre finado. De ella brota un árbol que crece más que las aguas. Se salvan en sus ramas. El huérfano, como Noé, hace dos pruebas para saber si el agua está suficientemente mermada para que bajen. (36) Cesto tiene miedo de bajar y queda abrazado al tronco del árbol convertido en (38) colmena pe abeja silvestre. El huérfano baja y viaja otra vez solo.

## 8. EL HUERFANO QUITA LA VARA DE ANGIUILA PARA VENGAR EN SU MADRE LA MUERTE DE SU PADRE

Hallando a Anguila con una vara mágica se la pide para usarla contra su mamá. Anguila le da una vara vieja y el huérfano fracasa en su intento. Vuelve a reclamarle a Anguila quien le rehusa dar la vara buena. El huérfano le bota hormiguitas cegueras en los ojos y arrebata la vara de su mano. Anguila se bota al agua para lavarse los ojos y (38) se convierte en anguila. El huérfano golpea con la vara al lado de su mamá hay un trueno fuerte y la mamá queda partida en dos. El huérfano cava dos huecos y mete la mitad en cada hueco donde (38) se convierten en una pareja de sapos.

## CALVITO

## 1. WATACHARE QUITA UN OJO EN REPRESALIA POR UNA PALIZA

Una partida de guerreros sale en un ataque de venganza. En medio camino encuentran un sapo y le apalean uno tras otro, menos los dos últimos. Estos dos le hallan luego al sapo (el brujo Watacharé) tejiendo una canastita. Les avisa que es para los ojos de los que le

pegaron. Esa noche les quita a cada uno un ojo. Ellos al descubrir la desgracia salen a atacar al pueblo, pero Watacharé ahora en forma de ave negra anuncia su venida y no les pueden sorprender.

Frustrados los guerreros se convierten en sajinos, huanganas, venados, osos hormigueros, monos y aves y se largan por el monte. Los dos se quedan.

## 2. WATACHARE QUITA UNA PIERNA EN REPRESALIA POR SU CORAZON MORDIDO.

Los dos comienzan a buscar el camino de regreso pero el brujo ha cerrado. Hallan en sus andanzas camotes cocidos puestos por él y comen. Uno tiene más hambre y contra el consejo de su hermano muerde un camote grande que resulta ser el corazón del brujo. Esa noche duermen escondidos pero Watacharé les halla y corta la pierna del que mordió su corazón. En la mañana el desgraciado trata de hacerla pegar nuevamente pero sin éxito. Bota su pierna al agua donde se convierte en lagarto. Viajan hasta que el cojo dice ver lemures en un árbol y sube a matarlos. Eran nada más que hongos, pero él se queda arriba y se convierte en tucán. Dice que volará adelante buscando el camino y derribando frutas para su hermano.

## 3. BOA TRAGA AL HERMANO

Todo va bien hasta llegar el hermano a un agua demasiado ancha para cruzar sin puente. Ardilla ve su dificultad y le muestra el puente que le sirve a él. Pero tiene que saltar el último trecho. Al saltar, cae en la misma boca de la boa que le había servido de puente. Halla adentro un venadito vivo. Encuentran dentaduras de piranha y valiéndose de ella cortan una abertura y salen corriendo. Librados de la boa se van a lavar y se les cae todo el pelo y cerda quedando calvos.

## 4. CALVITO PASA LA NOCHE CON LA PERDIZ

Al anochecer Calvito está buscando dónde pasar la noche, cuando se encuentra con la perdiz.

—Acaso me ves espíritu? Duerme acá:

—Que lástima no eres gente para pasar la noche contigo.

El arbustito donde dormía se convirtió en choza. Pero Calvito no deja de escupir a causa del maloliente ano de la perdiz. Ella ofendida vuela a media noche, dejándole al aire libre.

## 5. CALVITO P.ASA LA NOCHE CON EL OSO HORMIGUERO

La noche siguiente, de manera semejante se encuentra con el oso hormiguero y pasa la noche con él. No puede dormir por el flato

maloliente del oso. Le tapa el ano con un tapón de seda vegetal. El oso al poco rato se siente afligido hasta pensarse moribundo. Le ruega a Calvito curarle. De mala gana se ve obligado a quitarle el tapón. El flato se descarga dando voces de las varias hormigas de que se había alimentado el oso. El oso agradecido le obsequia una hamaca.

#### 6. CALVITO PASA LA NOCHE CERCA DE TORTUGA

Pasa una noche al aire libre pero oye ruidos extraños y una voz que repetidas veces pregunta cuando amanecerá para que vaya a trabajar su chacra. Al amanecer descúbrase cerca a Tortuga y de cólera le apalea y le transforma en el animal de ese nombre.

#### 7. CALVITO PASA LA NOCHE CON HORMIGUERO DE COMEJEN ARBOREAL.

Llega al lado de Hormiguero de comejen arboreal y saludándose como con la perdiz, queda invitado a pasar la noche. Prevenido del peligro, Calvito no duerme. Desconfiado retira su hamaca de debajo de Hormiguero y poco después Hormiguero cae donde le hubiera aplastado. Calvito le apalea y le condena a vivir en tierra.

#### 8. CALVITO PASA LA NOCHE CON EL ARMADILLO

Calvito llega a la casa del armadillo pero él está recogiendo larvas en otro sitio. Calvito se encuentra con su mujer, una sapa y se entretiene con ella hasta llegar el esposo. El esposo sospecha la picardía y pensando dejarle en el infierno promete llevarle por un atajo y ponerle en su propia casa. Enseñado por la sapa, Calvito escapa.

#### 9. CALVITO ASISTE A UNA FIESTA POR FAVOR DE PUERCO ESPIN

Hallando a Puerco espín le está por matar, pero éste le avisa de una fiesta y le ofrece llevarlo. Puerco espín le pone en un cesto y le carga en sus espaldas para que el jaguar no se lo coma. El jaguar es el primero en saludar a Puerco espín y sin la intervención del dueño de la fiesta le descubría a Calvito. La fiesta pasa a pesar de los peligros y Calvito sigue el viaje hacia su casa.

#### 10. CALVITO LLEGA A CASA

Visita de pasó a sus vecinos Añuje y Lagartija, quienes le dan noticia. Llega a su casa. Su esposa e hijos están en la chacra. El les

espera en su hamaca. Cuando le hallan piensan que es un alma, porque su hermano convertido en tucán les había dado aviso de que fué tragado por boa. Reunidos en felicidad hacen intercambio de noticias.

### EL CICLO DE LOS MELLIZOS DE PICADURA EN LA RODILLA

Una avispa le pica en la rodilla a Mocayu. La picadura se hincha hasta no aguantarlo más. Al abrirla con una espina (31) salen dos varoncitos. (32) Llegan pronto a la madurez pero son enanos.

#### 1. LOS MELLIZOS EN VIAJE HACEN CHOZA DE BARRO

(33) Los mellizos invitan a Mocayu a acompañarles en un viaje río abajo. Al anochecer hacen un paraje para construir abrigo contra (34) la tormenta. Los mellizos, como son hijos de avispa que suele construir su casa de barro, proceden a hacer una choza de barro. (35) Mocayu construye la suya de hojas palmera. Los mellizos se mofan de él. En la noche, un lluvión disuelve la choza de barro y los mellizos acuden al tambo de Mocayu.

#### 2. LOS MELLIZOS Y LA BOA

Los mellizos hallan (35) una boa en la horqueta de un árbol. Mocayu ofrece matarla, pero los mellizos se mofan de él.

Sin embargo cuando ellos no logran matarla, le permiten a Mocayu quien la derriba con una sola lanzada, Mocayu va a buscar leña con que cocinarla, pero al regresar viene a hallar esqueleto la boa y a los mellizos limpiándose la boca.

#### 3. LOS MELLIZOS Y LOS SERES ASOLADORES

Los mellizos advierten en distintas ocasiones a Mocayu que no se exponga (35) al ave tocachi, al escarabajo, ni a los gusanos del lechecapí, que le pueden matar. El a propósito se expone (36) y es muerto, (37) pero milagrosamente vuelve a vivir y a destruirlos a cada uno, poniéndose como adorno en la cara algún despojo de ellos.

#### 4. LOS MELLIZOS DESAFIAN A MOCAYU (35) A GARRAR UN PEZ A MANO LIMPIA.

Mocayu les gana a los mellizos en agarrar un pez a mano limpia, pero el pescado es uno que no lo consideran comestible.

## 5. LOS MELLIZOS Y LA MUJER PELIGROSA

Los mellizos advierten a Mocayu (35) que no se meta con tal mujer porque le sería fatal. El se osa meter y tras una lucha sexual (38) consigue deflorarle y rendirle sin peligro para otros.

En resumen de los sucesos que se hallan duplicados o sugeridos en los mitos yaguas, hallamos lo siguiente:

Sol y Luna—1-5, 8, 11-20, 39, 49.

Ciclo de la tortuga y los jaguares—22, 23, 26, 28-30, 39.

Ciclo de los mellizos—16-26, 28, 30, 33, 36-39.

Ciclo del huérfano del comido por lémures—16-23, 26, 28, 29, 31, 32, 36, 38.

Ciclo de los mellizos de picadura en la rodilla—31-38.

Se ha de notar que algunos de los sucesos se hallan en más de un cuento o mito. En **Calvito** no aparece ni uno, pero el cuento sugiere una **Odisea** en miniatura.

¿Y cuáles son los rasgos de epopeya que se hallan en estos mitos? Si los consideramos en conjunto podemos decir que hay largura y complejidad y hallamos incluido algo de: romance en **Sol y Luna**, historia en varios, comedia en el **Ciclo de la tortuga y los jaguares** y en el **Ciclo de los mellizos de picadura en la rodilla**. Podemos decir que satisfacer las condiciones especificadas por Ker para la forma más sencilla de la epopeya: cuando consiste en una serie de aventuras que muy bien se pueden narrar independientemente y cuando son de trama muy sencilla. Y como dice Greene, depende mucho de escenas de acción y movimiento. Trata de los principios del orden mundial, de viaje y de guerras. Los poderes sobrenaturales intervienen en los asuntos humanos. Se halla reflejada en ella la mayor parte de la civilización yagua. El lenguaje enérgico de que habla Greene se halla en las narraciones de los mejores narradores y no la pretendemos presentar en los sumarios dados aquí. Comunica ciertas verdades eternas; señala ciertos ideales de la sociedad yagua; muestra que la vida heroica es irreconciliable con una vida hogareña bien ordenada; da al oyente un escape de su aburrimiento y de los aspectos restringentes de su propio ambiente y le distrae. Los héroes efectúan hazañas cargadas de peligros y participan de características e historias típicas de héroes, historias, que no representan los hechos verídicos. Hay contraste entre los héroes y sus enemigos: sean jaguares, salvajes, lémures o seres asoladores. La edad heroica yagua nos presenta una sociedad suelta, en su mayor parte de restricciones. El individuo puede tomar la vida, hasta la de un pariente, como lo hizo el huérfano de Comido-por-lémures. Manifiés-

ta soltura en su actitud hacia el abuelo, en el caso de los mellizos nietos del Creador. Es el tipo de edad heroica más primitiva. No parece haber rangos en la sociedad y hay demostración de interés comunal, en todos los casos que se halla comunidad. Se concierne casi exclusivamente con las hazañas y no con el carácter del héroe. Las mujeres juegan un papel que no podemos decir es insignificante, pero sí inferior al que juegan los hombres. En su formación, la epopeya yagua, parece haber llegado a esa etapa en que sólo espera un genio que coordine los elementos de su tradición en una narración que merezca el nombre de epopeya. Si aceptamos la teoría de formación expuesta más temprano, lo que faltaría al pueblo yagua para que esto suceda sería una revolución interna o una guerra con el extranjero que conmueva al pueblo hasta el fondo de sus entrañas. El último no lo creo ser posible y el primero tiene posibilidades muy remotas de realizarse. Pero con toda su improbabilidad es asunto intrigante.

Aunque no hallamos en los mitos yaguas las características más elevadas y más profundas de epopeya, creo haber señalado lo suficiente de sus características generales reconocidas para poder decir sin temor de contradicción que la mitología yagua demuestra tendencias épicas y que le faltaría poco para satisfacer las condiciones de una epopeya madura.

Parte III  
Ritos y prácticas religiosas

## RELIGIAO POPULAR E SENTIMENTO DE CULPA

THALES DE AZEVEDO

Toda sociedade exhibe uma diversidade de padroes culturais, mesmo as sociedades menos complexas. Essa variedade verifica-se nos sistemas de crenças, de símbolos e de praticas, — alguns diferenciando sub grupos, outros tendendo a integrar esses subgrupos em um todo único. Uma forma de conflito, mas também de fator de equilibrio de heterogeneidades estruturais, seria a oposiçao entre religiao "oficial" e religiao "popular", (Bock, 1966).

Max Weber propoe um modelo analítico e descritivo da religiosidade, estabelecendo o contraste entre dois tipos ideais correspondentes a manifestações das classes médias e das massas européias. Um tipo é constituído pela religiosidade das populações e estratos educados em linhas racionais e éticas: a religiao, nesse caso, baseia-se numa origem cósmica impessoal e ética, que pode transcender a propria divindade, e inclui uma salvaçao exemplar. De algum modo coincide com as chamadas religioes de salvaçao. Outro tipo é a religiao das massas desfavorecidas e da gente do campo, que todas as religioes e éticas religiosas, com exceção do judaismo e do protestantismo, tiveram que assimilar, reintroduzindo ou dando uma função particular ao culto dos santos, dos herois e das divindades ou seres sobrenaturais ocupacionais.

Assim ocorre no budismo, no islamismo, no confucianismo e no catolicismo (Weber, 1967: 97, 103). Examinando a situação religiosa da Inglaterra protestante no século XVIII, época de fortes contrastes económicos e sociais, afirma Stark que "ao abismo social que separava a afluencia da pobreza correspondia uma rutura mental entre a religiosidade racionalizante e a religiosidade emocional", (Stark, 1967: 24). A dicotomia de Stark serve aqui para sublinhar os polos ético e não ético da religiosidade em relação com a situação existencial dos grupos afetados.

\* Nos excusamos de no poder ofrecer la ortografía correcta que requiere la lengua portuguesa.

Partindo desse modelo podem-se fixar no catolicismo brasileiro dois tipos ideais, que coincidem com categorias do esquema baseado na qualidade das praticas religiosas, esquema já utilizado nalguns trabalhos sobre o catolicismo de América latina: esses dois tipos ideais são o catolicismo formal, análogo a categoria "praticante" da sistemática de Le Bras, e o catolicismo popular ou de folk (Azevedo, 1963: 57). O primeiro é uma religiosidade ética, escatológica, soteriológica, voltada para "o outro mundo" e os fins últimos, além de sacramental e eclesial; o catolicismo popular distingue-se qualitativamente por sua orientação para "este mundo", sua institucionalização antes comunal que eclesial, e pela substituição dos sacramentos pelo culto dos santos, um culto propiciatorio e impetratorio de santos "milagrosos" e benévolos, cujos devotos conhecem e manipulam seus poderes para a solução de problemas temporais e pouco sabem e menos ainda seguem suas peculiares espiritualidades. Nessa religiosidade tem uma importância mínima as noções de salvação, danacao, inferno como a de pecado da definição canonica.

Cientistas sociais e teólogos tem verificado e registrado este último traço. Por exemplo, na comunidade que estudou na Amazonia, C. Wagley assinalou que um santo poderá punir alguém por não cumprir uma promessa mas não por infringir qualquer dos mandamentos; no interior da Bahia, M. Harris anotou que os conceitos de céu e inferno não são temas vitais para a gente da pequena comunidade que descreveu e juntou que "ameaça ou promessa de recompensa supraterranea fazem pouca impressao". Um grupo de padres europeus, em relatório feito em S. Paulo (Campinas, 1960), dizia que no catolicismo do povo brasileiro não se se cre facilmente no inferno e que os da minoria se confessar pela Páscoa, culpam-se de terem raramente blasfemado ou pronunciado palavras contra Deus; outro pecado e xingar, .impacientar-se, dizer nomes feios, considerando que essas são manifestações de revolta contra a vontade divina, — uma insubmissão, uma forma, de incredulidade. Mesmo padres participam daquela incredulidade no animo punitivo de Deus.

Dados preliminares de uma nossa recente pesquisa na Cidade do Salvador, entre habitantes de dois bairros pobres, revelaram que os piores pecados para o grupo do católicos populares são matar, roubar, levantar falso, xingar, falar da vida alheia. E também uma falta seria o não cumprimento das promessas por meio das quais se apaziguam ou recompensam os santos nos momentos de crise e ansiedade.

Nos entrevistado há, ademais, uma generalizada confiança no perdão divino para os pecados, os quais são antes de carácter ritual e anti-social, isto é susceptíveis de romper a solidariedade grupal, do que propriamente éticos. Ai, por outro lado, amoral e a religião

são funções algo distintas como nos animismos indígenas e africanos com os quais se sincretiza, por sua vez, o catolicismo de **folk**. Esse é um tracto característico de uma religiosidade que é, em larga medida, um dos meios de integração social, de tal modo que o único sacramento realmente funcional é o batismo porque socializa o recém-nascido entre os cristãos, oferece um rito para lhe dar o nome e para lhe ampliar, por laços espirituais, a rede de parentesco,

Pensa H. Becker que as prescrições racionalmente sancionadas, mais cedo ou mais tarde chamam em seu auxílio um corpo de novas tradições que podem absorver as mesmas prescrições. E junta, como se tivesse em mente o caso brasileiro, que "a consequência em muitos países, e claramente, que o catolicismo é muito mais um modo total de vida em bases tradicionais, profundamente enraizado na prática popular, do que a adesão por escolha a prescrições que são somente prescrições" (Azevedo, 1963: 73; 1966: 165).

A maioria não admite que o padre tenha poder para perdoar pecados; esse poder pertence somente a Deus. Muitos dos entrevistados, depois de enumerarem os pecados que consideram piores, acrescentam: "Deus perdoa", Esse perdão que não é procurado através da confissão, vem espontaneamente de Deus. O pecado, portanto, não exige a expiação pela penitência nem um rito de reconciliação com a divindade pela absolvição.

O resultado objetivo dessa filosofia é que a fé em Deus e a devoção dos santos não implicam em compromissos com princípios morais positivos e que sejam definidos privativamente pela religião. A função prescritiva da religião, característica do catolicismo formal, e apenas vagamente reconhecida.

Essa purgação automática do pecado requer um mínimo de correção de atitudes, de retificação de costumes, mesmo de apaziguamento dos entes sobrenaturais: o efeito provável e a atenuação do sentimento de culpa originado pela transgressão das normas e preceitos religiosos, Como disse um informante: "pecado não tem nem melhor nem pior, Deus perdoa".

## EL PAPEL DE LOS RITOS DE PASAJE EN LA INTEGRACION SOCIAL DE LOS CAÑARIS QUICHUAS DEL AUSTRAL ECUATORIANO

LESLIE ANN BROWNRIGG

La teoría que guió la recopilación y análisis de los siguientes datos etnográficos proviene de Mauss. Según su concepto del regalo ("le don"), la matriz de una sociedad no depende tanto del enunciado económico, sino en el intercambio gratis, sistemático y ceremonial de los bienes y servicios, o sea, en el sistema de los regalos. Entre los indígenas del Azuay, cualquier domingo se brinda un trago entre las amistades y con ello se confirman las relaciones amigables. Asimismo, en el ciclo anual de fiestas dedicadas a ciertos santos venerados se permite al sacerdote agasajar a sus colaboradores en el intercambio diario de mano de obra. Pero los intercambios más intensivos y principales son las fiestas familiares señalando los ritos de pasaje: rituales que anota el nacimiento, el matrimonio, el estado de hombre y el fallecimiento de un indígena. Esos son los eventos principales para demostrar la naturaleza y los actores de la integración social de un individuo.

Este estudio corresponde a la población de huasipongueros de una hacienda de la provincia del Azuay, que pertenece a la Asistencia Social. Esta hacienda anteriormente fue de propiedad de las Madres Conceptas. El grupo social es endógamo e incluye las setenta familias residenciales de la hacienda y también el caserío Caspi Corral habitado por sus parientes en la misma parroquia de Quingeo. Algunas, también tienen "entablado en el Oriente un día a pie al Oeste". Son los "Monjeños" –los bravos luchadores del juego pukara. El Pukara es en realidad una guerra primitiva y ceremonial. El pukara se juega anualmente en los carnavales y su función refuerza la sociedad en general y el compadrazgo mayor en particular.

Este compadrazgo mayor puede formarse con el nacimiento, de un niño monjeño. Según el sexo se busca al **pupu tayta** del mismo sexo, el padre del ombligo, quien puede quedar como el padrino por toda la vida. Todos pueden cortar salvo los hermanos, los padres y los abuelos. Los tíos y primos son preferidos para cortar el **pupu angó**. Si nace una mujercita se busca a un familiar de su progenitor para ser la **pupumama**. Si nace un varón, buscan pre-

ferentemente a un hermano de la familia de la madre. Esto tiene su lógica: un marido tiene la obligación de trabajar para su suegro si le ruega. El grupo de trabajo más común consta de un mayor, sus hijos y sus yernos. El compadrazgo entre cuñados refuerza esta relación. Quizás sigue la regla tradicional en otra parte del Azuay, que las mujeres pertenecen a sus padres mientras que los varones pertenecen a sus madres. El Pupu Tayta sólo corta el ombligo, mientras que la madre es atendida por sus familiares femeninos. El Pupu Tayta regala a su ahijado: huevos, gallina, carne, "según su cariño" al guagua, pero para el uso de la madre lactante. Como el Pupu Tayta casi siempre se hace el padrino de bautismo, él también paga al cura y a las autoridades civiles los gastos del bautismo y del registro de nacimiento. En cambio, los padres ofrecen un banquete después del bautismo al nuevo compadre, matando al menos un borrego para la ocasión y comprando dulces y licor.

Cuando crece el niño monjeño, sigue con una relación especial con su Pupu Tayta Padrino. Es una relación de afecto y de cariño con alguien quien es probablemente también su tío o padrino de boda de sus padres. El Padrino regala hasta animales para comer y convida cualquier producto especial que tiene.

El compadrazgo que se conmemora en el pukara no es este sino la relación entre una pareja y su mutuo padrino de la boda. Pero éste es también seleccionado como Pupu Tayta de uno de los padres.

Porque cuando se ponen de acuerdo para casarse dos novios, ellos mandan a un buen amigo para hacer la entrada, y ¿quién mejor que el Pupu Tayta de uno de los novios? El tendrá el oficio de hacer emborrachar a los padres para ponerlos en buen humor a fin de que acepten al novio y a los padres quienes le esperan escondiéndose mientras que él hace la entrada. Más vale uno que sea amigo de la familia de la novia, así muchos saben rogar al Pupu Tayta padrino de la novia.

En el caso raro que el novio no se puso de acuerdo con la novia antes, y haciendo la entrada el novio es rechazado, en este caso la familia de la novia tiene que reembolsar los gastos de la entrada. El que hace la entrada lleva algunos litros de trago, una media docena de cajetillas de cigarros, pan, caramelos, azúcar y a veces hasta vino que regularmente provee a los padres del novio. Si la familia de ella acepta los agrados, aceptan también al novio, y llaman a él y su familia que están afuera para empezar la primera de la serie de fiestas de la boda.

Ambas partes tienen que preparar fiestas. El tiempo que pasa entre la entrada y la boda nunca es corto. A veces hay novios que esperan hasta tres años su boda. Demora por la ausencia del joven,

quien trabaja en la Costa para pagar los gastos de la boda. Prestando al arrendatario tienen que trabajar hasta dos meses por una sola arroba de maíz. También, en este rito de pasaje, más interviene el gobierno ecuatoriano. Las autoridades multan al indígena por su ignorancia, citando fallas en su partida de nacimiento, su falta de célula, lo que sea. Un joven se fue seis veces a pie a Cuenca para arreglar los papeles de su novia analfabeta.

El que será padrino de la boda es nombrado durante la fiesta de la entrada cuando se cita también la fecha para el matrimonio. El padrino está seleccionado entre todos, pero casi siempre es el que hizo la entrada. La tendencia es que sale el Pupu Tayta de la novia, o sea el esposo de una tía paterna de ella.

El padrino está encargado de arreglar la boda. El cita a la iglesia, paga a las autoridades y al cura. Toda la ceremonia indígena rodea la boda religiosa de la cual la boda civil sólo es requisito. Se casan civilmente un día, hasta una semana antes de la boda principal.

En la víspera del matrimonio eclesiástico, los padres de la novia ofrecen un convite en su choza, llamada la **Huayanza**. Corre bastante trago y chicha de jora. En la madrugada llega el novio, acompañado por músicos y sus familiares. El trae una pierna de res recién matada y la cuelga en la viga maestra de la choza de la novia y también regala a la familia una canasta llena de pan, chocolate, azúcar, guineos, trago y una raspadura de panela para el uso en la preparación de chicha. La pierna de res es técnicamente un regalo personal del novio a la novia, pero ella "vende" la pierna a sus padres por una suma simbólica. Su familia prepara la res mientras que ella se casa. Acompañados por el músico que toca la concertina, se van a pie los dos novios, los padrinos de la boda, algunos familiares más e invitados al convento.

Se discute generalmente cuantos animales de cada parte se van a matar para la boda. Una res por parte del novio es requisito. Sin colgar la pierna, él no puede ni siquiera sacar la novia. Esta pierna se consume entre los familiares de ambas partes en la fiesta más ceremonial, que sigue a la alianza religiosa. Pero como después siguen hasta cuatro días de fiestas, alternando entre la choza del novio y la de la novia, cada parte tiene que mostrar su riqueza. Si una parte considera que la otra no tiene intención de poner lo suficiente, es causa para romper el compromiso. Los animales que matará la familia de la novia se aprecian más, porque es el novio quien tiene la obligación de compensar a la familia por la pérdida de su hija, tanto con los bienes gastados en las fiestas como con el tiempo de trabajo obligatorio para su suegro. La novia no tiene obligaciones, pero su familia ostenta su riqueza relativa para hacer valer más los reclamos del trabajo al yerno. Si la novia es tan pobre que su familia no puede poner suficiente carne,

comida y bebida, al novio ya es más fácil negarse al trabajo. La novia queda como comprada barata y sufre una falta de respeto.

La cena ceremonial se llama "la novia uchu" o sea el ají de la novia, por el ají con que saben saborear la carne. Llegando a la **Maquinacui** en la iglesia, todo el conjunto matrimonial se va a la choza de la novia. Allí se toma trago y la shila de chicha de jora que se ofrece individualmente a los invitados como símbolo de bienvenidos. Se pone una mesa para comer mote, cuyes, carne, papas, arroz y el ají. Sobre todo es el maíz el que bendice el ritual.

Después de comer, se llevan los novios a un cuartito donde ellos reciben la bendición. Ambos novios se arrodillarán para recibir la bendición. Primero la novia es bendecida por su madre, luego su padre, luego sus parientes cercanos. Exige que la mujer no sea **Challi** (mala) ni **Carishima** (ociosa) ni **Auraña** (mal criada). Después sigue la bendición del novio, se evoca a los santos preferidos del lugar, sobre todo a la Virgen de Cisne de Loja. Al último, la madrina despacha a la novia diciendo:

**Way mamita. Nukama entregay noviota, Nucanchis aparinjapaq.**  
Andate mamita. Nosotros ya te entregamos al cargo de tu novio.

**Kayqa nuca mawa.**

Aquí está nuestra bebé.

**Cunanqa entregarinmi quipa punapi wakash puri-qun-ga-pa-pish vai.**

Ahora te entrego aunque lllore después,

**Nuqapah osiosasa carishinata.**

La nuestra no sabe hacer nada.

**Entregarinmi mana taq-sha-nata.**

Entregamos a ella quien no sabe lavar.

**Mana ya-char-qat-chu.**

...ni sabe cocinar.

Con esta fórmula de separación, se van todos a gozar a otro convite en la casa del novio. Eso tiene que ser más espectacular. En la choza del novio se come el resto de la res y al menos un chanco o algunos borregos, además del mote, papas y otros comestibles. Es más una borrachera general esta cena, y se quedan todo a dormir. Siguen más días de fiestas, alternando entre la choza de los dos novios.

No encontré ningún caso de residencia neolocal de inmediato. Es más común que el yerno resida con sus suegros atraído por el compromiso a pagar con su trabajo el precio de la novia y también por arreglos específicos de partidario en el huasipongo del suegro o en los grandes partidarios contratados entre el suegro huariponguero y el arrendatario de la hacienda. La costumbre indígena de reconocer a las hijas tanto como a los hijos repartiendo a ambas partes se opone con la costumbre de cualquier arrendatario a sólo ratificar la herencia a

hombres braceros, de prerrogativas en la estructura de la hacienda. Así el trabajo del yerno defiende los derechos de la futura herencia de la hija casada cuando él sustituye al suegro en los trabajos debidos de la hacienda.

Después de casarse, empiezan también las obligaciones ceremoniales de los casados frente a sus padrinos de boda. Este compadrazgo principal de Quingeo Monjas quizás es único en la etnografía andina por su asociación con una guerra primitiva. El pukara parece una diminuta "Guerra de las Flores" tal como luchaban en las antiguas ciudades de México. Cada partido quiere una matanza por bienestar de todos. Es un ritual de fertilidad y de validación del estado del hombre valiente en su ideología y un proceso interno de halagar el rango de su afecto. Un hombre que mata a otro en el pukara merece más entre ellos.

El pukara tiene lugar en los Carnavales, que son también el contexto que refuerzan el compadrazgo de matrimonio. Los aparatos y los gestos de este rito imitan a los de la guerra pukara. San Carlitos un solo fundador mitológico inició ambos rituales de Carnaval.

Los Carnavales duran desde el Día de Reyes hasta una semana después de Miércoles de Ceniza. Su señal es el sonido del piguana, instrumento musical llamado pinguillo en otras partes del mismo Ecuador. Es una flauta hecha de caña con cuatro orificios en la parte inferior y una lengüeta en la parte superior. Tocar el piguana es universal entre los hombres desde muy temprana edad. Los jóvenes tocan andando o pastoreando día y noche, poco a poco desarrollan lo que será su tono personal.

Los tonos de piguana son personales para cada hombre, pero también hay tonos de rango. El tono denominado "El hueso del Cóndor" **condortullu** representa el más alto grado de su jerarquía. **El cóndor** o **vulche** es el primer líder de una lista de títulos de pájaros y animales. La jerarquía se reconoce con oficios que llevan nombres de pájaros, y se explica los rangos que, según dicen, antedatan el nacimiento de Cristo, con los títulos de una hacienda o de una comuna española. Así, el cóndor o **vuche** es presidente, el **chuguito** es teniente, el **chitu puka pichu** es siempre el escribano de las tierras y también, teniente de Carnaval. **El mirlito** sirve de gobernador. El **añás** o **ñasgu** es alcalde. Los únicos oficiales que no llevan nombres de pájaros son el **chu-ku-ri-llu** quien es fiscal y el concejo, que sirve de regidor de Carnaval.

En los tonos de rango aparecen algunas imitaciones de los reclamos de los pájaros de rango, pero el **condortullu** es casi la canción tema de Carnaval y no tiene nada que ver con el simple graznido del cóndor.

Practicando diariamente durante el Carnaval, el tono personal o de rango de un hombre sirve para identificarle cuando él se va a la guerra o llega a una fiesta. En la fusión de hostilidades y hospitalidad, un hombre tiene que identificarse desde lejos.

Se tocan todos los piguanas a la vez sólo cuando los partidos se acercan a la cancha del pukara. El número de los partidos y la identidad de los jugadores es así prevista. En su forma disciplinada, sólo luchan campeones enemigos en pares en la cancha. Son curiosas planicies que también se llaman pukara y que se encuentran en remotos cerros y estaban en uso continuamente por siglos. Los jugadores se ponen sombreros de más de un metro de ancho, de dos cueros brutos de res. También se ponen ponchos y pantalones de cuero no curtido y un cuero seco de cobra para proteger la espalda. Su arma es una piedra tallada amarrada de una soga de cuero para hacerse una honda. El golpe que gana primero es el hacer caer el sombrero del contrario, sigue atrás y adelantándose de nuevo rompe la cabeza. La pelea general es también común en la cual luchan hasta mujeres, viejos y jóvenes con palos y piedras tirados con la mano. Tiene que correr la sangre para las buenas cosechas.

"En el pasado" cuando se murió un campeón, su vencedor cortó su garganta para reclamar la sangre con el fin de sembrar ésta en sus chacras. Ahora las autoridades están tratando de controlar el juego, poniendo la idea de una matanza del pukara corno homicida, de carácter punible bajo la ley. Los indígenas saben vengarse del asesinato, pero no consideran la muerte de pukará así, sino como sacrificio, para que las cosechas sean buenas. Resienten bastante del recurso que la ley da a los dolientes a denunciar. Según la tradición en pukara el que mata a otro es un héroe, pero ahora las autoridades tratan de conseguir que los familiares del muerto hagan la denuncia para sancionar.

Los monjeños luchan contra las poblaciones de Rumipamba y Ludo, que lindan con la hacienda, y Gullanshapa-Tarqui, que linda con Caspi Corral. Se encuentran sólo uno por cada año. Existe un ciclo de tales guerras en Azuay. Por ejemplo, los monjeños nunca lucharon contra Turi, una población indígena a 5 kilómetros de la ciudad de Cuenca, aunque Turi se opone a Tarqui. Fue imposible construir la crónica de los últimos pukaras porque todo lo que se trata del pukara es secreto.

El pukara ocurre idealmente el viernes y sábado antes de Martes Auca, martes de Carnaval. El miércoles de ceniza inicia el aspecto más cordial del Carnaval: las fiestas que ofrecen son a sus familiares, vecinos y amistades. Distintas casas programan los distintos días y en horas escalonadas para la realización de su fiesta. En las fiestas ordinarias, solamente se invita a ciertas amistades para gozar de la

chicha, trago, mote, tortilla de maíz, habas, cuyes, y tal vez un caldo, de borrego. En algunas fiestas, se "pone la mesa" para que el ahijado honre a su padrino. Se arregla una mesa con cruces formadas de flores y con castillos de frutas, flores y licores. Lo que sobresale de interés es que en plena fiesta el ahijado bota al padrino un pequeño castillo de pan, flores y frutas amarrado con una sogá de cabuya. El ahijado bota el regalo con el mismo gesto de un golpe de pukara. Se refuerza la relación entre ahijado y padrino con un burlesco de su rito fatal de la fertilidad.

La muerte cancela todas las obligaciones del difunto, pero deja a los dolientes cancelar y reformar sus relaciones sociales basadas en él, después de los ritos fúnebres. Cuando se muere un monjeño, se prepara su casa o la casa de su padrino para velarle por tres noches. Se cubre el cadáver con ponchos hasta que traigan un ataúd de Quingeo Centro. Todos los parientes más cercanos -padres, hermanos, hijos, nietos y la viuda o el viudo- reciben comida ya preparada de parientes más cercanos y comida seca como maíz u otros granos de otros. El dueño de la casa de velación mata un toro. La comida de la velación se llama **auquin**, se sirve a los dolientes que acompañan al difunto las tres noches, sin dormir, sentados, los jóvenes jugando a la baraja, algunas rezando salmos traducidos a su idioma por padre Lobato. También se ocupan de un juego de azar con el huairu: un pedazo de hueso cuadrado con láminas de cinco y cero. Se sentimentalizan sobre el fallecido.

Después de las tres malas noches, se sirve a los cuatro dolientes que van a cargar el ataúd, **aya aparig**, una comida especial de cuy, papas y un litro de trago a cada uno. Ellos son preferentemente compadres o ahijados del difunto y nunca parientes cercanos. Cuando el ataúd está colocado en el hoyo del panteón de Quingeo centro, todos los presentes cogen un puñado de tierra y la tiran, gritando su ¡Adiós! Este acto se llama **alzhpata, ñahuipi churana**, poner la tierra en los ojos. Plantando la cruz de madera, se hacen compadres de la cruz los sobrevivientes de los compadrazgos que tenía el muerto. Así un ahijado, por ejemplo, se hará compadre de la cruz con los hijos de su padrino y tendrá que defenderles en cualquier arbitrariedad de la herencia.

En la cuarta noche, se junta toda la ropa del difunto para seguir velando, haciendo "el cuerpo presente" en la casa de velación. El día siguiente es la Pischqa, el quinto día, se lava toda la ropa, todos los animales y los sobrevivientes: la viuda, o la enamorada si fue soltero, hijos, nietos, tirándoles baldes de agua en el río. En seguida se dividen estos bienes.

Es una fiesta alegre en la cual dos filas de hombres se sientan a jugar otra versión del huairu. Cada fila tira el huairu en pares, pre-

diciendo si será cero o cinco. La fila que pierde tiene que actuar una serie de papeles: el mayoral tiene que irse a las lomas visibles a gritar chismes e insultos, bromeando a las solteras y a las viudas. El cosqungo tiene que subir un monte y gritar. El gallo sale a una loma elevada a cantar como un gallo. El rezador reza para el muerto. El burro tiene que traer en cinco **quipis** la ropa lavada desde el lugar de lavado hasta la casa, gritando como un burro y siguiendo a las solteras -bien mañoso. La gata tiene que hacer todas las actividades, más irse a robar y traer carne, mote, huevos y cuyes para servir a los dolientes. Se roba la comida de las casas de personas parientes del difunto que no aparecen en la pischqa. El último rito de pasaje de la vida termina en alegría y chismes.

Se puede preguntar ¿por qué en esta época de radios transistores comprados en la costa, adonde la gente está aprendiendo su primer castellano siguen estos ritos, sobre todo el sangriento pukara? Antiguamente quizás fue una manera de defender los linderos de la parentela, pero ellos fueron conquistados hace cuatro siglos y sometidos a un régimen de hacienda en manos de madres de la iglesia católica. Antes, según el aspecto de las ruinas de Eraloma y Curiloma, en la hacienda misma vivían en poblaciones nucleadas: la hacienda dividió a ellos en huasipongos dispersados. La hacienda les ha cogido su mano de obra haciéndoles trabajar para la tierra ocupada desde los milenios. Los mayordomos y los arrendatarios imponían la autoridad mayoral para mandar sin respetar a su propia jerarquía.

Pero al menos ellos se defendieron de las prerrogativas de la hacienda, porque se han quedado unidos por su terrible rito de pukara. Ellos no dejan entrar en posiciones de huasiponguero o de arrimados a los que no son de parentesco monjeño. Los pequeños terratenientes de las comunidades vecinas de Rumipamba, Ludo y Quingeo envidian a los monjeños sus lindos huasipongos y sus derechos a gozar el amplio pasto, leña y riegos de la hacienda, mirando sus tierras secas. Defienden ellos sus derechos y su manera de herencia con la endogamia, el compadrazgo y la lucha. Hasta que toda una colonia de monjeños se fue a monopolizar las posiciones cuando se crearon las haciendas de Pillanchiquir en la misma zona, se han comprado toda la zona noreste de la parroquia para fundar un caserío monjeño de Caspi Corral. En la hacienda han impuesto una parte de su lindero según la costumbre: los dos últimos mayorales de la hacienda y el huasicama son todos tocadores del condortullu: vengadores del pukara.

Su bravura les ha asegurado su organización social y su tierra a pesar de cuatro siglos de explotación.

**"SANTA" TERESA, EL NIÑO "SANTO" FIDENCIO, AND "SAN" DAMIAN: THE STRUCTURAL DEVELOPMENT OF THREE FOLK SAINTS' MOVEMENTS, NORTHERN MEXICO.**

B. JUNE MACKLIN AND N. ROSS CRUMRINE

INTRODUCTION

Social science interest in so called nativistic, revitalization, millennial, or protest movements has been widespread although little structural dynamic analysis of specific movements appears in the literature except the work of A. Wallace (1956). Thus we wish to examine the similarities in dynamic structure which underly three folk saint movements in Northern México; the predominantly mestizo supported movement of El Niño "Santo" Fidencio in Espinazo, Nuevo León; the mixed Mayo indian and mestizo supported movements of "Santa" Teresa in Cabora, southern Sonora; and the Mayo indian supported movements of "San" Damian, a pseudonym, in Southern Sonora and Northern Sinaloa. Although in another context one the authors has emphasized the Maya mestizo differences (Crumrine 1968: 34-46) for the purpose of isolating structural similarities in folk saint movements, the most useful basic units are presence vs absence of movements and not mestizo vs indian distinctions. Bearing directly on this point, the Yaqui Indians living in the Yaqui River valley less than 50 miles north of the Mayo according to E. Spicer (1970) have not produced "Living Saints". Many of the symbols and beliefs associated with folk saint movements such as the role of water or earth embody a complex history of diffusion and syncretism, fusing pre-Columbian, Iberian, Colonial-Hispanic, Celtic, and the more recent spiritist traditions into a complex range of modern movements. One of the present authors (B. J. Macklin 1969) discusses in depth both the historical influences bearing on El Niño and other folk saints and the interrelation between spiritism and the El Niño and other movements. Thus we wish to stress that folk saints are not creating movements *ad hoc* or in *vacuo* but rather in terms of a complex historical and social tradition although in this paper does not permit our developing these fascinating kinds of relations between ideas and traditions.

The dynamics of the role of folk saint and the development of the movements suggest a four stage transformational process. The "Call by a supernatural or "Vocational Struggle" (Emmet 1956), occurs in the future folk saint's life constituting the first stage, the beginning of the movement. The "Call" leads directly into the second stage the social expansion of the movement and the creation of a set of myths and rituals which intensify group solidarity (Young 1970). With the third stage, the movements expands, administratively oriented personnel become more important, fission may take place and a range of indigenous and outside cults may appear or utilize the prophetic symbolism, while non-members and or the dominant society applies external political pressure. The movement as a whole or certain of the generated cults react by developing utopian, reactionary or revolutionary, or withdrawal patterns. And in our three cases the last stage involves the final decline of the movement, the loss of the innovative elements, and the shift of the "saint" to full-time curing, to the culturally traditional curandero or **hitolero** role. The transformation from a social movement, organized with group salvation as a goal, to a curer-clientele social unit, with individual salvation or cure as the goal, appears to be a general process characteristic of numerous revitalization movements. A. Wallace (1967:453) neatly describes this process of prophetic attraction. L. Mair (1959: 113) also suggests this process of role modification, "...sometimes they (millenary prophets) fall back on healing practices when the promise of the millennium is discredited". E. Goffman (1952) discusses means of adaptation to failure at length while S. Thrupp (1962: 23), in discussing the conclusions generated in a conference of millennial movements, views movement transformations from a broader perspective. In summary, through the examination of three folk saint movements we shall isolate a four stage process of movement transformation from the "Call", to the "Growth of Three Movements" to the "Generation of Cults and Movement Reduction", to the "Transformation to a Curer".

THE "CALL"

Teresa Urrea was born in Sinaloa on October 15th, 1873. In 1885 Don Tomas Urrea, her father, brought her to Cabora just north of the upper Mayo River valley, where he developed a modest cattle ranch. About this time when Teresa was 12 to 14 years of age and entering puberty, she experienced nervous attacks (Gill 1956: 628). In 1889 after a prolonged 13 day series of attacks, Teresa "died" (La Ilustración Espírita 1891: 256-257, reporting an interview with Don Thomas). The people began fraying and crying; however in 6 hours Teresa returned to life endowed with a strange rare power in her eyes,

hands, and voice. She had been commanded to cure blindness, stiff legs, and body pains by rubbing the area in the form of a cross or by using the earth of Cabora plain or mixed with water, oil or spittle and she had the power to divine illness and to communicate with God and the Angels (La Ilustración Espírita 1891:256-257, 260 and Crumrine field notes 1970). Still today (Macklin field notes 1969) at least one of "Santa" Teresa's relatives holds some of the earth of Cabora and claims it retains its curing powers. She cured many persons and "Santa" Teresa inspired ceremonies (paskom) appeared throughout the Mayo country, attended both by mestizos and especially by Mayos.

**Fidencio Sintora Constancio** was born in Yuriria, Guanajuato on the 17th of October 1898 and at six or seven years of age moved with his mother to Irámucio, Guanajuato. Since his mother died early in his life and it is not clear who his father was, Fidencio is often referred to as an "orphan" in the cycle of myths concerning him. For (Macklin 1967: 532) when he was still young. Christ appeared and told Fidencio how to cure his seriously ill younger brother. By 1925 Fidencio was practicing as a veterinarian, curing local people, and acting as a mid-wife, and had settled finally in Espinazo, Nuevo León. He was suffering greatly and experienced a second visitation in which a bearded old man. God, charged him to cure illness (Macklin 1967: 535). This visitation occurred near a pirúl tree which became an extremely sacred place, "the cathedral of Espinazo". Today the earth from this area, and from a pond where Fidencio cured, has curing powers. By 1926 or 1927 Fidencio was certain that he had curing power sent from God and that he must dedicate his life to this "Call".

Near noon Tuesday, October 8, 1957, 20 year old Damian Bohoroqui, a monolingual Mayo Indian, stood near his home, which consisted of two rooms of cane and mud, in the Fuerte River Valley in Sinaloa. His mother lay deathly ill within, and in his grief, fatigue and poverty he Felt helpless to change the course of events. Damian told us, that at the precise hour of noonday a gray-bearded old man appeared, standing under a mesquite tree near his house. The old man told Damian that the clouds would not lift until a season far in the future, and that there would be many strange signs and much rain for the next few years. He described ceremonies which Damian should sponsor. Finally he revealed that he was El Señor (the Lord) from heaven.

Today many Mayos still consider this visitation as factual and not as a dream or vision. As the movement developed Damian also found that he had curing power and became known for his ability to cure witch-sent illness.

Although there are individual differences, several interesting parallels exist in the life pattern and "call" which each folk saint experienced. The visitation or "call" is associated with a stress-producing event or situation occurring during a critical period in the individual's life cycle. A stress hypothesis is not of course an adequate explanation of the phenomenon since all persons experience high stress at one time or another in their lives. But once the visitation is triggered, the experiences and reactions themselves show similar patterns. In the visitation accounts God or Christ appears and presents the young person with sacred ritual knowledge and charges him or her to perform the ritual. In two cases this takes place under or near a tree which becomes a major shrine of the movement which develops. The earth from under Damian's mesquite, pirúl, and from Cabora becomes important in the cure. None of the responses are completely unique but represent variations in the fusion of pre-Columbian and Folk Catholic traditions (see Macklin 1969). And finally health and fertility vs sickness and death by sickness or flooding is an opposition which occurs in all three folk saint's experiences.

#### GROWTH OF THREE MOVEMENTS

In the late 1880's as **Teresa's** curing fame grew the size and organization of the movement increased. Many people throughout Mexico knew her as "Santa Teresa de Cabora". Her father realizing that her fame was bringing a market for meat, milk, and other produce, took advantage of this situation (Gill 1956: 629). But soon he was converted when "Santa" Teresa "grew" a fine thick head of hair on a bald man's head. Cattle killed for food each day miraculously reappeared alive the following day (Gill 1956: 629). A full cycle or such myths grew up around "Santa" Teresa as cycles did about each "saint".

Ceremonies given by "Santa" Teresa or in her honor spread in the river valley and East into Chihuahua. The brief description (Troncoso 1905: 183) available of another Mayo 1890 folk saint's ceremony, that of Santa Agustina, corroborates the fictional description of a "Santa" Teresa ceremony (Frias 1899:28), both of which are similar to those of the present San Damian. Today Mayos still celebrate the day of "Santa" Teresa on May 3rd, also the Day of the Finding of the Holy Cross and a day associated with the Mayo military society.

During 1925 through 1927 Fidencio's personal conviction of his "call", his reputation as a curer, and his followers grew. He was working on the hacienda of the gunman and ex-Villista, Teodoro Von

Wernich, a well-informed spiritist, shared an interest in this religio-philosophical system with a reported acquaintance, revolutionary leader Francisco I. Madero. Fidencio cured Von Wernich of a hitherto incurable ulcer and Von Wernich promised to inform the entire world of Fidencio's powers. By this time the hacienda was heavily mortgaged and Von Wernich and others may have conceived of the development of the movement in part as a lucrative situation. Even though Von Wernich's frequent conversations did not convert Fidencio or his enormous following into social activists, they may indeed have encouraged him to develop his ability to experience Jesus, for example on one occasion through a window (Macklin 1967:539). The window through which El Niño saw Jesus, is now marked with a picket fence and has become a sacred area. It is said that El Niño frequently communicated with Jesus there and that his spirit could leave his body - and travel to other places in answer to calls for help. His 12 close associates (ayudantes) also are indicative of a growing social organization coupled with this expanding mythico-symbolic system.

By January of 1928 El Niño was mentioned in the headlines of many of the major Mexican newspapers. In February General Plutarco Elias Calles, the President of Mexico, visited El Niño, put on one of his long loose gowns, and is reported to have drunk the medicine which El Niño gave him, 7,000 persons visited Espinazo in February while this rose to 30,000 in March, although of course many were simply visitors and relatives of the sick. Although El Niño knew and occasionally exploited the curing powers of many plants, flowers, herbs, and water and mud from a nearby pond, he appears to have generally used only several "medicines" for most illnesses (Macklin 1967:538). The "medicines" were an alternative to "general cures" involving the throwing of fruits, tortillas, and eggs at the crowd. Any one hit would be cured. Even with increased hours devoted to curing and more general sessions the exploding numbers of participants caused more serious organizational problems and ultimately were to harm the widespread influence of El Niño.

Today although Espinazo has only 350 inhabitants, the October fiesta, the 17th in honor of El Niño's birth and the 19th, the anniversary of his death, attract nearly 15,000 persons. The local inhabitants rent sleeping spots and sell food and sodas to the pilgrims. Penitentes crawl on their knees or backs from the pirúl tree to the tomb of El Niño, while matachines dance in sacred processions and others are possessed by spirits. The pilgrims, create spiritual unity and identity with El Niño through the use of a common cup drinking water scooped from a globe bowl kept on El Niño's tomb. They return home with bottles of mud from the curing pond, sacred oil which was placed on his tomb

or near one of his photos, and bits of candles, relics (reliquias), which were used in ceremonies. Although the few days of ceremonial are intensely exciting, the trip is very arduous and the ceremonial labor extremely tiring and difficult. One must suffer in the service of El Niño as he himself suffered in this world. Suffering is the payment for a cure, the road to health, and the ritual serving to purify and validate the "call" to others to serve El Niño.

By 1959, two years after God visited **Damian Bohoroqui**, His message had become an important element in the religious life of Mayo and the special ceremonies had been held in 31 villages (Erasmus 1967: 102). The ceremonies (Liohpaskom) are essentially in the old Mayo pattern of house paskom (ceremonies). They include a procession of visiting saints to a house altar set up in the righthand half of a household ramada followed by a night of prayers by the lay minister (maestro), cantoras and sacristan together with the 12 fiesteros (Paskome) from a local church. In the left side of the ramada (facing outward from the house) a paskola and deer (maso) area is set up, where these ceremonial dancers and their musicians perform all night. On the Liohpasko altars are placed small red and white boxes of earth with crosses on them. The earth is taken from the deep hole beside the mesquite where God (Itom Acai) appeared. The sacred earth is given free to those who come to the pasko, and is credited with the miraculous power of healing God-caused diseases.

In order to make a Liohpasko, a group of 12 Paskome (fiesteros) supported by their wives or husbands and ceremonial and real kin is organized by one or several of their members. Then a trip to visit "San" Damian and his Santa Cruz is necessary. At this time the Paskome obtain the earth from beneath the sacred mesquite and three paper flowers, one red, one white, and one blue in color. After making the cycle of Liohpaskom the Paskome return flowers to San Damian as the sign of completion of the original promise. Thus in 1959-60 the Liohpaskome ordered by God flourished in Sonora and Sinaloa.

In general summary, this second stage in the evolution of a folk saint's movement involves a rapid dissemination of the description of the visitation or "can" and an amazing leap in movement membership. In the "San" Damian case, a traditional social structure for the production of ceremonies already existed while in all three cases the cultural continuity of pre-Columbian and Folk Catholic symbolism provided a shared set of cultural values and beliefs for "the community of believers", which subsequently developed. Also of course, the role of folk saint, as an extremely gifted and powerful curer and communicant with God or other supernaturals, was traditional in northern México (Macklin 1967: 530 and 1969). The concern with health and

with mass healing sessions or the making of ceremonies which save the entire group certainly is a crucial emphasis of all three movements in this second stage of development. This group salvation emphasis clearly delineates this stage from the fourth stage in which the major social relationship not between a Folk saint and his or her followers but between a folk curer and his or her patient. Certainly the goals of the three movements in this stage are "this worldly" and begin to point toward "the awakening and preparation of men... to the fact that this world is to be transformed, often physically and always socially, and that this transformation will be sudden and soon" (Wilson 1963:97). Although in the third stage the movements stimulate splinter cults at this point the major process is one of growth and heightened group solidarity produced through the newly created mythico-ritual system.

THE GENERATION OF CULTS, MOVEMENT REDUCTION,  
AND THE TRANSFORMATION TO A CURER

Along with the miracles and curing of "**Santa**" **Teresa** appeared serious difficulties as the movement grew. All the human vices appeared (Gill 1956:630), the fair of Cabora became famous, and by the middle of 1890 over 5,000 persons visited the pueblo (La Ilustración Espírita 1891 :369). "Santa" Teresa was politically quite liberal and egalitarian and suggested that the behavior of the government and the church was evil (La Ilustración Espírita 1891 :260,369). "...hablaba también en contra del clero católico y algunas de sus prácticas religiosas ..." "...Habla sobre la caridad, la igualdad y el amor al prójimo". Among the visitors in the late 1889 and mid 1890 were representatives of a group of Kardec spiritists who represented an anti-catholic, anti-clerical, egalitarian ideology. They worked with Teresa, saw her as "capaz de llegar a ser una mujer notable en el mundo" (La Ilustración Espírita 1892: 315), and published their report in **La Ilustración Espírita**.

In 1890 large numbers of Mayos were gathering to listen to folk saints, young Mayo men and women (Troncoso 1905 :181-183). The groups were forming on seven points of high land in order to avoid the predicted flood which was to wash away all non-believers, mestizos and Mayos alike. These predictions were based upon statements from "Santa" Teresa and sent to her from God. By the end of 1890 the Mexican troops had rounded up the Mayo folk saints and their immediate families, some 40 persons, and deported them to Baja California to work in the mines. However "Santa" Teresa was not deported at this time.

By 1892 "Santa" Teresa had also been visited by men from the town of Tomochic in Chihuahua. Folk saints appeared in this area and the name of "Santa" Teresa was used as a battle cry when the town was leveled and many of the people killed by government troops in October 1892 (Frías 1899). On May 16, 1892 some two hundred Mayos attacked the town of Navajos shouting "Viva Dios y Santa Teresa de Cabora". Soon they were driven out; however the tracks of some of them lead to Cabora. Although the military report says that these Mayos were not revolutionaries but just religious fanatics, three days later, at a San Juan ceremony (pasko) the government troops fell upon the participants, shot many of them, and took "Santa" Teresa and her father. They were deported to the United States, where "Santa" Teresa lived just across the border in Nogales, Arizona. In 1896, the custom's house in Nogales, Sonora was attacked by some 75 men shouting "Viva la Santa de Cabora" although Teresa denied any connection with these men. In Nogales she continued to cure for 10 years and was highly regarded as a curer. In 1906, in Clifton, Arizona, she died.

With the influx of 30,000 pilgrims to Espinazo in March 1928. El Niño and his Ayudantes were presented with real organizational difficulties. Shacks of blankets, wood, cardboard and canvas had appeared. The "Constantino Espinazo Company" was formed by a group of wealthy men who attempted to put up 100 habitations a month and sprinkle these twice daily with creosote. Business people were optimistic and believed a city was appearing. Named streets and barrios appeared and a professional movie was even made showing El Niño and the growth of the community. There was very little crime because people both respected El Niño and feared his clairvoyance (Macklin 1967:548). El Niño also took over the role of a priest in baptizing, marrying, and burying people.

Through Von Wernich, who had a commune at Espinazo, Trincado spiritists formed a splinter cult. They believed that all material inequality, all class hierarchies which differentiate men, sex and national prejudice and divisions will dissolve and all men and women shall live together as "brothers" and "sisters". Many of these ideas fit easily into the plan for a utopian community which El Niño was attempting to put into practice.

The government watched the El Niño movement; but feared (1) to attack such deep-seated beliefs, (2) to damage business interests in the area, and (3) to reduce the nice profits which the government-run railroad was reaping by carrying people to Espinazo. Finally the state government became anxious fearing epidemics and the malpractice of medicine and sent a group of licensed physicians

to observe Espinazo. Although the physicians reported Fidencio seemed to be causing no direct injury, complaints continued in the popular press, and on February 18th, 1929 the state of Nuevo León charged Fidencio S. Constantino with practicing medicine without a license. Although the case was never resolved and his curing was never officially interrupted, the trial seems to have been an important element in the diminishing influence of his cult.

In 1936 Fidencio became ill, by 1937 only some 700 of the faithful remained, and on October 19, 1938 he died and was buried in the same room in which he had cured so many.

By 1961, when our major field work was done, the "San" **Damian** ceremonies although still taking place were no longer open to strangers. Several written transcriptions of the visitation account: had been made by various persons, who had come to hear Damian's story and find something of interest to themselves in it. For example Damian said that a padre from Mexico City added some anti-evangelista propaganda to one of the typed versions.

A specific date was set for the flood in the Fuerte River, however no flood appeared. As the people waited in the ramada-chapel near Damian's house a hand arose over the altar and a great wind came up and blew away into the ocean the paper on which a version of the prophecy was written. This was taken as the sign that Damian should become a curer. Damian also became one of the leaders of the major Easter sodality, as well as a Spanish speaker and a master of the Mayo sermon (hinabaka).

Soon the Governors of Sonora and Sinaloa visited Damian presumably to reason with him and ascertain the motives of his activities. His personal freedom of movement was subsequently curtailed and he is paid a fixed monthly sum to make him a Mexican "soldier". He also received a threat from a group of Yaqui governors and a group of Mexican army officers. And a local licensed doctor complained about the use of earth in curing. These events have left their mark on Damian and since the early 1960's his influence as a movement leader has considerably declined. By May 1970 several of our Mayo friends said that San Damian had completed his promise to make ceremonies and in fact no ceremony was given at his sacred ramada on May 3rd, the Day of his patron saint, The Holy Cross. Mayo friends reported that during this time he was visiting the homes of sick patients. Thus it would appear that "San" Damian has withdrawn completely from the movement and has turned entirely to the curing of individuals. In summary as in the other two cases, in the final two stages of "San" Damian's movement, we observe informal pressure placed upon the leader, the deterioration of the movement's organization.

and influence, and the shift to fulltime individual curing on the part of the folk saint.

#### CONCLUSIONS

Also of interest during the third state, is the development of cults stimulated by the movement itself. These cults themselves appear to vary in terms of their goals and kinds of activities. A number are oriented around the creation of a utopian community for example the cults of "Santa" Teresa, El Niño, and the derivative spiritist cults. These are of the Ribeiro (1962: 63) "type 3, messianic movements without strongly millenarian features". Two of the "Santa" Teresa inspired cults resorted or were pushed to military revolutionary action. While the "Santa" Teresa inspired Mayo folk saint's cults and the early "San" Damian cult were flood oriented and thus of the Ribeiro (1962:63) "type 2, so-called messianic and millenarian movements". The later "San" Damian cult exemplifies a pattern of withdrawal and Secrecy rather than aggressive military or revolutionary action. Thus movements generate a range of cults often with their own goals and types of action, folk saints generate other folk saints (Macklin 1969).

More generally the three movements are "this-worldly" and stimulate a continuance of community life, by combining innovative and restorative elements and structures (Wilson 1963). The innovative aspects generate difficulties both in terms of internal organization and conflict with the broader society while the restorative aspects are ultimately retained in the curandero role which emphasizes personal individual salvation (Wilson 1963). Thus as the movement grows and then dies there is a shift from the continuance of community life, group salvation, to individual curing. At a more general level our four stage pattern shows some similarities to that delineated for rites of passage by Van Gennep. An initial experience, a visitation by God or a supernatural who orders a mission, symbolizes the individual's break with the secular world, the "separation" from the secular social order. The second and third stages, the growth and deterioration of the movement symbolize the transition, the liminal period in which the movement has the symbolic power to aid others as a group in passage "From one state to another. Slowly the movement loses this group Symbolic power and the folk saint is incorporated into the traditional role of curandero, still retaining the power to aid individuals through liminal periods, but as individuals and no longer as groups, The movement has lost its messianic power, its force as a social movement, however the folk saint still retains the gift (gracia) from God and still has the power to cure human illness.

Dejemos, entonces, el San La Muerte correntino, que tiene ya sus características bastante bien delimitadas. Si bien es cierto que no exhaustivamente, otros investigadores se han ocupado de su imagen, las formas de su veneración, sus atributos positivos y negativos. Aunque, lamentablemente, no hay material édito.

Por una casual coincidencia, de ésas que dan los caminos, tropezamos en Río de Janeiro con la religión afrobrasileña Umbanda. Y allí, el Señor del Cementerio se nos presentó con ciertas similitudes, que llamaron poderosamente nuestra atención.

Y es entonces que comienza la búsqueda. ¿Son uno y otro el mismo? ¿Hay una coincidencia casual? ¿El temor ante la muerte, nos da una misma imagen, un mismo culto? ¿O una raigambre africana se sincretiza con similitudes? ¿Hay una difusión del fetiche o una reelaboración? ¿Migran los portadores o migra la imagen?

Lo que vamos a decir no contesta a estas interrogantes, Al contrario, es un primer aproximamiento al problema. Tiene por objeto solamente la apertura del camino para aquellos que se interesen y lo sigan y para animarnos a recorrerlo nosotros también.

Los datos que teníamos respecto al San La Muerte lo situaban en Corrientes, entrando al Chaco por Resistencia, llevado por portadores correntinos. Del mismo modo en Formosa.

#### PRIMER VIAJE A MISIONES

Recorrimos todos los centros de investigación, hablamos con todas aquellas personas que por uno u otro motivo se interesaban en las cosas del lugar. Pero el San La Muerte no aparecía. Al contrario su existencia nos era negada por estos informantes calificados. Al fin, y también en forma casual, hubo un rastro semioculto en un barrio de las afueras de Posadas, levantada su devoción dentro de una humilde casa, el altar familiar, con su nicho de cristales, albergaba un San La Muerte pequeño, en su clásica postura (sentado, con los codos apoyados en las rodillas y con las manos tomándose la cara). Era negro, pero negro por el humo y el fuego de un incendio sin mayores proporciones que la ofrenda de velas produjo. Fue imposible fotografiarlo, pero se consiguió una información, La imagen fue traída de Paraguay, tallada en el hueso de un negro, hace 80 años, Se le rinde culto todos los 13 de agosto con un velorio-baile. El nicho es de madera, 60 por 40 por 20 cm. La puerta, de vidrio. La imagen, de 4 cm. de alto, hermosamente tallada, apoyada en una silla dorada con tapizado de terciopelo rojo. Sobre el asiento, debajo del santo, una hoja de papel doblada, conteniendo una promesa, Sobre su cabeza, una corona de oro, alrededor de 1 cm, y medio de alto, Como ya dijimos, no pudimos fotografiarlo, aun cuando la encargada de su cuidado era una maestra, lo que supondría una mediana cultura, una

## UNA HIPOTESIS DE TRABAJO REFERIDA AL SAN LA MUERTE

ALCIRA IMAZIO

José Miranda publicó un trabajo sobre San La Muerte" donde dice que no se puede determinar con precisión documental las raíces del culto a San La Muerte a pesar de no estar lejano el tiempo de su creación, por una razón muy sencilla: por no contar con documentos éditos que nos hablen de ello".

A partir de esta premisa, nuestro trabajo de campo ha consistido en buscar enlaces en el culto y la figura en cuestión. En cuanto al marco teórico dentro de la sistematización del folklore mágico, llamaremos a San La Muerte, fetiche, aunque pensamos que comparte otras naturalezas. No hemos hecho la separación estricta de otros items en la clasificación ya que! aún no se ha alcanzado en este aspecto la esquematización ideal.

Presentamos aquí la información recogida tal como se da en la práctica, donde el portador no distingue sistemas y obra con uno u otro amalgamados, superpuestos y sin exclusiones.

Ya hemos dicho que sobre San La Muerte no hay bibliografía, salvo algunos trabajos descriptivos del fetiche y su culto. Este trabajo se basa, pues, en la documentación de campo, en la trasmisión oral.

#### CORRIENTES

En la provincia de Corrientes es donde el San La Muerte aparece de manera dominante como imagen temida; venerada y con una eclosión de ritos, religiones y supersticiones vivas y altamente vigentes. Al parecer este es el centro desde el cual se expandió al resto del país.

Sin embargo, en este trabajo no queremos referirnos al San La Muerte correntino, a ése que se da en Corrientes. No. El ánimo de búsqueda nos llevó a otros lugares, empezamos por las cercanías, los sitios limítrofes, para intentar determinar esa migración del amuleto portadora del gran drama del ser humano: la vida y la muerte.

amplitud para entender nuestro trabajo, pero insistió en que "él no quiere eso".

Las milagrosas aptitudes del Santo fueron contadas por su depositaria, Santa Benítez de Encina. Pudimos grabarlo. La sensación que nos quedó de todo esto fue la del temor, más fuerte que la adoración por los milagros, la característica de santo de "rigor", su comunicación con los vivientes apareciéndose en sueños, su esencia participante del bien y del mal, su utilización para "trabajos" o payés, y, como siempre un cierto comercio relacionado al culto.

En todo lugar, por las calles, en los comercios, preguntábamos por San La Muerte, tratando de encontrar su vigencia, o no. La mayoría de las personas a quienes encuestábamos preguntando a boca de jarro, cambiaban su expresión por temor supersticioso. A veces empalidecían. El San La Muerte es culto secreto, en todo caso para iniciados. Supimos que varias casas lo tenían escondido a la mirada de los visitantes. Muchos de ellos fueron comprados a santeros tras-humantes, venidos de Paraguay y Brasil, que los ofrecían de puerta en puerta.

En Jardín América, el director de la Escuela de Comercio N° 2, nos informó sobre la existencia, en Posadas, de un San La Muerte de mayor tamaño, 20 a 25 cm. de alto, propiedad de una curandera que lo utilizaba en la preparación de sus payés y en sus prácticas adivinatorias, por medio de naipes.

En El Dorado se nos informó sobre esta misma forma de trabajo mágico, diciéndonos que "los espiritistas dicen que los que trabajan con eso tienen que ser muy fuertes, porque si no quedan medio locos. "Es un santo bueno y malo".

Aquí podemos hacer una correlación con el Umbandismo, donde el Señor del Cementerio es dual, tiene grandes poderes mágicos, es necesario saber llevarlo y tratarlo, porque de ello depende el bien o mal que resulte a la persona que lo use.

Arévalo, cuidador del cementerio de Posadas, nos informó sobre el robo de huesos para tallar en ellos el fetiche.

Manija de Galeano, curandera que se encontraba presa en ocasión de nuestra visita, trabaja con San La Muerte y la Virgen de Itati.

En Guaraní, entre Oberá y Alem, otra curandera trabaja con San La Muerte. Nuestra informante lo llamó Señor de la "Muerte y dijo que era negro.

El temor y aprehensión con respecto a los poderes negativos del San La Muerte, así como su comunicación directa, se da muchas veces en sueños. En 2 de Mayo, Carlos Balbuena tallaba San La Muerte. Es muy buen tallador, y para el maestro que le inició en la

artesanía talló el primero, luego hizo otro, en hueso, tan bien tallado, "que el esqueleto por sí solo asustaba". Estaba hecho en un hueso hueco, quedando bien armaditas las costillas. Pero soñó que San La Muerte, apareciéndosele en la misma forma que su talla, le dijo que no hiciera más, y lo apretó la garganta amenazándolo. Desde entonces no talló ni tallará más.

En la misma ciudad de Posadas, el obispo hizo retirar, en cierta oportunidad, dos fetiches de la vidriera de un negocio de artículos regionales. En la santería de Posadas nos informaron que ellos no lo vendían, pero no nos negaron su existencia extra-eclesiástica.

En el llamado mercado paraguayo de la misma ciudad pudimos adquirir un ejemplar tallado en madera blanda, pintada en color plata, al que debe celebrarse culto de la siguiente forma: bendecirlo 7 veces llevándolo oculto en un paquete de velas, o ramo de flores, o poniéndolo bajo el mantel del altar, o haciéndolo escuchar misa.

Hacer el pedido (la promesa), y encender un cabo de vela de tres dedos, por el revés, los lunes y viernes, en un rincón de la pieza y rezarle cualquier oración, pero diciéndole : "que no deje dormir —a XX— que no lo deje descansar estando acostado, ni lo deje quedar quieto estando sentado", hasta que cumpla lo pedido. Esto puede ser restituir un objeto perdido o robado (que se supone escondió o sustrajo XX), volver al amor a su pareja, deshacer el daño o maleficio que pudieran haber hecho en contra del promesante, o "darle vuelta".

Este culto no difiere de otros. Esta talla fue traída por un santero que pasa todos los días del Paraguay. Y así nuestro rumbo se fue orientando por sí mismo al Paraguay.

El primer contacto fue Encarnación. Cruzamos la frontera desde Posadas y comenzó, la indagación por los changarines del puerto. El sólo mencionar el San La Muerte traía los problemas acostumbrados.

En un comercio de importación, luego de muchas vacilaciones, conseguimos una figura de San La Muerte completamente atípica. Una estampa pequeña 2 cm. por uno, enmarcada en metal y cubierta con vidrio. La representación es un esqueleto de pie, con la guadaña. Se nos informó que en Asunción se vende en las santerías.

En Villa Alberdi, pequeño pueblo frente a Formosa, luego de varios días de indagación, supimos que lo tallaban en el campo, por encargo, que es muy milagroso para todo el bien de una persona y que hay curanderos que se ocupan de hacer payés para preservar o dar vuelta saladuras y daños. Recogimos la siguiente oración: Al San San de las Dos dos, Señor Glorioso, te pido que NN que es mi enemigo, no tenga descanso, y si quiere estar acostado tenga que levan-

tarse, y si sentado esté inquieto y si caminando se sienta perder. Así sea. Rezarla 3 veces todos los lunes va la tardecita, con una foto de la persona cabeza abajo, encendiendo en un rincón de la pieza un dedo y medio de vela, del revés. Hasta que se vean los resultados.

En el mismo pueblo paraguayo se nos informó que el San La Muerte era muy milagroso para el amor y el dinero, pero no para la lotería y que no era posible conseguirlo en Asunción y Caacupé.

El 8 de diciembre de 1969 fuimos a Caacupé, celebración de la milagrosa Virgen de ése nombre. Por motivos políticos no se celebró la tradicional procesión, pero la gente se congregó en cantidades desde todos los puntos del Paraguay y zonas limítrofes de Argentina y Brasil. Se improvisaron negocios y allí encontramos nuestro San La Muerte, con el nombre de Señor de la Muerte. Impreso en estampas.

En Asunción fue más fácil nuestro acceso a su vigencia. En un comercio de artículos regionales encontramos un juego de ajedrez de figuras modeladas en barro, donde los peones eran San La Muerte en su clásica postura. Lamentablemente no pudimos dar con el artesano para indagar el porqué de esa representación. Es tarea que nos comprometemos a realizar a la brevedad. Ocupando el lugar de los peones, podemos interpretarlo como intermediarios, abogado, siero incluso de la divinidad.

En el mercado de Asunción encontramos el San La Muerte a la venta. El tallador nos explicó algunas de las formas de su realización. Sentado con las manos en las rodillas es para payés y daños. (magia negra). Se talla en palo santo, ruda, o cualquier otra madera blanda, y se pinta de blanco. El hueso humano es muy difícil de tallar, por lo cual se utiliza el elemento molido en una mezcla de yeso, y así se modela. En la puerta del local hay una talla de grandes proporciones, en posición sentada, de 60 cm. de alto y que tiene fama de muy milagroso y al cual dejan sus ofrendas los pasantes. Solicitada la oración, se nos entregó una estampa católica, y se llamó al San La Muerte, Señor de la Buena Muerte. De ese comercio son los ejemplares que se venden en Buenos Aires en los puestos cercanos a la Basílica de Pompeya.

En Villa Morra, Asunción, un curandero de gran fama, el "doctor" Galo, cura utilizando el San La Muerte.

En base a esta investigación de campo, que está acrecentada con documentación que obtuvimos en distintos puntos de las provincias de Formosa y Chaco, lo más importante que queremos recalcar es la comprobación de la vigencia de San La Muerte en Misiones, incluso su culto público (que también se realiza en Corrientes), su utilización en la preparación de payés y en la invocación para prácticas adivina-

torias, y, sobre todo su pertenencia a las naturalezas del bien y del mal.

Podemos resumir:

- El San La Muerte participa de las naturalezas del bien y del mal. En algunos casos se lo separa en diferentes representaciones.
- La vigencia de su culto es innegable en Corrientes, Chaco, Formosa, Misiones y Paraguay.
- Es utilizado por oficiantes tanto para la preparación de compuestos mágicos como para la práctica adivinatoria.
- Su persecución por la Iglesia lo ha llevado a sincretizarse en santos católicos y a convertirse en culto secreto.
- Sus poderes mágicos se utilizan para:
  - recuperar objetos perdidos o robados
  - obtener suerte (pero no en el juego)
  - defenderse de las autoridades
  - no caer preso
  - conseguir y conservar el amor del hombre o la mujer
  - adquirir poderes sobrenaturales sobre enemigos declarados u ocultos
  - obtener venganza y defenderse dando vuelta daños y saladuras produciendo enfermedades, y la muerte.
- Su poder está en sí mismo y también al mismo tiempo intercede entre el espíritu superior y el ofrendante.
- Su culto es secreto, y en casos en que aparece como público con velorio-baile, es para iniciados.
- Su nombre varía Señor Glorioso, Señor de la Buena Muerte San La Muerte, San San de las Dos dos, San Buena Muerte.
- Nombrarlo o poseerlo sin saber como tratarlo puede atraer su furia incontrolable.
- Se da como culto espiritista.
- El culto se realiza mediante cabos de vela encendidas del revés en los rincones de la habitación.
- Sus oraciones repiten fórmulas quitando paz.

#### HIPOTESIS DE ORIGEN Y MIGRACION

Llegaría desde Africa con los esclavos negros. Se sincretizaría como el Señor del Cementerio y tomaría forma de calavera o esqueleto (tal vez influencia de misiones franciscanas). En las religiones africanas no se representa la muerte con un esqueleto, sino con máscaras o pinturas corporales blanca y negra, por mitades (dualismo). La transformación en esqueleto puede venir de las misiones franciscanas, ya que el crucifijo lleva en la base una calavera y dos huesos cruzados. En Brasil se mantiene como parte de una religión espiritista y

llega a Corrientes manteniendo algunos atributos y algunas formas de culto, pero desarraigado del contexto.

Sincretismo católico: el San La Muerte se sincretiza con Cristo de la Paciencia.

Señor de la Buena Muerte.

Cristo en la Cruz (en agonía)

El Señor del Cementerio, de Umbanda se sincretiza con el Señor de la Paciencia. Oxaláguiam es, el Señor de Bombin en Bahía y Cristo en la Cruz (en agonía) en Río de Janeiro.

En el culto, las similitudes con Umbanda se dan en las velas rojas encendidas del revés; la talla de calavera (Brasil), y esqueleto (San la Muerte) en hueso humano, rezo y encendido de velas en un rincón de la pieza, utilización para preparados y adivinación, comunicación a través del sueño para el San La Muerte y a través del trance para Umbanda. En cuanto a la oración, tenemos un solo ejemplo, en la oración al ánima sola, en Cuba.

Por el momento pensamos que no existen conexiones antiguas con el mundo indígena guaraní, pero sí que ahora los descendientes de los mismos son los trasmisores y portadores actuales del culto al San La Muerte. Por ello paraguayos y correntinos son muy buenos informantes. Del mismo modo, en "As milongas de Umbanda", de Torres de Freitas y da Silva Pinto, encontramos una serie de vocabularios con su correspondencia en distintas lenguas africanas y en portugués y tupí.

Para terminar, repetimos una vez más que éste no es un trabajo cerrado. Por el contrario es la apertura del camino en el acercamiento al problema de la influencia del mundo espiritista afro-americano y su vigencia en el folklore mágico en las provincias del Noroeste argentino.

## CARRERAS CEREMONIALES CON TRONCOS ENTRE INDIOS BRASILEROS

VERA-DAGNY STAHL

Desde el siglo XVII las carreras con troncos o trozas ("corridas de tóra", "log-races", "courses á l'arbre", "Klotzrennen") de las poblaciones indígenas de la familia lingüística Gë —quienes en su mayoría habitan el altiplano brasileño— han sido un objeto de curiosidad, pero hasta hace poco no les fue dedicada una investigación intensa, siendo el único estudio específico sobre este tema un artículo de Kathe Hyhe-Kerkdal sobre las carreras con troncos de los Timbiras Orientales (grupos Gë), hecho esencialmente en base de la monografía de **Curt Nimuendaju** sobre estas tribus (Hihe-Kerkdal, 1956; Nimuendaju, 1946).

Por sus características más notables las carreras con troncos suelen ser clasificados entre los juegos de competencia efectuados con cierto objeto, entre los, cuales se encuentran mencionados como uno de los más "llamativos", (Cooper, 1944). Esta clasificación —además de ser muy general— no es por completo correcta, ya que el término "competencia" puede aplicarse sólo en un sentido muy restringido al juego en cuestión. Más correcto sería definir estas típicas carreras con troncos como carreras efectuadas por equipos que llevan cada uno un tronco o su equivalente.

La forma más característica y desarrollada de este juego es la que conocemos entre los Timbiras, especialmente los Timbiras orientales, tribus Gë situadas en el estado brasileño de Maranhao: entre ellos dos equipos tienen que llevar corriendo dos troncos (o pedazos esculpidos de madera) por caminos definidos en la sabana hasta la aldea. Cada equipo tiene su propio tronco que va pasando entre los miembros del respectivo grupo durante la carrera y por lo general no debe ser puesto en el suelo. Por esta característica, de pasarse el tronco, las carreras han sido, no muy correctamente; llamadas "carreras de posta". Cada grupo lleva su tronco lo más rápido posible hasta la meta, pero no se hace énfasis en cuál de los dos la alcanza primero. Lo que cuenta es más bien que la misma meta esté alcanzada por los dos, de tal forma, que la así llamada "competencia" de los

equipos debe considerarse como una forma específica de interacción y se explica por la orientación general de la cultura de los Timbiras.

Las carreras con troncos han sido llamadas el "deporte nacional de los Gë". Realmente el área de distribución de carreras con troncos coincide en gran parte con las regiones habitadas por poblaciones Gë —especialmente los Gé Nor-Occidentales (Timbiras) y Centrales—, siendo los Kainganges los únicos Gë de los que las carreras con troncos no son relatadas. Carreras u otra costumbre de correr con troncos y ceremonias efectuadas con troncos y de significado parecido, sin embargo, son no sólo relatadas de los Gë y sus parientes, sino también de otros grupos, lingüística y culturalmente distintos: carreras con troncos efectuados por equipos propiamente, las conocemos entre los Timbiras, Gë centrales y Tapuyas, carreras realizadas por dos grupos con discos de madera hay entre los Boróros (los últimos hablan una lengua aislada, culturalmente pueden ser contados entre los grupos de idioma Gë). Carreras "individuales" con troncos son relatadas entre los Kamakanes, Payakús, y habitantes de la provincia "Itatin" (Paraguay) trátase de Guaranis o de Kayapós del Sur, Guaranís y Lule. (Techo, t 673; Metraux y Ploetz, 1930; Martínez, 1968 y Nimuendaju, 1946).

Se conoce una costumbre de correr con uno o más troncos entre los Kayapós del Norte, los "Barbados" (Hinterland de la costa nor-oriental brasileña), los Fulniós y entre un grupo de indios "misionados" en la región del Río Sao Francisco pertenecientes a diferentes grupos lingüísticos. Bailes efectuados con troncos los encontramos entre los Timbiras orientales (Porekamekra), los Kayapós del Norte y del Sur. Y bailes de significado parecido son realizados con discos de madera o fajos de elementos vegetales entre los Boróros, También las tribus del Alto Río Xingú bailan con troncos antes de plantarlos en el suelo.

Pero sólo en la cultura de las poblaciones Gë las carreras con troncos forman uno de sus elementos más característicos y de alta integración. Por esto parece conveniente anteponer algunas observaciones acerca de las características de esta cultura, en el contexto de las cuales las carreras con troncos deben interpretarse: el patrón cultural de los Gë es bien diferente al de sus "vecinos" y otras poblaciones suramericanas y ha sido considerado muy "sencillo" o "arcaico" por causa de su tecnología y economía relativamente poco desarrolladas, mientras que la muy compleja organización social y el sumamente desarrollado ceremonial de estas poblaciones fueron conocidos mucho más tarde. (Además: caza y recolección, que representan las actividades económicas principales entre los Gë, no son necesariamente criterios de una economía "sencilla", ya que por ejemplo el sistema

de distribución ceremonial de los bienes así adquiridos es bastante complicado entre los Gë).

Los Gë ocupan una región que fue explotada en el último siglo solamente, así que permanecieron relativamente aislados. Como propia familia lingüística fueron clasificados por primera vez por Carl Friedrich Philipp von Martius en 1897 (Martius, 1867). Su cultura, sin embargo permaneció casi desconocida hasta que Curt Nimuendaju realizó investigaciones de campo entre varios grupos Gë, que dieron lugar a publicaciones, la primera de ellas en 1929, (Nimuendaju, 1929; 1938; 1939; 1942; 1944 y 1946; Nimuendaju y Lowie, 1937; 1939). Con base en los trabajos suyos e intensas y coordinadas investigaciones antropológicas de campo realizadas durante los últimos años (Crocker, 1958, 1961, 1962, 1963, 1964a. 1964b. Dreyfus, 1963 y Maybury-Lewis, 1967), estamos por llegar a un conocimiento más profundo de la cultura de los Gë en sus diversos aspectos, al cual el estudio de las carreras con troncos puede contribuir.

La organización social de los Gë se distingue por su marcada orientación dual que a veces resulta en una hipertrofia de dicotomías que se cruzan y superponen, y se distinguen por su relación complementaria y sus funciones recíprocas. La orientación dual se manifiesta de forma estática en la división tribal y la planta de la aldea, en forma dinámica en el ceremonial. Ella corresponde a un concepto dual del mundo que se comprende por parejas de polos opuestos, con los cuales los grupos sociales están idealmente relacionados. Esta correlación de lo metafísico con lo social, de lo religioso con lo secular es una característica esencial de la cultura de las poblaciones Gë. Al mismo tiempo un concepto de espíritus, especialmente de espíritus de los muertos, constituye uno de sus elementos y refléjase en varias costumbres. La comunicación con lo sobrenatural puede realizarse en estas sociedades por cada uno de sus miembros con observación de ciertas reglas y participación en el ceremonial común. A primera vista tal ceremonial puede parecer predominantemente profano, y no solamente Curt Nimuendaju ha acentuado el carácter "secular" del ceremonial dentro la cultura aquí en cuestión (Nimuendaju, 1946; Pereira de Quiroz 1955). Sin embargo un estudio más profundo demuestra claramente el significado religioso, el cual está entrelazado con los hechos sociales, de tal manera, que a veces solamente a través de ellos puede captarse. Una de las ceremonias de carácter religioso-social son las carreras con troncos.

En su calidad de juegos de objeto las carreras con troncos tienen los elementos constitutivos básicos: el objeto con que se juega y el hombre que juega. Más específicamente: el tronco (o su equivalente) y los equipos. Junto al camino que debe recorrerse éstos for-

man las "constantes móviles" del juego dado que siempre aparecen juntas, aunque en forma y combinación variable, en toda carrera con troncos: Especialmente en el caso de los Timbiras se agrega a estos elementos básicos una cantidad de otros, más específicos, cuya interpretación permite no sólo la definición del carácter concreto de la carrera en cuestión, sino que contribuye a la interpretación general de la costumbre de correr con troncos.

Lo mencionado anteriormente es tema de una investigación en la cual los interrogantes esenciales son: ¿qué significa el tronco? ¿Cuáles son las conclusiones que pueden deducirse de la composición de los equipos y de su interrelación ("competencia") ¿Qué puede decirse sobre la interrelación de estos elementos que están extensamente distribuidos en las culturas suramericanas, pero que únicamente en las carreras con troncos aparecen conjugados? Se presentará aquí un resumen de los resultados obtenidos en base de estos interrogantes; (Stähle. 1969).

En el caso de los Timbiras, troncos y equipos son no sólo factores básicos sino que sirven como expresión en los dos aspectos en los cuales las carreras con troncos tienen significado: son el aspecto religioso y el aspecto social. Los dos están presentes en toda carrera, pero por un desplazamiento de énfasis se acentúa el uno o el otro. La relación religiosa la obtienen las carreras a través del significado de los troncos, la relación social la obtienen de la composición y acción de los equipos en la carrera.

Un análisis de los diferentes tipos de tronco o pedazos de madera llevados en carreras de los Timbiras, muestra que éstos representan esencialmente personas; aquéllos usados durante las varias fiestas de la época de sequía tienen marcada calidad de personas muertas. Este significado se ve más claro en troncos llevados durante los ritos; de pubertad (que son siempre efectuados durante la época de sequía) especialmente en los pedazos de madera que sirven de troncos en carreras de su primera fase. Probablemente la representación de muertos era el significado original de todos los troncos o sus equivalentes llevados en las carreras de los Timbiras. Aquellos usados durante las carreras relacionadas con los ritos de pubertad sirven a fines específicos de las diferentes fases de los ritos de pasaje; es decir: la comunicación con los muertos en la primera y el crecimiento y el aumento de las fuerzas físicas de los iniciados en la segunda fase. Simplificando podemos decir que en la primera fase se hace énfasis en la madurez "espiritual" y en la segunda en la madurez física; y esta; relación de lo espiritual que se manifiesta en los ritos de iniciación a la vida adulta caracteriza la orientación general de esta cultura. El hecho de que en las carreras realizadas durante la primera fase del

ciclo ceremonial relacionado con la pubertad en vez de troncos se llevan pequeños y ligeros pedazos de madera cuya significación humana se manifiesta en su decoración y tratamiento, demuestra que (en estas carreras específicas) en el fondo su peso no es importante; el énfasis está más bien en el dominar el espíritu de los muertos por el manejo de su símbolo. Mientras que en carreras de la segunda fase, de los ritos de pubertad se llevan troncos pesados (peso aprox. 100 kg.) que realmente obtienen su significado por la "carga" que representan, sirviendo así para demostrar un aumento de fuerza física en los jóvenes que están adquiriendo el status del adulto, destacándolos al mismo tiempo de los mayores de edad, que constituyen el equipo opuesto. La presencia de dos equipos y su "competencia" no está en relación directa con el significado de las trozas llevadas; tampoco lo está el número de troncos: la presencia de dos troncos o símbolos con el mismo significado está más bien determinado por la dualidad de los equipos, que por su parte corresponde a la organización dual en el sector social, que refleja el ya mencionado concepto dual del mundo. Según este concepto los polos opuestos del universo tienen que mantenerse en equilibrio, evitando la preponderancia del uno sobre el otro. Lo mismo pasa en lo que ha sido llamado la "competencia" de los equipos durante la carrera., en la cual lo que cuenta es que todos los miembros de los dos participen pasándose el tronco y llevándolo a la meta, pero en la cual no interesa quien la alcanza primero. La rivalidad y agresividad, que en toda sociedad forman elementos tanto propulsantes como amenazantes, son controladas en acción ritual y transformadas en un juego común, obteniendo así función constructiva para la comunidad. La movilidad en la composición de los equipos que están formados alternativamente por cada una de las muchas organizaciones duales que se cruzan y superponen, absorbe además la agresividad que pudiera acumularse si los grupos fuesen constantes.

Un rasgo común de los elementos básicos de carreras con troncos entre los Timbiras es la expresión de un concepto, según el cual la vida humana está determinada por poderes que la trascienden: el poder de los muertos y un universo doble, a los cuales los hombres corresponden con veneración a los muertos y organización dual, las dos igualmente realizadas en carreras con troncos. Es muy probable que éstas representen una combinación de elementos que originalmente no estaban asociados: parece que una ya existente veneración a los muertos relacionada con el manejo de troncos (como la conocemos entre otras poblaciones suramericanas) obtuvo una elaboración particular en la costumbre de correr con troncos, pasándolos entre los corredores. Posteriormente se le agregó —por un proceso de

"secularización" general en la cultura Timbira con énfasis en lo social— el significado de una dramatización de las relaciones entre los grupos sociales por su "oposición" o "competencia" en carreras con troncos, Varios elementos con relación directa al significado de troncos como representantes de personas (muertos) se conservaban sufriendo un cambio de significado. (Así, por ejemplo, en aquellas carreras donde el énfasis está en la presencia de los muertos en troncos, el pasarlos entre los corredores tiene por fin evitar el contacto con el suelo y realiza la comunicación entre muertos y corredores. Pero en las carreras de función predominantemente social el traspaso del tronco obtiene otra función: la expresión de una participación de todos en acciones comunes). Al mismo tiempo se adoptaron los equipos con sus dos troncos y un elemento de cierta "competencia" —mejor dicho: "oposición" o "interacción antagónica"— en todas las carreras actuales. El cambio de significado de elementos en sus costumbres demuestra la vitalidad de esta cultura en la cual lo heredado sirve para expresar situaciones actuales y es utilizado para esto.

Generalizando podemos decir que entre los Timbiras las carreras con troncos pasaron por un proceso de transformación por el cual obtuvieron una función doble, de tal manera, que las carreras de carácter predominantemente religioso, con su significado dominante dado a los troncos, se realizan durante seis meses del año dedicados especialmente a la realización de ceremoniales, período que coincide más o menos con la época de sequía. Mientras que las carreras de función predominantemente social se efectúan durante la estación de lluvias que corresponde en el ciclo ceremonial del año al período de menor importancia.

Parece que el complejo relacionado con los espíritus de los muertos fue perdiendo su preponderancia, conservándola únicamente en algunos ceremoniales, entre ellos en las carreras con troncos, en las cuales aparece junto con el concepto dual. El énfasis en el uno o el otro aspecto que cambia entre los Timbiras de carrera a carrera, cambia en otras poblaciones Gë —que tienen el mismo patrón cultural básico— de tribu a tribu.

Al comparar las diferentes ceremonias con troncos en las diferentes tribus, se encuentra que el cambio de énfasis tiene una distribución en áreas geográficas distintas: entre las tribus situadas al Sur y Suroeste del habitat de los Timbiras y Gë Centrales los troncos tienen marcado carácter de muertos. Mientras que entre las poblaciones situadas al Norte y Noroeste de la propia región Gë a través de la costumbre de correr con troncos se acentúa la competencia, en este último caso con el sentido que normalmente damos al término.

Algunos elementos formales que caracterizan las carreras con troncos y otra forma de correr o bailar con troncos —es decir: pasarlos, definir un camino, participación de todos etc.— no están necesariamente presentes en toda ceremonia efectuada con troncos. Se encuentran relacionados en combinaciones variables en las diferentes acciones rituales con troncos y determinan no solamente la forma, sino el carácter simbólico de la respectiva ceremonia.

El elemento tronco, que aparece tanto en las carreras mismas como en muchas otras ceremonias en contexto parecido y significado igual, tiene una distribución mucho más extensa como elemento cultural que las carreras efectuadas con él. Por lo general en troncos ritualmente usados se alude a personas (Timbiras, Gë Centrales, Tapuyas (?), Kayapós, Boróros, Xinguanos, Pauserna Guarasúgwas, Boras, Uitotos, un grupo en una aldea de misión en la región del río Sao Francisco, Kamakanes (?), Fulniós (¿), teniendo además las mismas poblaciones variedad de mitos que se refieren a la transformación de troncos en seres humanos (Xinguanos, Bakairís; muñecas y pedazos de madera: Xinguanos, Warráues, Yurakares, Mundurukús, Boróros; hombres hechos de madera: Timbiras) . Ceremonias efectuadas con troncos representando muertos sirven tanto en carreras como en bailes en que se los pasan para una comunicación con los muertos.

Probablemente tales bailes efectuados durante las festividades funerarias representan la forma más antigua de una costumbre a la cual más tarde se adicionaron elementos de tipo diferente. Tal afirmación está basada en que el propósito religioso de las carreras con troncos (es decir: el incluir los muertos a la vida humana, participación de todos en el encuentro de vivos y muertos, y al mismo tiempo animación de los muertos) Se realiza por tocar, mover, y pasar los troncos en ambas ceremonias. Tal tipo de baile lo conocemos entre los Kayapós del Sur y del Norte y entre los Boróros . Estos últimos pueden demostrar algo del desarrollo posible de troncos como símbolos de muertos en el ceremonial: los Boróros pasan en un baile circular un cesto lleno de los huesos del muerto que antes han cubierto con sangre de heridas ceremoniales recibidas. Tal cesto puede considerarse como una forma simbólica del muerto conteniendo partes de su cadáver que se pasa de mano en mano. Los Sikris (Kayapós del Norte) llevan en un baile circular, no símbolos de personas, sino personas reales que son vivas, pero tienen connotación de muertos: se llevan niños (los más "lejos" de su futura muerte entonces) que tienen pegados en la cara los mismos dibujos que entre los Sikris se aplican a los cadáveres antes de enterrarlos. Entre estas dos ceremonias está el baile funeral de los Kayapés del Sur: los dos elementos que sirven en varias costumbres (incl. en las carreras) para la animación del tronco —es decir:

pasarlo y cubrirlo con substancia roja que puede ser achote o sangre son distribuidos de manera diferente: Se aplica la sangre de heridas ceremonialmente recibidas, durante el mismo baile, al cadáver, mientras que el tronco que representa el mismo muerto pasa de mano en mano.

Así el complejo relacionado con el correr con troncos, como hoy día lo encontramos en las carreras de los Gë, se presenta como resultado de una conjunción de muchos elementos originalmente heterógenos, de los cuales los principales son troncos y equipos. En su forma actual es un elemento entrelazado con la cultura de los Gë sirviendo a sus varias aspiraciones en el sector religioso y social. El abandonarlo por esto resulta grave: un nuevo modo de vivir que incluye mayor énfasis en la agricultura y up, auto entendimiento influenciado por valores adoptados de los blancos, hace que los indios abandonen, por falta de tiempo y vergüenza con los colonos, su juego tradicional, sin poder reemplazarlo en su doble función religiosa y social. A los juegos que van adoptando de los blancos —como el volleyball y el football— agregan elementos particulares de carreras con troncos, pero no su significado total.

## OTROS DATOS SOBRE LAS LLAMADAS "BATALLAS RITUALES"

ROSWITH HARTMANN

**"Batallas Rituales del Chiaraje y del Tocto de la Provincia de Kanas (Cuzco-Perú)"** reza el título de un trabajo publicado en 1962 en el N° XXXI de la "Revista del Museo Nacional" de Lima. En dicho artículo las tres autoras Celina Gorbak, Mirtha Lischetti y Carmen, Paula Muñoz presentan una minuciosa descripción de lo que en 1961 les era posible observar con motivo de la fiesta de San Sebastián (2 de enero) y del jueves de compadres en los sitios de Chiaraje y Tocto. Allí, en las dos ocasiones ya mencionadas así como en la del 1° de enero, o sea tres veces en total al año, suelen tener lugar encuentros rituales entre grupos indígenas tradicionales. Revisten carácter de fiesta por la indumentaria que ostentan los integrantes y las provisiones de comidas y bebidas que se preparan para aportarlas. Estas reuniones que se celebran con cierta periodicidad en determinados sitios no tienen otro objetivo que el de enfrentarse a manera de batalla entre dos bandos antagónicos a fin de librar una lucha de vida o muerte. Como armas los combatientes se valen preferentemente de hondas (waraq'a/liwi o wichiwichi) a fin de lanzar piedras contra el enemigo.

El móvil que impulsa a la gente a practicar estas ceremonias sangrientas radica en la creencia de que por medio de estas peleas y el saldo de heridos y muertos que acarrear como consecuencia se puede ejercer una función propiciatoria para la agricultura. El éxito de una facción o de la otra es considerada como claro pronóstico de si habrá prosperidad en las cosechas o si habrá que sufrir un período de carestía y hambre. (1)

---

(1) La informaciones que Gorbak, Lischetti y Muñoz han obtenido por parte de varios indígenas al consultarlos respecto a la motivación que les guía esta actuación coinciden en destacar esta Función propiciatoria y su relación con la fecundidad de los campos de cultivo (GLM 1962, 286-87). El mismo efecto pronosticador lo revela también claramente la descripción de las batallas de Chiaraje publicada en quechua y traducida al francés por Andrés Alencastre y Georges Dumézil (1953, 18-19).

Lo que me ha inducido a volver a plantear el tema de las llamadas "batallas rituales" se debe a lo siguiente:

Tanto las recién citadas autoras como Andrés Alencastre y Georges Dumézil en "Fêtes et usages des indiens de Langui" (prov. de Kanas, dpto. de Cuzco) se han esforzado por reunir material de otras regiones del área andina respecto a encuentros análogos a los de Chiaraje y Tocto ampliamente tratados por ellos. Basándose en datos facilitados por informantes y en consultas bibliográficas las tres autoras logran circunscribir el área de dispersión de "ceremonias similares" a las registradas en la provincia de Kanas. Abarca además otras provincias de los departamentos de Cuzco, Puno, Arequipa, Ayacucho, Junín y Cajamarca así como, por lo que a Bolivia se refiere, la isla Titicaca, además Copacabana y la zona comprendida entre Uyuni, Potosí y Tarapalca, (Gorbak, Lischetti y Muñoz, 1962: 255-261). Dentro de este amplio marco geográfico que encierra sobre todo la parte sur de la sierra peruana, la gama de lo que las autoras denominan "ceremonias similares" ostenta una variedad de modalidades que llega de los combates sangrientos hasta juegos de carácter inofensivo o escaramuzas en las que los participantes en lugar de armas mortíferas se bombardean con frutas como naranjas, tunas y proyectiles parecidos. Cabe destacar, sin embargo, que estos encuentros, muy frecuentemente, suelen o solían celebrarse en la semana que precede a Carnaval (1).

En base de la dispersión geográfica del fenómeno de las "batallas rituales" tal como han logrado fijarla llegan a formular la conclusión de que son de "origen aymara las ceremonias del Tocto y del Chiaraje en particular y de todas las luchas análogas en general" (2).

(1) Gorbak, Lischetti y Muñoz, 1962: 261, consideran oportuno "separar las batallas de tipo de Chiaraje y del Tocto, que se realizan anualmente en determinadas fechas religiosas y paganas (Carnaval) de los juegos de Carnaval de violencia más atenuada en los que se utilizan como armas frutas, zurriagos, o bien la lucha cuerpo y cuerpo".

(2) Como razones adicionales para soportar esta hipótesis mencionan entre otras la "importancia del sacrificio humano para la consumación de la ceremonia", la "intervención de las mujeres, hecho contrario a la organización de los ejércitos incaicos, y existencia del rapto" — una de las prerrogativas del bando triunfador consiste en llevar consigo las mujeres capturadas del antagonista y, por fin, la "vinculación de las parcialidades participantes con una antigua estructura dual" (Gorbak, Lischetti y Muñoz, 1962: 298). También Bandelier (1910: 88, 114) atribuye las luchas entre indios de haciendas o pueblos y el subsiguiente derramamiento de sangre al carácter pendenciero y guerrero de los aymaraes.

A raíz de lo referido hasta ahora respecto a las investigaciones, llevadas a cabo por Gorbak, Lischetti y Muñoz, fácilmente se podría concluir que el fenómeno de las llamadas batallas rituales queda limitado al área central teniendo su mayor difusión y concentración en la legión meridional del Perú y comarcas adyacentes de Bolivia.

A fin de completar en algo el cuadro y corregir en cierto grado esta impresión, me parece indicado exponer a continuación los datos que sobre este particular me son conocidos del Ecuador, tanto más cuanto que revelan analogías y rasgos muy similares a los que caracterizan los encuentros rituales de la sierra peruano-boliviana.

Se trata por un lado del llamado "juego de la pucara", combate ceremonial practicado entre varios grupos indígenas de la provincia de Azuay, es decir del sur del país (1) y por el otro de las peleas tradicionales que suelen o solían tener lugar con motivo de las fiestas de San Juan y San Pedro en las provincias de Pichincha e Imbabura, principalmente en los alrededores del lago de San Pablo y la ciudad de Otavalo.

Las fiestas de San Juan y San Pedro se excluyen mutuamente en el aspecto geográfico en tanto que al Norte de la ciudad de Cayambe se festeja San Juan (24-27 de junio) y al Sur San Pedro (29 y 30 de junio). Constituyen los acontecimientos más grandes e importantes en la sierra norte del Ecuador y no es exagerado calificar este período de "semana más feliz en todo el año" (2) no sólo para los indígenas sino también para ciertos grupos cholos (mestizos). Las riñas y peleas se producen por lo general como preludeo a la festividad, pero también se preven en diversos lugares y días a lo largo del transcurso de la misma. Estallan entre grupos de bailarines indios que actúan bajo el mando de un mayordomo. Estos pertenecen a diversas parcialidades o haciendas, o también a una formada entre varias de éstas para tal efecto. Las hostilidades se entablan cuando uno de los

(1) La descripción del "juego de la pucara" ha sido facilitada por un informante al que cabe calificar de persona fidedigna. Es oriundo de la región en que por costumbre se celebraba este encuentro, el cual fue presenciado por él una vez.

(2) Hassaurek 1887, 252.— Las luchas relacionadas con la fiesta de San Juan ya han sido mencionadas repetidas veces en la literatura, así por ejemplo en estudios monográficos como el de Gonzalo Rubio Orbe sobre "Punyaró" o el de Elsie Clews Parsons sobre "Peguiche", ambas comunidades del cantón de Otavalo, lo mismo por Aníbal Buitrón en varias de sus publicaciones entre otras en la titulada "Taita Imbabura", y por Paulo de Carvalho-Neto y colaboradores en su artículo sobre el "Folklore de Imbabura". Me baso en datos facilitados por estos autores así como en informaciones personalmente obtenidas durante mi estadía en el Ecuador en 1964/65.

bandos está haciendo su entrada a la plaza donde quiere empezar el baile y la encuentra ya ocupada por otros sanjuaneros.

Entonces, al ver amenazado el privilegio de ser dueño de la plaza o de la capilla — si es que las ceremonias se realizan enfrente de ella — en la mayoría de los casos el choque es inevitable. Se cruzan primero insultos y maldiciones, para enseguida proceder a la lucha, a veces después de haberse enfrentado los dos jefes. Sólo los varones toman parte activa en la misma valiéndose de puños, punta-piés, garrotes, palos, cuchillos y piedras. Las mujeres, en cambio, les asisten aportando las municiones necesarias: de estos encuentros resulta no raras veces un número crecido de heridos y también uno que otro muerto. Parece que en los años 50, estos choques entre grupos indígenas antagónicos adoptaban con frecuencia el carácter de "una verdadera batalla campal" (Rubio Orbe, 1956: 302). Pero tampoco una mayor intervención y vigilancia por parte de la policía puede impedir del todo el estallido de las hostilidades y sus consecuencias fatales. Según uno de mis informantes, un choque producido en la plaza de San Pablo en 1964 dejó como saldo un muerto.

Cabe destacar como rasgo fundamental que estas peleas se entablan siempre entre determinados bandos antagónicos o asociaciones de grupos rivales (3) y que están íntimamente relacionadas con determinados lugares y fechas fijas en las que suelen desarrollarse. Pasadas estas fiestas las relaciones vuelven a ser normales y pacíficas (Rubio Orbe, 1956: 304). Aunque se afirma que "la pelea se establece entre parcialidades que son tradicionalmente enemigas" (Carvalho-Neto, 1964: 29), o, según declaró uno de mis informantes que "son enemigos", sostengo que con esto se alude a este antagonismo temporal durante las fiestas.

En cuanto a la fiesta de San Pedro son sumamente informativas las observaciones personales del diplomático norteamericano Hassaurek que datan de 1863. En Cayambe tuvo la oportunidad de presenciar la entrada de indígenas disfrazados y fuertemente armados con porras y palos para la tradicional contienda con motivo de esta festividad. En aquélla ocasión, sin embargo, no llegó a producirse el choque sangriento. Se había logrado evitarlo eficazmente quitando no sólo a los indios sus armas al llegar a la plaza sino recurriendo a la estratagema de organizar gratuitamente la fiesta para los huasipun-

(3) Como "tradicionalmente enemigas", por ejemplo actúan la parcialidad de Pergache contra la de Punyaro con sus respectivos aliados o la de Espejo contra la de Imbabura (Carvalho-Neto 1965, 29. Rubio Orbe. 1956, 302) Parsons (1945, 210) menciona que antes eran rivales los indios de la Hda. de San Rafael con los de una cercana perteneciente a don Jacinto Jijón y Caamaño, o los de la Hda. la Compañía con los de Juan Montalvo.

gueros en sus haciendas respectivas, gasto que a los hacendados no les costaba tan caro como la pérdida de uno o más de sus peones, (Hassaurek, 1,887: 282-285). Cuando se trata de averiguar la motivación para tal proceder uno se ve enfrentado con toda una serie de explicaciones, en su mayoría meramente hipotéticas.

Según la respuesta que me dio un informante, mestizo, las hostilidades no son sino síntoma visible de la competencia entre los partidos. De ahí que sea corriente hablar de "ganar la plaza" o "ganar la capilla", o sea que son interpretadas como cuestión de prestigio, (Véase también Rubio Orbe, 1956 : 304).

De todo el catálogo de posibles motivaciones (1) quedan solamente dos que —a mi parecer— aciertan explicar este fenómeno de las peleas con motivo de determinadas fiestas.

De documentos históricos que datan de las primeras décadas de la época colonial, tales como las Relaciones Geográficas" se desprende que con frecuencia había litigios entre grupos indígenas en torno a la posesión de tierras (2). De ahí que no se descarta del todo la posibilidad de que los encuentros hostiles sean entablados en conmemoración y glorificación de antiguas luchas por terrenos (3).

(1) Una versión reza que "los blancos... fueron haciendo costumbre de ganar capilla con trampizas... para gozar de la fiesta" dividiendo el cantón de Otavalo en dos partes (Rubio Orbe 1956, 302). En sentido parecido se expresa Alfredo Costales (1960, 361) considerando las peleas llamadas "cudushun" como una prueba de fuerza de origen postcolombino.

Parsons (1945, 182) sugiere también buscar el origen de las peleas con motivo de fiesta en la costumbre europea medieval de luchar entre parroquias el día del Santo.

No faltan voces que quieren ver en estas peleas restos y "fragmentos supervivientes" de antiguas representaciones o autos dramáticos en forma de "teatro folklórico" tales como atestiguan los cronistas (Carvalho Neto 1964, 337; 1965, 16, 30). También se sostiene que son "un leve residuo de costumbres bélicas precolombinas (—que—) se exterioriza durante las fiestas de San Juan celebradas por todos los indios de la región del lago. Con este motivo realizan cada año una especie de depuración de sus sentimientos" (Santiana, cita sacada de Carvalho-Neto 1954, 337).

(2) Véase "La ciudad de Sant Francisco del Quito — 1573" y "Relación y descripción de los pueblos del partido de Otavalo — 1582", Rel. Geogr. II, 227, 237.

(3) Véase también Parsons 1945, 182. Tal vez las divisiones de tierras arbitrariamente fijadas por los conquistadores blancos hayan contribuido a esta costumbre. Como dato curioso añadimos que algunas respuestas que Gorbak, Lischetti y Muñoz obtuvieron por parte de mestizos en contraste con las dadas por indígenas coinciden en destacar que es "lucha por terrenos" (GLM, 288, 289).

Pero no obstante se plantea la cuestión de porqué la reminiscencia de tales rivalidades tradicionales llega a manifestarse precisamente con motivo de estas festividades. Podría ser que la fuerte conciencia de grupo (16) y el natural anhelo por prestigio intervengan en esto formando así todo un conjunto de motivaciones, (Véase también Carvalho-Neto, 1964: 29).

Pero aparte de estos factores de índole histórica o psicológica cabe tomar en consideración el posible aspecto propiciatorio de estas peleas tradicionales. Según declaró un informante, "tal vez esta sangre derramada (—en la fiesta de San Juan—) constituye una ofrenda al "yaya Imbabura", para que las cosechas sean abundantes y haya "harto, maíz" (Carvalho-Neto, 1964: 30). Se trataría, pues, de un sacrificio mediante el cual se tiende a ejercer influencia sobre el resultado de la cosecha. Bien conocidas son las íntimas relaciones y la actitud reverencial que guarda la población indígena de la región del lago de San Pablo respecto al macizo de Imbabura lo mismo que el Cotacachi y las leyendas que giran en torno a ambos, (Véase Rubio, Orbe, 1956: 285).

Sin querer negar alguno que otro de los posibles motivos, estoy inclinada a interpretar las peleas de San Juan y San Pedro como manifestación de antiguas creencias de fertilidad y del culto rendido a raíz de ellas, sea conscientemente o tal vez modificado o incluso carente de sentido originario. A fin de apoyar esta hipótesis se puede aducir lo siguiente: la fiesta de San Juan y la de San Pedro se festejan en una época de suma actividad agrícola. Coinciden con la cosecha del maíz y el comienzo de la siembra de papas (1).

La preocupación por el rendimiento de los campos de cultivo y la cría de animales ha constituido siempre el eje de la vida del campesino de la sierra y sigue constituyéndolo — sea indio o no indio.

Dos ejemplos, por insignificantes que parezcan, pueden demostrar que continúan aún vivas creencias y prácticas propiciatorias a este respecto en las regiones en las que es registrado el fenómeno de las luchas en forma organizada con motivo de San Juan y San Pedro respectivamente.

Al viajar por sectores rurales con población indígena y mestiza, en ciertas ocasiones pequeños amontonamientos de pelo de cuy o plumas de gallina esparcidas en medio del camino me han llamado

(1) Rubio Orbe (1956, 301) indica que "coincide con el intirraimi y fiesta de la cosecha" y Carvalho-Neto (1964, 29) señala que "otro antecedente, según algunos informantes podría ser la tradicionalidad de esta representación, ya que se trata de una vieja costumbre que tuvo sus comienzos en una fiesta llamada Sara-Japina, hoy conocida por San Juan".

la atención. Son síntoma visible aunque no fácilmente discernible (1) de la convicción de que botando las plumas o el pelo en pleno camino por donde pasan automóviles, transeúntes y animales que los aplastan sobre el suelo sirve "para que crezca", "para que aumente" o "para que se críen mejor", según han sido formuladas las explicaciones. Equivale, pues, este proceder a un acto propiciatorio en relación con la multiplicación de animales (2). La estrecha vinculación con la tierra es evidente.

Otra costumbre practicada en la siembra de papas consiste en comer cuy y beber chicha para así asegurarse una buena cosecha (3).

Aparte de estas prácticas, mencionadas sólo a título de ejemplo, la interpretación de las peleas con motivo de fiestas como actos propiciatorios de la fertilidad de la tierra gana especial relieve al compararlas con manifestaciones de esta índole de otras partes del Ecuador. Me refiero en concreto al ya mencionado "juego de la pucara" en la región de los Cañaris.

Según los datos facilitados, dicho "juego" tiene lugar en la semana de Carnaval entre tres pueblos: el de Ludo (Cantón Sigsig) que se cita con los de Quinjeo (Cantón Cuenca) y San Juan (Cantón Gualaceo). Dos equipos de 5 a 9 jóvenes, llamados pucareros, previamente seleccionados y adiestrados para el encuentro, se reúnen en un lugar apartado y secreto (4). Cada equipo va acompañado de familiares y un crecido número de espectadores. Igual que para una fiesta se ha preparado lo mejor de comida así como cantidades de chicha. Como requisito indispensable, bien amarrado al cuello cada jugador lleva un enorme sombrero de piel de res no curtida, llamado angarón o cobijón, para proteger la cabeza y partes del cuerpo contra los golpes de la bola de honda de las que se valen como arma. La copa que cubre la cabeza es reforzada adicionalmente. El diámetro de estos angarones puede medir 1.20 m. aprox. Los pucareros visten además la cotona, que es como un chaleco de lana. La honda o "guaraca" es una bola ("cachiporra") de piedra, hierro o bronce sujeta por una cuerda de cuero de varios metros (5). Los dos equipos, cada uno encabezado por un mandón, después de haber probado ya

- 
- (1) Se suele inventar muchas razones a fin de no tener que revelar la verdadera.
  - (2) Según información obtenida en agosto y setiembre de 1970 la misma práctica es observada respecto a las flores del zambo.
  - (3) Con el animal doméstico más común de los serranos, el cuy, se relacionan ciertas creencias de fecundidad. Es por esta razón que algunas mujeres se abstienen de comerlo para así impedir frecuentes embarazos.
  - (4) Sirven de escenario las cumbres más elevadas donde hay una planicie.
  - (5) Un ejemplar que me es conocido mide 4.60 metros.

de la chicha empiezan a acercarse entonando canciones y lanzándose tuzas u otros proyectiles de semejante calibre. Habiéndose acercado hasta cierta distancia se enfrentan primero los dos mandones. Cambian hasta cuatro golpes tratando cada uno de defenderse con el angarón lo mejor que pueda. Los demás jugadores siguen en la misma manera. A medida que van embriagándose entre los turnos ya no atinan resistir al impacto de la guaraca. Tan pronto como uno cae los vencedores se apoderan del angarón y de la guaraca como trofeos. Se dice que a los heridos se los cura y se los devuelve más tarde a sus familias. Los muertos, en cambio, son enterrados en seguida. Mientras más muertos haya, mejor año de cosechas cabe esperar. Los parientes del difunto tratan al cadáver con maldiciones, porque es para ellos pronóstico de escasos rendimientos. Las perspectivas de ventura y abundancia son siempre del lado del bando victorioso. Si, en cambio, el juego resulta sin muerto alguno, los dos partidos tienen que contar con un mal año (1).

Es obvio el carácter ritual de este "juego de la pucara" y su conexión con la fertilidad agraria. En sus rasgos fundamentales corresponde exactamente a lo que es conocido acerca de las "batallas rituales" del Tocto y de Chiaraje. No se puede menos de reconocer coincidencias tan evidentes como la fecha en que tienen lugar, o sea la semana de carnaval, además el empleo de un arma tan tradicional como la honda, el hecho de que el bando victorioso quite trofeos a los vencidos. En cambio, salvo muy contadas excepciones, parece que los integrantes no llevan prendas especiales de protección (2).

Además, a nuestra manera de ver, tampoco cabe dudar de la semejanza que existe entre estos encuentros rituales y las peleas organizadas con motivo de las fiestas de San Juan y San Pedro, lo que justifica la conjetura de que formen también parte de este conjunto de ceremonias de fecundidad.

Al comparar el material etnográfico de procedencia ecuatoriana que sobre este particular acabo de exponer con el que ha sido reuni-

- 
- (1) Al parecer los jugadores gozan de ciertas prerrogativas, así por ejemplo del derecho de entrar en cada casa para pedir lo mejor que hay. Se los llama "mi torito".
- (2) Sólo tenemos noticia de que en Ilave (prov. de Chuquito) para el encuentro de San Sebastián los combatientes a caballo, los "famosos Karabotas se protegen la cabeza con cascos o sombreros amarrados con paños. Llevan korawas por armas y la lucha es a muerte" (GLM, 1962, 259). Otro tanto es destacado por Alencastre y Dumézil (1953, 36) respecto al encuentro entre los grupos de Quiquijana y San Pedro (Prov. de Acomayo) entre Cuzco y Puno, "la nuque est... protégée par une petite coiffe spéciale nommée c'utuku". Además, en este juego los combatientes, se, enfrentan por pares y sucesivamente igual que en el de la pucara.

do respecto del Perú y Bolivia destacan los siguientes paralelos, sin que ciertas divergencias (1) sean de importancia decisiva:

1. Los encuentros se desarrollan en forma organizada. Suelen tener lugar en determinados lugares y fechas fijas.
2. Intervienen en ellas grupos o pueblos vecinos.
3. Tienen carácter festivo, sea por estar vinculados con una fiesta o/y por los preparativos a manera de festividad.
4. El objetivo de la lucha es el de causar heridas y muertes.
5. Las víctimas no son motivo para duelo.
6. Estas luchas y peleas y las consecuencias que producen se basan en la idea de ejercer influencia sobre la naturaleza y el rendimiento de la tierra. (Gorhak, Lischetti y Muñoz, 1962: 261).
7. El resultado del combate permite pronósticos respecto al año venidero.

En cuanto a la evidente conexión que existe entre una competencia más o menos brutal entre grupos, el empleo de la honda y la propiciación agraria considero muy reveladora la descripción de un ritual practicado en la región de Huarochirí tal como nos ha sido legado por Francisco de Avila, con motivo de la fiesta de la Masoma dos figuras de paja llamadas "chuta", formando una pareja y representantes de deidades de suma influencia respecto al multiplico de hombres y la abundancia de sus alimentos, previamente preparados para tal efecto, fueron atacadas sucesivamente por una serie de ayllus mediante un instrumento arrojado a manera de honda, llamado "vicho"; El éxito de esta ceremonia estaba garantizado si se lograba dar con la cabeza de estas figuras, lo cual es interpretado en el sentido de una matanza ritual en forma simbólica (2).

Esto tiene su exacta correspondencia con lo que el inglés Stephenson oyó en Corongos (Conchucos/Perú) a principios del siglo XIX. Allí, en la fiesta de San Pedro "la estatua del Santo durante el último trayecto que debía recorrer la procesión era objeto de un bombardeo de piedras por parte de dos grupos antagónicos. Si en el

- 
- (1) El rapto de mujeres, por ejemplo.
- (2) Avila 1968, 140-43, 281; En cuantos las distintas formas de "pagar a la tierra" tales como se practicaban en tiempos precolombinos y siguen practicándose aún en la actualidad, respecto a los huancavilcas, antiguos pobladores de la costa sur del Ecuador, Cieza de León (1962, cap. LV, 172) informa de que tenían la costumbre de sacrificar "sangre humana y corazones de hombres" al hacer sementeras. Coincide en cierto sentido con lo que Tschudi (1963, 358) pudo observar en Acobamba: reunidos en la plaza se dividieron en dos bandos para enseguida entablar una lucha encarnizada. La finalidad de esta matanza bárbara, según él, no era otra que la de procurar sangre humana a fin de enterrarla en los campos de cultivo y asegurar así una buena cosecha.

mismo perdía la cabeza— y también los peces que llvaba — esto equivalía a buen augurio. La subsiguiente lucha entre ambos bandos por apoderarse de este trofeo garantizaba al que salió airoso de la misma protección contra toda clase de males. (Stephenson, 1825: 59-60).

Como corolario del derramamiento de sangre y de los sacrificios humanos, para surtir efectos propiciatorios resulta la función pronosticadora que se atribuye a estos encuentros (1).

Ignoro si en cuanto al "juego de la pucara" las perspectivas de buena suerte están relacionadas firmemente con uno de los dos bandos de tal manera que es considerado como representante de la misma, como es constatado; por ejemplo, para el caso de la batalla del Tocto (2). A raíz de las informaciones disponibles parece más bien, que para cada facción el pronóstico favorable o desfavorable depende del desenlace del combate, igual que ocurre en Chiaraje (3).

Las ya frecuentemente citadas autoras Gorbak, Lischetti y Muñoz relacionan la costumbre de ceremonias de propiciación agraria entre grupos antagónicos con la antigua organización dual y su inherente dicotomía. Este punto de vista es apoyado además por lo que de tiempos incaicos es conocido respecto al Huarachicuy, la festividad de armar guerreros a los jóvenes y confirmarlos en su nuevo estado de mayores de edad. El simulacro de combate celebrado en tal ocasión entre dos bandos, en el caso del Cuzco entre los de Hanancuzco y los de Hurincuzco, a más del empleo de la guaraca (Gorbak, Lischetti y Muñoz 1962: 299-300) son paralelos demasiado obvios que no se puede menos de tomarlos en consideración.

(1) Esto es expresado de manera bien explícita en la versión quechua reproducida por Alencastre y Dumézil (1953, 18): "Kay C' iyaraji tupayqa allin wata mana allin wata taripanapagmi yachanapagmi" (= Este encuentro de Chiaraje para examinar, para saber (si habrá) buen año, mal año).

(2) GLM 1962, 287; Según Valcárcel (1959, 166) "en los pueblos antiguos la lucha .... es una forma de adivinación. Cuando se trata de una competencia entre dos grupos de una comunidad —escribe—, cada uno presentará un término de la alternativa feliz-desgraciado. Así el juego adquiere el carácter de acto mágico. "Observaciones hechas por Morote Beat (1955, 189) en la Hacienda Sallaq (perteneciente a Urcos—Prov. de Quispicanchi) corroboran tal hipótesis. El día de San Juan los antiguos ayllus de Palqella ayllu y Allaq ayllu se enfrentan en competencia tirando de dos largas cuerdas. "Si en la lucha ganan los primeros el año será bueno, si los otros, será pésimo".

(3) Alencastre y Dumézil 1953, 18-19: "Sichus C'iqakuna atipan caypachaqa paykunapagmi allin wata, atipacikun caytaqmi paykunapag mana allin wata". (= Si vencen los de C'iqa para ellos será un buen año; si son vencidos entonces para ellos el año no será bueno).

Si aludo a esto es porque tal vez el término "pucara" se haya conservado como fragmento superviviente de antiguas competencias de destreza guerrera, tal vez para expresar que los encuentros tienen carácter de lucha a vida o muerte.

De todos modos me parece significativo el empleo de la palabra "juego" para calificar el encuentro ritual de los grupos de Ludo, Quinjeo y San Juan. El padre Acosta da testimonio de un "género de pelea hecha en juego, que se encendía con tanta porfía de los bandos, que venía a ser bien peligrosa su puccla, que así la llamaban", (Acosta, 1954: 206). El término "pukllay" a juzgar por las explicaciones dadas por Fray Domingo de Santo Tomás y por Diego González Holguín en sus diccionarios, encierra al parecer tanto la acepción de juego y festividad como la de encuentro guerrero (1).

De todos modos el material ya conocido hasta ahora sobre las llamadas batallas rituales y los datos adicionales que acabo de presentar a este respecto se prestan para múltiples interpretaciones de índole más diversa, en su mayoría, sin embargo, de carácter especulativo. Con esta contribución no persigo otro objetivo que el de limitarme a constatar lo siguiente:

No cabe poner en duda la creencia en el efecto de propiciación agraria a raíz de sacrificios de sangre humana y los pronósticos que éstos implican.

Además las peleas registradas con ocasión de las fiestas de San Juan y San Pedro en el norte del Ecuador, así como el "juego de la pucara" en la sierra sur no constituyen casos aislados sino que forman parte del conjunto de las llamadas batallas rituales. A la vez la manifestación de este fenómeno en el Ecuador muestra claramente que el área de dispersión es mucho más amplio de lo que ha sido fijado por Gorbak, Lischetti y Muñoz. Tal vez no sea exagerado atribuirle carácter pan-andino.

(1) Santo Tomás lista los verbos "pucllani" y "pucllacuni" como sinónimos para batallar, guerrear, escaramuzar o jugar (Santo Tomás 1951, 342); González Holguín (inserta: "pukllay = todo género de fiestas para recrearse, pukllay pakmi yachachicuni = ensayarse para algún juego o guerra" (p. 293); batallar, pelear = aucanacuni pucllanacuni aucahuan" (p. 429).

Parte IV  
Danzas, canciones y romances

## EL CONCEPTO DE LA "MEDULA EMOTIVA" APLICADO AL CORRIDO MEXICANO "BENJAMIN ARGUMEDO"

AMERICO PAREDES

Cuando el estudio de los géneros folklóricos lírico-narrativos aún conservaba matices del romanticismo literario, era la costumbre considerar las variantes más cortas y bien estructuradas de un romance o una balada como las más antiguas, las originales, mientras que las versiones largas y detalladas se menospreciaban como redacciones recientes y vulgares, creaciones de los juglares contemporáneos, los ciegos y otros especialistas en la canción folklórica que ejercían su oficio en los pueblos. Estimábanse muy especialmente —como supervivencias de un pasado mitopéyico— aquellas poesías folklóricas compuestas casi exclusivamente de diálogo, en unos cuantos versos nos dibujan en tonos vivos toda una situación dramática, o que pueden en corto espacio aludir a una historia más bien que narrarla.

Entre las baladas inglesas los ejemplos favoritos eran "Lord Randal", "Edward", y "The Maid Freed from the Gallows" [La doncella rescatada de la horca] , números 12, 13 y 95 respectivamente en la colección de Child. (Child, 1882-1898). En el romancero español se destacaban ejemplos como "El Conde Arnaldos", con su final alusivo y misterioso que parecía ejemplificar la forma "original y verdadera" del género lírico-narrativo folklórico, No importaba que en otros lugares se pudieran encontrar otras variantes de las mismas canciones, dándonos narraciones completas, Tal, por ejemplo, era la "Scibilia Nobili" siciliana, que podría tomarse como canción más antigua que "The Maid Freed From the Gallows" y "El Conde Arnaldos" y antecedentes de ambas, También era conocida una versión más completa de "El Conde Arnaldos", coleccionada por los judíos en Tánger. (1) Pero éstas se consideraban elaboraciones recientes sobre el mismo tema, que trataban de explicar lo inexplicable.

(1) Véase el número 143 en Ramón Menéndez Pidal, "Catálogo del romancero judío-español". **Cultura española** 4 (1906), 1045-1077 y 5 (1907), 161-199. Para "Scibilia Nobili" véase Child, tomo 2, pp, 346-347.

Estas nociones estaban íntimamente ligadas, por supuesto, con la teoría de los orígenes del canto folklórico en la creación colectiva durante la danza. George Lyman Kittredge, gran crítico shakespeareano y folklorista de la Universidad de Harvard, en 1904 ofreció al lector una variante de "The Maid Freed from the Gallows" como ejemplo del proceso de la creación colectiva, agregando que la variante "es supervivencia de un tipo arcaico, todavía en vigor tradicional a estas fechas, cuando casi todas nuestras baladas pertenecen a géneros más desarrollados", (Sargent and Kittredge, 1904). Francis B. Gummere, el más hábil defensor de la teoría de la creación colectiva, aceptó el fallo de Kittredge. Nos dice que en el ejemplo ofrecido por Kittredge "nos sentimos estar verdaderamente en presencia de los más antiguos hacedores de baladas". "El diálogo muestra sus orígenes en la danza. Reconoce Gummere la existencia de versiones más largas en otras tradiciones europeas, pero las desecha como variaciones tardías, diciendo, "De cuando en cuando se le ha prefijado [a esta balada] una narración para explicar la situación, como en la larga versión siciliana..." (Gummere, 1907). Los culpables de "prefijar" largas narraciones a las baladas antiguas son los "juglares" modernos autores del canto folklórico vulgar. La crítica hecha por Kittredge del cantador escocés James Rankin es típica del punto de vista que Kittredge acepta las versiones de Rankin como de origen tradicional, pero las condena porque son "casi siempre las versiones más largas que conocemos, rellenas con detalles superfluos (a menudo inexpresablemente tontos)... versiones que él [Rankin] ha re-creado", (Sargent and Kittredge, 1904).

Es decir, el folklorista de la escuela romántica, encontrándose ante dos variantes de una misma canción —una corta y de tono lírico-dramático, la otra narrativa, larga y detallada— concluía que la primera descendía directamente de la versión original mientras que la segunda era una "corrupción" perpetrada por los "juglares". Todavía en 1950, podía una prominente folklorista norteamericana decir que algunas baladas, "por razón de su simple estructura", podrían ser supervivencias de origen colectivo, (Wells, 1950). Pero ya para 1930 empezaba a cambiar la opinión entre los estudiosos de la balada. Phillips Barry propuso la teoría que cada variante de un canto folklórico es parte de un proceso y que, dado el tiempo suficiente, las baladas de origen americano podrían desarrollar los rasgos típicos que distinguían como géneros a la balada inglesa y al romance español (1)

(1) Véase D. K. Wilgus, **Anglo-American Ballad Scholarship since 1968** (Nueva Brunswick, Nueva Jersey, 1959), 71. Los dos primeros capítulos de esta obra hacen un buen resumen de la "guerra de las baladas" — como le llama el autor.

En 1939 el eminente estudioso William James Entwistle tomaba la posición que el bello romance "El Conde Arnaldos" es una versión subsecuente a otras más largas y detalladas parecidas a la recogida de los judíos en Tánger, "El hechizo de "El Conde Arnaldos", dice Entwistle, "es resultado enteramente de un olvido afortunadísimo". Algún cantante, según Entwistle, se olvidó de la parte final de "El Conde Arnaldos", dándonos así una versión con "la sal de emoción lírica necesaria para crear la balada perfecta", (Entwistle, 1939:180).

Por otra parte, Barry y sus adeptos sostenían que el proceso que puede crear versiones breves y de gran valor estético a raíz de cantos largos y pedestres no depende exclusivamente del "olvido afortunado", sino que depende también de la re-creación individual del cantante. Barry trató de probar su tesis comparando cantos folklóricos norteamericanos con las canciones sentimentales inglesas que fueron sus originales, especialmente cantos de los cowboys como "Bury Me Not on the Lone Prairie" y "The Streets of Laredo," pero, aunque tales ejemplos nos revelan algo del proceso según el cual cambia un texto folklórico, no son evidencia convincente de la evolución de baladas como "The Maid Freed from the Gallows", partiendo desde una forma larga y detallada hasta una corta y dialogada. "Bury Me Not on the Lone Prairie" y "The Streets of Laredo" más bien son parodias o refundiciones de sus originales ingleses —"The Ocean Burial" y "The Unfortunate Rake" respectivamente— y no resultados de un proceso de evolución.

Tristram P. Coffin, basándose en la obra de Barry, presentó una tesis más admisible en su estudio de la antigua balada inglesa-escocesa "Mary Hamilton" (No. 173 en la colección de Child) , "Mary Hamilton ha sido cantada por unos dos siglos y existe en muchas variantes tanto en Estados Unidos como en la Gran Bretaña. Casi todas las variantes son largas, y narran la triste historia de una dama de la corte (ya en Escocia, ya en Rusia) que muere ahorcada por haber sido culpable de infanticidio. Antes de morir Mary Hamilton lamenta su suerte en tres o cuatro estrofas de lírica belleza. En EE.UU. existen variantes que consisten solamente de estas estrofas. Basándose en su estudio de "Mary Hamilton", Coffin postuló el concepto de una "médula emotiva" [**emotional core**] como principio dominante en la evolución de la poesía folklórica dentro del proceso de la transmisión oral. Cada balada dice Coffin, tiene una médula o corazón o centro emotivo, esencialmente lírico y más importante para su evolución que las partes narrativas. Con el pasar del tiempo, los cantantes van olvidando las partes narrativas, hasta no quedar más que la médula de la canción, que por fin pasa del género narrativo al puramente lírico, (Coffin, 1957:208).

Esta idea sugestiva de Coffin ha sido aceptada por muchos teóricos en folklore como complemento del postulado que las baladas evolucionan en el proceso de la tradición oral, pasando de versiones narrativas largas y detalladas a versiones cortas de carácter lírico. Pero poco se ha hecho en cuanto a poner en prueba la tesis. En un libro reciente, Abrahams y Foss, precisamente con referencia a "Mary Hamilton", han notado que son pocos los casos en la tradición anglo-americana en que se puede encontrar evidencia concreta para ilustrar los cambios que sufre una canción folklórica al pasar del género narrativo al puramente lírico, (Abrahams y Foss, 1968). Quizás sea esto resultado de la situación en que se encuentra la canción folklórica narrativa en los países anglosajones; se compone por una parte de baladas que representan una tradición moribunda y por otra de cantos más recientes, vivientes en la tradición oral, pero existiendo en una sola variante o en pocas.

A falta de datos suficientes en la tradición anglo-americana, he creído encontrarlos en el corrido mexicano —género lírico— narrativa como la balada inglesa, de forma estrófica también, y representando una viviente y vigorosa tradición que data más o menos un siglo en su presente forma, incorporando además temas históricos que facilitan la investigación. Hace algunos años intenté poner a prueba la hipótesis de la evolución de la canción folklórica en un estudio dedicado a un corrido histórico de la frontera entre México y Texas, "El corrido de Gregorio Cortez". En ese caso pude determinar que simplemente con el curso de algunas décadas resultan variantes claramente líricas de un original narrativo largo y detallado (1). Cuando fue a imprenta mi obra sobre "Gregorio Cortez", aun no aparecía el ensayo de Coffin acerca de la "médula emotiva". Ahora quisiera presentar a consideración del lector otro corrido mexicano, "El corrido de Benjamín Argumedo", que en una de sus variantes por lo menos parece duplicar la evolución hacia el lirismo de "Mary Hamilton", además de evidenciar en su estructura la existencia de una "médula emotiva", esperando que su estudio nos diga algo del proceso de evolución que ocurre en la poesía folklórica lírico-narrativa y la manera que funcionan tales canciones entre los grupos que llamamos folk.

"Benjamín Argumedo" es un corrido histórico de la Revolución Mexicana. Los principales sucesos que lo inspiraron se pueden documentar. Benjamín Argumedo fue uno de los jefes de la Revolución que salieron a la lucha de los estados mexicanos del Norte.

(1) Véase *With His Pistol in His Hand: A Border Ball and Its Hero*. (Austin, Texas, 1958), 175-206.

**Nació en Matamoros**, Coahuila, e hizo su fama como general de caballería, igual que otro norteño más renombrado aún, Francisco Villa. Así como Villa, Argumedo fue renombrado por su habilidad como jinete, por su valor personal y por el arrojo de sus cargas de caballería. Cuando Villa atacó a Torreón, Coahuila, en 1914, fue la caballería de Argumedo la que presentó la resistencia más tenaz, logrando derrotar a unidades villistas en varios de los combates que precedieron la toma de Torreón por las fuerzas de Villa. Por eso es que los corridistas, en algunas versiones de "La toma de Torreón", nos pintan a Francisco Villa retando a Argumedo en el tono de los antiguos campeones épicos ante los muros de la ciudad sitiada:

Gritaba Francisco Villa:  
—¿Dónde te hallas, Argumedo?  
¿Por qué no sales al frente,  
tú que nunca tienes miedo?

Por sus hazañas durante los combates en las cercanías de Torreón, Argumedo recibió los apodos de "León de La Laguna" o "Tigre de La Laguna", así como de "Valiente entre los valientes" y "General de generales" (1). Su fama fue reconocida no solamente en su tierra natal de Coahuila, sino también en otros estados norteños como Durango, Nuevo León y Tamaulipas.

El arrojo y la gallardía que mostró Argumedo en combate no tuvieron paralelo en su actitud ideológica. En tiempos cuando no era raro ver a muchos jefes revolucionarios cambiar partidos, Argumedo adquirió triste fama por la facilidad con que solía pasar de un bando revolucionario a otro. Al empezar el movimiento revolucionario en contra de la dictadura de Porfirio Díaz, Argumedo se unió a las filas de la Revolución, siendo uno de los primeros adherentes de Francisco Madero. Ya derrocado Díaz, surgió la disensión entre los revolucionarios, pues se acusaba a Madero de mostrar poco entusiasmo en la realización de las reformas revolucionarias. Entre los primeros que se levantaron en contra de Madero figuró Argumedo, que se unió a Pascual Orozco en un nuevo movimiento armado. En 1913, muere Madero asesinado en un golpe de estado del general reaccionario Victoriano Huerta. La mayoría de los jefes revolucionarios hicieron a un lado sus diferencias y se unieron en combatir a Huerta, pero Argumedo no se encontró entre ellos. Se unió a Huerta y fue como

(1) La Laguna (o la Comarca Lagunera) en la extremidad suroeste del estado, colindando con Durango, incluye la ciudad de Torreón así como la de Matamoros, en que nació Argumedo.

general huertista que peleó sus renombrados combates en contra de Francisco Villa en las cercanías de Torreón.

Derrotado Huerta, las fuerzas revolucionarias se dividieron en dos grandes facciones, los constitucionalistas, que reconocían a Venustiano Carranza como jefe, y los convencionistas, que se componían de los partidarios de Villa y de Emiliano Zapata. Argumedo ahora se convirtió en convencionista y se puso a las órdenes de Zapata; es decir súbitamente de la extrema derecha a la extrema izquierda. Como zapatista, Argumedo corrió la misma suerte que le había tocado de huertista: su habilidad militar le otorgó triunfos limitados en acciones locales, pero peleaba por una causa perdida. Los convencionistas en el Sur sufrieron repetidas derrotas a manos de los constitucionalistas, Zapata se retiró a su estado natal de Morelos, y Argumedo se vio obligado a buscar la protección de su "patria chica". Con un grupo de fieles se dirigió hacia el Norte, llegando hasta el estado de Durango, donde 'Cayó enfermo a tal grado que no pudo ya caminar. Se ocultó en la sierra cerca de la línea divisoria entre Durango y Coahuila, y allí fue sorprendido y hecho preso por fuerzas mandadas por el general carrancista Francisco Murguía el día 4 de febrero de 1916. Carranza había invocado la Ley del 25 de enero de 1862 (creada en tiempos de Benito Juárez para castigar a los colaboradores con la intervención francesa) y se aplicó esta ley a los jefes convencionistas que cayeron en manos del ejército carrancista. Así sucedió con Argumedo. El día 29 de febrero fue sentenciado a muerte por un tribunal militar, y fue fusilado el día primero de marzo dentro de los muros de la penitenciaría de Durango. Según Daniel Moreno, se encontraba Argumedo tan débil todavía de su enfermedad que fue necesario atarlo a una silla para que fuera ejecutado, (Moreno, 1960: 186).

No es raro que en la tradición oral se olviden los yerros políticos mientras que se ensalzan las virtudes guerreras. Ha sucedido así con Argumedo como con muchos otros héroes populares. Menos comprensible parece la suerte folklórica de Fernando Murguía, el hombre escogido por el destino como verdugo de Argumedo. Algunas versiones del corrido de Argumedo caracterizan a Murguía de "tirano", otras lo acusan de haber traicionado a Argumedo, y en otras se le llama "ese Francisco Murguía", en tono despectivo. La historia nos pinta a Murguía como la antítesis de Argumedo: paradigma de lealtad a una causa y al hombre que la representaba, (María y Campos, 1962: 156). De principio a fin fue fiel lugarteniente de Carranza, aun cuando la mayoría de los constitucionalistas abandonaron a Carranza a favor de Alvaro Obregón. Asesinado Carranza, Murguía huyó a Estados Unidos donde preparó planes para vengar la muerte de su an-

tiguo jefe. Cruzó la frontera con un puñado de hombres y casi inmediatamente se convirtió en prófugo, perseguido por las tropas obregonistas. Escondido en una iglesia, fue encontrado, hecho preso y fusilado (irónicamente) en Durango, la misma ciudad donde él fusiló a Argumedo seis años antes.

La actitud tomada por los corridistas hacia Murguía se podría explicar simplemente por la necesidad de desahogar sus sentimientos acerca de la muerte de Argumedo. Pero había otro aspecto notable en la personalidad de Murguía, además de su fidelidad a Carranza. Se le acusaba de gustar excesivamente del papel de verdugo, y de preferir ahorcar a sus prisioneros en vez de fusilarlos. Era conocido por el mote de "Pancho Reatas" porque la cuerda o reata era su instrumento preferido para ejecutar a sus contrarios, (María y Campos, 1962). En uno de los corridos acerca de la ejecución de Murguía, se dice que fue hecho preso al ser delatado por una mujer, quien lo hizo por vengar a un hombre que Murguía había ejecutado:

lo maté Murguía muy mal,  
colgándolo de una rama  
con gran lujo de crueldad.

Por esto se podrá ver que Murguía en efecto tenía fama popular como verdugo cruel antes que le tocara ejecutar a Benjamín Argumedo.

Según Armando de María y Campos, "Las mañanitas del general Benjamín Argumedo", se cantaban "por trovadores anónimos" en la Ciudad de México a mediados de 1916, es decir unos tres o cuatro meses después de la ejecución de Argumedo. No podemos saber si estas "mañanitas" se habían compuesto en la Ciudad de México o si se trata de un corrido traído de Coahuila o Durango. Pero lo probable es que María y Campos haga referencia a una hoja suelta publicada (en la Capital y mencionada en las páginas que siguen. Más de medio siglo después, en 1970, "El corrido de Benjamín Argumedo" todavía se encontraba en vigencia en los estados mexicano de Coahuila y Tamaulipas y en el sur de Texas en Estados Unidos.

En el apéndice encontrará el lector seis variantes de "El corrido de Benjamín Argumedo", identificadas con las letras A, B, C, D, E y F. Estos textos abarcan los cincuenta y cuatro años de vida del corrido —desde 1916 a 1970. El Texto A procede de una hoja suelta publicada por la casa de Eduardo Guerrero en la Ciudad de México. Es de suponerse que en el corrido mencionado por María y Campos, cantado en la Ciudad de México a mediados de 1916, se usaba la letra contenida en la hoja suelta de Guerrero. Si, por otra parte, el primer corrido acerca de Argumedo que se cantó en la Ciu-

dad de México fue traído' de los estados, del Norte (lo que es poco probable), no tardaría Guerrero en publicar su hoja suelta también, ya que la publicación de esta clase de materiales era una parte importante de su negocio. De todos modos, parece justo suponer que el Texto A data de 1916, ya que Argumedo nunca gozó de gran popularidad en la capital de México, y su muerte, suscitara gran interés popular solamente algunos meses después de acontecida. De todos modos, se puede verificar que el Texto A tiene por lo menos, cuarenta años de existencia. En 1931 la Casa Guerrero encuadernó, una cantidad de sus hojas sueltas y las ofreció al público en forma de libro. Se incluyeron en esta publicación hojas sueltas impresas por Guerrero desde 1910 hasta 1930, y entre ellas se encuentra nuestro Texto A, (Guerrero, 1931). Pero para concluir que el Texto A fue impreso en 1930, tendríamos que creer que Guerrero se esperaba catorce años después de la ejecución de Argumedo, cuando ya la Ciudad de México se había olvidado del "León de La Laguna", para publicar un corrido acerca de su muerte" Así es que no parece fuera de razón suponer que nuestro Texto A tiene un medio siglo de existencia.

El título de la hoja suelta de Guerrero es "Mañanitas de Benjamín Argumedo". La impresión es simple y sin adornos, con excepción de una barra estilizada en medio de 'la plana, dividiendo las dos columnas de estrofas. No ostenta grabados de fusilamientos, como, ocurre con otras hojas sueltas impresas por Guerrero. Al pie de la última estrofa aparece "Jorge Peña", el nombre del autor o quizás un seudónimo usado por alguno de los poetas populares que escribían para Guerrero. (En la colección encuadernada de 1931 aparece otro corrido firmado por "Jorge Peña", siendo éste "El corrido de Viguerras". Maximiliano Viguerras, como Argumedo, fue general convencionalista que murió fusilado después de ser capturado por los carrancistas).

La hoja suelta de Guerrero, nuestro Texto A, ha sido reimpressa en varias colecciones de corridos. Daniel Moreno, la reproduce, en **Los hombres de la Revolución**, acompañándola de un bosquejo biográfico de Argumedo, (Moreno, 1960: 181-185). El mismo texto aparece también en **El corrido mexicano** de Vicente Mendoza. Mendoza lo publica con música y con una nota diciendo que él lo coleccionó en la Ciudad de México de José Duran, "mendigo ciego... el 28 de noviembre de 1949". Agrega Mendoza que el corrido "procede de Coahuila", (Mendoza, 1954: 159-162). Todo esto podría confundir al lector incauto, pues la letra publicada por Mendoza es idéntica a la que aparece en la hoja suelta de Guerrero, inclusive el "Jorge Peña" con excepción de algunas enmiendas tipográficas de

poca importancia. Lo que coleccionó Mendoza de José Durán sería una melodía para el corrido, la que fue aunada a la hoja suelta. Lo de "procede de Coahuila" parece estar fundado en el hecho que Mendoza ya sabía que Argumedo había sido coahuilense.

Los Textos B, C, D y F, fueron recogidos de la tradición oral. Los tres primeros son de mi colección personal, grabados en cinta magnética durante una investigación de campo hecha en las fronteras del norte de México con Texas —es decir, la región de donde era oriundo Benjamín. El Texto B fue coleccionado en la ciudad de Matamoros, Tamaulipas, el 24 de agosto de 1954, siendo los informantes Juan y Alfredo Guajardo, de 63 y 53 años de edad respectivamente. El Texto C fue recogido en Brownsville, Texas, al lado opuesto del río de Matamoros, el 8 de agosto de 1954, de Ignacio (Nacho) Montelongo, que entonces tenía 46 años de edad. El Texto D se registró en El Ranchito, Texas, pequeño pueblo a unos treinta kilómetros de la ciudad de Brownsville, el día primero de agosto de 1954, siendo el informante Leopoldo Montes, de 20 años de edad. El Texto E también fue recogido en la misma región, pero después de un lapso de dieciséis años. Fue grabado por un estudiante graduado mío, Jerald L. Abrams, como parte de su trabajo de campo, el 21 de marzo de 1970, en Piedras Negras, Coahuila. Los cantantes son Rubén Castillo Juárez, de 30 años de edad, e Hilario Gaitán, de 25.

El Texto F aparece en el segundo tomo de **La Revolución Mexicana a través de los corridos populares** por Armando de María y Campos, (1962, t.II: 179-180). Se le atribuye a Luis Camacho Treviño, "El Popo", al pie del texto sin más explicación. De otras fuentes sabemos que "El Popo" es un conocido corridista contemporáneo de Monterrey, Nuevo León, en el Norte del país. En 1960 "El Popo" estaba activo, componiendo nuevos corridos, refundiendo otros y publicándolos todos en hojas sueltas desde una imprenta en Monterrey. (1) Evidentemente, el texto que nos ofrece María y Campos proviene de una de las hojas sueltas publicadas por "El Popo", no más antigua quizás que el de 1960. Por consiguiente, no es el mismo corrido que María y Campos nos dice se cantaba en la Ciudad de México en 1916, (María y Campos, 1962: 141). La hoja suelta de Camacho Treviño es claramente una refundición de los corridos en la tradición oral de los estados del Norte de México y el Sur de Texas.

(1) Marcela Ruiz de Velasco Padierna, **Estado actual del corrido en Monterrey, N.U.**, Tesis Profesional (México, 1965). En la sección "Antecedentes de los corridos" la autora registra varias hojas sueltas que ella le compró a Luis Camacho Treviño, "El Popo", en 1963. Treviño aparece como autor de algunas hojas sueltas conmemorando sucesos acaecidos en 1960.

Estos seis textos nos ofrecen seis variantes que se pueden estudiar de diferentes maneras. Podemos comparar, por ejemplo, las variantes que provienen de las imprentas populares (A y F) con las que se tomaron en cinta magnética de la tradición oral (B, C, D y E). También las podemos clasificar según su contenido, y así nos damos cuenta que tenemos ante nosotros dos versiones bastante diferentes de "El corrido de Benjamín Argumedo", casi dos corridos diferentes, si no fuera que hay ciertas estrofas que se encuentran en todos nuestros textos. El Texto A es tan distinto a los otros que se puede considerar como una versión independiente, la versión capitalina la podríamos llamar, ya que sabemos que su origen fue una hoja suelta publicada por la Casa Guerrero en la Ciudad de México. Hasta donde podemos saber, sólo existe una variante de esta versión capitalina. Como se ha dicho, casi, todos los estudiosos mexicanos que han tratado de "El corrido de Benjamín Argumedo" reproducen el texto de la hoja suelta firmada por "Jorge Peña", idéntica con excepción de ligeros cambios de ortografía. Se puede identificar, por otra parte, una segunda versión que podríamos llamar la versión norteña, representando la tradición oral de varios estados del Noreste de México (Tamaulipas, Coahuila y Nuevo León). De esta versión tenemos cinco variantes en nuestros Textos B, C, D, E y F.

Inevitablemente, surge el problema de antedecencias, ¿Cuál de las dos versiones precedió a la otra? y ¿Es probable que una de ellas produjera la otra? Hay tres explicaciones posibles. Podemos suponer que la versión capitalina la publicó Guerrero a mediados de 1916, y que la versión costeña fue resultado o de la variación de la capitalina en la tradición oral. También es posible que el corrido se haya originado en los estados del Norte —posiblemente en Coahuila— y que la hoja suelta firmada "Jorge Peña" sea una refundición de la versión norteña. Hay una tercera posibilidad, que las versiones capitalina y norteña tengan orígenes independientes, habiendo sido cantadas contemporáneamente en distintas partes del país, y que las estrofas que ahora pertenecen a ambas versiones son el resultado de la "contaminación" de la versión norteña por la versión capitalina, ocurrida en recientes años.

No podemos desechar la posibilidad de que hayan existido en algún tiempo dos corridos completamente diferentes, uno en el Norte y el otro en la Ciudad de México. Pero los datos de que disponemos nos hacen creer que la hoja suelta de Guerrero antedata a los textos recogidos en el Norte del país. Y si hacemos un esquema de los seis textos bajo consideración (véase la Tabla 1), veremos algunas correspondencias interesantes entre todos ellos. Nos damos cuenta que —aunque el Texto A difiere tanto de los otros cinco que puede consi-

derarse una versión aparte— contiene sin embargo varias estrofas que aparecen también en las variantes norteñas. Más importante aún son estas estrofas las que podríamos identificar como la "médula emotiva" tratada por Tristram Coffin en su ensayo ya citado. Comparamos el Texto A con el Texto B, la variante más larga de las norteñas registran oralmente, que tomaremos como el modelo de la versión norteña en la tradición oral. Después de comparar A y B para notar las diferencias principales entre las dos versiones, compararemos al Texto B con C, D y E en cuanto a variaciones ocurridas en la tradición oral; y finalmente examinaremos el Texto F, como una refundición moderna basada en variantes tomadas de la tradición oral.

El Texto A contiene 23 estrofas mientras que el Texto B contiene 17. Seis de las estrofas de A se encuentran también en B. Cuatro de éstas forman lo que hemos llamado la "médula emotiva" del corrido: A12, A13, A14 y A15 (B9, B10, B11 y B12). Las otras dos representan la fórmula inicial y la fórmula final o "despedida" siendo ambas formas convencionales en el corrido: A1 y A23 (B1 y B17). Como es bien sabido, el corrido mexicano muestra gran preferencia por las fórmulas iniciales, en las que se da la fecha y el lugar de los hechos, una invocación, o como en "Benjamín Argumedo" se dirige al auditorio: "pongan cuidado señores", "señores, les cantaré", señores, con su permiso", etc. El Texto A empieza con la fórmula que pide permiso del auditorio para cantar, y el Texto B lo hace de manera idéntica, con excepción del verbo "poner", que en B se convierte en "empezar".

La fórmula final es la más importante en el corrido mexicano, tan importante que los miembros de los grupos folk la han reconocido, dándole el nombre de "despedida". Todos mis informantes, por lo menos, reconocen la fórmula final como "la despedida", encuéntrase en ella o no la frase convencional "ya con ésta me despido". A la acción misma de terminar una canción se le llama "echar la despedida". Para muchos informantes, la mayoría quizás, la despedida es parte indispensable del corrido. Leopoldo Montes, quien cantó la variante más corta de las que aparecen aquí, en su nerviosidad se olvidó de terminar con la despedida, y en la cinta se le oye decir al tiempo que se aleja del micrófono, "¡Ah! ¡Me olvidé la despedida!". Lo breve de su variante no le molestó; olvidársele la despedida, sí.

El Texto A usa un tipo de despedida muy común, especialmente en los corridos de imprenta —aunque también es usual en los que circulan en la tradición oral: "Vuela, vuela palomita, párate en aquel romero". El Texto B, por otra parte, usa el "ya con ésta me despido", la fórmula preferida por los corridistas norteños y fronterizos. En introducir este cambio en la despedida, el corridista de B efectúa un cambio importante y de marcada calidad estética. Según parece, lo que

ocurrió fue que el corridista de B tomó la fórmula inicial como modelo para formar su despedida, combinándola con la frase convencional "ya con ésta me despido". De este modo se consiguen dos cosas, ambas provechosas desde el punto de vista del efecto estético total. Por una parte, se encierra la parte narrativa del corrido dentro de un marco equilibrado, formado por las estrofas inicial y final, (muy parecidas en su lenguaje), que encierran la narración, diríamos, como un par de viñetas a las que responde el oído en vez de la vista. Por otra parte, el cambio hace posible el verso "porque cantar ya no puedo", introducido para rimar con "Argumedo", y haciendo analogía con "Para empezar a cantar, pido permiso primero". Los dos primeros versos de la despedida—"Ya con ésta me despido, porque cantar ya no puedo"—los podemos interpretar simplemente como la declaración del corridista que ya no tiene más que decir y que por consiguiente va a concluir el corrido. Pero también va de acuerdo muy bien con el sabor triste de la melodía, (1) así como con las asociaciones de lamento u homenaje que existen en el uso del vocablo "mañanitas". Así es que podemos entender estos versos en la siguiente manera: "Ya no puedo cantar más, porque mi dolor es muy grande".

El porqué del término "mañanitas" tiene también su interés para nosotros. Hay que notar que en las variantes recogidas de la tradición oral no aparece el vocablo "mañanitas" en el título de este corrido. Los informantes de B, y C identificaron sus variantes como "El corrido de Benjamín Argumedo". Los de E le titularon simplemente "Benjamín Argumedo". Solamente el Texto A, la versión capitalina, y la refundición hecha por "El Popo" (Texto F) —y como A el producto de la imprenta— se refieren al corrido como "mañanitas". Por otra parte, todas las variantes usan "mañanitas" o "mañanas" en las fórmulas inicial y final. La presencia de este vocablo en las variantes orales norteñas —según mi parecer— es un punto de evidencia a favor de la tesis que el Texto A, la hoja suelta de Guerrero, es el origen de la versión norteña de "Benjamín Argumedo". Porque si consideramos brevemente lo que "mañanas" o "mañanitas" ha significado en la tradición del corrido mexicano, podemos ver que sólo el Texto A se ajusta al tipo especial "mañanitas", y que es esta peculiaridad la que lo hace una versión distinta a los textos norteños.

Aplicado al corrido, el término "mañanitas" no se refiere a un género distinto sino a un estilo especial dentro del género del corrido, un estilo típico de muchas de las hojas sueltas publicadas por Guerrero, Venegas Arroyo y otros impresores de las ciudades. Notemos de paso que "Las Mañanitas", fuera de la tradición del corrido, son en México

(1) La melodía típica o generalizada de la versión norteña se encuentra en el Apéndice.

ama especie del género lírico, con funciones rituales, siendo bien conocida por todos los estudiantes del folklore mexicano. Dos o tres de las melodías a las que se cantan "Las Mañanitas" han sido tan dicesminadas que se conocen mucho más allá de las fronteras de México. En general, "Las Mañanitas" son canciones de homenaje, cantadas para festejar a los amigos en su día de santo y para llevar serenatas o "gallos" a las muchachas. Además de su uso en el cortejo y en "rites de passage", también tienen sus usos religiosos. Se le cantan "Mañanitas" a la Virgen de Guadalupe en su día, el 12 de diciembre.

Pero con referencia al corrido, el término "mañanitas" indica no tanto homenaje como lamento. En su estilo se parecen a los "despedimientos" que les cantan los peregrinos mexicanos a sus santos favoritos cuando abandonan los santuarios para regresar a sus casas. Estos "despedimientos", frecuentemente cantados después de las "mañanitas" de tipo religioso, muchas veces son en forma de décimas. Vicente Mendoza incluye varias de estas composiciones en su libro **La décima en México**, con títulos como "Amoroso despedimento a La Guadalupeana", "Despedimento a María Santísima de Tlaltenango", "Tierno despedimento al Señor de las Maravillas", etc., (Mendoza, 1947). Usual del estilo de estos "despedimientos" es la frase o estrofa convencional que empieza con "adiós". Se dan adioses no solamente al santo, sino que también a la iglesia, a sus torres, al panteón, a la fuente principal de la iglesia, a los arbolitos regados por la fuente, al barandal, los cerros circunvecinos, al pozo de agua y hasta a los "borrachitos" del lugar.

El mismo estilo tiene sus usos laicos, en la poesía folklórica acerca de los malhechores ajusticiados, quienes pronuncian tristes despedimientos o tiernas súplicas antes de morir. En México, este género de poesía, escrito en décimas, fue muy popular en las hojas sueltas del siglo XIX. Como ejemplo representativo del género veamos una estrofa de las "Décimas del ahorcado, a sus parientes y amigos", que data de 1840, en el que veremos claramente la semejanza a varias de las estrofas del Texto A de "Benjamín Argumedo":

Justo es que los delincuentes  
 paguen por distintos modos;  
 adiós, compañeros todos,  
 adiós, todos los presentes.  
 Adiós, amados parientes,  
 adiós, madre de mi vida,  
 y esta tierna despedida  
 preciso es que te la entone,  
 pídele a Dios me perdone.  
 Adiós, esposa querida. (Mendoza, 1947:211-212).

Para 1840 este tipo de despedimiento en décimas habría alcanzado gran popularidad, pues ya se parodiaba, como en la "Despedida y triste muerte del Parián", una de varias de las parodias compuestas en 1843 cuando el Parián, centro comercial de la Ciudad de México por varias generaciones, fue echado abajo. En su "Despedida y triste muerte" se despide el Parián del mundo, de México, de la Universidad, del Museo y de otros edificios y monumentos al llegar la hora de su ajusticiamiento, (Mendoza. 1947 :263-264), En tono más serio, como en las "Décimas del ahorcado", este tipo de hoja suelta es bien conocido en los romanceros vulgares de varios países europeos. En Inglaterra se conocía el género por el nombre de "Last Goodnight" —las últimas buenasnoches— y es de interés para nosotros que la balada "Mary Hamilton", que usa Coffin para ilustrar su concepto de la "médula emotiva", pertenece al mismo género, pues se conoce a menudo en Inglaterra como Mary Hamilton's Last Goodnight" —es decir, "El triste despedimiento de Mary Hamilton".

A fines del siglo XIX se registra en México el primer ejemplo de la aplicación del "triste despedimiento" a un fusilado. Es este "El desertor" o "Juan Soldado", canción narrativa en estrofas de cuatro versos que llevan un metro irregular de cinco, seis o siete sílabas. A la edad de quince años Juan es tomado por la leva, se vuelve desertor, es aprehendido y un consejo de guerra lo sentencia a muerte mientras su madre llora. Dice sus adioses al cuartel, a sus compañeros, al teniente, al sargento, y también a su familia:

¡Adiós, padre y madre,  
adiós, hermanitos!  
Aquí se purgaron  
todos mis delitos.

No hay más que comparar estos versos con el Texto A para reconocer el modelo que usó "Jorge Peña" para componer sus "Mañanitas de Benjamín Argumedo". La narración empieza con Argumedo ya preso, momentos antes de ser sentenciado. Nueve estrofas describen el juicio de Argumedo (2-10); siete más se ocupan de los "tristes lamentos y adioses" que hace Argumedo (16-22), en donde se despide de su familia, de sus amigos y hasta de la penitenciaría todo esto muy en el estilo de los "despedimientos" de malhechores ajusticiados. Es decir, de las 21 estrofas dedicadas a la narración de los hechos (excluyendo las fórmulas inicial y final) 16 son definitivamente del tipo que encontramos en las décimas de criminales,

Es claro que el corridista del Texto A ve a Argumedo no como una figura heroica de la Revolución sino como un simple reo, sea esto por convencimiento personal de "Jorge Peña" o porque las cir-

cunstancias lo requerían. Hay que recordar que no siempre se pueden tomar los productos de las imprentas populares como "la voz del pueblo". El cantante de corridos puede decir lo que siente y puede criticar a la autoridad, mientras tenga cuidado quien lo oye, pues las palabras son viento y el viento se las lleva, como diría él. Pero el autor o impresor de una hoja suelta se expone a las represalias de la autoridad. La Ciudad de México en 1916 no era lugar propicio para los admiradores de Benjamín Argumedo. Estaba en poder de los carrancistas, que hacían esfuerzos por exterminar al convencionismo en todas partes del país. Además, los carrancistas odiaban a Argumedo no sólo por ser convencionista sino por haber sido huertista anteriormente. Los diarios de la capital, al anunciar su ejecución, lo identificaron como "el general reaccionario". Y si era peligroso expresar simpatías por Argumedo en la Ciudad de México durante 1916, también hubiera sido imprudente criticar a su verdugo, ya que "Pancho Reatas" era persona de gran confianza de don Venustiano Carranza. Así es que, por varias razones quizás, "Jorge Peña" compuso sus mañanitas mostrándonos a Argumedo como si fuera un reo común, arrepiñándose de su vida pasada antes de morir.

Pero nos quedan las cinco estrofas restantes de narración (11-15), en las que el corridista propasa los sentimientos carrancistas del momento y nos bosqueja otra figura de Benjamín Argumedo. Para apreciar el impacto de estas cinco estrofas, habremos de hacer hincapié en dos cosas: una, que el general Murguía tenía fama de colgar sus prisioneros en vez de fusilarlos; otra, lo que morir fusilado significaba para los guerrilleros de la Revolución Mexicana. Se ha escrito mucho —quizás demasiado— acerca de la "fascinación" mexicana con la muerte. El revolucionario mexicano buscaba el triunfo, no la muerte; pero si le tocaba morir, era su deseo "morir como los hombres". Esto podría ocurrir en el calor del combate, pero nada ponía a prueba la hombría del guerrillero como tener que morir fusilado, y así es que un fusilamiento formal y decoroso era verdaderamente un honor para el que le tocaba desempeñar el papel principal. Allí, en 1930 un viejo villista me dijo lo siguiente, haciendo reminiscencia de sus días como revolucionario: "En esos tiempos no teníamos cine, ni radio, ni mucho menos teatros. Nomás los fusilamientos, esos eran el cine de nosotros. A unos había que llevarlos al paredón; otros iban de por sí. Y había, algunos que pedían el derecho de dar ellos mismos la voz de fuego. Allí se veían los hombres".

Un fusilamiento correcto era un verdadero evento ritual, y para ello era necesario que se llevara a cabo en público, pues era en efecto una especie de apoteosis de la víctima y ejemplo de supremo valor para los concurrentes. Era precisamente esta muerte honrosa la que

les negaba Murguía a sus enemigos cuando los colgaba, de ahí su fama como hombre cruel. Y aunque Argumedo no murió colgado, sí fue ejecutado dentro de los muros de una prisión, enfermo y débil, atado a una silla — una muerte sin honra y sin dignidad, inmerecida en un hombre valiente. Tales sentimientos se dejan ver en el compositor del Texto A, cualesquiera que haya sido su actitud política hacia Argumedo. Ante esta situación el corridista critica a Murguía, pero lo hace en forma indirecta: nos muestra a Argumedo pidiéndole a Murguía que se le ejecute "a la vista de la gente". Murguía le niega su pedido, apelando a "orden superior" — es decir a las órdenes que tenía de Carranza. No podemos saber si "Jorge Peña" creó este diálogo entre Murguía y Argumedo de su propia imaginación, o si — como es probable — corrieron rumores que había ocurrido tal escena en Durango. Lo que sí no podemos dudar es que la confrontación entre Argumedo y Murguía y el diálogo subsecuente constituyen el punto culminante del Texto A, dando lugar a sentimientos que no se encuentran en las otras estrofas.

A pesar de todo, vemos que el corridista hizo algunos esfuerzos para disminuir el efecto de este pasaje, pues creerla necesario prevenir que Argumedo apareciera como figura heroica, y asegurar que Murguía fuera visto del mejor aspecto posible. Al empezar la estrofa 11, todavía vemos a Argumedo en su papel de reo abyecto, como lo hemos visto en las diez estrofas anteriores. El "Válgame Dios ¿qué haré yo?" con que se dirige a Murguía tiene poco de varonil. Es frase que usaría una mujer, o un hombre acobardado. Este no es el Argumedo que el pueblo bautizó con apodos como "Valiente entre valientes" y "León de La Laguna". Después de esta exclamación Argumedo pide una merced, humildemente, "a ver si se la concedía". Murguía, por otra parte, aparece como un modelo de compasión y urbanidad. Contesta "con esmero". Por fin, en la estrofa 13, escuchamos a Argumedo hablando como debería hablar uno de los guerrilleros de la Revolución:

Oiga usted, mi general,  
yo también fui hombre valiente  
quiero me haga ejecución  
a la vista de la gente.

Murguía no pierde su aire de caballerosidad. Explica en modo firme pero cortés estrofas 14 y 15) por qué no puede acceder a la petición que hace Argumedo, y en su explicación alude a los vínculos profesionales que lo unen con su víctima: los dos son generales, ambos han sido jefes de operaciones, como militares tanto Argumedo como Murguía reconocen la necesidad de obedecer las órdenes de

sus superiores. La contestación de Murguía es todo un ejemplo de finura y buen tino. Argumedo responde ya no en tono heroico sino con la voz del reo nuevamente: prepara su alma para la muerte, hace sus largos adioses y termina con la filosofía popular que es de rigor en esos casos: "todos somos iguales/ materia de sepultura".

Comparemos ahora el Texto A, la versión capitalina con el Texto B. Lo primero que notamos es que aunque el Texto B tiene seis estrofas menos que el Texto A, sin embargo nos da una idea más completa de lo acontecido. Es decir, en el Texto B hay menos estrofas pero "más narración". Se nos cuenta de Argumedo enfermo en la sierra y de su captura y traslado a Durango. Aparecen en B algunos otros personajes como Rodríguez (no identificado en las citas históricas que he consultado), así como algunos detalles de la toponimia regional — Sombrerete y la Estancia de Sanz. El juicio y la ejecución — detalles de casi exclusivo interés en A — ocupan un lugar reducido en B. Es evidente que en el Texto B nos interesarnos en Argumedo como persona individual y no como estereotipo del reo ajusticiado. Nos dolemos de su suerte, por ser injusta y cruel.

Hay grandes diferencias entre A y B en tono emocional, estilo y contenido. Pero no podemos ignorar las seis estrofas que ocurren tanto en B como en A. Dos, de éstas contienen las fórmulas inicial y final; las otras cuatro son el diálogo entre Argumedo y Murguía. En este diálogo hay algunas diferencias entre A y B en cuanto al estilo (un estilo más formal y literario en A, "quiero me haga ejecución", en contraste al natural y vernáculo de B, "quiero que usted me fusile"). No obstante, estos dos pasajes en A y B son casi idénticos en cuanto al contenido. No puede haber la menor duda que uno de ellos deriva del otro, y la evidencia que tenemos nos indica que el pasaje en B ha venido del pasaje análogo en A.

Los dos pasajes serán idénticos en contenido, especialmente si los consideramos separados del contexto en que se encuentran, pero su significado nos ofrece un contraste muy marcado, especialmente en lo que se refiere al carácter de Murguía. En el Texto A, Murguía aparece como un hombre compadecido y caballeroso, obligado a desempeñar un cargo que poco apetece. Las mismas cuatro estrofas en el Texto B nos muestran a Murguía como cínico e hipócrita.

El contexto en que se encuentran las estrofas es importante para lograr el cambio, pero también se hacen algunas modificaciones en estilo y dicción, pequeñas de por sí, pero contribuyentes al efecto total. En el Texto A, como se ha dicho, precede a la confrontación entre Argumedo y Murguía una larga y sentimental narración acerca del juicio de Argumedo, el dolor de su familia y finalmente la exclamación del reo — "Válgame Dios ¿qué haré yo?" — seguida por la pe-

tición a Murguía que le haga una merced. En cambio, el Texto B nos permite ver a Argumedo como guerrillero y general antes de su captura, "viendo bañar su caballo". Esta vista que se nos da de Argumedo –breve pero gráfica– enfermo a orillas de una laguna, rodeado, de sus más fieles compañeros y viendo a algunos de ellos mientras bañan su caballo, afirma un tono afectivo muy diferente al del Texto A. Especialmente importante es el caballo, como símbolo de todo lo que fue Argumedo antes de su enfermedad y captura inminente. "Sus cargas de caballería se hicieron famosas", nos dice Daniel Moreno, (1960: 185). Además, el caballo para los revolucionarios como Villa y Argumedo, por razón de su movilidad, representaba una ventaja militar de inestimable valor. Pero la movilidad que ofrece el caballo, tan bien cuidado por sus compañeros, queda en nada pues Argumedo está enfermo, "enfermo que Dios lo quiso".

Cae preso Argumedo, y el corridista norteño hace que se recupere de su enfermedad para que pueda encararse con Murguía, de pie y con toda dignidad. Es bajo estas condiciones que el diálogo ocurre con Murguía. Más importante aún, en el Texto B no pide Argumedo merced alguna de su enemigo; es Murguía quien la ofrece. La estrofa 11 de A no aparece en B, y Murguía no "contesta" cuando pregunta qué merced quiere Argumedo, sino que "dice". En el Texto B no se le llama "don Francisco Murguía", sino –con bastante desdén– "ese Murguía". Cuando Argumedo responde al ofrecimiento de Murguía, pidiendo que se le fusile en toda forma" Murguía le niega la merced, y en estas circunstancias el "esmero" de Murguía se convierte en una especie de afectación cruel. Nunca tuvo intenciones de otorgarle una merced a Argumedo; solamente quería obligarlo a pedirla. Frustrado en su deseo que se le fusile como es debido, Argumedo en el Texto B no lamenta su suerte ni prepara su alma para el otro mundo. Su reacción a la negativa de Murguía la contienen dos estrofas que son entre las más cantadas en la versión norteña. En la estrofa B13 Argumedo se sonríe ante la muerte, por poco honrosa que sea:

Cuando Argumedo ya vio  
que no se le concedía  
él no demostraba miedo,  
antes mejor sonreía.

Y ahora vuelve el corridista a lo que fue evidentemente su modelo, la versión capitalina con su larga lista de adioses a la familia, los amigos, la esposa y la penitenciaría. Basándose, según parece, en la estrofa A18 (Adiós, mi tierra afamada, recintos donde viví...").

el corridista norteño crea la estrofa más memorable de "Benjamín Argumedo" (B14):

"Adiós, montañas y sierras,  
ciudades y poblaciones,  
donde me veía yo en las balas  
que parecían quemazones".

Este es el único adiós que hace Argumedo en el Texto B, y no es por supuesto el adiós convencional del reo ajusticiado sino la expresión del espíritu del guerrillero, que vivió una vida de conflicto y libertad –a las montañas y sierras que conocieron su vida errante, a las ciudades y poblaciones que asaltó bajo lluvias de fuego. Agrega el corridista del Texto B otra estrofa en la que se usa el "adiós" convencional, pero en ésta (B15) no habla Argumedo sino el narrador:

Adiós el águila de oro  
que en su sombrero lucía;  
¡a dónde vino a parar!  
¡a las manos de Murguía!

Aquí se usa la fórmula del "adiós" también en modo muy distinto al de los "tristes despedimentos". El águila de oro, insignia del grado de general que ostentó Argumedo, ha quedado como trofeo para "Pancho Reatas". En esta estrofa llega a su culminación el lamento del corridista por la muerte de Argumedo, y también en ella se concentra todo el resentimiento que muestra las variantes norteñas hacia Murguía ("ese Murguía", "el tirano de Murguía", "ese caso superior"), siendo esta actitud hacia Murguía uno de los rasgos que, más distinguen la versión norteña de la capitalina. La estrofa B16 contiene su ingrediente sobrio y religioso –similar en, contenido al de las estrofas A16 y A22– pero el tono de aflicción personal se mantiene aún:

Ya se acabó Benjamín,  
ya no lo oímos mentar,  
ya está juzgado de Dios,  
ya su alma fue a descansar.

El efecto de esta estrofa se realza con el uso anafórico del "ya". Este uso del "ya" sirve también para ligar la estrofa B16 con la B17, la "despedida, que empieza con el verso convencional "ya con ésta me despido". La despedida del Texto B concuerda con el resto

de esta variante, pues continúa el tono de lamento con su "Ya con ésta me despido/ porque cantar ya no puedo...".

Esta comparación detallada de los Textos A y B nos muestra las similitudes y diferencias mayores entre las versiones capitalina y norteña. Hemos visto que se podrían considerar como diferentes corridos, si no fuera por el grupo de estrofas que forma en ambas una "médula emotiva", aunque los sentimientos que se expresan en la "médula emotiva" son diferentes en las dos versiones. Ahora podremos considerar brevemente los Textos C, D y E en relación al Texto B y notar cómo funciona la "médula emotiva" en algunas de las variaciones que pueden ocurrir en la tradición oral.

Juan Guajardo, de 63 años de edad y el informante principal del Texto B, se jactaba de su buena memoria y habilidad para cantar sus corridos "como se deben cantar, completitos". Y en verdad, nos da en el Texto una narración mucho más completa que la del Texto A. Conocido por el mote de "El Mocho", había perdido las dos piernas en un accidente en su niñez. Desde muy joven había sido "guitarrero"; es decir en un tiempo cantaba y tocaba la guitarra como profesión y todavía ejercía el oficio de cuando en cuando al tiempo de la colección, aunque se hacía la vida en 1954 como propietario de una pequeña fonda y cantina para los rancheros del municipio. Tocaba el bajo sexto — instrumento parecido al guitarrón de algunos países sudamericanos — y "cantaba primera", mientras que su hermano Alfredo tocaba la guitarra sexta y "le segundeaba". A Juan Guajardo se le podría caracterizar como informante especialista, o informante activo según Von Sydow. Cuando fue fusilado Argumedo, Guajardo era ya un hombre de 25 años de edad y tenía varios años de ejercer su profesión de cantador de corridos. Viajó un poco durante sus mejores años, pero siempre dentro de su propia región — las áreas fronterizas de Tamaulipas, Nuevo León y Coahuila. Según su propia aseveración, nunca viajó más al Sur que Tampico, al extremo meridional de Tamaulipas. Declaró haber sabido "El corrido de Benjamín Argumedo" desde su juventud, y — como se ha dicho — se preciaba en cantarlo "completito... como es, como debe ser". Para 1954 Guajardo habría cantado "El corrido de Benjamín Argumedo" por algunos 35 años, si no es que lo conocía desde 1916, como alegaba. Pero su declaración que me había grabado el corrido "como fue desde un principio" se puede dudar, tomando en cuenta los accidentes de variación que pueden ocurrir en medio siglo en la tradición oral.

Nacho Montelongo tenía 46 años de edad en 1954, cuando grabó el Texto C. Cantaba solo, acompañándose a la guitarra sexta. También era especialista en el cantó del corrido, pero de una clase

distinta a la de Juan Guajardo. Era ranchero en el municipio de Matamoros, Tamaulipas, y vivía de su trabajo como agricultor y ganadero en pequeño. Aunque en su región se le reconocía como buen cantante del corrido, nunca lo había hecho por pago, ni se hubiera atrevido a cantar en alguna cantina en la ciudad en donde se escuchaban guitarreros de la talla de Guajardo. La voz de Montelongo era más fuerte y alta que la de Guajardo — la voz del que acostumbra a cantar a campo abierto, montado a caballo — y su estilo de tocar la guitarra era más brusco, como se podría esperar de sus manos llenas de callosidades del trabajo. Conocía muchos corridos, tanto de temas revolucionarios como de temas de conflicto entre mexicanos y norteamericanos a lo largo de la frontera. Las versiones de los corridos cantados por Montelongo por lo general eran más breves que las versiones cantadas por Guajardo. Empezó a cantar corridos más o menos en 1925. Montelongo dijo haber aprendido "El corrido de Benjamín Argumedo" de otros guitarreros, "hace más de veinte años".

Comparando los Textos B y C, notamos que C tiene dos estrofas menos que B, pero de las 15 estrofas que forman el Texto C, 12 de ellas las encontramos también en B: diez estrofas de narración y las fórmulas inicial y final. Las dos fórmulas, por supuesto, ocurren en el mismo lugar en ambas variantes. Por otra parte, de las diez estrofas narrativas que tiene e en común con B cuatro ocurren antes de la confrontación entre Argumedo y Murguía. En C las encontramos en orden diferente al de B, combinándose en C con otras tres estrofas que no se encuentran en B: B2 es C4, B4 es C5, B5 es C8, B6 es C2. Faltan en el Texto C las estrofas siguientes del Texto B: B8 (estrofa importante que también se encuentra en otros textos como E4 y F10), B7 (véase F9) y B3 (que no se encuentra en ninguno de los otros textos). En lugar de estas estrofas, se encuentran en el Texto C dos que parecen tener uso corriente en otras variantes norteñas, la es (que encontramos también como E2 y F2) y la C7 (igual a la F6), más una tercera estrofa, la C6, de muy poca inspiración, que no se encuentra en ninguno de los otros textos que estudiamos aquí. En resumen, tanto el Texto B como el C usan ocho estrofas en la parte introducida de la narración que nos conduce a la confrontación entre Argumedo y Murguía, pero las ocho estrofas no son idénticas ni tampoco ocurren en el mismo orden.

Hay que notar, sin embargo, que desde el punto en que Argumedo se encara con Murguía las mismas estrofas ocurren tanto en B como C, y que además se encuentran en el mismo orden. Las estrofas 9 a 14 en B son las mismas que las 9 a 14 en C. Inmediatamente después de la estrofa 14, el Texto C introduce la despedida. La B 15, la estrofa en que vemos el águila de oro de Argumedo en "las manos de Mur-

guía", no aparece ni en C ni en, ninguna de las otras variantes bajo consideración, lo que podría ser causa de sorpresa, por la intensidad afectiva de, esta estrofa. En el Texto C nos ha dado Montelongo una variante más breve del Texto B de Guajardo, siendo su mayor virtud la manera abrupta en que termina inmediatamente después de que se llega al punto culminante de la narración.

El Texto D fue recogido por Leopoldo Montes, de 20 años de edad, cuando Montes se encontraba en Texas de bracero. Era originario de Michoacán, en el Sur de México, pero había pasado algunos años en la frontera, en donde dijo haber aprendido "El corrido de Benjamín Argumedo". Montes no tocaba ningún instrumento, y por lo general no le gustaba cantar para los desconocidos. Su actuación como cantante se limitaba a su trabajo en los plantíos de algodón. Parece que "Benjamín Argumedo" era una de sus canciones favoritas, pues cuando sus compañeros lo animaban a que cantara ante el micrófono, varias veces le dijeron, "Benjamín Argumedo, Benjamín Argumedo". Por fin grabó este corrido y otro más; cantó solamente cinco estrofas y dijo después de terminar, "Me olvidé la despedida".

En el Texto D hemos pasado del género narrativo al lírico. Sus cinco estrofas se estructuran alrededor de dos que ocurren tanto en B como en C, en las que se expresa la mayor tensión emotiva del encuentro entre Argumedo y Murguía. Estas son las estrofas 10 y 14 tanto en B como en C, y se encuentran en la variante grabada por Montes como D3 y D4. La fórmula inicial es la misma que en todas las variantes de "Benjamín Argumedo" que he escuchado. Por otra parte, el Texto D usa como su segunda estrofa una que no se encuentra en los otros textos:

Tanto pelear y pelear  
con el mauser en la mano,  
vine a morir fusilado  
y en el panteón de Durango.

Hay en estos versos más de lo patético quede lo heroico, aunque "con el mauser en la mano" es frase convencional propia de los momentos heroicos en el corrido. Sin embargo, oímos aquí la voz de un pueblo cansado de la guerra fratricida, y se puede determinar el valor como poesía folklórica de esta estrofa comparándola con cualquier estrofa parecida tomada de las hojas sueltas, por ejemplo la siguiente de "El fusilamiento de Murguía":

Mas el pueblo ya no quiere  
esas luchas fratricidas,  
pues sólo adora la paz  
y a sus familias queridas.

El Texto D termina no con la despedida sino con una segunda estrofa que usa la fórmula del "adiós" (después del adiós a las montañas y sierras) siendo esta segunda estrofa una tomada del Texto A, la que empieza "Adiós también el reloj" (A21). De la serie de "adioses" en la versión capitalina, la estrofa del reloj es quizás la mejor de un punto de vista estético. El carácter lírico del Texto D es bien adecuado para ella. Pero a pesar del lirismo del Texto D, hay que recordar que Montes consideraba a "Benjamín Argumedo" como corrido. Lo cantó ante el micrófono cuando se le pidió un corrido, y se dio cuenta que se le había olvidado la despedida, fórmula imprescindible en el corrido. No obstante, aunque la ausencia de la despedida en el Texto D no fue cosa intencional de parte del informante, sí le da un sabor lírico más marcado.

La variación en "El corrido de Benjamín Argumedo" casi llega a sus límites en el Texto D; solamente se podría dar un paso más —la eliminación de la fórmula inicial. Si ocurriera esto, entonces la canción se convertiría en lirismo puro, sin ninguna referencia a Argumedo o a ningún hecho histórico, y se convertiría entonces en una expresión universal del sentir del hombre que va a morir fusilado. No obstante, si tal cosa ocurriera, todavía sería posible identificar el trozo lírico como un vástago de "El corrido de Benjamín Argumedo", por la presencia de las estrofas que aparecen en todas las variantes del corrido, y que hemos identificado como su "médula emotiva". Es precisamente esto lo que ha acontecido con la balada inglesa de "Mary Hamilton", estudiada por Coffin, aunque en la bala inglesa no se ven tan claramente las diferentes etapas, ocurriendo en variantes tomadas de la misma región y la misma época.

El Texto E procede también de la tradición oral de la misma región en donde se coleccionaron los Textos B, C y D en 1954. Obedeciendo a cambios recientes en la tradición del corrido mexicano, el grupo que grabó esta variante se acompañó con acordeón y guitarra sexta, en vez de bajo sexto y guitarra sexta. Los cantantes —Rubén Castillo Juárez, de 30 años de edad, e Hilario Gaitán, de 25— forman parte de un conjunto. Los Pingüinos del Norte, de los que se denominan hoy día de "música norteña". La "música norteña" hace mucho uso del acordeón e incluye la polka además del corrido en su repertorio.

El Texto E nos ofrece evidencia de la existencia continua de "El corrido de Benjamín Argumedo" en la tradición oral del Norte de México y el Sur de Texas, Aunque el corrido alcanzó la forma lírica (Texto D) unos 16 años antes que se coleccionara el Texto E, podemos ver que todavía sigue en vigencia "El corrido de Benjamín Argumedo", aunque en forma abreviada, más de medio siglo después

de que ocurrieron los hechos que lo inspiraron. El Texto E contiene solamente ocho estrofas. La fórmula inicial persiste sin cambios mayores, como sucede con todas las otras variantes. La despedida sigue la forma que se encuentra en otras variantes de la versión norteña, usándose la frase "porque cantar ya no puedo". Todas las seis estrofas narrativas de E se encuentran en otras variantes recogidas de la tradición oral, pero solamente E5 se encuentra también en la versión capitalina. Es ésta la estrofa fundamental (A13, B16, C10, D3) en que Argumedo pide ser fusilado "a la vista de la gente". (En esta variante se troca la frasea "en justicia de la gente" pero lleva la misma idea general). También podemos identificar la presencia de la "médula emotiva" en las estrofas 5, 6 y 7 del Texto E.

El Texto F, como se ha dicho, proviene de una hoja suelta, datando quizás del 1960. Nos indica que todavía están ocurriendo refundiciones de "Benjamín Argumedo". También muestra que el proceso folklórico se mueve en ambas direcciones: de las hojas sueltas a la tradición oral (la versión capitalina a la norteña) y de la tradición oral a las hojas sueltas. En el Texto F tenemos una refundición de variantes orales norteñas, hecha por un corridista de imprenta norteño que opera desde una de las ciudades principales de México-Monterrey.

El Texto F parece ser más reciente que los recogidos en 1954-B, C y D. Indudablemente, es más reciente que las variantes originalmente aprendidas por Guajardo y Montelongo y grabadas muchos años después como los Textos B y C. Podría ser que D es postrero a F; es decir, no podríamos asegurar que "El Popo" no publicó su hoja suelta antes de 1954 y que Leopoldo Montes no fue influenciado —directa o indirectamente— por ella, aunque esto nos parece improbable. Pero, la presencia en D del "adiós" al reloj debe tomarse en cuenta, ya que aparece también en F (hoja suelta lo mismo que A) pero no en las otras variantes tomadas de la tradición oral. De lo que no hay duda, por supuesto, es que el Texto F es anterior al Texto E, y aquí es grande la posibilidad que la hoja suelta de "El Popo" haya influido sobre la variante cantada por Los Pingüinos del Norte. La mayor semejanza entre estas dos variantes se encuentra en los primeros versos de las estrofas E1 y F2. La misma estrofa aparece también como C3, pero en el Texto C el primer verso dice, "Señores, tengan presente" — frase convencional en el corrido. En E2, por otra parte, oímos, "Doy esto y en realidad", frase que se hace más comprensible comparándola con el primer renglón de F2, "Se los digo en realidad", lo que nos inclina a creer que los Textos E y F pertenecen al mismo de variantes o que el Texto E está basado en la hoja suelta de "El Popo" Texto F.

Es necesario tomar nota de una falta seria en el Texto F, que ocurre en la estrofa F12 (véanse A13, B10, C10, D3 y C5). Es esta la conocida estrofa, presente en todas las variantes de "Benjamín Argumedo", en que Argumedo pide la "merced" de ser fusilado en toda forma — "a la vista de la gente" o "al público de la gente". En el Texto F este verso reza, "Quiero que no me fusile/ al público de la gente". Quizás sea ésta una errata de imprenta, ya en la hoja suelta, ya en el libro de María y Campos. Pero también es posible que el refundidor — removido del contexto de la interpretación oral y de su naturaleza afectiva — haya equivocado completamente el mensaje emotivo de esta estrofa y de toda la "médula" corrido.

#### RESUMEN

Los seis textos que aparecen en el Apéndice y que hemos discutido aquí, se ofrecen como variantes representativas de "El corrido de Benjamín Argumedo". Dos de los textos —ejemplos impreso— fueron escogidos como puntos de referencia a las variantes que circulan en la tradición oral. Las variantes orales son cuatro entre muchas otras posibles, ya que el corrido todavía se encuentra en completa vigencia en las fronteras del Norte. Se escogieron para representar la tradición oral del corrido porque fueron registradas en cinta magnética bajo condiciones bien documentadas, de informantes que podemos identificar como cultivadores tradicionales del corrido. Estos datos, por supuesto, no serían adecuados si nuestro intento fuera un estudio del tipo histórico-geográfico, que requeriría cientos de variantes. Pero poco resultaría de un estudio histórico-geográfico de "Benjamín Argumedo", si tal fuera posible, ya que la información que se busca en un estudio de esta índole se puede obtener de otras fuentes. Otros asuntos además de la cuestión de orígenes se pueden investigar por medio de un estudio comparativo de textos folklóricos, incluyéndose entre ellos el proceso de cambios en estilo y contenido que sufre el folklore literario en la transmisión oral. Hemos notado un buen número de variaciones desde los cambios inconscientes hechos por los informantes durante su actuación hasta el tipo de cambio premeditado hecho por el refundidor que obra en colaboración con una casa impresora de hojas sueltas, para después lanzar una nueva variante o versión a la corriente de la tradición oral.

El Texto A es bien conocido por los estudiantes del corrido mexicano porque ha aparecido en diferentes obras folklóricas e históricas. Pero nos damos cuenta que es verdaderamente, el mismo texto el que se ha impreso en varios lugares, pues todas las impresiones son idénticas hasta el punto de llevar el "Jorge Peña" al pie de ellas. Sería, entonces, cosa muy difícil sostener que la versión capitalina "los

sentimientos del pueblo", definamos "pueblo" de la manera que queramos, pues no hay manera de saber si tuvo circulación oral esta versión, ya que la encontramos solamente en libros. Por otra parte, las variantes de la versión norteña son testigos de que esta versión goza de una vida vigorosa en la tradición oral de una área geográfica de respetable extensión — los estados mexicanos de Coahuila, Nuevo León y Tamaulipas y el estado norteamericano de Texas. En los tiempos actuales, cuando la nueva crítica entre los folkloristas intenta rechazar la variación textual de un hecho folklórico como medida de su tradicionalismo, vale notar que en el caso de "El corrido de Benjamín Argumedo" es la variación textual la que nos da la evidencia más importante en cuanto a su evolución dentro de la tradición oral.

Las variantes de la versión norteña de "Benjamín Argumedo" muestran claras simpatías por Argumedo y una marcada antipatía hacia Murguía. Las fuentes históricas nos hacen creer que tales fueron los sentimientos existentes en 1916, y las entrevistas llevadas a cabo con informantes y sus auditorios me convencen que por lo menos en 1954 todavía existían las mismas actitudes. Hay que recordar que estos sentimientos no coinciden necesariamente con las realidades políticas y sociales de los tiempos de la Revolución. En vista de estas consideraciones, Francisco Murguía aparece como hombre más admirable que Benjamín Argumedo. Pero lo que refleja la versión norteña son los sentimientos particularistas de la región, y el punto de vista folklórico, que prefiere las acciones heroicas a las ideas sociales.

La hoja suelta de Guerrero (Texto A) tuvo por función principal la formación de la opinión pública más bien que la misión de expresarla, como sucede con los editoriales en los diarios. Su contribución más importante, de un punto de vista folklórico —si no nos equivocamos en darle prioridad histórica— fue en hacer posible la creación de la versión norteña en todas sus variantes. Esto ocurrió por medio de una "médula emotiva" en el Texto A, que funcionó en el corrido en manera análoga a la "médula emotiva" en la balada inglesa, según la describe Tristram Coffin.

La estrofa germinativa en la hoja suelta de Guerrero es la A13, en que Argumedo pide ser ejecutado en público. En el texto original contrasta con el tono poco heroico del resto del corrido. Pero fue la mejor herencia que le dejó "Jorge Peña" al "Benjamín Argumedo" de la tradición oral. No recuerdo haber escuchado cantar alguna vez "El corrido de Benjamín Argumedo" sin que el texto cantado estuviera organizado alrededor de esta estrofa. En el Texto A, ésta es la más importante de las estrofas que forman la "médula emotiva". En las variantes norteñas comparte su importancia con otra estrofa —que no ocurre en el Texto A— en la que Argumedo se despide de las mon-

tañas y sierras y otros lugares que conocieron sus hazañas de guerrillero (B14, C14, D4, E7 y F16). En la tradición oral la estrofa A13 ha venido a servir de catalizador para una configuración de sentimientos muy distintos a los expresados en la hoja suelta o Texto A. Como parte de su resultado tenemos la estrofa en cuestión (B14, C14, etc.), siendo su modelo la trillada convención de la "triste despedida", pero usada en este caso para crear un efecto distinto.

Los Textos B, C y D —todos ellos recogidos durante el mismo verano y en una área de menos de cincuenta kilómetros de extensión, apoyan la tesis de Coffin respecto a la función de la "médula emotiva" en cuanto a la tendencia de la canción folklórica lírica— narrativa hacia variantes más y más breves — hasta que deja de ser narrativa y se convierte en lirismo puro, ocurriendo esto cuando las partes narrativas se "desgastan" con el uso, quedando solamente la médula lírica. Hay que recordar que estas tres variantes tenían vigencia al mismo tiempo y en la misma región. Entonces tenemos que buscar la razón para sus diferencias en el carácter del informante, y parece que cuanto más joven y menos especializado sea el informante, más breve es la variante que canta.

Juan Guajardo, el ibas profesional de los tres informantes, se preciaba en cantar variantes "completas" de sus corridos. Además, Guajardo tenía sus ideas acerca del proceso que resulta en variantes más breves. Exteriorizó sus ideas mientras hablábamos de otro corrido muy conocido en la frontera entre Tamaulipas y Texas, "El corrido de Mariano Reséndez", un contrabandista famoso de fin de siglo. Me había tocado coleccionar cuatro o cinco variantes de "Mariano Reséndez" antes que visitara a los Guajardo. Cuando le pregunté a Juan Guajardo si había oído hablar de Mariano Reséndez, me dijo que sí, y que sabía un corrido acerca de él. Entonces me preguntó, "Bueno, ¿ya le cantó Machetitos el corrido ése?"

"Machetitos" era otro guitarrero, también de Matamoros, unos treinta años más joven que Guajardo. Le dije que sí, pues en efecto había recogido una variante de "Mariano Reséndez" de Machetitos. Dijo Guajardo, "Déjeme que se' la cante yo. Pero yo sé la versión antigua; no va a caber toda en un disco". Le aseguré que en la cinta podíamos grabar por media hora sin parar, y me cantó el corrido, en verdad muy largo y completo. Al terminar tuvimos el siguiente diálogo:

- P. ¿Este es el corrido viejo?
- G. Sí, ésta es la versión antigua.
- P. Y ¿qué diferencia hay de cómo se cantaba antes y cómo lo cantan ahora?
- G. Ahora cantan cuatro o cinco versos y después le echan

la flor de mayo... y aquí se acaban cantando los versos de don Mariano.

"Los que echaban fa flor de mayo" era referencia a Mache-titos. Y no estaba muy lejos de la verdad, pues Mache-titos, me había cantado una variante breve —de siete estrofas— y la había terminado con la despedida:

Ya con ésta me despido  
cortando una flor de mayo,  
aquí se acaban cantando  
los versos de don Mariano.

Le pregunté a Guajardo en donde habían aprendido "ellos" sus cuatro o cinco estrofas, y respondió, "Pues oyéndome a mí. ¡Dónde los iban aprender!".

Vemos que Guajardo, que no tenía la más remota idea de las teorías de los folkloristas, no obstante iba de acuerdo con ciertas hipótesis expresadas por estudiosos como Depping, Entwistle y Menéndez Pidal. Guajardo sabía que hay "versiones nuevas" y versiones antiguas de algunos corridos, y en su opinión las nuevas son más breves que las antiguas. Además, está de acuerdo con Depping (sin saberlo) en su explicación del modo en que resultan las variantes breves de los corridos: como resultado de refundiciones hechas por cancioneros que escuchan los corridos cantados por cantadores más viejos, y que aprenden solamente algunas estrofas memorables. <sup>(1)</sup> Le dan forma al fragmento aprendido principalmente por medio de la despedida.

Tenemos aquí, según parece, un caso del "olvido afortunado" de Entwistle en viva acción, teniendo como resultado la re-creación de variantes más breves y de carácter más lírico que las antiguas. Pero tal olvido no es "afortunado" para él refundidor del corrido, pues él quisiera mucho poder cantar una variante larga, mas no ha podido aprenderla toda. Sin embargo, el olvido —afortunado o desafortunado— no parece ser toda la cuestión.

Volviendo a nuestros textos de "Benjamín Argumedo", recordaremos que hasta en las variantes más cortas persisten aún algunas

(1) Fue la opinión de Depping, hace ya más de un siglo, que los juglares guardaban celosamente su repertorio. Sus rivales tenían que aprenderles sus canciones oyéndolos cantar. Como resultado, aprendían solamente las partes más memorables de lo que oían cantar. Esta es una versión de la "teoría de fragmentación" muy anterior a Menéndez Pidal. Véase G. B. Depping. Romancero castellano (Leipzig 1844), tomo 1. p. xii.

estrofas pedestres, mientras que algunas estrofas verdaderamente admirables no se repiten en todas las variantes, algunas de ellas (por ejemplo las B3, B15 y D2) apareciendo solamente una vez en los textos que estudiamos. Esto nos sugiere que el proceso de re-creación en el corrido (y quizás en los cantos lírico-narrativos de otros países también) es más complejo que el simple "desgaste" de las estrofas menos memorables al pasar el corrido de boca en boca, hasta no quedar más que el lirismo puro de la médula. Aunque parece existir en el corrido un grupo de estrofas memorables que se pueden identificar como una "médula emotiva", que persiste en variante tras variante, también hay otras estrofas en el acervo de la memoria del informante, de las que puede escoger para cada presentación del corrido, según su estado interior al momento de la actuación y el ambiente generado por la actuación como suceso folklórico.

Coffin hace una aseveración interesante acerca de la balada inglesa en Estados Unidos; nos dice que "niega sus orígenes narrativos" (Coffin, 1957: 214). Coffin no se equivoca en cuanto a la balada en su país, pues se trata de un romancero importado a Norteamérica, conservado más bien que vigorosamente activo, que poco a poco desaparece, dejando solamente en las memorias de los informantes sus restos líricos. De vez en cuando, tal proceso produce un milagro de lirismo folklórico. Pero el proceso no es absoluto, por lo menos en una tradición viva y autóctona como la del corrido mexicano. El Texto E de "Benjamín Argumedo", recogido de la tradición oral 16 años después del Texto D, nos muestra que el corrido mexicano no ha llegado todavía al punto en que rechaza la forma narrativa. Todo esto nos sugiere otra función para la "médula emotiva". Quizás sea el proceso algo más que la simple presencia de una médula (o corazón, cuesco, carozo — ya que el vocablo inglés **core** sugiere todos estos conceptos) que resiste los cambios sufridos por el resto del texto en la transmisión oral.

En "Benjamín Argumedo" la "médula emotiva" funciona como punto focal o principio constitutivo, dando estructura a la composición total durante el acto de re-creación que se verifica cada vez que se ejecuta una canción en el contexto folklórico. Notamos, por ejemplo, la gran variación en cuanto al orden y selección de las estrofas en las diferentes variantes, antes de llegar, al punto culminante que representa la "médula emotiva", y también que, ya, llegado este punto, las estrofas que siguen se apegan al mismo orden, en todos los casos.

Notamos también la evidencia de un acervo de estrofas, tanto memorables como pedestres, de las que puede escoger el cantante al momento de actuar. El mismo informante puede cantar diferentes

variantes de la misma canción bajo circunstancias diferentes. A muchos de los investigadores de campo que usan grabadoras les habrá sucedido lo que a mí con un informante que me grabó "El corrido de Gregorio Cortez". Antes de grabar, insistió en ensayarlo. Así lo hizo, e inmediatamente después lo cantó con la grabadora en marcha. Pero la variante que grabó no fue la que había ensayado. Aunque no hizo cambios esenciales en el corrido, sí suprimió algunas estrofas que había cantado anteriormente. (1)

Puede funcionar la "médula emotiva" — no solamente en la re-creación instantánea de diferentes variantes sino también en la re-fundición de nuevas versiones por el mismo cantante. Permítaseme regresar a Juan Guajardo y sus observaciones acerca de "El corrido de Mariano Reséndez". La variante de ese corrido que registré de Guajardo tiene un total de 23 estrofas. Es una exposición detallada de Reséndez como el contrabandista ideal. La "médula emotiva" de este corrido contiene una mezcla de sentimientos: celebración y orgullo de las hazañas de Reséndez, por una parte, y censura de las autoridades porque le aplicaron la "ley fuga" después de aprehenderlo. La variante de "Mariano Reséndez" cantada por el joven rival de Guajardo, Machetitos, es simplemente una abreviatura de la de Guajardo—siete estrofas representando más o menos la "médula emotiva" del corrido largo cantado por Guajardo.

Antes de esto había coleccionado otros textos de "Benjamín Argumedo", de Jesús Gómez, de 60 años de edad. Gómez cantaba solamente entre sus amigos y parientes y, como muchos otros cantantes de este tipo, cantaba sin acompañamiento. Cuando salió Mariano Reséndez en la conversación, Gómez me dijo que sabía dos corridos diferentes acerca : de "El Contrabandista". Los grabó los dos en la misma entrevista, aunque no los cantó el uno inmediatamente después del otro. Su texto primero, tiene siete estrofas y está estructurado sobre una parte de la "médula emotiva" del texto de Guajardo — la censura de las autoridades por haber matado a Reséndez. Termina este texto con la "flor de mayo" en la despedida. El texto segundo tiene once estrofas y se organiza alrededor de la figura de Reséndez como contrabandista consumado, peleando y ganando escaramuzas en contra de los guardas aduanales.

Gómez dijo haber aprendido los dos textos como corridos diferentes. En algún punto de la evolución de "Mariano Reséndez" en la tradición oral, la "médula emotiva" de variantes como la de Guajardo se dividió en dos partes; y dos diferentes cantantes quizás,

(1) El informante fue Luis Flores Cisneros, de 48 años de edad, en Matamoros, Tameulipas, el 20 de agosto de 1954. El texto de la variante que grabó se encuentra en *With His Pistol in His Hand*, pp. 173-174.

crearon dos versiones distintas alrededor de lo que se había convertido en dos "médulas" en vez de una. El punto que vale recordar, en vista de la teoría del "olvido afortunado", es que Jesús Gómez tenía en el acervo de su memoria un total de 18 estrofas identificadas con Mariano Reséndez. Muy bien podría haberlas ensartado todas en un hilo narrativo, si así lo hubiera querido, y el resultado hubiera sido un corrido más largo y con más narración, pero no tan bien estructurado.

Se puede proponer como hipótesis que el cantante de un corrido, al momento de actuar, tiene tres elementos constantes que dan estructura a su presentación. La fórmula inicial y la despedida forman el marco, dentro del cual puede el cantante formar sus imágenes verbales. La "médula emotiva" — siguiendo la analogía del cuadro — es el detalle principal, que sirve de foco de atención, alrededor del cual se organiza el cuadro total. Si éstos son los elementos constantes con que cuenta el cantador, las variables se constituyen de todas las otras estrofas que tienen cabida en su memoria, y que puede usar para rellenar los detalles de su cuadro verbal según ciertas condiciones. (1) el ambiente de la actuación (si se canta en una cantina, en casa o en los campos), las reacciones del auditorio y otros variables del ambiente; (2) el estado de ánimo del cantante al momento de la actuación; (3) el concepto fundamental del cantante acerca de lo que es el corrido ideal, es decir, su estética del corrido" (Guajardo' y Gómez, por ejemplo difieren en cuanto a su "estética del corrido", pues Guajardo prefiere los corridos largos mientras que Gómez buscar la unidad de efecto).

Visto de esta manera, el acto de cantar un corrido requiere un elemento de re-creación de parte del cantante cada vez que canta. Esto, hay que hacer hincapié, no es la misma clase de proceso descrito por Albert Lord en cuanto a los ejecutantes de cantares heroicos en Yugoslavia, aunque los dos procesos no dejan de tener sus analogías, (Lord, 1960). Las diferencias son explicables, si recordamos que el corrido es una forma estrófica cantada a una melodía de cuatro a ocho frases musicales, mientras que la canción épica-folklórica yugoslava es más bien una larga serie de versos sueltos que permiten mayor grado de improvisación. Coffin, por otra parte, no se equivoca en decir que la balada inglesa (forma estrófica como el corrido) se organiza no sobre una trama narrativa sino alrededor de una "médula emotiva" de carácter esencialmente lírico. El corrido mexicano, por razones de su forma estrófica y también por otras condiciones análogas que operan en el proceso de la tradición oral, sigue principios parecidos a los de la balada inglesa, no obstante las diferencias en lengua y en cultura.

## APENDICE

## A

**Mañanitas de Benjamín Argumedo**

1 Para ponerme a cantar  
pido permiso primero;  
señores, son las mañanas  
de Benjamín Argumedo.

2 Ultimo día de febrero,  
novecientos diez y seis,  
han sacado a Benjamín  
entre las nueve y las diez.

3 Pues era un martes por cierto,  
presente tengo ese día,  
cuando lo sacó la escolta  
de la Penitenciaría.

4 Lo llevaron por la calle,  
bastante gente acudió,  
se llenó la plaza de armas  
a ver lo que sucedió.

5 Dos lo llevaban del brazo,  
lo llevaban pie a tierra,  
lo llevaban al palacio;  
era al consejo de guerra.

6 Lo subieron al palacio  
donde fue su tribunal,  
fue donde oyó su sentencia  
que era pena capital.

7 Su familia, que alii [sic]  
estaba, estaba,  
estaba tan desolada  
que al oír esa sentencia  
hubo de caer desmayada.

8 Lo bajaron del palacio  
por la calle en gran alarde,  
lo llevaban a su destino,  
serían las seis de la tarde.

9 Por la calle donde iba  
aquel veinte de noviembre,  
como iría su corazón;  
seguro nadie lo entiende.

10 Cuando llegó a su destino  
dijo: vengo en agonía,  
pues hoy tengo que ser muerto;  
Dios así lo dispondría.

11 Válgame Dios ¿qué haré yo?  
dijo al general Murguía  
y le pidió una merced  
a ver si se la concedía.

12 Pues don Francisco Murguía  
le contestó con esmero:  
qué merced es la que quiere  
mi general Argumedo?

13 Oiga usted, mi general,  
yo también fuí hombre valiente,  
quiero me haga ejecución  
a la vista de la gente.

14 Oiga usted, mi general,  
yo no le hago ese favor  
pues todo lo que yo hago  
es por orden superior.

15 En algunas ocasiones  
también a Ud. le ha pasado  
pues jefe de operaciones,  
ya sabe que soy nombrado.

16 Ya que Dios me ha conce-  
(dido)  
el no morir en la guerra  
quiero a mi alma encamino  
animen [sic] Cristo en la tie-  
(rra).

17 Adiós, todos mis amigos,  
me despido con dolor,  
ya no vivan tan engreídos  
de este mundo engañoso.

18 Adiós, mi tierra afamada,  
recintos donde viví,  
adiós, mi querida esposa,  
yo me despido de tí.

19 Adiós, mis padres queridos,  
de toda mi estimación,  
no me volveréis a ver,  
volé a la otra mansión.

20 Adiós, familia querida  
que era toda mi alegría;  
adiós, mi querida esposa;  
adiós; Penitenciaría.

21 Adiós; también el reloj;  
sus horas me atormentaban  
pues clarítome decían  
las horas que me faltaban

22 Amigo: no te señales  
por riqueza ni estatura:  
pues todos somos iguales  
materia de sepultura.

23 Vuela, vuela palomita,  
párate en aquel romero  
éstas son las mañanitas  
de Benjamín Argumedo.

Jorge Peña

## B

**Corrido de Benjamín Argumedo**

1 Para empezar a cantar (bis) pido  
permiso primero,  
señores son las mañanas (bis)  
de Benjamín Argumedo.

2 Cuando Rodríguez salió (bis)  
que a Sombrerete llegó,  
ese general ingrato  
dijo que se iba a la sierra  
y a Benjamín traicionó.

3 En esa estancia de Sauz, (bis)  
camino p' al paraíso,  
estaba Argumedo enfermo,  
(bis)  
enfermo que Dios lo quiso.

4 Como a las tres de la tarde,  
(bis)  
de la tarde de ese día,  
aprehendieron a Argumedo,  
(bis)  
y a toda su compañía.

5 Como a las tres de la tarde,  
(bis)  
comienza un tren a silbar;  
veinte soldados de escolta,  
(bis)  
que lo fueran a bajar.

6 En donde estaba Argumedo  
tenían el camino andado, (bis)  
donde se encontraba enfermo  
a orillas de una laguna,  
yendo a bañar su caballo.

7 Otro día por la mañana (bis)  
lo fueron a examinar;  
le pusieron dos doctores (bis)  
que lo fueran a curar.

8 Cuando Argumedo sanó, (bis)  
que se le llegó su día,  
lo fueron a presentar (bis)  
con el general Murguía.

9 Y le dice ese Murguía, (bis)  
y le dice con esmero:  
"¿Qué merced quiere que le  
haga, (bis).  
mi general Argumedo?".

10 "Oiga usted mi general, (bis)  
yo he sido un hombre valiente;  
quiero que usted me fusile  
(bis)  
al público de la gente".

## C

- "Oiga usted mi general,  
mi general Argumedo,  
11 yo no le hago ese favor;  
pues todo lo que hago yo (bis)  
es por orden superior.
- "Como a usted le habrá pa-  
sado (bis)  
12 ya sabe que soy nombrado  
(bis)  
general de operaciones".
- Cuando Argumedo ya vió  
(bis)  
13 que no se le concedía,  
él no demostraba miedo, (bis)  
antes mejor sonreía.
- "Adiós montañas y sierras,  
(bis)  
14 ciudades y poblaciones,  
donde me vía yo en las balas  
(bis)  
que parecían quemazones".
- Adiós el águila de oro (bis)  
que en su sombrero lucía;  
15 ¡a dónde vino a parar! (bis)  
¡a las manos de Murguía!.
- Ya se acabó Benjamín, (bis)  
ya no lo oímos mentar,  
16 ya está juzgado de Dios, (bis)  
ya su alma fue a descansar.
- Ya con ésta me despido (bis)  
porque cantar ya no puedo;  
17 señores son las mañanas (bis)  
de Benjamín Argumedo.
- Al llegar a la estación (bis)  
comenzó el tren a silbar;  
8 veinte soldados de escolta  
(bis)  
lo vinieron a bajar.
- Corrido de Benjamín Argumedo**
- Para empezar a cantar (bis)  
pido permiso primero,  
1 señores son las mañanas (bis)  
de Benjamín Argumedo,
- A donde estaba Argumedo  
(bis)  
tenían el camino andado,  
2 a orillas de una laguna, (bis),  
viendo bañar su caballo.
- Señores tengan presente (bis)  
que fue el veintiocho de enero;  
3 aprehendieron a Alanís (bis)  
y a Benjamín Argumedo.
- Señores, ese Murguía, (bis)  
ese caso superior,  
4 dijo que se iba a la sierra  
(bis)  
y a Benjamín traicionó.
- De pronto comunicaron (bis)  
al tirano de Murguía  
5 que aprehendieron a Alanís  
(bis)  
y a toda su compañía.
- Se fueron todos al punto (bis)  
y luego lo sorprendieron;  
6 el pobre se hallaba enfermo  
y por eso lo aprehendieron.
- Echaron a Benjamín (bis)  
en un carro como flete,  
7 pasaron por San Miguel, (bis)  
llegaron a Sombrerete.

## D

- Le saludó ese Murguía, (bis)  
le saludó con esmero:  
9 "¿Qué merced quiere que le  
haga, (bis)  
mi general Argumedo?".
- "Oiga usted mi general, (bis)  
yo también fui hombre valien-  
(te,  
10 quiero que usted me afusile  
(bis)  
al público de la gente".
- "Mi general Argumedo, (bis)  
yo no le hago ese favor  
11 porque todito lo que hago  
(bis)  
es por orden superior.
- "Como a usted le habrá pa-  
sado (bis)  
12 bien sabe que soy nombrado  
(bis)  
general de operaciones".
- Luego que Argumedo vió  
(bis)  
que no se le concedía,  
13 él no le mostraba miedo, (bis)  
antes mejor sonreía.
- "Adiós montañas y sierras,  
ciudades y poblaciones,  
14 donde me llovían las balas  
(bis)  
,que parecían quemazones".
- Ya con ésta me despido (bis)  
porque cantar ya no puedo,  
15 aquí dan fin las mañanas (bis)  
de Benjamín Argumedo.
- Corrido de Benjamín Argumedo**
- Señores para empezar (bis)  
pido permiso primero,  
1 señores son las mañanas (bis)  
de Benjamin Argumedo.
- "Tanto pelear y pelear (bis)  
con el mauser en la mano;  
2 vine a morir fusilado (bis)  
y en el panteón de Durango".
- "Y oiga usted mi general, (bis)  
yo también fuí hombre vallen  
(te;  
3 quiero que usted me afusile  
(bis)  
y en público y de la gente".
- "Y adiós montañas y sierras,  
(bis)  
4 suidades y poblaciones,  
donde me vió yo en las balas  
(bis)  
que parecían quemazones.
- "Y adiós también el reló, (bis)  
sus horas me atormentaban;  
5 pues clarito me decía (bis)  
las horas que me faltaban".
- E**
- Benjamín Argumedo**
- Para empezar a cantar (bis)  
pido permiso primero,  
1 señores son las mañanas (bis)  
de Benjamín Argumedo.
- Doy esto y en realidad (bis)  
que fue el veintiocho de enero,  
2 aprehendieron a Alanís (bis)  
y a Benjamín Argumedo.

A donde estaba Argumedo  
(bis)  
tenían el camino andado,  
3 donde se encontraba enfermo  
a orillas de una laguna,  
yendo a bañar su caballo.

Cuando Argumedo sanó, (bis)  
que se le llegó su día,  
4 lo fueron a presentar (bis) con el  
general Murguía,

"Oiga usted mi general, (bis)  
yo también fui hombre valien-  
(te,  
5 quiero que usted me afusile  
(bis)  
en justicia de la gente",

Luego que Argumedo vio  
(bis)  
que no se le concedía,  
6 él no demostraba miedo, (bis)  
antes mejor se sonría,

"Adiós montañas y sierras,  
(bis)  
ciudades y poblaciones,  
7 'onde viví entre las balas (bis)  
que parecían quemazones".

Ya con ésta me despido (bis)  
porque cantar ya no puedo,  
8 señores son las mañanas (bis)  
de Benjamín Argumedo.

## F

### Mañanitas del General Benjamín Argumedo

Para ponerme a cantar  
pido permiso primero,  
1 señores son las mañanas  
de Benjamín Argumedo,

Se los digo en realidad  
que fue el veintiocho de enero  
2 que aprehendieron a Alanís  
a Benjamín Argumedo,

Cuando Rodríguez salió  
que a Sombrerete llegó,  
3 dijo que se iba a la sierra  
y a Benjamín traicionó.

En donde estaba Argumedo  
tenían el camino andado,  
4 donde se encontraba enfermo,  
a orillas de una laguna,  
viendo bañar su caballo,

De pronto comunicaron al  
tirano de Murguía  
5 para aprehender a Benjamín  
y a toda su compañía.

Echaron a Benjamín  
en un carro como flete.  
6 pasaron por San Miguel,  
llegaron a Sombrerete.

Al llegar a la estación  
comienza un tren a silbar,  
7 veinte soldados de escolta  
que lo fueron a bajar.

Como a las tres de la tarde:  
que lo fueron a bajar,  
8 a apenas podía dar un paso  
ese pobre general.

Otro día por la mañana  
que lo fueron a examinar,  
9 le pusieron dos doctores  
que lo fueran a curar.

Cuando Argumedo sanó  
que se le llegó su día,  
10 lo fueron a presentar  
con el general Murguía.

Ahí le pregunta Murguía,  
le pregunta con esmero:  
11 ¿Qué merced quiere que le  
(haga,  
mi general Argumedo?)

–Oiga usted mi general  
yo también fui hombre valien-  
(te,  
12 quiero que no me fusile  
al público de la gente.

–Mi general Argumedo  
yo no le hago ese favor,  
13 pues todo lo que yo hago  
es por orden superior.

Como a usted habrá pasado  
en algunas ocasiones,  
14 ya sabe que soy nombrado  
general de operaciones.

Luego que Argumedo vio  
que no se le concedía,

15 él no demostraba miedo  
antes mejor se sonreía.  
¡Adiós montañas y sierras,  
16 ciudades y poblaciones,  
donde me veía yo en las balas  
que parecían quemazones!

¡Adios reloj de Durango  
que tanto me atormentaba,  
17 que clarito me decía  
las horas que me **faltaban!**

Ya se acabó Benjamín,  
18 ya no lo oirán mentar,  
ya está juzgado de Dios,  
ya su alma fue a descansar;

Ya con ésta me despido  
porque cantar ya no puedo,  
19 aquí dan fin las mañanas  
de Benjamín Argumedo.

Recuerdo de Luis Camacho Treviño,  
el popular "POPO".

FIG. 1

"Versión capitalina"

"Versión norteña"

TEXTO Nº total de estrofas	A (23)	B (17)	C (15)	D (5)	E (8)	F (19)
1	1	1	1	1	1	1
[2-11]	—	—	—	—	—	—
	2	4	4	—	—	3
	[3]	—	—	—	—	—
	4	3	3	—	2	2
	5	5	5	—	—	5
	6	8	8	—	—	7
	7	2	2	—	3	4
	—	[6]	—	—	—	—
	8	7	7	—	—	9
	—	8	—	—	4	6
	—	—	—	—	—	10
	—	—	—	[2]	—	[8]
12	9	9	9	—	—	11
13	10	10	10	3	5	12
14	11	11	11	—	—	13
15	12	12	12	—	—	14
	13	13	13	—	6	15
	14	14	14	4	7	16
	[15]	—	—	—	—	—
[16-20]	—	—	—	—	—	—
	16	—	—	—	—	18
21	—	—	—	5	—	17
[22]	—	—	—	—	—	—
23	17	15	15	—	8	19

## LA SALOMA PANAMEÑA

DORA P. DE ZARATE

Traemos al seno de esta Asamblea una de esas manifestaciones folklóricas panameñas de mucho valor por su significado, su función, su virtuosismo. Durante muchos años buscamos mi esposo y yo sus entronques, el nudo de origen; indagamos llevando nuestras muestras a algunos países de Europa que pudimos visitar y también a algunos de América para ver si lográbamos hallar algo que tuviera alguna semejanza con las características que singularizan nuestra manifestación. Hasta ahora ha sido infructuosa nuestra búsqueda. Ojalá que de aquí me llegue alguna referencia que nos sirva para redondear nuestro estudio.

Con el nombre de Saloma se conoce entre nosotros una de las expresiones más originales y características de nuestro campesino en el rango de lo folklórico; podríamos decir mejor, de lo profundamente etnográfico. Ella se presenta como una emisión vocal; a veces, gutural que posee variantes. Unas veces, es apenas un rudimento sonoro; otras, un juego formidable de matices melódicos, un remedo de lo que podríamos llamar coloratura. Combina fácilmente la voz natural con la del falsete y llega a usar en su ejecución, desde una simple vocalización hasta una verdadera estancia poética. Su expresión es compleja, de significativa función y no requiere acompañamiento instrumental. Es sólo la voz; que rueda en el aire de los campos, lanzada por el hombre recio de nuestras campiñas. No es faena de mujeres. Son contadas las que lo hacen. Sin embargo, cuando se trata de tamboritos cuyo canto luce como pocos la saloma, la mujer interviene magistralmente. Es necesario admitir la influencia de la saloma en nuestra música vernacular y su papel singular en la existencia de nuestros tamboritos, cumbias y mejoranas. Es como la salsa del tamborito, como el espíritu de la cumbia que se baila "amanojao", como el adorno del canto de la mejorana. Mi esposo estaba convencido y siempre lo decía, que la esencia o las raíces melódicas de la saloma, constituyen la fórmula o principio temático de toda la música panameña realmente folklórica. (palabras textuales). He aquí por qué este interés por este aspecto de nuestro patrimonio folklórico. No aparece registrado su nombre en los diccionarios con el significado, descripción y funciones que son propios

de nuestra práctica. Por ahora el único que tiene algo es el de panameñismos del profesor Baltasar Isaza, quien recibió la información de nosotros y como Uds. podrán apreciar, no basta lo que pudimos darle. Los diccionarios corrientes hablan de "son cadencioso" o de "voces relativas al trabajo de marineros o de obreros", con un motivo y un fin bien alejados de las motivaciones, finalidades y funciones que tiene este ejercicio entre nosotros.... Una cosa parece relacionar los conceptos emitidos por los diccionarios y nuestra realidad, y es la posibilidad de catalogarlos entre los cantos de trabajo que es uno de los tantos capítulos que intentamos estudiar. Nuestra manifestación ofrece un campo que no es tan simple. Comenzaremos por decir que si usamos para este género de nuestra manifestación el término saloma, es porque resulta cómodo llamar así a la expresión campesina de la **saloma** propiamente dicha y del **grito** que es otro de los aspectos de esta singular manifestación; pero el hombre del campo y quienes conocen de ella, distinguen perfectamente lo que es grito y lo que es saloma, por más que los dos elementos vayan asociados muy frecuentemente. Las distinciones van más allá de lo formal: involucran lo funcional como veremos más adelante y podemos distinguir, también, especies y variantes.

Antes de continuar, creemos que sería conveniente decir algo sobre la motivación de ellos, sobre el momento social en que se produce y sobre la función principal. El profano que oye por primera vez una gritadera, si no es porque ve a los actores, tiene la impresión poco halagadora de oír algo como ladrar; como los gritos de una jauría en plena caza. Otros, creerán percibir voces salidas de diferentes especies de animales. La verdad es que este grito, sea onomatopéyico o no, es la demostración de una urgencia, de una necesidad de lanzar al aire un grito, un alarido, porque faltan palabras para la expresión. Cuando el campesino está excitado, lleno a reventar de emoción, si las palabras no le bastan, si faltan ellas, el grito o la saloma, lo descarga... En la saloma hay una expresión apasionada, un escape psicológico; la necesidad de enviar un mensaje al mundo... y quizás también, ¿por qué no? la vanidad de mostrar un virtuosismo que es poco común por cierto. En la explosión del grito y de la saloma, el hombre iletrado de nuestros campos expresa un momento anímico; exterioriza un estado de alma dinámico, cargado de motivos; puede ser la valentía, el esfuerzo físico, el entusiasmo, la alegría, un trance de amor, de soledad, de pena, etc. En el instante de su expresión, el agente o actor dice a su manera, primitiva si así se entiende, lo que el poeta culto expresaría en su encendido poema, o lo que un erudito diría en sus decenas de páginas perfectas...

No sólo es el campesino iletrado el que lanza a menudo esta expresión; es el panameño de cualquier nivel que tenga la pura cepa

interiorana nutriendo sus huesos. Pues bien, si a este mensaje oculto que lleva la saloma se añade la calidad y virtuosismo puestos en juego, se comprenderá por qué los "gritadores" y salomadores atraen al público y por qué los buenos en el ejercicio gozan de halagos y de renombre en las comarcas en donde viven y actúan.

Hagamos ahora una distinción entre grito y saloma. La saloma propiamente dicha es un canto, un canto que se inicia con el ejercicio de simple vocalización o de melismas... ¿Reminiscencias de Cante jondo, de remota influencia árabe-hispana, de lamento ritual indígena? ¿De un residuo de canto gregoriano? El estilo melismático de la saloma nos está indicando mucho de esto último, pero no podemos afirmar nada. Sólo podríamos ayudar un poco, poniendo en evidencia lo que hemos observado, haciendo simple descripción y haciéndoles oír nuestras grabaciones. Hay en este ejercicio tres elementos lo menos: el inicial o melismático; el central o canción con texto, y el final que es propiamente una "gritadera". La faena total puede desarrollarse escénicamente en forma de pugna y rivalidad, alternando dos o más salomadores, pero también se da el caso del actor solitario, lo cual es muy común.

La saloma ofrece una verdadera contextura melódica que unida a la letra del texto revela un origen nada primitivo. Los textos son coplas las más de las veces improvisadas y de escaso valor poético. La parte melódica se produce en la voz natural y el falsete se usa más bien como pasajes o corno adorno y en los gritos finales. Las melodías a veces tienen doliente acento y en otras, estalla con acento resuelto y definido, pero siempre será justa para expresar la sentencia, el desplante, la picardía el requiebro, la alegría, el trabajo, etc. El repertorio es variadísimo y se adapta a cada situación, sea que cante solo o en contrapunto. Toda clase de labor es propia para alegrarla con la saloma. Sin embargo, algunas son favoritas como las juntas, reuniones que presentan a menudo un carácter de fiesta más que de labor y en ellas se juntan hombres de diferentes lugares, de fama como salomadores, para enfrentarse unos a otros y animar la faena. Es inconcebible una junta sin salomadores. Ellos mantienen la excitación necesaria para hacer feliz el arduo trabajo. Así como la saloma da vida a los hombres de acción conjunta es también interesante la que usa en la soledad; en la faena que se hace a solas; la que se canta el hombre a sí mismo para animarse en su trabajo individual; y de allí, la saloma del salinero, de la molienda, del carretero, del vaquero, del ordeñador, del caminante, del enamorado. Oigamos algunas especies de éstas, que hemos grabado.

El "grito" es una emisión vocalizada más o menos dilatada, y bastante violenta. Parte casi del registro natural, pero luego actúa en

la voz alta del falsete. Sólo usa unas cuantas notas; quizás tres o cuatro ligadas algunas y otras no. La escena del grito la forman generalmente dos gritadores en pugna; uno que grita "alante" como ellos dicen, y otro que contesta y este último debe repetir rigurosamente cada emisión del primero, tal como si fuera su eco. Es también corriente que esa contestación la haga un grupo diestro de 2 ó 3 gritadores al unísono. Nos parece esto lo más difícil; que lo pueda hacer uno, bien; pero que lo puedan hacer tres, casi no se concibe y sin embargo, así es. En Veraguas es frecuente la intervención de tres actores que gritan individual y sucesivamente la fórmula iniciada por el "gritalante"; A esta especie de ejecución le llaman "grito liso" y la fórmula se emite sin pausa y de seguido. El **grito liso** casi nunca actúa solo; a él se le agregan **variaciones** que lo adornan ya al comienzo, ya al término de la emisión; una especie de trémolos de larga frecuencia que ponen a prueba a los competidores y al final ocurre siempre una variación muy animada: la del "latío" que es una serie de gritos muy cortos, explosivos, cerrados, imitación muy aproximada a los ladridos que hacen los canes y esto pone en escena un remate muy encendido que llena de admiración y de entusiasmo a los espectadores. Oigamos unos cuantos ejemplos logrados por el profesor Gonzalo Brenes.

Ocurren también en este proceso, exclamaciones, "pujíos", gruñidos o bujeos, pausas o silencios y otros signos, siempre en forma alternada y de competencia, suficientes para mantener la atención del auditorio. En Veraguas dominan unos "gritos" muy particulares y difíciles llamados "gorgoreaos" o "gorgoriteaos". En lugar de los gritos casi continuos de los santeños, el grito típico veraguense luce una gran riqueza de adornos especialmente de los que hemos llamado trémolos. Uno de esos gritos se inicia con un gorgo bien largo, sigue con emisiones del mismo tipo pero cortos y acaba con gorgos dobles o triples. Aunque no lo parezca, este tipo de gritos pueden ser ejecutados por mujeres y con bastante holgura. Esta saloma veraguense es más accidentada; utiliza más oscilación entre la voz natural y el falsete. Hay un no sé qué de indígena en su canto, un rasgo doliente, un rasgo de sufrimiento que también hemos advertido en sus melodías de tamborito.

Observando estas manifestaciones podemos advertir que ellas contienen una o dos, o las tres simientes de las primeras culturas: la indígena, la europea y la africana. No es muy fácil trazar la génesis de este espécimen folklórico como sucede con mucho de lo que es integrante de un patrimonio muy lejano, pero aun así, cualquiera percibe la influencia hispánica en la nota aguda de la saloma santeña; la africana en el alarido de lo que hemos clasificado como grito; el gorgo imitativo de las aves, es quizás indígena, pero todo esto, advertimos, no es más que especulación, pues no hemos podido, como lo hemos

dicho anteriormente, completar su análisis por falta de información, de documentación .

Para terminar, haciendo una revisión, debemos advertir que no debemos perder de vista que nuestra saloma carece de una medida constante; que es muy flexible y sus ritmos no acompañan con el tiempo periódico de labor alguna. Son independientes de los golpes que pueden darse con los pies, si se trabaja con ellos; independiente del golpe de los remos, si se está en el mar; de los golpes del machetazo, si se está en el campo. Las melodías no son muchas y se desenvuelven sobre cauces tradicionales, pero el actor pone mucho de su capacidad y destreza. Los grupos que corean no son numerosos; de dos o tres a lo sumo. Es un patrimonio de grupos limitados y selectos que cantan uno a uno o gritan en forma antifonal.

Ojalá, pues, si me he explicado con claridad puedan ustedes a través de las grabaciones y las explicaciones dadas ayudarnos a completar nuestras investigaciones sobre este aspecto de nuestro patrimonio folklórico.

## CECILIA VALDES

BERTA MONTERO DE BASCOM

El nombre de Cecilia Valdés es muy conocido entre cubanos y entre personas de otros países de habla española, especialmente de aquéllas que se han interesado en la literatura hispanoamericana. Quizás también personas de habla inglesa hayan leído la traducción al inglés de la novela llamada Cecilia Valdés, escrita por Cirilo Villaverde y publicada en 1882 y traducida por Sydney G. Gest, publicada en 1962.

Lo que el nombre Cecilia Valdés significa y las interpretaciones que a este nombre se le han dado son distintas e interesantes. Para los que no hayan leído la novela Cecilia Valdés, Cecilia es un personaje folklórico, y para los que hayan leído la novela es un personaje literario.

Desde que se empezó a escribir la novela hasta nuestros días, muchos cubanos conocen a distintas Cecílias Valdés a través de lecturas de la radio, de la televisión, teatro, o del cine. Para los que no la hayan encontrado por estos medios es casi seguro que la habrán encontrado en la tradición oral. Para todos Cecilia Valdés es siempre la historia de una mulata desafortunada.

El nombre de Cecilia Valdés casi siempre va unido a la Loma del Angel, un barrio de La Habana antigua, lleno de recuerdos, ya tristes o alegres, pero que se mantiene en el pensamiento de muchos cubanos como la esencia de un romántico pasado histórico. En este barrio de la Loma del Angel es donde se desarrollan los sucesos más importantes relacionados con la vida de esta heroína literaria o folklórica.

Como ya hemos dicho Cecilia Valdés nació de la pluma de don Cirilo Villaverde, novelista cubano que vivió en Cuba o en el exilio durante los años de 1812 a 1894. Para su autor quizás Cecilia haya sido una persona real y conocida por él, pero siempre hemos oído dudas si ella, como él la pinta en la novela, verdaderamente existió o

si éste ha, sido un sinónimo. Una vez oí en clase que éste era un sinónimo, pero puede ser sólo un decir. Algo sospechoso es que las iniciales del autor y su heroína sean las mismas.

Las interpretaciones que los críticos han hecho sobre Cecilia Valdés, la novela, han sido diferentes: uno dicen que es una novela realista, o antiesclavista, o romántica u otra, pero la opinión más común es que es una novela de costumbres.

Esta novela fue presentada al público desde 1839 en muchas formas, hasta la última versión de 1882, completa y desafortunadamente retocada según nos dice el autor en su prólogo escrito en 1879 en el exilio en New York:

"Por lo demás, la obra que ahora sale a la luz completa, no contiene todos los defectos del lenguaje y de estilo que sacó el primer tomo impreso en La Habana, si hay mayor corrección y verdad en la pintura de los caracteres, si resultan eliminadas ciertas escenas y frases de escasa o dudosa moralidad, si el tono general de la composición es más uniforme y animada, débese en mucha parte a los consejos de mi esposa, con quien he podido consultar capítulo tras capítulo, a medida que los iba concluyendo".

Como vemos la esposa del autor doña Emilia Casanova tuvo gran interés en la novela, aunque con su influencia puritana le quitara humanismo a la obra. Sin embargo debemos admirar a la esposa de este escritor por su patriotismo ya que fue ella una de las fundadoras de Las Hijas de Cuba, institución fundada en los Estados Unidos de América por las cubanas en el exilio desde el comienzo de la revolución del año 1830 hasta que Cuba recibe su independencia de España en el 1898. En este año doña Emilia, ya viuda envía al primer presidente de Cuba, don Tomás Estrada Palma una bandera con una carta muy patriótica.

Otra de las primeras personas en interesarse en el estudio de Cecilia Valdés, y en su autor, es don Manuel de la Cruz y así nos dice en "Cromitos Cubanos", Habana, 1892. (Ed. La Lucha).

"Como Scott y Manzoni, al fundir la historia con la fantasía, echaban sin saberlo los fundamentos de la novela realista". (p. 197).

"Cecilia Valdés, su obra maestra y el modelo no superado en lag letras cubanas es la acusación más irrefutable, la condena más implacable del sistema colonizador de España, y por lo mismo el libro más revolucionario que haya engendrado el intelectual cubano". (p. 210-211).

Para el muy admirado profesor Juan J. Remos y Rubio, en su Historia de la Literatura Cubana, Cecilia Valdés es una novela de costumbres.

"Cirilo Villaverde, es el más alto representante de la novela costumbrista cubana". (p. 166).

"Las cualidades de narrador y costumbrista que tanto distinguieron a Villaverde, llegan a su más alto grado de expresión en la inmortal novela **Cecilia Valdés** o la **Loma del Angel**, inmenso panorama que *nos* brinda la visión de Cuba en la década de 1830-40, atrasada en el concepto de la familia, aherrojada y entristecida por la sombra de la esclavitud y el tormento del despotismo. Cafetales, ingenios, fiestas pueblerinas, tradicionales diversiones típicas, caracteres del paisaje, divisiones de raza, los horrores del esclavismo, prejuicios y sistemáticas normas sociales, tipos locales de todas sus taras inextinguibles: todo este horizonte abarca Cecilia Valdés, publicada primero en La Siempreviva y cuya primera parte fue editada en 1839, en La-Habana, no apareciendo completa hasta 1882, en New York".

El crítico que lleva a cabo el trabajo mejor y más extenso sobre Cecilia Valdés es el académico cubano Esteban Rodríguez Herrera que estuvo a cargo de la edición hecha por la editorial Lex en La Habana, con motivo del centenario de José Martí. Esta obra aparece en el año 1953 y en ella se hace un detallado análisis gramatical e histórico con constantes comparaciones a la prosa de Cervantes. La obra de Rodríguez Herrera nos ha sido muy útil para este trabajo y aunque las obras citadas en su bibliografía, debido a la brevedad de algunos títulos éstos nos han sido difíciles de localizar fuera de Cuba, y en las bibliotecas a mi alcance en California. Esto no nos parece tan grave ya que Rodríguez Herrera ha hecho un excelente estudio literario de Cecilia Valdés.

A veces hay ciertas dudas al leer algunas de sus correcciones pues es muy difícil pensar lo que quería expresar Villaverde, todos sabemos que las reglas gramaticales sólo rigen cuando se sabe lo que hay en la mente del que habla o escribe.

Me atrevo a dudar de una nota en la cual Rodríguez Herrera corrige a Villaverde incluyendo un artículo que según él ha sido omitido por errata de prensa, y yo creo que Villaverde lo omitió intencionalmente. El crítico Rodríguez Herrera inserta el artículo **la** y dice: (p. 180) " por la guerra por **la** independencia", Villaverde dice: "por la guerra por independencia", en el oído cubano lo más corriente es "por la guerra de independencia" y si alguien diría "por la guerra de la independencia", nos resultaría poco usual.

Rodríguez Herrera como el propio autor Cirilo Villaverde usa en el título Novela cubana de costumbres, así que la considera una novela costumbrista, También descarta Rodríguez Herrera que la novela es antiesclavista, pero que el autor está de acuerdo y simpatiza con la abolición de la esclavitud después de mencionar los dos libros de las autoras que causaron tan intenso interés en la opinión pública en los Estados Unidos como "La Cabaña del Tío Tom" (1852), de Harriet Beecher Stowe, y "Llamamiento en favor de esta clase de americanos llamados africanos" (1833), de Francisca María Child.

Así dice Rodríguez Herrera (p, XXVIII).

"En Cecilia Valdés no se observan, sin embargo las influencias, apuntadas anteriormente de los dos libros antiesclavistas citados, pero se advierte, en cambio, que algo pesaron en la decisión tomada por Villaverde de combatir el esclavismo reseñando el panorama de su tierra que pinto con tintes no poco sombríos a veces".

Muy interesante es que en la obra de Rodríguez Herrera en una de las primeras notas al margen se encuentra la interesante observación si el autor de Cecilia Valdés hubo de observarla o hasta conocerla, esto expresa la misma preocupación que trataban en el congreso los folkloristas en los Estados Unidos en ese mismo año como veremos más adelante.

"Como don Cirilo Villaverde nació precisamente en 1812 y la acción de la novela corre pareja con su edad hasta 1831, cuando ya tenía casi los veinte años, es evidente que los sucesos que narra no pueden haber sido observados por el autor de un modo directo, a lo menos hasta después de los diez años de edad aproximadamente. Once años tenía Villaverde cuando su padre decidió enviarlo a La Habana, como así se hizo, yendo para la casa de una tía materna en ésta Capital". (Capítulo I, nota 2).

La crítica más dura y a la vez educativa de la novela es la que hace el profesor Enrique Anderson Imbert en su Historia de la literatura hispano americana. (1954).

"Notable en la historia de la novela fue Cirilo Villaverde (Cuba: 1812-1894). En diez años de continua actividad literaria escribió casi una veintena de narraciones románticas que no montan a gran cosa: amores incestuosos entre hermanos o entre padre e hija, muertes, desastres, supersticiones, violentas

pasiones, cuadros costumbristas, melodramas, etc. Su mejor obra Cecilia Valdés o La Loma del Angel (la primera parte apareció en 1839; fue refundida y completada en 1879; debe juzgarse en la versión definitiva de 1882). Es una novela reletinesca de burda trama: amores entre la bella mulata Cecilia y el señorito Leonardo; que ignoran que son hermanos, cuando él va a casarse con otra mujer, Cecilia, la mulata, instiga a un admirador a que lo mate. La urdió con personajes reales, con costumbres a la vista de todos, con observaciones de todas clases y razas desde los españoles mandones hasta los negros esclavos, con diálogos en que se oyen las diferentes maneras de hablar, en cada estrato social, con reflexiones sobre los aspectos más sombríos de la vida cubana. ¿Arte realista? Así lo declaró el autor jactanciosamente. Más bien podría decirse que, fracasada la novela como arte, lo que interesa al lector es la realidad cruda que quedó sin expresión novelesca. Páginas costumbristas sueltas, no la novela de Cecilia Valdés, es lo que llama la atención". (pp. 177-178).

Mi interés principal en Cecilia Valdés es porque por algún tiempo he oído entre folkloristas la constante discusión sobre la relación entre el folklore y la literatura.

Es sabido que muchas obras literarias están llenas de folklore, para recordar sólo-las más conocidas nombraremos: El Antiguo Testamento, Panchatantra, Las Mil y una Noche, Don Quijote, El Conde Lucanor, El Tenorio y otras muchas.

En las reuniones de la American Folklore Society del año 1954, a las que me he referido anteriormente, según los deseos de mi esposo, que durante ese año presidía esta sociedad, se le dedicó una sesión plenaria y un "symposium" al tema de la relación entre el folklore y la literatura. Los resultados fueron provechosos y publicados en **The Journal of American Folklore** bajo el título de "Folklore in Literature: A Symposium". (pp. 1-15.) Vol. 70, January-March, 1957. Aquí aparecen los eruditos trabajos de Daniel Hoffman, Richard Dorson, Carvel Collins y John Ashton, expresando cada uno de estos autores sus ideas en este tema.

Dorson insiste que es necesaria la evidencia histórica y que ésta debe basarse en que el autor haya sido expuesto personalmente a las tradiciones folklóricas, como la observación de Rodríguez Herrera, (Capítulo I, nota 2). Los otros autores no toman una posición tan rígida y dicen que esto da más validez a los hechos, sea lo que se escriba histórico o una verdadera creación popular. A veces estas tradiciones son tomadas por el pueblo de la literatura y llegan

a tener un verdadero valor folklórico al entrar en el habla popular o quizás desafortunadamente tienen simplemente un disfraz folklórico.

En este pequeño estudio de Cecilia Valdés yo prefiero no sacar las castañas del fuego siendo éste un trabajo breve, pero en esta novela y en sus interpretaciones y creaciones populares se demuestra la gran importancia de continuar la investigación de este problema. Lo difícil de Cecilia Valdés es tener por cierto ¿qué es literatura, y qué parte es folklore? Determinar si la Cecilia Valdés de hoy ha sido un personaje histórico o creado por Villaverde, o por el pueblo cubano, necesita mucho más tiempo y estudio.

En la pluma de Villaverde el interés en las costumbres de 1830 de la Cuba colonial quedan limitadas por las detalladas descripciones de la vivienda, de la manera de vestir, del comportamiento y descripción de la familia criolla de origen español, muy mezclado en los países de habla hispana en las Américas, la reconstrucción mental de las ciudades, de los ingenios, de las fiestas, de la vida universitaria y otras muchas unidades sociales, y con todo esto logra exponer el autor el choque entre los ricos y los pobres. En esta novela se exponen muy claramente los prejuicios raciales, las ignorancias e injusticias humanas tan enemigas de la democracia.

Haciendo el autor tan hondo hincapié en las cosas materiales pequeñas priva a la novela de, verdadera fortaleza literaria. Además el autor hace poco uso del humorismo o de la sátira lo que ha hecho célebre a tantos autores como el incomparable Cervantes.

El tema de: la novela Cecilia Valdés es muy viejo y conocido por muchas sociedades y expresado en literatura desde tiempos bíblicos y clásicos hasta nuestros días. Es el bien conocido tema del incesto y del crimen pasional.

Sin las detalladas y a veces aburridas descripciones de las cosas del vestir o del materialismo del mobiliario, Villaverde hubiera tenido mayor éxito si hubiera escrito más en la novela de las cosas del sentir con mayor sinceridad en el lenguaje común, quizás hubiéramos llegado a conocer mejor a los personajes y a la verdadera sociedad de la Cuba colonial y de la esclavitud.

Además de estas interpretaciones literarias, he oído de viva voz a profesores de literatura hispanoamericana expresarse sobre Cecilia Valdés, la novela, como una especie de lo que en los Estados Unidos se llama "soap opera" (ópera del jabón) que son las representaciones de la radio o de la televisión de novelas y dramas que nunca se terminan y que los más importante son los anuncios de jabones que se intercalan en estas presentaciones.

Para mí, Cecilia Valdés es una novela melodramática que presenta un sentimentalismo que al lector moderno le resulta de mal gusto. Está llena de una interesante fantasía histórica y sociológica muy

dadas al género novelístico, la que llena de curiosidad a los lectores y de satisfacción al autor.

Debemos admirar al autor por su gran interés en presentar por escrito las maldades en el tratamiento que se le daba a los esclavos cubanos, ya fueran blancos, negros, mulatos o mestizos y de dar a conocer los muchos prejuicios raciales, que como todos sabemos aún existen y que en el presente son estudiados o ignorados.

Parece ser que el destino de la pobre isla de Cuba y de sus habitantes es el de estar esclavizada bajo una u otra clase de bota colonial, económica o política.

Entre las interpretaciones folklóricas de Cecilia Valdés una de las más importantes es lo que se dice actualmente de este personaje, y las distintas formas del folklore cubano que aparecen en la novela.

Aquí he hecho la anotación de refranes, gestos, cantos, bailes y cuentos de más importancia extraídos de la novela. Según el mismo Villaverde en su primera presentación llama a Cecilia Valdés, un cuento. Aunque no hemos podido encontrar esta primera versión en la introducción de "El Penitente" en una serie titulada **Cuentos de mi abuelo**, Villaverde nos dice: "Yo, que no soy Walter Scott, ni conozco reyes ni reinas de quienes escribir cuentos ni historias, pero que tuve un abuelo cuentista y memorioso, tanto sin duda como el del célebre novelista escocés (se refiere a Walter Scott) me propongo referir, tales como me los refirió, varios cuentos, que si bien no versan sobre personajes coronados, vive Dios que merece se pongan en letras de molde para entretenimiento y solaz del curioso lector".

**Cuento**, según define esta palabra el diccionario de la Academia Española, (Madrid, 1956), "Relación de un suceso.//2. Relación de palabra o por escrito, de un suceso falso o de pura invención.//3. Fábula o conseja que se cuenta a los muchachos para divertirlos.//4. Cómputo, "El cuento de los años".//5. Chismes o enredo que se cuenta a una persona para ponerla.//6. Quimera, desazón. "Ana tiene cuentos con María".//7. Arit, "Millón de cuentos" y luego siguen las maneras de usar cuento figurativamente. De estas seis primeras acepciones, Villaverde podría haber usado cuento en cualquiera de ellas. Con mayor investigación de Cecilia Valdés podremos llegar a la conclusión que me interesa, ¿vivió Cecilia Valdés?

## REMOTO ORIGEN DE LA MUSICA PRIMITIVA DE RAPANUI

RAMON CAMPBELL B.

### 1. CONOCIMIENTO DE LA MUSICA PASCUENSE.

Desde su descubrimiento en 1722 por el navegante holandés Jacob Roggeveen hasta los siguientes viajes de diversos expedicionarios a la Isla de Pascua, se hizo presente entre los cronistas la existencia allí de un tipo de música muy especial, que era profusamente cultivado por los nativos, los cuales demostraban gran afición por el canto y el baile. Los primeros isleños que subieron a los barcos, antes de poder comunicarse verbalmente con los marinos, lo hicieron por intermedio de sus extraños bailes, efectuados por parejas semidesnudas. Han quedado pintorescos testimonios en dibujos que se hicieron en dichas ocasiones.

En la obra "Atlas pintoresco del viaje alrededor del mundo a bordo de la fragata **Venus**", publicado en París en 1846, por Du Petit-Thouars, hay una ilustración que representa dos parejas bailando la danza llamada "hagana", que al parecer era muy violenta y obscena. Bailando sobre un pie lanzaban el otro hacia adelante, en forma realmente acrobática. El viaje del almirante Du Petit-Thouars se efectuó en 1838. En 1868 el misionero R. P. Hipólito Roussel señaló que los pascuenses tenían estas danzas colectivas, llamadas "koro", en que bailaban agrupados en dos filas, con ademanes cadenciosos, muy monótonos y licenciosos.

Respecto del canto, en 1872 escribía Pierre Loti, quien estuvo varios días en la isla, como guardiamarina de la fragata "La Flora". Cantan una especie de melopea quejumbrosa, lúgubre, que acompañan con un balanceo de cabeza y de cintura, como hacen los grandes osos danzantes sobre sus patas traseras. Cantan palmoteando, como para dar ritmo de danzas. Las mujeres dan notas tan suaves y aflautadas como cantos de pájaros. Los hombres a veces cantan en falsete, con vocecillas baladoras y temblorosas, y prorrumpen en mugidos de son cavernoso".

Otro viajero al cual se deben importantes documentos sobre el pasado Rapanui, William Thomson, contador del barco "Mohican", anotó: "...tuve la fortuna de presenciar las peculiaridades de la danza nativa en una casa en Vaihú, en la víspera de nuestra partida de la isla. La música la proporcionaban tres personas sentadas en el suelo, que acompañaban sus discordantes voces con golpes sobre un *tarn-tam* improvisado de viejas calabazas, y la danza era ejecutada por dos mujeres, una vieja y otra joven. Esta última trataba de hacer simetría con la otra figura. Llevaban un sencillo vestido holgado, bastante largo como para exponer sólo los tobillos y los pies quemados por el sol. Sobre la cabeza y los hombros tenían echado un manto blanco compuesto de algunas yardas de tela como de algodón, el cual a veces era extendido y abierto para esconder la figura completa mientras se desarrollaban las evoluciones de la danza. Este manto no era llevado con ninguna especial habilidad o gracia, y parecía identificarse con alguna particular danza de palmadas o varas. Los cantos fantásticos relataban las hazañas y proezas de los antepasados en la guerra, en la pesca o en el amor; y los gestos de los danzantes eran en esta ocasión perfectamente propios y modestos. Algunos de los movimientos sugerían una gran relación con las danzas de las geishas del Japón con sus odori; y consistían en movimientos y actitudes calculadas para lucir la elegancia y gracia de los ejecutores. El carácter más peculiar de la danza nativa es la ausencia de movimientos violentos; no hay saltos ni elaboradas piruetas; nada de extravagancias ni contorsiones y nada que pudiera llamarse precisión de pasos. Los miembros inferiores juegan una parte muy secundaria respecto de los brazos, y los danzantes no se entregan a ningún vertiginoso giro. Los pies y manos guardan un movimiento lento en unísono con la música, mientras los danzantes procuran actuar fuera de las palabras del canto, por pantomima. Estas isleñas, tal como sus hermanas a través de Polinesia, tienen su "hula-hula", danza que participa de pasión o abandono, y que retrata la vieja historia de coquetería, celos y finalmente de rendición de la dama, Suaves movimientos laterales, un gentil volverse, tímidas miradas y sobresaltados gestos, dando lugar gradualmente a raptos pasionales, hablan plenamente del tema del canto, aunque los movimientos son menos gráciles y elegantes que los que caracterizan a las danzas de la India (*nought-dances*). (Thomson, "Te pito o te henua", Washington, 1886).

Este cuadro presenta un gran contraste con el narrado por Du Petit-Thouars medio siglo antes. Más adelante comprenderemos la poderosa influencia ejercida en los años anteriores por la acción de la religión católica, llegada a la isla con los misioneros en 1864.

Sin embargo en el mismo año Geiseler (citado por Metraux) anota un espectáculo diferente, al parecer presenciado en otro sitio de la isla. Vaihú había sido la sede de la Misión hasta el abandono de la isla por los padres franceses y sus fieles en 1871. Así se expresa Geiseler: "Las danzas son diferentes del tipo usual en Polinesia. Mientras en Samoa los danzantes se posan y balancean las caderas haciendo movimientos de brazos, aquí permanecen sobre un pie y extienden el otro en sacudidas que siguen el ritmo del baile. De los movimientos deduje que el baile llamado recreacional era una danza bastante in-moral".

Este carácter es señalado también por Knoche en 1909: "El Katenga es una danza muy obscena, en la cual una fila de hombres está de pie frente a otra fila de mujeres. La danza consiste en saltos sobre un pie con la rodilla flectada. Los cuerpos son movidos alternativamente hacia uno y otro lado".

Esta visión de la música y danzas antiguas de Rapanui no llegó hasta el común de los viajeros de nuestro siglo. El panorama científico que nos han legado los estudiosos del siglo pasado se ha mantenido, en la espera de la Antropología. No ha trascendido y ello ha permitido la enunciación de mitos sobre las costumbres y arte antiguo de los pascuenses. Es así como hasta el presente se ha tenido una imagen desfigurada de la tradición musical de este extraño grupo de insulares que han mantenido sus cualidades culturales hasta la época moderna gracias a su particular ecología de extremo aislamiento, lo que la ha constituido en un ejemplo muy particular de laboratorio científico etnológico.

Rapanui fue anexada a la ciudadanía chilena en 1888, tras una seria negociación diplomática ratificada por los organismos internacionales. Pero una integración total no ha sido llevada a término sino hasta los últimos años, pues durante varios decenios Rapanui fue mantenida en un estado semi-colonial debido a su extremo aislamiento, geográfico.

Por otra parte, no siempre la condición de antropólogo coincidió con una buena preparación musicológica. Reputados arqueólogos, fisiólogos y etnólogos, como Metraux, Englert y muchos otros, han llegado a sostener en sus obras que la tradición musical de Rapanui había ya desaparecido. En su gran obra editada en Honolulu en 1940 (*Ethnology of Easter Island*) asevera Metraux: "The ancient music has now disappeared". Igual conclusión emite el eminente Padre Englert en su libro "La Tierra de Hotu Matua" (1948): "Es de lamentar que los antiguos cantos se hayan perdido por completo".

La visita de turistas, cronistas, periodistas o buscadores del folclore, nos trajo en las últimas décadas, a partir del año 1940, una ima-

gen muy deformada de la realidad musical pascuense. La gran influencia en las costumbres de los isleños por la inmigración tahitiana de fines del siglo pasado dio la impresión de que la música vernácula era sólo ese eco de Polinesia que se oía en las fiestas o espectáculos que les eran ofrecidos en Rapanui. Destacados folkloristas difundieron en nuestro país y el extranjero danzas y temas teñidos de acentos polinésicos, canciones tahitianas y danzas de sitios aún más lejanos de allende el Pacífico, de Samoa o Hawaii.

Es así como llegó el "Sau-sau", que pasó a encarnarse como una producción aborigen de Rapanui, o la canción "opa-opa", que se popularizó rápidamente, al igual de otros temas que simplemente eran "moda" en la isla en la década del 30 al 40.

Entretanto la música propiamente autóctona dormía en los recuerdos de los antiguos habitantes de la isla que en sus ceremonias y momentos trascendentes afloraban con todo el timbre primitivo. La música aborigen forma parte integrante de la vida misma de los pueblos. Está enraizada en los ritos o ceremonias elementales. Tiene un carácter mágico, poder oculto que los polinesios llaman "mana". No se manifiesta pues en forma espontánea ante los extraños. Su ejecución extemporánea está prácticamente limitada por el "tabú" primitivo, pues pierde al vulgarizarse el intrínseco poder de influir en el destino de las personas y aun de las cosas inanimadas.

Los únicos trabajos que tratan sobre la música antigua de Rapanui, en forma científica, son en el presente siglo las publicaciones del R. P. Bienvenido de Estella, en 1917, y de los investigadores musicólogos chilenos Eugenio Pereira Salas y Jorge Urrutia Blondel, ambos miembros del Instituto de Investigaciones Musicales de la Universidad de Chile.

La obra del padre español Bienvenido de Estella es el fruto de varios viajes y largos meses de residencia en la isla entre los años 1917 y 1920, cuando aún se conservaban muchas tradiciones antiguas. El llegar a transcribir cantos pascuenses o "canacas", como les llamaba, de acuerdo a la designación común de los misioneros, derivada de la palabra "tangata" ("hombre"). En sus publicaciones confunde el Padre Estella cantos antiguos con himnos religiosos modernos llamados "himene" y las transcripciones que presenta son en estilo coral religioso, con armonización florida, muy diferente del estilo autóctono. Un religioso amigo suyo, el padre Tomás de Elduayen, capuchino vasco de buena preparación musical a quien le envió copia de sus notaciones, le escribió: "Son admirables estas bellas melodías. Yo querría que fueran la señal de vida y expresión del alma "kanaka", y que no hubiera "kanaka" que no las cantara". Estos mismos cantos recopilados por Bienvenido de Estella fueron enviados posteriormente por Metraux al es-

pecialista en música polinésica Dr. E. G. Burroughs, quien llegó a la conclusión de que ésa era simplemente música polinésica moderna.

El ensayo de don Eugenio Pereira Salas, publicado en la Revista Musical Chilena es una bien documentada recopilación de estudios científicos conocidos hasta la época (1945), Contiene un intento de clasificación de cantos muy cercana a la realidad musical antigua, aunque adolece de algunos errores derivados de las fuentes de información a su alcance, ya que al parecer nunca visitó la isla de Pascua.

Jorge Urrutia Blondel en cambio presentó en su trabajo "Reportaje de un músico a Rapanui", publicado en la Revista Musical Chilena en 1958, un panorama muy interesante del remanente musical que pudo recoger en una estada muy corta de sólo quince días en la isla. Es admirable la amplia experiencia obtenida en tan poco tiempo por el destacado músico chileno, fruto de una intuición musical extraordinaria. También es digna de destacarse la objetividad de su trabajo, basado en la propia experiencia más que en la bibliografía existente. Aunque establece que hay "urgente necesidad de una investigación musical más profunda y prolongada", no deja de influenciarse con las premisas establecidas por los antropólogos al sostener que faltando todo material efectivo sobre la antigua música de Pascua y cualquiera que sean las características que se asignan a ésta, hay una que sin duda tiene que reconocerse como esencial, su origen polinésico de partida".

Tuvo Urrutia Blondel oportunidad de grabar numerosos cantos autóctonos en la isla, pero es posible que le faltara la colaboración de pascuenses cultos para un análisis profundo a posteriori de los textos antiguos. También Pereira Salas terminaba su "Ensayo" esperando: "que en un futuro próximo se puedan grabar nuevas melodías correspondientes a los viejos ciclos musicales que deben quedar sin duda olvidados en un resquicio de la tradición de la isla".

Fue en busca de este "resquicio" que partí a principios de 1965 a Rapanui, contratado como médico-residente de la isla, única posibilidad que se me brindaba de permanecer un tiempo prolongado entre los pascuenses.

Fruto de mi investigación musical entre los más antiguos artistas de la isla ha sido el libro "La Herencia Musical de Rapanui", un archivo completo de las tradiciones musicales y poéticas de ese inteligente pueblo insular.

En la presente comunicación sólo quiero dejar establecido un hecho fundamental que emana de dicho estudio. Si bien toda la cultura polinésica es fruto de una influencia en extremo oriental, la tradición musical antigua nos pone frente a un tipo de influencia muy directa, tanto en lo poético como en lo musical, que parece saltar la etapa polinésica de difusión cultural y presentarse paradójicamente mucho más

pura, más directa, en Rapanui que en otros grupos de islas más cercanas a Asia.

Este fenómeno parece inexplicable en cuanto a la teoría de la difusión de las culturas. Viajando desde una a otra isla, la música y la poesía de los pueblos oceánicos debió irse diluyendo de su ancestro común venido de remotas regiones de la China o de la India, a través de la Indonesia, para palidecer paulatinamente hacia el Este del Pacífico.

Es inusitado entonces encontrar en la isla más oriental, Rapanui, una concentración tal de elementos de la fuente originaria común. Por otra parte llama la atención la pobreza de estos vestigios orientales en las islas más cercanas de la Sociedad, las Marquesas y las Tuamotu. Este "salto" cultural invita a una meditación detenida y justifica un mayor estudio en esta materia apasionante del origen de la cultura polinésica y americana.

## II. ESTUDIO ANALITICO Y CLASIFICACION.

En la investigación musicológica de la música aborigen de Rapanui hemos debido seguir un método personal, adaptando nuestro trabajo al peculiar medio ambiente de la isla y al medio humano en que se efectuó la investigación. En 1965 Rapanui estaba unida sólo por comunicaciones marítimas que se efectuaban una o dos veces al año.

La barrera del idioma constituía también un escollo difícil de franquear, en un terreno donde persistían muchos "tabú" primitivos. Nuestra recolección se efectuó en diversos medios artísticos insulares, en especial en los grupos musicales locales. Había dos conjuntos de cantores: uno de jóvenes adiestrados en la escuela pública de Hangaroa y otro conjunto formado por algunas personas de edad que conocían bien las tradiciones musicales del pasado. En honor a la brevedad no entraremos en detalles de nombres de artistas. No podemos, eso sí silenciar la mención de los dos más grandes artistas del canto antiguo: Ricardo Hito Tepihe y Luis Paté Paoa, llamado comúnmente Kiko Paté. Dotados ambos de una memoria prodigiosa y de sensibilidad artística e histriónica, pudieron ponerme en conocimiento de sus cantos rituales de los poemas y de las costumbres musicales del pasado.

Como elementos de recopilación usé grabadora magnetofónica marca Grundig, papel pautado en abundancia y, para mejor notación y esquemas rítmicos, llevé a la isla un piano marca Ibach, primer instrumento de este tipo que quedó definitivamente para el uso de los niños isleños, en el salón de actos de la escuela.

El análisis de los temas anotados y de sus importantes textos ha rebasado en mucho al tiempo de mi estada en la isla. Durante más de tres años he debido traducir, con la ayuda de cultos amigos pas-

cuenses residentes en Chile continental, y de diccionarios rapanui y tahitianos, los variados y difíciles textos a través de los cuales han surgido numerosas informaciones complementarias del pasado pascuense, con lo que la etnomusicología viene a incorporarse a las ciencias que estudian la prehistoria.

La circunstancia ecológica del extremo aislamiento cultural en que ha trascendido la historia de Rapanui, permite efectuar allí un estudio histórico y técnico que es muy difícil de lograr en otros lugares. Se han conservado allí de generación en generación usos y costumbres antiguas como en un tubo de ensayo, casi sin influencia externa, por lo menos hasta hace unas dos generaciones atrás.

El material recolectado lo hemos estudiado técnicamente en los diversos aspectos del timbre sonoro, metro musical, tiempo, escalas o modos, polifonía, formas musicales, línea melódica, tipos de comienzo y de terminación; fuentes, originarias, etnología, textos profanos o sacros, etc. es decir las principales características dignas de análisis.

Con respecto al estudio polifónico de los cantos nos ha sido de suma utilidad el procedimiento llamado de micrófono volante, que consiste en la grabación de conjuntos, primero desde un punto céntrico de él, y luego llevando el micrófono frente a cada uno de los cantores. Esto permite individualizar cada vez, su marcha y timbre y su particular sistema de polifonía. Es de hacer notar que entre los pascuenses el estilo de canto es particularmente multivocal, tanto en el aspecto de música aborigen como de canto litúrgico católico.

Es difícil establecer una clasificación de la música ateniéndose a los sucesos históricos. En Rapanui una verdadera historia se presenta al investigador sólo como una sucesión de breves contactos del mundo primitivo desde 1722, año del descubrimiento, con el mundo europeo de los navegantes. Esos contactos del siglo XVIII han sido sólo de contadas horas, o de pocos días, y han sido alterados por el frecuente choque, a veces violento, entre los isleños y los expedicionarios. En esa forma no ha habido un contacto lo suficientemente prolongado para ejercer una influencia sobre el arte musical autóctono, y tampoco para recoger una tradición que permitiera un profundo análisis.

La primera influencia prolongada que se pudo ejercer sobre los habitantes fue la que se hizo a través de los primeros misioneros franceses llegados en la segunda mitad del siglo XIX. El contacto de esos valerosos paladines de la fe cristiana introdujo entre los isleños un sentimiento sagrado nuevo; y por su conducto una liturgia llena de contenido musical, que indudablemente influyó el libre estilo musical primitivo.

Un análisis cuidadoso de los cantos datantes de Tos años posteriores a 1864, fecha de llegada del primer misionero Hermano

Eugenio Eyraud, permite reconocer la rica influencia ejercida por el canto católico sobre la antigua letanía ritual. La melodía adquiere en dicho período una mayor libertad y vuelo lírico, tomando mucho del sentido formal del canto llano. Sin embargo la acción de la cultura católica no fue muy duradera. Por diversos motivos la estada de los misioneros tuvo que ser interrumpida durante muchos años. A partir de 1781 los padres franceses deben abandonar la isla, y no regresan sino esporádicamente, cada cinco o diez años en breves viajes desde Tahiti o desde Valparaíso. Nuevamente aislada de la cultura occidental la música sigue cultivándose en la isla, por una población diezmada por las enfermedades y la guerra interna, que de un número de habitantes superior a diez o veinte mil, llega, a fines del siglo XIX a poco más de un centenar de famélicos e indiferentes pobladores, sobrevivientes de un rico pasado cultural.

El contacto cada vez mayor con los grupos insulares de Polinesia, en especial con las islas de la Sociedad, las Marquesas y las Tuamotus, permite la llegada a Rapanui de numerosos temas musicales de dichos archipiélagos, los que llegan a dominar el ámbito local. La conservación de las primitivas tradiciones ha sido el mérito de unos pocos iniciados o sabios en cada rama del arte, que eran llamados "maorí", sinónimo de "sabios".

Más que una clasificación en relación con hechos históricos, hemos debido referir el estudio de esta música especialmente ritual, con las circunstancias de la vida primitiva, en lo cual hay una inmensa gama particular de cantos del pasado. Sin embargo, es posible relacionar estos dos aspectos cronológicos y etnológicos, con fines didácticos. Como toda clasificación, la que presentamos adolece seguramente de puntos impugnables. Rogamos aceptarla sólo a manera de ordenamiento ideológico y método de estudio, con el valor relativo que tiene todo empadronamiento cultural.

#### CLASIFICACION CRONOLOGICA

**Período de la música antigua.** Desde los tiempos remotos hasta el año 1917, en que se establece un sistema de comunicaciones regulares entre Chile y Rapanui, a través de la Armada Nacional Chilena.

**Período de la música moderna.** Desde 1917 hasta nuestros días, con la apertura de las líneas de comunicación aérea.

Estos dos grandes períodos musicales los hemos dividido a su vez en dos subperíodos, también relacionados con hechos históricos que han influido en la vida insular.

El período de la **música antigua** lo hemos dividido en:

**Período de la música antigua primitiva**, que va de los tiempos remotos hasta la llegada de los misioneros, en 1864; y **período de la música**

**antigua secundaria**, desde este período de enriquecimiento musical hasta el dominio militar de la isla, en 1917.

El período de la **música moderna** tiene dos subperíodos bien definidos: la **música moderna de origen polinésico**, desde 1917 hasta 1954, año que marca la liquidación de la firma Williamson, Balfour, que constituía la Cía. Explotadora de la isla, en gran comunicación con toda la Polinesia; la **música moderna de origen internacional**, a partir de este año 1954, en que la progresiva influencia foránea marca una desintegración rápidamente progresiva de la tradición primitiva y polinésica.

Este esquema de clasificación tiene cierta relación con los usos y costumbres del pasado, que define un tipo de **clasificación etnológica** de la mayor importancia.

Del conocimiento de los diversos tipos de cantos del pasado es bien fácil definir un cierto grupo de formas y estilos que guardan estrecha relación con los aspectos de la vida primitiva. Es así como encontramos en el orden cronológico una serie de cantos que podemos agrupar en la siguiente forma:

**Período de la música antigua primitiva** (desde tiempos remotos, hasta 1864): Cantos **Riu; Riu-tangi; Ate; Uté; Kai-kai recitados; Patautau; Ei antiguos. Cantos de Aku-aku.**

**Período de la música antigua secundaria** (desde 1864, hasta 1917)

**Riu evolucionados; Cantos de Ei modernos; cantos de Hekakio; cantos de Ha-ipo-ipo; Himene polinésicos.**

**Período de la música moderna de origen polinésico** (desde 1917, hasta 1954) **Hula-hula: tahitiano; Sau-sau; tamuré; vals tahitiano; cantos hawaianos.**

**Período de la música moderna internacional** (desde 1954, hasta nuestros días) **Tango pascuense; vals internacional; corrido mexicano; foxtrot, twist; rock-and-roll, música a "Gogó", etc.**

#### III. DIVERSOS TIPOS DE CANTOS RITUALES Y CEREMONIALES.

**Los cantos de Aku-aku** forman dentro de la música antigua primitiva un grupo de difícil clasificación, ya que hay algunos de características muy arcaicas y otros bastante modernizados. Son cantos destinados a describir la existencia incorpórea de los espíritus del más allá, verdaderos duendes o fantasmas, asimilables a los "penates" de la antigua Roma, que poblaban los senderos solitarios, encrucijadas, quebradas o volcanes de la isla. Han dado origen a numerosas supersticiones más o menos pintorescas u horripilantes, que aún conmueven a esas almas un poco infantiles de los pascuenses. Estos espíritus o "barúa" pueden ser de sexo masculino (lo más frecuente) o de sexo femenino, y están representados en el arte pascuense por las descarnadas figuras

llamadas "moai kava-kava", características del arte de madera tallada. Cada "aku-aku" tenía, según las tradiciones su lugar de merodeo, que se llamaba **asiento** o **"pepe"**. Solían aparecerse al ocultarse el sol o en medio de la noche; nunca cuando hay luz natural o de bujías. Por dicho motivo la superstición popular de la isla los hace temerosos de la obscuridad, durmiendo muchos de ellos con las luces encendidas.

Entre estos cantos de "aku-aku" hay algunos de extraordinario carácter arcaico, como éste que escucharemos, llamado **"morai tau-aro"**. Los **"Riu"** constituyen el grupo más numeroso de la música antigua primitiva. Son los cantos rituales por excelencia. Acompañaban generalmente las ceremonias mortuorias, de gran originalidad y significado, y también los momentos naturales o humanos trascendentes. Una larga sequía; una salida del mar; el naufragio de una barca; una buena pesca; un acto bélico; la muerte de un ser importante o querido; el nacimiento de un príncipe, etc. podían constituir un buen motivo para Riu.

He aquí dos cantos rituales, el primero para que caiga la lluvia, **"E te ua matabai"**, en el cual el cantor hace una invocación para que venga la lluvia después de una larga sequía; y el **canto de las "Neru"**, **"Ka huru koe, Neru..."**, en que se relata la vida que hacían las llamadas "vírgenes blancas del Polke", tradición secular de la antigüedad, que se refiere a la conservación de la tez blanca de los adolescentes, escondidos hasta pasada la pubertad en cuevas legendarias, situadas en lugares casi inexpugnables. El primero permite apreciar la influencia del canto religioso, en la melodía ondulada, de forma musical bien definida y bella.

Los **"rin-tangi"** son cantos lamentosos, especialmente relacionados con desgracias colectivas o familiares (guerreras, muerte de seres queridos, naufragios, etc.). El canto llamado **"Ka turu ki hare moritae"**. ("Te llevamos a la casa sin luz..."), es buen ejemplo de este profundo sentimiento lamentoso. Es notable el poema de este canto, que demuestra una madurez poética inusitada en un pueblo que se creía primitivo:

"Te llevamos a la casa oscura; oscura y sin luz...

"casa sin ventanas, donde no se ve el sol...

"casa nocturna y sola...

"El tintineo de los reimiros te lo llevará la brisa, ¡Oh! Niña...

"No podrás venir a la fuente, a peinar tus cabellos, donde tus padres...

"A esa casa sin entrada no volverás, oirás sólo el murmullo de nuestros pasos en la noche..."

No siempre los cantos "Rui" tienen este carácter lamentoso y monótono. La lira primitiva presenta al investigador todos los matices de la expresión musical. Un ejemplo de esto es el canto llamado

**"Ngaru te Ariki"** una verdadera danza colectiva, en honor del rey Hotu Matua, con motivo de la iniciación de los juegos acuáticos llamados "ngaru", que corresponden al deporte polinésico del "surf-riding".

Los cantos de **"Ate"** son himnos de "alabanza" o admiración, verdaderas "loas". Generalmente en ritmo lento; no suelen tener un metro musical definido, constituyendo una especie de rapsodia libre. Buen ejemplo es este canto en alabanza de una choza primitiva terminada, llamado **"Ate o te miro hakataha"**.

Los cantos de **"Uté"** son cantos breves y graciosos, de forma muy característica, y dedicados especialmente a temas líricos o eróticos. Son, a diferencia de los "Uté tahitianos", esencialmente cantables, sin acompañamiento instrumental, como suelen ser los de las islas de la Sociedad. La melodía es de forma parabólica, y cada frase es interrumpida por largos calderones sobre una nota pedal. He aquí dos temas de "Uté". Uno el canto para el curanto del primer hijo **"Umu ra'e"**, bastante festivo y otro esencialmente lírico y doloroso, **"Te ture i anapó"** ("Reñimos anoche"), ambos de hondo contenido musical y poético.

Los **"Kai-kai"** constituyen un grupo numeroso de juegos en que se relacionan figuras hechas con las manos y cuerdas delgadas, con poemas rítmicos, verdaderos epigramas muy significativos y de gran fantasía. Un estudio comparativo nos ha permitido comprobar que sólo dos puntos de Oceanía presentan tal riqueza fantástica de figuras de cuerdas. Hawaii y Rapanui, aunque la fantasía poética de los pascuenses primitivos no tiene parangón en otras regiones de la tierra. Las figuras se describen en forma estereotipada, por grandes y pequeños a través de la historia y en diversas generaciones, siempre con el mismo texto y ritmo de recitación. En el transcurso del tiempo han ido generando, en forma espontánea, temas de canto y danza, en una secuencia musical muy interesante, verdadera etapa intermedia poético-musical dinámica.

Como ejemplo de "kai-kai" presentaremos uno llamado **"kia-kia"** (**"Golondrina de mar"**), presentado en sus dos formas, recitado y cantado. Los poemas recitados, que forman el grupo llamado "Patautau", constituye un numeroso conjunto de esquemas, rítmicos de larga extensión, sobre textos épicos; líricos o dramáticos, de gran significación literaria. Presentamos uno de estos "patautau", llamado **"Ka me mea moto koro hami mea"** (**"Relucen los "hami" rojos"**), de honda dramaticidad, en la voz de una antigua artista de Rapanui, Amelía Tepano de Pakarati.

Los cantos de agradecimiento o "Hakekio" y los de casamiento, o "Ha-ipo-ipo", son ya fruto de una influencia externa muy mar-

cada, y no merecen que nos detengamos sobre ellos. Igual cosa sucede con los "Himene" ("Himnos") de origen tahitiano, tanto populares como católicos, que también adolecen de gran influencia foránea.

La música de los últimos cincuenta años está enormemente mezclada con temas y ritmos de diversos grupos de islas polinésicas, desde las islas de Hawaii hasta las de la Sociedad, Tuamotu, Marquesas y Samoa. De este último origen es el canto y danza popular llamado "**sau-sau**" que ha sido considerada por numerosos folkloristas como una creación típica de Rapanui. Según investigaciones propias, este canto habría llegado a nuestra isla de Pascua, sólo hace unos treinta años, a través de un velero venido desde Polinesia Central. El tema principal es netamente samoano, con agregado pascuense intermedio. Con el tiempo se ha extendido, a toda fiesta, bailable en la isla, el término de "**sau-sau**".

No es este, aspecto de la música pascuense el que hemos querido destacar en esta ponencia. La diferencia entre este tipo de música y el de la época primitiva de la isla es tan sorprendente, que viene a entroncar la tradición más bien con temas venidos de extremo oriente, con un estilo desusado en Polinesia, como lo muestra muy especialmente este "Riu", llamado "**He tangi o te maori**" ("El lamento del sabio"), cuyo carácter no guarda relación alguna con las habituales canciones de Polinesia. El "sabor" arcaico de esta melodía, y el estilo rapsódico, son completamente diferentes de lo habitualmente escuchado a través de grabaciones de diversos grupos insulares de Oceanía o de Indonesia. El análisis completo de un numeroso archivo de estas ejecuciones por artistas antiguos de Rapanui plantea un interrogante que es preciso extender a una mayor investigación. La conservación de estas manifestaciones musicales del pasado ha sido posible gracias al aislamiento extremo de la cultura insular y a una verdadera clase selecta de artistas que mediante la "tradición oral" han podido mantener durante siglos sus características peculiares. Este fenómeno es inusitado en otras culturas primitivas, debido a las migraciones o invasiones. En la época actual la desintegración aportada por el turismo hace muy difícil, si no imposible, la prosecución, de estas investigaciones.

#### IV. FIESTAS COLECTIVAS DE CANTOS Y BAILES E INSTRUMENTOS PRIMITIVO DE RAPANUI.

Por extraña circunstancia que no tiene una clara y racional explicación, desde el primer contacto europeo con los habitantes de Rapanui, se comprobó que las fiestas colectivas acompañadas de cantos y bailes recibían el sugestivo nombre de "**koro**". El estudio etno-

lógico ha permitido reconstituir estas tradiciones del pasado. Había diversas clases de "Koro". Los más frecuentes eran los llamados "**koro-riu**" o sea cantos colectivos, los que eran generalmente acompañados de copiosas comidas hechas en fogones, llamados "umu-para-haonga". La máxima categoría de estas fiestas eran los "**koro-ate-atua**" o fiestas de alabanza a los seres supremos de las creencias antiguas. También eran destinadas a celebrar los hechos de los personajes importantes o los sucesos memorables.

En los tratados de etnología se describen detalladamente estas ceremonias, de gran colorido.

Otro tipo de fiesta era el llamado "**koro-paina**", en el cual la ceremonia se desarrollaba alrededor de una plazoleta en cuyo centro se erigía un gran fetiche o figura antropomorfa, a través de cuya boca un artista efectuaba recitaciones y cantos de significado oculto. Este fetiche encarnaba a alguna persona desaparecida, y recibía el nombre de "paína", teniendo dimensiones de 3 a 4 metros de altura, con vistosos adornos de paja y plumas.

El objetivo principal de la fiesta era manifestar el sentimiento de gratitud o retribución por favores recibidos de parte de alguien, aún de tiempos pasados. Los cantos efectuados eran los que hemos mencionado como "hakakio". **Las fiestas de matrimonio** se llamaban "**ngongoro-moa**" o "fiesta de pollos", porque en ellas se sacrificaban numerosas aves, hasta 300, las que eran comidas en medio de cantos alusivos al casamiento, cantos llamados de "ha-ipo-ipo".

Pero las ceremonias colectivas más pintorescas y características de la época antigua de Rapanui fueron los "**koro-ei**". Consistían en verdaderos torneos o desafíos de cantos burlescos. Grupos antagónicos o rivales en el arte del canto se batían, ante todo el pueblo reunido, con las singulares armas de su ingenio, picardía y talento para el canto. Las coplas de los contendores debían ser ofensivas, llenas de burlas obscenas y, lo que era fundamental, muy humorísticas, que hicieran reír a la multitud. Los cantos se sucedían alternativamente entre uno y otro grupo antagónico, hasta que las ofensas musicales subían de tal modo de color que alguno no resistía la reacción violenta y agredía al rival. De inmediato era declarado perdedor y se consagraba campeón a aquel que había sabido conservar el ingenio y buen humor. Era un peculiar "sense of humor" de los antiguos habitantes de Rapanui, que hubo de ser suspendido de la vida común a la llegada de los padres misioneros. En verdad originaban resquemores interminables, odios entre familias, rivalidades y venganzas que desembocaban en guerras intertribales, de consecuencias extremadamente graves. Los últimos "ko-ro-ei" se habían celebrado hacía cerca

de medio siglo antes, y aún eran recordados con nostalgia y risas por los más ancianos de la isla.

No nos referiremos a los cantos y danzas colectivas actuales, que son una imitación de los ritmos y estilos venidos de Tahiti. Lo que hemos citado al comienzo, de fuente de los primeros investigadores de la etnología rapanui, tiene el valor documental e histórico de los hombres de ciencia que los han descrito. Ya no se practican.

En lo que respecta a instrumentos musicales la escasez de materiales elaborables ha determinado en el pasado una gran pobreza de ellos. No existen en las tradiciones la gama de flautas o pitos que abundan en las islas de Polinesia. Tampoco existen conchas marinas de gran tamaño, como en grupos más lejanos. Sólo un tipo de flauta de caña es mencionado en algunos cantos de matrimonio, que corresponden a la etapa de la música secundaria. Es el "hio", una especie de silbato cuyo uso no fue al parecer muy difundido.

Los instrumentos más característicos de la antigüedad son el "**keho**" y la "**kauaha**". El primero es la forma más primitiva que pueda imaginarse de tambor, ya que el material sonoro está en base a la piedra. En esa isla donde la piedra reina por doquiera, y donde las profundidades del subsuelo retumban en numerosas cavernas, este instrumento pétreo o litófono ponía ambiente apropiado para sus cantos antiguos. Se le construía haciendo un hoyo en la tierra, de unos 80 cms. de profundidad y otro tanto de diámetro. En el fondo se ponía arena, y en el centro de ésta una calabaza hueca, cama resonador. Luego se colocaba sobre la boca del agujero una piedra plana, o laja, llamado "keho" en idioma pascuense, y sobre esta piedra un danzante o "timbalista" de "koro" marcaba el ritmo a golpes de talón. El conjunto de los cantantes, que estaba dividido en los cuatro grupos de voces masculinas y femeninas, altas y graves, era dirigido por una especie de director de orquesta, el "va'e" ("pié"), que enfrente a todos los dirigía con sendos aditamentos de danza, los "rapa", en forma de pequeños remos. Detrás de este artista se situaba el "hatu" que era el "timbalista" que accionaba el "keho".

La "kauaha" consistía simplemente en una quijada de caballo seca, la que percutida sobre el suelo o contra la mano opuesta, producía un sonido como un "trémolo", al vibrar los dientes sueltos. Era también un instrumento rítmico, el que por lo demás ha sido usado por numerosos grupos aborígenes de diversas partes del mundo.

Golpes propinados sobre las rodillas y el pecho, ruidos roncacos de la glotis o gritos, han sido también elementos de acompañamiento rítmico desde los tiempos más antiguos. También la percusión de piedras duras redondeadas se ha usado como elemento de ruido o acompañamiento.

Pero debemos recalcar que, según las tradiciones antiguas, el canto de la época primitiva ha sido esencialmente vocal.

#### V. TEXTOS POETICOS.

Paralelamente a la presencia de este tipo de música primitiva de ambiente oriental o exótico en Rapanui, es preciso hacer notar la riqueza y variedad de los textos poéticos de los cantos antiguos. La lira de los antiguos pascuenses es de una tal riqueza expresiva que contrasta con la literatura polinésica, que si bien es rica, contiene generalmente una tónica esencialmente erótica y placentera.

Sin entrar en una exposición detallada de los numerosos textos que contiene nuestro estudio sobre "La herencia musical de Rapanui" (publicado en Santiago, en el presente año) no podemos dejar de mencionar este hecho, que no ha sido suficientemente realizado por los investigadores. La poemática de Rapanui tiene tres aspectos principales dignos de ser destacados: la rica fantasía de sus leyendas y fábulas, de las cuales existen algunas recopilaciones valiosas (Metraux, Vives Solar, Felbermayer, Flores, etc.); la dramática trascendencia de sus poemas épicos, o "patautau"; y la exquisita sensibilidad de sus breves poemas líricos, que sirven de texto a los encantadores "cantos de Uté".

Es en estos pequeños poemas donde brilla la chispa lírica más típicamente oriental, pues en breves líneas, en cortos epigramas, en unas dos o tres frases, pintan en forma maestra todo un mundo de expresión y de sentimiento. Poseen la concisión y sentido gráfico de los primitivos poemas chinos o el ingenio de los "hai-kai" japoneses, a los cuales se asemejan en forma sorprendente los recitados "kai-kai", asociados a los juegos de cuerdas, a que hemos hecho mención.

Sería largo y un poco ajeno a nuestro tema de etnomusicología presentar ejemplo de estos bellos poemas. Remitimos a los interesados a las obras especializadas.

Es preciso destacar la estrecha relación del idioma antiguo, de la escritura jeroglífica llamada "rongo-rongo" con el arte musical. Por testimonio de los antropólogos más destacados se ha establecido que todas las tentativas de "lectura" de los arcaicos textos escritos sobre las "tablillas" llamadas "kohau motu me rongo rongo", se hacía entonando melodías. Es muy posible que la memorización de los hechos históricos haya sido mediante el canto, fenómeno común a muchas civilizaciones orales, y que los jeroglifos hayan sido la manifestación escrita de signos musicales.

## VI. RESUMEN Y CONCLUSIONES.

Hemos pasado revista brevemente a un aspecto hasta ahora desconocido de la historia de Rapanui: el de la música primitiva.

A diferencia de lo sostenido por numerosos investigadores que se han ocupado de la etnología de la isla de Pascua, las tradiciones antiguas del arte musical no han desaparecido del recuerdo de los isleños de edad avanzada. Mediante la circunstancia del extremo aislamiento en que trascurrió la vida insular durante los dos y medio siglos de conocimiento occidental, y gracias a una rica tradición oral mantenida por una casta culta, de tradición artística muy variada, como es la escultórica, arquitectónica, filológica y arqueológica, la calidad intrínseca de la música antigua pudo mantenerse a través de largos períodos de tiempo, cuyo origen aún no es posible precisar.

A través de este estudio, que se ha desarrollado en dos fases: una de larga y paciente recolección en la misma isla; y una segunda de análisis comparativo y traducción cuidadosa de sus textos, la cual ha sido posible gracias a la cooperación de algunos pascuenses cultos, residentes en Chile continental, se ha ido revelando un rico acervo musical, con gran variedad de temas, estilos y ceremonias musicales, de gran originalidad, que la hacen diferente en muchos aspectos de la tradición musical polinésica.

Este hecho constituye una discordancia en cuanto a la difusión de la cultura en las islas del Pacífico. Siempre se ha sostenido que la pascuense sería una cultura derivada de otros grupos más poblados de islas polinésicas, como los archipiélagos de las Marquesas, las islas de la Sociedad, las Tuamotus, y otras más alejadas, como las Hawaii y las Samoa.

Este Fenómeno tiene un cierto paralelo con lo encontrado en el campo de la arqueología y del conocimiento de las escrituras primitivas de Oceanía. También aparecen la estatua gigantesca de Rapanui, y la prolija escritura llamada "rongo-rongo", única en todo el ámbito del Pacífico, como manifestaciones diferentes, mucho más magnificentes en grandeza y perfección de todo lo que se encuentra como posible ancestro cultural polinésico. La influencia musical de las islas más cercanas a Rapanui (distantes alrededor de 2,000 millas) aparece en nuestra isla como un fenómeno cultural de importación, llegado sólo en el último siglo de vida de relación.

Guarda, de esta manera, la música autóctona de Rapanui, una diferencia apreciable claramente en un estudio técnico musicológico llevado al medio insular. El testimonio de los viajeros del pasado, que encontraron también un tipo de canto y baile diferente de lo acostumbrado en Polinesia, en el siglo pasado, sirve de confirmación a nues-

tra hipótesis de un origen más lejano de la música autóctona de la isla de Pascua.

Aun cuando es posible que el hosco medio ambiente de la isla, cubierta de peñascos y con escasa vegetación en el pasado, en medio del más grande océano del globo, y aislada a miles de millas de otros territorios insulares haya influido en el arte espontáneamente generado en ella, es tal la riqueza de esta tradición musical y artística en general, que nos inclinamos más bien por una tradición heredada de otra cultura más grande, de raigambre más lejana, tal vez de India o de China.

Nos resistimos a elaborar teoría alguna de cómo pudo una tradición artística tan lejana llegar a Rapanui e implantarse en ella a través de períodos tan dilatados de tiempo. Hemos preferido plantear esta interrogante a través de testimonios documentales, fielmente expuestos y grabados en la isla, en la etapa previa a la apertura de los vuelos transoceánicos, que han venido a comunicar ampliamente la cultura pascuense con la cultura y conocimiento occidental.

Un estudio de esta especie debería complementarse con un análisis comparativo con las tradiciones musicales y poéticas de extremo oriente, sin prejuicios, y aplicando métodos de investigación moderna.

Queda dentro de lo posible que en otros grupos insulares de Polinesia existan tradiciones musicales más primitivas, similares a las encontradas en Rapanui, y que una investigación más profunda las ponga en evidencia. Esto permitirá establecer las secuencias culturales que faltan en el caso de la música pascuense, aunque siempre persistirían las diferencias en el campo arqueológico y escritural, que no han sido dilucidadas hasta el presente.

## LOS ROMANCES EN SAN LUIS, REPUBLICA ARGENTINA

DORA OCHOA DE MASRAMON

No importa que los primeros hombres blancos que entraron en las tierras cuyanas de nuestra provincia de San Luis hayan sido los Césares alucinados por las leyendas del oro y las esmeraldas fabulosas, después los Francisco de Villagra en pos de lo que ya flotaba como Ciudad de los Césares, Trapalanda o Linlin, y los Jofré, Juan y Luis, con el descubrimiento del valle de la Vera Cruz, en la provincia de Conlara (antigua denominación del actual territorio de la provincia de San Luis) y la fundación de San Luis de Loyola Nueva Medina de Río Seco; lo cierto es que con el coraje de las expediciones, el arrojo de la conquista, el entusiasmo de la aventura, o simplemente con los sueños, venía el alma de España, la tradición de la España poética expresada en los romances, bellos conjuros de emociones y sentimientos, rebalsados con la íntima inspiración del poeta creador y asimilados luego por el pueblo gozoso de hallar en esos versos sus propias emotividades, aumentando el deleite con la reelaboración del ya tradicional romance de acuerdo a renovadas exigencias espirituales.

En comarcas distintas, en valles y montañas, donde el clima benigno o la tierra hostil determinan costumbres y modalidades del hombre con su hablar característico y la visión del paisaje circundante, nacieron otras sensaciones, exaltadas o minoradas, con esos matices de la palabra que originaron las diversas variantes poéticas registradas tanto en España como en América.

Este recóndito lirismo transmitido y conservado entre las tradiciones de los pueblos, también enraizó en Cuyo con todas las modalidades de tiempo y lugar atesoradas en los romances, glosas, coplas, etc., ricos en elementos psicológicos, idiomáticos, históricos y geográficos genuinamente argentinos y a la vez localistas al adquirir una expresión propia, nueva gracia y galanura que terminan por ser del lugar que favoreció su reelaboración.

Don Ramón Menéndez Pidal (1958) opina que los hechos heroicos producidos en el descubrimiento, conquista y colonización del nuevo mundo pudieron ser fuente de inspirados romances, pero no sucedió así; la brisa indiana no hinchó los frutos para que se abriesen en

la pulpa jugosa y de igual dulzor que esa antigua poesía española, pues América sintióse predispuesta en todo momento y en toda época a la asimilación de la corriente poética venida a través del mar; pero frente a esta afirmación, Luis Santullano (1910) previene que el ambiente de América era "no sólo favorable, sino estimulador para que se produjese el nacimiento de un nuevo romancero o de una serie de floraciones poéticas coincidentes en los motivos y en la forma de ser expresados por quienes venían o procedían racialmente del país del romancero", pues aduce que los aztecas e incas libraban "del cruento sacrificio ritual a los enemigos prisioneros que sabían entonar hermanitos poemas". Es claro que estos poemas no negaban a ser romances, pero sí su inspiración pudo favorecer la versificación romanceada entre los españoles y criollos de Hispanoamérica, pero sucedió que no fue esfuerzo para nuestros pueblos mantener latentes los temas coincidentes con el sentimiento criollo avivado en la repetición del verso de heredada tradición, en la reelaboración condicionada por la memoria, el leal saber y entender y las modalidades de la repetición de acuerdo al sentir, el ánimo y la intención de cada uno. Es que en la trama de un romance aflora por allí alguna impresión de perfidia, traición, o de dulzura y docilidad, o el encadenamiento de las insinuaciones del amor que despiertan misteriosos instintos, o éstos son anulados por lo que de bueno y exquisito tiene la esencia humana. Y así, absorbidos, tergiversados y modificados por el medio popular aún los recuerda el criollo en la soledad de su hogar, en su andar por la campiña, en el villorrio, en la población, o en el reducido grupo arrinconado en alguna ciudad como consecuencia del alarmante éxodo de la gente de nuestro campo.

Todavía se puede escuchar la voz de un viejo cantor, rejuvenecida y jubilosa cuando casi ahogando la guitarra se finge agobiado por este dulce cansancio:

Dame un jarro de agua, niña,  
que vengo muerto de sed,  
con mi caballo cansado  
y mi persona también.  
—No tengo jarro, ni jarra,  
en que darte de beber  
pero tengo una boquita  
que es más dulce que la miel.  
—Yo no vengo por el agua  
ni tampoco por la sed,  
sino por las tres palabras  
que me dijiste ayer.

Esta versión fue recogida en la ciudad de San Luis; aparece en el **Cancionero Popular de La Rioja**, de Juan Alfonso Carrizo, versiones N° 7 y 7 -a, reproducida la primera en su obra **Antecedentes hispano-medioevales de la poesía tradicional argentina**, (1945: 427), y ha estudiado sus antecedentes españoles en el **Romancero Judeo-Español** de Rodolfo Gil y en **Folklore en la escuela** de Eduardo M. Torner, (1946), Las versiones conocidas en nuestro país, casi la mayoría, son muy semejantes, salvo leves variantes. Así, en la versión puntana (San Luis) no se citan las "siete o cuatro leguas he corrido, niña, por venirte a ver", de las versiones riojanas ya citadas de Carrizo, de las dos de igual procedencia que trae Olga Fernández Latour de Botas en **Folklore y poesía argentina**, (1969: 58), una de ellas que oyó cantar con la tonada "Tu realito soy", de la versión de Tucumán de Isabel Aretz-Thiele, **Música tradicional argentina** y de Guillermo A. Terrera, **Primer cancionero popular de Córdoba**, (1948: 338), con el título "Romance de la niña y el caballero". También nuestra versión termina con estos Versos: "Sino por las tres palabras que me dijiste ayer", variante que no aparece en las ya enumeradas versiones, que más o menos coinciden con esta terminación: "Sino vengo por saber de lo que hablamos ayer", o "Vengo por el compromiso que hicimos antes de ayer", vale decir que nuestra versión tiene ciertos matices originales. En cambio, cuesta ubicar este romance en versiones donde lo único que aparece son los versos: "Ofrecedme un vaso de agua que vengo muerto de sed" o "Socórreme un vaso de agua/ que vengo muerto de sed" de las versiones de Torner, de Aurelio M. Espinoza en **Folklore de California**, (1932); de Ciro Bayo, **Cancionerillo del Plata**, (1931 :49) con el título "A la quinta, quinta quinta"; de Alfonso M. Escudero en **Romancero español**, (1939: 129). En México Vicente T. Mendoza, (1939: N° 125, 126), transcribe la versión de Torner y cita la conocida ronda infantil "Hilo de oro, hilo de plata" de extraño contenido a este romance del **Jarro de agua**.

También está en nuestra provincia de San Luis el criollo que aprecia las vicisitudes de la vida en las letras marcadas por las pisadas del ganado en las páginas de los campos, premonitoras de esta ambición:

Aquí me pongo a cantar  
debajo de este membrillo,  
a ver si puedo alcanzar  
las astas de aquel novillo.  
Si este novillo me mata  
no me entierren en sagrado,  
**entiérrenme** en lo verde  
donde me pise el ganado.

### **Pónganme de cabecera**

un lebrero colorado,  
pa' que digan los camperos:  
—Aquí murió un desgraciado.

De este romance muy conocido como "**No me entierren en sagrado y Aquí me pongo a cantar**", hay versiones en Juan Alfonso Carrizo, (1933. N° 11); O. Di Lullo (1940: N° 3); Draghi Lucero, (1938: 193); Guillermo A. Terrera, (1948: 414) (entre los "versos de un buen paisano"); Ciro Bayo, (1913: 84); Ismael Moya, estudia sus antecedentes y dice que proviene del romance del "Pastor enamorado" (1941: II, 137-147); Raúl A Cortázar, con el erudito análisis de la versión que Rafael Obligado pone en boca del protagonista de su poema **Santos Vega**, (1964: 23 y sig.).

A su vez, Olga Fernández Latour de Botas, dice, al referirse a este romance, que "Sus versiones españolas son monorrimas, pero en su adaptación al gusto de nuestro pueblo cambió la forma y prevaleció la cuarteta", y en esta modalidad reproduce una versión procedente de Buenos Aires, (1969: 60).

En América figura además en:

Rep. Dominicana, como el romance de **El niño**, (Florida de Nolasco, 1946: 308). Chile, con el título de Bartolillo, (Vicuña, 1912: 137). Cuba, como **Mina el desesperado**, (Chacón y Calvo, 1922: 160). Colombia, Benigno A. Gutiérrez, **Corrido llanero**. (Gutiérrez, 1948: 102).

En Perú, Emilia Romero, (1952: 107), dice que del Romance del caballero enamorado (o el mal amor) sólo se ha hallado una estrofa que nada tiene de común con las versiones españolas y mexicanas conocidas, pero sí es idéntica a una estrofa de una de las versiones que da para Nicaragua E. Mejía Sánchez, (1946: 67-68), lo que indica que ha desaparecido el resto del romance.

En España. R. Menéndez Pidal, con el título de **El pastor desesperado**, (1959: 223). Finalmente, M. Menéndez Pelayo en **Antología de poetas líricos castellanos**, reproduce versiones asturianas, andaluces y portuguesas "que tienen mucha semejanza con las canciones gauchescas de La Pampa Argentina". (Menéndez 1952: t. VII, 254-334). En nuestra versión son visibles algunas formas rústicas, pero responden a las exigencias métricas.

Y qué decir del bellísimo romance de **El conde Olinos o el Conde Niño**, subtulado por Menéndez Pidal como Amor más poderoso que la muerte y registrado en San Luis como **El condecillo**:

Ya salía el condecillo  
la mañana de San Juan,  
a dar agua a su caballo  
a las orillas del mar.

Luego que el freno le saca  
ya se ponía a cantar;  
la reina le está escuchando  
en su palacio real.

¡Levantad, hija, le dice,  
levantad, oír cantar:  
oír lo lindo que canta  
la sirena de la mar!

—Mi madre, no es la sirena  
en el modo de cantar;  
—Mi madre, es el condecillo  
que me anda por cautivar.

—Calle, calle, le dice,  
lo he de mandar a matar.  
Al otro día de mañana  
ya lo fueron a enterrar.

A ella en andas de plata  
y a él en andas de cristal;  
y los entierran en la puerta  
más allá junto al mar.

De ella sale un rico naranjo  
y de él un olivar,  
de los gajos que se alcanzan  
besos y abrazos se dan.

Corno otro ejemplo de adaptabilidad a la sensibilidad criolla este romance se ha documentado en cuartetos. El triunfo del amor está simbolizado en las distintas transformaciones de la infanta y el conde: en naranjo y limonar; lima y naranjal; olivo, olivar, fuente, río, paloma, gavián, ángeles, garza y hasta en parral, según una adaptación regional de una de las dos versiones que trae Moya, (1941; t. II: 5). Antes de conocerse estas versiones de Moya, una procedente de Catamarca y la otra de Buenos Aires, y las que da Julio Aramburu (1940: 121-123; 106-107), en nuestro país sólo se conocían las

recopiladas por Draghi Lucero, (1938: 547), lo que hacía suponer que sólo se encontraban en Cuyo, corroborada después esta presunción por la versión anotada en nuestra provincia perteneciente a la zona cuyana.

Los antecedentes en el resto de América son, entre otros: Colombia, B.A. Gutiérrez, (1948: 105); Cuba, Chacón y Calvo, (1922: 149); Puerto Rico, Cadilla de Martínez, (1940: 170 y 1933: 139); R. Dominicana, Edna Garrido, (1946: 55); Venezuela, Isaac J. Pardo, con el título de Corrió del pajarillo, (Pardo, 1943: 35-47); en España, Menéndez Pidal en la parte dedicada al **Romancero Judío-Español**, de **Los romances de América**, (1958: 149), como **Amantes perseguidos**, con la observación de que es "muy común en la tradición peninsular", indicando también Tánger, Andrinópolis, Salónica y Oriente, V. T. Mendoza, (1939: 58) y J. M. Cossio, (1947).

Bruno C. Jacovella dice que de los romances monorrimos no se habrán conservado más de quince en la tradición argentina, e inclusive americana, de los cuales, además de los ya mencionados, tenemos recogidos en San Luis los siguientes: Las señas del marido o la esposa fiel. La aparición o Alfonso XII, El señor don Gato, El martirio de Santa Catalina, El embajador (Hilo de oro), La fe del ciego, Mambrú, Elisa de Mambrú, Blanca Flor y Filomena, Allá viene mi marido; en cambio no hemos anotado ninguna versión de El marinecito, Delgadina y El pastor y la dama.

Merece una mención especial un romance religioso que he recogido en versión de la **Virgen que busca al hijo** y que R. Menéndez Pidal lo trae como el romance de La Magdalena, en dos versiones, una de Chile y la otra de Sepúlveda (provincia de Segovia), (Menéndez Pidal, 1958: 29-30). Nuestra versión dice así:

Jesucristo se ha perdido  
la Virgen lo va a buscar;  
lo buscaba de huerto en huerto  
y de rosal en rosal;  
debajo de un rosal blanco  
vio un hortelanito estar:  
—Hortelanito, por Dios,  
dime la pura verdad,  
si a Jesús de Nazaret  
por acá has visto pasar.  
—Sí, Señora, que lo he visto  
antes del gallo cantar,  
con una cruz en su hombro  
que le hacía arrodillar,  
una corona de espinas  
que le hacía traspasar,

y una sogá a la garganta  
 que le hacía tropezar;  
 entre judío y judío  
 bien acompañado va.  
 Caminemos, Virgen pura,  
 para el Monte del Calvario  
 que por presto que lleguemos  
 ya lo habrán crucificado.  
 Ya le remachan los pies,  
 ya le clavarán sus manos,  
 ya le tiran la lanzada  
 en su divino costado.  
 La sangre que derramaba  
 está en cáliz sagrado;  
 el hombre que la bebiera  
 será bienaventurado;  
 será rey en este mundo  
 y en el otro coronado.

Las versiones ya comentadas de Menéndez Pidal empiezan como el romance profano del Conde Arnaldos:

¡Quién tuviera tal ventura	sobre las aguas del mar,
como la hubo el conde Arnaldos	la mañana de San Juan!...
Y el de La Magdalena dice:	
¡Quién tuviera tal ventura	sobre las aguas del mar,
como tuvo Magdalena cuando a	Cristo fue a buscar!

Los romances religiosos tuvieron su auge en los siglos XVI y XVII.

#### LOS CORRIDOS

Para no alargar esta comunicación, al dejar el romancero monorrítmico trataremos sucintamente del romance en cuartetos como forma del romance criollo, pero que al hacer recopilaciones, ya sea de los recogidos recientemente en las comunidades folk, o los conservados en archivos como la Colección de Folklore de 1921, aparecen como corrido o corrida, letra, verso, versada, compuesto y argumento, tal como lo expresa Olga Fernández Latour de Botas, (1969: 64-65), al dejar establecida la "denominación general de **corrido**, como **elipsis de romance corrido**", para la poesía narrativa de Hispanoamérica.

De los corridos noticieros dejaremos sin mencionar los históricos, matonescos, sucesos locales, para ocuparnos de una versión de desgracias y averías titulada Traición de mujer, que en realidad son tres versiones con sus variantes que coinciden en la ubicación del lu-

gar donde se desarrolló el sucedido o el caso, al parecer de gran repercusión.

Los personajes son de apellidos muy conocidos en la zona: don Vicente Bustos, su esposa doña Concepción Guñazú o doña Concha; el amante de ésta el teniente Rosales y el cómplice Valentín o Valencho Muñoz. La tragedia reside en el asesinato de don Vicente por Rosales para complacer a doña Concha a fin de seguir con libertad esos amores ilícitos.

La versión más completa dice así:

Licencia pido a los cielos  
 y a la gran Soberanía,  
 a los dueños de esta casa  
 y a los santos de este día.

Para principiar la historia  
 quiero darles a entender,  
 a los riesgos que se expone  
 el valor de una mujer.

En nombre de Dios comienzo  
 y de la Virgen María,  
 en ese arroyo'e los Vilchez  
 ha sucedido esta avería.

Doña Concha Guñazú  
 mujer de mal corazón,  
 hizo matar su marido  
 por una ciega pasión.

Ella goza de sus gustos  
 disfruta'e su amor, halagos,  
 con Nicolás de Rosales  
 trataba de muchos años.

—Sabrá, Rosales, le dice,  
 que para andar más a gusto,  
 si es cierto que ud. me quiere,  
 pues me ha de matar a Bustos.

(Son 90 estrofas que detallan el crimen, el fusilamiento de Rosales, la prisión de doña Concha

y la actuación del alcalde de Santa Bárbara. Termina así:)

Nacen hijos infelices  
nacidos de noble sangre,  
a rodar con injusticia  
y pagar deudas de madre.

Ahí tiene Ud. don fulano,  
téngalo por devoción,  
al finado don Vicente  
de rezarle una oración.

Esta es una terminación generalizada para este género de composiciones con personajes osados, insolentes, matones, de fascinante personalidad para la psicología popular.

Otra versión de este mismo cantar empieza así:

Voy a contar una historia  
sin hacer a nadie daño,  
Rosales con doña Concha  
trataban de muchos años.

Y termina en esta forma:

Bendito sea Dios al mundo,  
como mi lengua utilizo,  
que los hechos de las madres  
vengan a pagar los hijos.

Los padres que tengan hijos  
sépanlos adoctrinar,  
la muerte de ñor Vicente  
en lo que vino a parar.

Son 52 estrofas; el nombre del poeta se olvidó; cada uno hizo la reelaboración según su entendimiento y saber; gracias a este fenómeno folklórico este cantar pasó a ser de una colectividad, repetido y recordado como las noticias de crímenes famosos que publican los diarios. Esta es la función periodística y noticiosa de la poesía tradicional.

Carrizo recogió una versión muy incompleta en La Rioja; puede ser esta misma que llegó hasta la vecina provincia.

También pasamos por alto los corridos imaginativos, ya sean jocosos o novelescos, para entrar en el grupo más interesante y más criollo: el de los corridos animalísticos, con las reflexiones y disputas de éstos ya en su condición de animales o como personas, pero que en cualquier caso no llegan a ser fábulas porque carecen de moraleja. En San Luis tenemos el de la "Disputa del caballo y el buey", considerado un verdadero paradigma en las dos versiones publicadas en el país: la de Ventura R. Lynch que aparece en su **Cancionero bonaerense** y el que transcribe J. Alfonso Carrizo en el **Cancionero P. de Tucumán**, y que explica que se lo facilitó el escritor Justo P. Sáenz, quien lo recogió de la tradición entrerriana.

Cuando se publique el **Cancionero de San Luis** podrán los traductores incorporar nuestra versión para su estudio:

Atención, pido, señores,  
atención, les contaré  
los largos padecimientos  
del caballo con el buey.

Estando un buey en los campos,  
postrado, triste y tirado  
al rigor de su trabajo  
que el dueño le había dejado.

Viene el caballo y le dice:  
—¿Cómo le va compañero?  
Vos postrado y yo también  
de un mismo mal padeciendo.

Entonces le dice el buey:  
—Eso, para mí no es nada,  
a quién trabajó más fuerte  
o hecho mejores hazañas .

.....  
Y le responde el caballo:  
—Yo le gano, compañero,  
si en yerras o en apartes  
trabajando en un rodeo.

(Siguen las ponderaciones de los trabajos como ésta del buey).

Entonces le dice el buey:  
—Yo te la debo ganar,  
yo he corrido la carrera  
desde Salta a Tucumán

Son 32 estrofas. La versión de Lynch empieza así:

Presten todos su atención  
señores, les contaré  
un coloquio que pasó  
entre un caballo y un buey.

Y la de Carrizo:

¡Señores, con todos hablo  
atiendan: les contaré,  
en los trabajos que anduvo  
el caballo con el buey!

Como hemos visto son tres versiones distintas que tratan el mismo tema. El recopilador señor Sáenz anota que: "Este romance parece ser original de la provincia de Buenos Aires. Don Segundo Sombra y otros viejos peones de las estancias de San Antonio de Areco, lo cantan por cifras en la guitarra". Nosotros podemos corroborar ese dato, pues nuestra versión fue tomada en Concarán al señor Pascacio Nievas, hace varios años, cuando ya tenía más de 80 años; su niñez y juventud la pasó en la provincia de Buenos Aires, lo que quiere decir que con él vino este corrido a San Luis donde fue repetido e incorporado al cancionero lugareño. Quizá las variantes que tiene provienen de condiciones de ambiente, costumbres y medio social.

Otro corrido animalístico muy común en la provincia es el de "El jilguero y la calandria". Tenemos cuatro versiones conocidas; la más completa consta de 86 estrofas:

Atiendan, señores míos,  
me han pedido que les cante,  
voy a cantar el concierto  
de dos pájaros amantes.

El jilguero y la calandria  
eran dos que se querían  
temerosos de un desprecio  
ni uno ni otro se decían.

Al cabo de tanto andar  
le dijo el jilguero un día,  
que deseaba ser su amado  
y que por ella moría.

Le contestó la calandria:  
¿Cómo le habría de amar?  
no puedo, jilguero, ahora,  
soy mujer del cardenal.

Y termina de esta manera:  
aquí se acabó este verso  
del amoroso jilguero;  
él salvó sus compromisos,  
quedó preso el carpintero

Otra de nuestras versiones empieza así:

Atención pido al silencio,  
les pido por un instante,  
quiero contar los trabajos  
de dos pájaros amantes.

Y termina:

A los señores oyentes,  
yo con todos hablaré,  
por ser amigo de echar  
le robaron la mujer.

El principio y el final de estos cantares tienen esas fórmulas propias del juglar criollo para preparar o interesar primero a los oyentes, y la terminación es un comentario para impresionar más al auditorio. Esta poesía cumple su función social; es un entretenimiento en un medio donde era desconocido el teatro.

Esta poesía narrativa, tanto la forma española como la criolla, responde a la "sencillez, espontaneidad y sobriedad" propias de la poesía popular y tradicional que aún pervive en esta provincia de San Luis, donde el criollo nace, como los pájaros, con el don del canto heredado de su raza, la nueva casta que embalsama su vida con las manifestaciones del amor, la alegría, o sufre con el sonido opaco de la pena. Canta para alabar lo divino de la Creación, las circunstancias del vivir y las emociones del alma. Las imágenes de la inspiración corren con los ríos, vibran en la cadencia sonora de los bosques, en la brisa que arrastra la hoja, el pétalo, que acaricia la embriaguez de la calandria.

El sentimiento de la tierra nativa palpita en la voz del joven con arrogancias de virilidad, o del viejo, que desde la orilla opuesta del mar de su vida, recuerda osadías del corazón.

Esta poesía, de densidad popular y tradicional, propia de nuestra tierra puntana, es la que tenemos que recoger y guardar antes que los chiflones extraños conviertan en guadal las fuentes florecidas de cantares, iridiscentes de vislumbres españolamente criollas en la voz para el amor, la esperanza, la ausencia, la ternura, la reflexión y la fe.

## ORIGENES DE LA CUECA CUYANA

NESTOR LEMOS

### 1. SU PROCEDENCIA INMEDIATA.

Para el argentino Carlos Vega, la 'cueca cuyana' deviene de la 'zamacueca', danza que aparece en los salones distinguidos de Lima, allá por el año 1824 según los datos más fehacientes. De Lima —siempre según el autor citado — pasa, casi de inmediato, a los salones de Santiago de Chile (1824-25), y en el quinquenio siguiente (1825-30) ya la juventud cuyana acomodada supo del lenguaje amoroso de los pañuelos al ritmo de la zamacueca.

De tales datos se desprende que la 'cueca chilena' actual, deviene directamente de la zamacueca peruana, y que la 'cueca cuyana' sería hija de la chilena. Escribe Vega: "La zamacueca fue introducida a los salones de Mendoza, por los salones de Chile, y a los de Jujuy, Salta y Tucumán por los salones de Lima a través de los bolivianos" (Vega, 1953: 29).

### 2. LA OPINION CUYANA.

Los estudiosos de la música folklórica cuyana (Ciencia Raso, Jorge I. Segura Ezequiel Ortiz Ponce y otros), están de acuerdo con Vega en cuanto la 'cueca cuyana' es una derivación de la "zamacueca", pero no lo están en el grado de parentesco que Vega le atribuye con la 'cueca chilena'. Para ellos las cuecas 'cuyana' y 'chilena' son — si se nos permite la metáfora — hermanas gemelas. Serían dos hermanas que viajaron en el accionar y sentir de sectores sociales de semejantes, por paisajes distintos y se instalaron en colectividades también diferentes: una llega a Chile por vía marítima, traída por marineros; la otra viene por tierra, bajando por la meseta boliviana atraviesa el Tucumán y llega a Cuyo traída por los arrieros, al lento caminar de sus bestias de carga.

### 3. INTERROGANTES QUE SURGEN AL COTEJAR AMBAS OPINIONES.

Si la estructura de la 'zamacueca' se forja en las mansiones limeñas y casi de inmediato se encuentra en las residencias señoriales

de Chile, y poco después en las argentinas, sus portadores tuvieron que ser, lógicamente, gente de pro y no rudos marineros o arrieros. Por tanto, los autores cuyanos estarían equivocados: la 'cueca cuyana' no pudo ser traída por los arrieros, cuando mucho pudo venir de los salones argentinos norteños a los cuyanos conducida por la mozada de co-pete. El pueblo, el verdadero pueblo, no habría desempeñado ningún papel en esta tarea cultural.

Sin embargo, será el mismo Vega quien les dará la razón a los cuyanos. Al hablar de la "zamba" dice: "Este es el nombre de una antigua danza peruana, anterior a la zamacueca y, muy probablemente, semejante a su victoriosa sucesora. También la conocieron las provincias argentinas". A continuación agrega: "la primitiva zamba llegó a la Argentina unos diez años antes que la zamacueca, es decir, hacia 1815 ó 1820". Páginas adelante, y refiriéndose a la presencia de la "zamacueca" en tierras chilenas, escribe: "... es probable que esta danza precursora, (de la zamacueca) haya sido la zamba peruana que llegó a Chile diez años antes" (Vega, 1953: 9, 70). Este dato es confirmado por Acevedo Hernández, (1953: 15).

En resumidas cuentas, Vega reconoce que existe una danza anterior y "probable" (ya veremos el origen de esa reticencia) precursora de la "zamacueca".

Tal antecedente abona la tesis de los cuyanos, según la cual nuestra cueca no deriva de la chilena; pero consideramos que se equivocan al considerarla desprendimiento de la aristocrática zamacueca, en vez de suponerla procedente de la "antigua zamba peruana", de origen evidentemente popular, que fue la que pudo viajar en el alma de marineros y arrieros. De todas maneras la tesis de los mendocinos explica mejor que la de Vega, las bien marcadas diferencias que se advierten entre la arrogante y briosa "cueca chilena" y la menos altiva, pero más genuina expresión de pueblo de la "cueca cuyana".

#### 4. EN BUSCA DE LOS ANTECEDENTES DE LA "ANTIGUA ZAMBA PERUANA"

Dando por sentado que la llamada por Vega "antigua zamba peruana", fue la precursora de la "zamacueca" y de las cuecas "cuyana", y "chilena", así como también de la "zamba norteña" de los argentinos, nos enfrentamos a una nueva tarea: indagar el pasado de la "antigua zamba peruana". Para ello trataremos de orientarnos dentro de un bosquejo de impresiones y pareceres dejados en una rica colección de relatos —compilados por Vega— de viajeros que transitaron este continente durante el siglo pasado. Además, y muy especialmente, debemos tener en cuenta algunas leyes ya establecidas por una nueva ciencia: la culturología.

Un análisis de los documentos a que hacemos alusión, muestra tres hipótesis sobre el origen mediato de la 'cueca cuyana' y sus similares.

- a) La aristológica.
- b) La negroide.
- c) La indigenista

#### 5. HIPOTESIS ARISTOLOGICA

Según esta tesis, la cultura es creación del sector social "superior", pero no de todos sus miembros, sino de una minoría: la élite. ¿Qué es la élite? A la pregunta responde un defensor de la tesis: "Es un tejido social diferente a la masa. Su función es elaborar un patrón de vida que cumple ante la masa el papel de modelo".

En el tema que desarrollamos, Vega es el principal representante entre nosotros de esta corriente. Por eso al estudiar el origen de la "zamacueca" la ve como una derivación americana de danzas europeas, y llega a suponer que "El liberalismo europeo introdujo los elementos coreográficos precursores...". Pero no nos da la denominación de ninguna de tales danzas europeas "de análogas estructuras", ni de "bailes tradicionales vigentes en América" que pudieran tomarse como antecedentes de la zamacueca, lo que es muy extraño dada la versión y responsabilidad del musicólogo argentino. Por eso también al referirse a la difusión de la zamacueca (que abarca el cono sur del continente y se extiende por las costas del Pacífico hasta Méjico), afirma: "ningún baile se difunde en ambientes populares si no se acepta antes en los superiores", (Vega, 1953: 6, 71).

Puede admitir el aristólogo que la zamacueca haya sido precedida por "alguna danza criolla", y hasta alguna reforma producida por un agregado del "estilo cholo" (<sup>1</sup>), pero su aristocrática concepción de la cultura rechaza toda posibilidad de que la zamacueca pudiera ser una creación genuinamente aborigen modificada en parte por la cultura musical europea; mucho menos puede aceptar su procedencia africana.

Pero sincero e infatigable investigador, Vega nos dejó antecedentes valiosos que anulan —como lo veremos— la falsa teoría aristológica y nos permite acercarnos a más ciertas conclusiones.

1. CHOLO, indio civilizado que vivía en las poblaciones de blancos, desempeñando algún oficio manual.

## 6. HIPOTESIS NEGROIDE

Para algunos autores, la cueca se derivaría de un baile árabe heredado por los españoles, quienes lo habrían hecho llegar al nuevo continente. Es ésta, como se puede advertir, una posición intermedia entre la tesis aristológica y la negroide. Pero se puede repetir aquí el caso anterior: no se conoce nombre ni coreografía del supuesto baile.

Para la mayoría de los tratadistas nuestros, la cueca deviene de danzas traídas del Africa por los negros esclavizados. Para unos, esa danza se llamaría **zambapalo**, para otros **lariote**; pero sobre su coreografía, apenas se dice que se trata de una danza impúdica por las contorsiones de la mujer y porque en ciertos momentos la pareja se golpeaba mutuamente el vientre al compás de la música. Evidentemente, se trata de una danza africana que de la zamacueca sólo tiene de semejanza el ser bailada por una pareja.

Los primeros que en estas regiones sostuvieron el origen negroide de la cueca fueron el argentino Juan María Gutiérrez y el chileno Benjamín Vicuña Mackenna <sup>(2)</sup>. Quizás la predominante autoridad de estos dos ilustres escritores del siglo pasado, sea la causa de primeramente —repetimos— con el nombre de **zamba**, derivación de folklore sigan sosteniendo esta opinión, sin ahondar en el análisis del problema.

Esta hipótesis se basa en el hecho de que la cueca se conoció primeramente —repetimos— con el nombre de **zamba**, derivación de "zambo", lo que lleva a la siguiente conclusión: los españoles y sus descendientes "criollos" conocieron la danza por intermedio de los "zambos", es decir de los mestizos de indios y negros <sup>(3)</sup>.

- 2 BENJAMIN VICUÑA MACKENNA (1831- 1886), chileno, versado historiador, estadista liberal y periodista de garra. Al escribir sobre la cueca chilena se sujeta a la información de un mercachifle (el calificativo es del autor) francés, de nombre Julián Mellet, confirmada por el mismo Vicuña en un viaje a Lima y visitar una chingana del **barrio de los negros**. Según la información de Mellet, lo que él llama "**la zama cueca negra**" y todavía **semiafricana**, había sido introducida a Chile por los negros de Guinea. Y que en Quillota y en el Almendral, alojamientos obligados de su itinerario, conocíanla en aquel remoto tiempo, 1814, con el nombre africano o indígena de "**lariote**". (Los subrayados son nuestros, y llevan por finalidad hacer resaltar dudas y contradicciones históricas en que incurre la información: una danza negroide a quién los araucanos pudieron ponerle nominación, pero nunca —"en aquel remoto tiempo"— la bailaron).
3. ZAMBO. Del latín **seambus** y éste del griego **skambus**. En su significación castiza es un adjetivo que puede sustantivarse para designar a ciertas personas que presentan juntas las rodillas y separadas las pantorrillas. Comúnmente se les denomina 'patizambos', piernas torcidas hacia afuera.

La anterior verdad histórica no prueba, ni siquiera supone que los zambos fueron los creadores de la danza que tratamos, pero autoriza científicamente a considerarla como herencia cultural de las razas progenitoras. ¿Pero cuál de las dos?

Consideramos que la estructura básica, tanto de la música como de la coreografía de la danza que dio origen a nuestra actual cueca, es de origen quechua y no negroide. En los párrafos siguientes daremos las razones que determinan nuestra posición. Esto no significa que los negros no puedan haber contribuido con algunos elementos propios, pero de carácter complementario únicamente, tales como las palmadas, el zapateo e instrumentos musicales.

La tiranía del tiempo nos priva de ahondar debidamente el problema de la herencia negroide, pero nos detendremos para responder a una posible pregunta: Si la cueca o zamba o zamacueca, etc., es de procedencia aborigen o negroide, ¿cómo es que los conquistadores la conocieron por intermedio de los zambos y no directamente de los indios o de los negros africanos?.

Es fácil responder y disipar tales dudas. En primer lugar los aborígenes eran libres y trataban de poner tierra de por medio con los españoles para evitar "encomiendas", y otras instituciones tipo feudal con las que se encubrían prestaciones gratuitas de trabajo indígena y en donde no había tiempo para bailes o cualquier clase de jolgorio; apenas si se permitía el canto acompañado, y eso porque influía favorablemente en la producción. Las fiestas indígenas eran celebradas en lugares donde no llegaban los conquistadores.

En cuanto al papel de los zambos como portadores de la danza amatoria de los quechuas a los centros de población blanca, también es perfectamente explicable si se tienen en cuenta algunos datos que proporciona Acosta Saignes en un vigoroso y bien documentado, libro intitulado "Vida de los esclavos negros en Venezuela" (1967). Y si bien esos datos se refieren especialmente a Venezuela, ellos son válidos —en términos generales— para todos los parajes donde rigieron las Leyes de Indias. Según tales aportes históricos, los zambos no nacieron en los centros poblados españoles, dado que las leyes prohibían el mestizaje de indios y negros, porque el nacimiento de los hijos planteaba problemas legales de difícil solución: el zambo, hijo de un progenitor libre y otro esclavo, ¿en cuál de los dos sectores se le clasificaba?

La almáciga de zambos fueron principalmente las **cumbes**, aldehuelas, levantadas por negros **cimarrones** (4) e integradas, la mayoría

4. CIMARRONES, Negros esclavos que huían a los bosques, montañas o sitios alejados, donde vivían en colectividades, mezclados casi siempre con aborígenes.

de las veces, por indígenas de las encomiendas. (5) Estas **cumbes** llegaron a contarse por centenares en América española. Refiriéndose a esta conjunción de razas, escribe Acosta Saignes: "se cruzaban numerosamente desde el punto de vista físico, convivieron en haciendas, cumbes y comunidades indígenas. Desde luego —añade— este mestizaje carece de importancia. **El cruce fundamental fue el de culturas**, el de actitudes ante los colonizadores, **el de una intensa transculturación** que fundió los rasgos fundamentales del pueblo venezolano", (Acosta, 1967: 283). Y de otros pueblos como el peruano, agregamos por nuestra cuenta.

El autor venezolano nos entrega copia de un documento que nos ilustra sobre la fecha y las causas que contribuyeron a la invasión de la antigua zamba o cueca en las poblaciones blancas del Perú. Nos referimos a la Real Cédula conocida como "Carolino Código Negro", fecha 31 de mayo de 1789: "dada en Aranjuez, sobre el trato que deben dar los amos a los esclavos, y de sus tareas", (Acosta, 1967: 360).

Es que la explotación del hombre por el hombre tiene límites infranqueables: huían esclavos e indios encomendados, estallaban sublevaciones sangrientas, la población blanca aumentaba año tras año, pero consideraba indigno el trabajo manual; esas gentes habían llegado para ser encomenderos o buscadores de tesoros. Resultado: la situación económica se tornaba deplorable. Se imponía una reforma urgente de las leyes que regían la esclavitud, haciéndolas más benigna, más humanas. La nueva ley vino a reglar las viviendas, alimentación, ropa, atención de los enfermos, de los viejos, de los niños; fijó la jornada laborable de sol a sol con un intermedio de dos horas para que los esclavos las emplearan **"en su propio beneficio y utilidad"**.

Otra disposición trajo esta ley que influyó en la historia de la zamba: después de decir misa en los días de precepto (domingos y feriados religiosos), los esclavos quedaban libres para organizar **"diversiones simples, honestas y sencillas"**.

Tales disposiciones motivaron un cambio radical en la vida no sólo de los esclavos, sino también en el conjunto del bajo pueblo compuesto por libertos, zambos, cholos indígenas, hasta blancos en la miseria. Ella tuvo la virtud no solamente de suspender la fuga de los esclavizados, sino que atrajo cierta cantidad de cimarrones; los zambos libres se acercan a las ciudades y se convierten en artesanos, vendedores ambulantes y hasta en pulperos, igual que los mulatos y negros

5. ENCOMIENDA. Institución que entregaba a un conquistador, un grupo de indígenas: aquél debía defenderlos y evangelizarlos; éstos debían pagar un tributo, tributo que en la práctica fue una forma de trabajo forzado periódico.

Libertos. Esas pulperías se transforman en salas de esparcimiento, en **chinganas**, donde se reúnen negros, indios, mulatos y, sobre todo, zambos, para llenarlas con sus cantos y danzas.

En esos sitios y al final del siglo XVIII, en medio de la población blanca, aparece la **zamba** volando desde las **cumbes**.

De las 'chinganas', pues, debió salir — imponiéndose sobre otros bailes negroides (con las cuales es confundida por más de un viajero) esa "antigua zamba peruana" de que nos habla Vega, llegada a Chile y Argentina diez años antes que apareciera la zamacueca, un tanto moldeada a la española en los encumbrados salones de Lima.

Ya es hora de que pasemos a reivindicar la procedencia aborigen de la cueca, zamba o como quiera llamársela.

## 7. HIPOTESIS QUECHUA O QUICHUA

Consideramos que la 'cueca cuyana' y todas sus similares devienen de una danza agraria y ritual de los quechuas. Seguramente fue, en su iniciación, un rito propiciatorio a Pachamama, la "tierra madre" de los quechuas y "madre de los cerros" de los calchaquíes, productora de toda vida (hombres, animales y vegetales).

Afirmamos esta tesis, por una parte, en algunas leyes ya establecidas por la cultorología que rigen el nacimiento y desarrollo de las artes rítmicas y, por otra, en descripciones sobre las técnicas empleadas por los indígenas del Perú en sus tareas agrarias.

Empecemos por las leyes:

a) **Las manifestaciones artísticas se originan, especialmente en; el trabajo colectivo.**—" ... las artes del movimiento (música, baile, poesía) aparecen al realizarse el trabajo, y las artes del reposo (escultura, pintura) en los productos del trabajo, si bien a menudo sólo en forma ornamentica". "...**muchos bailes de los pueblos primitivos no son otra cosa que imitaciones conscientes de ciertas faenas corrientes (construcción de botes, caza, pesca, guerra, recolección), y muchos cantos del trabajo han continuado existiendo en la forma de cantos de bailes**", (Bücher 1914).

b) **Estos primeros bailes aparecen en forma de 'ritos' rogativos o de glorificación**, porque no debemos olvidar "que el rito es la primera forma que asumió la técnica en la sociedad y es siempre anterior al mito y no viceversa", (Domini, 1961: 94).

c) **Entre los primitivos, el trabajo se dividió por sexos**. Las labores de pesca y caza pertenecieron a los hombres; el majado de granos y todas las atenciones de la precaria aldehuela, correspondía a

las mujeres. Pero también hubo labores como la recolección de frutos, raíces, tallos, etc., que eran comunes a los dos sexos. Cuando las colectividades transponen la etapa de la recolección y ganadería para entrar en la agrícola, haciéndose sedentarias, las tareas de roturación, siembra o plantío y cosecha, siguen siendo colectivas y comunes a los dos sexos.

d) **Las danzas ceremoniales que rinden homenaje a la fertilidad** (de la tierra, reproducción de animales, multiplicación humana) **se convierten en amatorias** al llegar a una determinada etapa de la cultura del grupo social que la creó.

Pasemos ahora a resumir algunas descripciones de labores agrarias en el Perú de los Incas que nos han sido dado encontrar:

a) **Roturación.** Para remover la tierra, los quechuas usaban la "taclla" o "yapuna", una especie de pala. "Los terrones eran desmenuzados por las manos de las mujeres que servían de auxiliares y seguían al labrador. Quitaban también las raíces de cosechas anteriores, lo mismo que todas las piedras", (Beauchat, 1918: 639).

b) **Siembra.** Agreguemos otra descripción cuya fuente lamentablemente se nos ha extraviado: En la siembra, también colectiva y en mancomunidad de sexos, los varones iban abriendo los hoyos con un palo largo y aguzado, mientras las mujeres, **agachadas**, los seguían enterrando las semillas, tubérculos o lo que fuere. Por lo general estas siembras debieron ser de maíz, de ahí que entre los muchos nombres que recibió la danza que los cuyanos conocemos por cueca, figura el de maicillo y maicito,

Ambrosetti (1865-1917) visitó —a fines del siglo pasado— el antiguo país de los calchaquíes —de cultura muy influenciada por la incásica— y nos dejó esta estampa sobre la siembra: "...las mujeres se reparten las semillas, en tanto los hombres se hacen cargo de los arados, uncidos a los cuales se hallan los bueyes con los cuernos adornados con pañuelos de colores, coronas de flores, ramas de sauces, etc., empezando la apertura de los surcos dentro de los cuales las mujeres derraman semillas desgranadas de las espigas que llevan. Concluída la siembra vuelven todos a la casa-habitación para chancar el gusano, esto es, hacer una merienda menudeada de chicha y **terminada en un baile**", (Ambrossetti, 1947: 100).

Los tiempos han cambiado: los hombres han abandonado el tosco "yapuna" por el arado, pero las mujeres siguen encargadas de enterrar las semillas siguiendo a los hombres. Y qué danzas podrían ejecutarse que no fueran alegóricas al trabajo venturosamente concluído?

**Trilla.** Ricardo Palma (1833-1919), refiriéndose a los restos de "ayllus" y a sus tareas agrícolas, escribe: "un rítmico golpeteo acompañado por gritos semimusicales, señala a los hombres que ro-

dean un montón de trigo (p'anay en quechua): están destrozando las espigas para liberar el grano: Los enormes mazos curvos se alzan una y otra vez, todos al mismo tiempo, y se desploman sobre la paja quebradiza que revolotea en el aire a cada golpe, dibujando una frágil polvareda amarilla. Los minúsculos indios reeditan la misma forma de trillar que empleaban sus antepasados", por supuesto que con otros cereales, como el maíz pongamos el caso.

Ambrossetti, por su parte y refiriéndose a las supervivencias quechuas entre los descendientes de los diaguitas o calchaquíes, nos dejó esta reseña; "cuando efectúan la trilla del trigo, operación que realizan las yeguas pisoteando en la era y siendo necesario aventarlo para separar la paja del grano, si no corre el viento indispensable, abrigan la superstición de que llamándolo acude solícito y para ello levantan un pañuelo sobre un largo palo dando silbidos prolongados y hasta según creo, ciertas palabras misteriosas que no he podido recoger", (Ambrossetti, 1947: 101)

Cortazar, al prolongar una selección de trabajos de Ambrossetti y comentar la reseña que arriba transcribimos, agrega: "en la región de Cachi el viento es personificado y se lo reclama con el nombre de "Amselmo" que se prefiere con lánguidas modulaciones miranda hacia la dirección en que sopla y acompañando la invocación con agudos y prolongados silbidos. Así lo he podido documentar y esto completaría la información de Ambrossetti" (Ambrossetti, 1963: 23).

## 8. ANALISIS COMPARATIVO DE LA COREOGRAFIA DE LA CUECA CUYANA Y LAS TECNICAS AGRARIAS DE LOS QUECHUAS.

En base a las leyes culturales arriba registradas y a las descripciones de las técnicas quechuas en sus labores agrícolas, vamos a tentar un análisis comparativo con la coreografía actual de la cueca cuyana y todas las que aparecen precediéndola.

a) En primer lugar en esa coreografía se nos presenta la pareja varón y mujer siguiéndose uno al otro, aunque a la inversa: ahora el varón sigue a la mujer. Es que la danza de los trabajos agrícolas se ha transformado en amatoria.

b) La mujer agachada que en el labrantío deshacía terrenos y enterraba cimiento, se ha ido irguiendo, hasta llegar a la airosa y volandera silueta que muestra, entre nosotros los argentinos, la cueca cuyana y la zamba norteña. Decimos "se ha ido irguiendo" porque ciertas crónicas de antigua data, la denomina **zamaclueca** o **zamba clueca**, debido a que la bailarina iba deslizándose semiagachada y extendiendo la falda a los costados, a imagen de las gallinas cluecas, imi-

tación muy semejante a la figura femenina cuando estaba entregada a roturar y sembrar.

c) Lo que más distingue a la cueca cuyana de la chilena es el **cepillo** que ejecuta el varón, en vez del zapateo de la transcordillera. ¿Y qué es el "cepillo" sino reminiscencia del emparejamiento de la tierra por el pie del labrador después de haber cubierto la simiente? En esta figura se advierte otra diferencia, otra inversión mínima: el cepilleo lo ejecuta en la danza el varón, en labores del agro lo hacía la mujer. La diferencia entre el zapateo y el cepilleo es, para nosotros, prueba de que en la cueca cuyana se conserva más fielmente la tradición coreográfica que en la chilena con su gallardo y sonoro zapateo que, parécenos, tiene mucho de influencia española (no olvidarse que viene de los salones coloniales), aunque, también pudo provenir de algún baile negroide, como el **colucho**, del que deja constancia Ciro Bayo. Para concluir con estas analogías entre los quehaceres de los labrantíos quechuas y la coreografía de la cueca, vamos a referirnos a uno de los elementos coreográficos más característicos de esta danza: el pañuelo.

Del origen de esta prenda en la cueca y en la zamba, se ha dicho que seguramente fue un agregado español. Para nosotros esta afirmación es de cuño aristológico, sin fundamento histórico y menos artístico.

No, tiene fundamento histórico porque basta analizar los datos ya transcritos de viajeros y estudiosos que pudieron observar a los quechuas o a herederos de su cultura como los diaguitas, para darse cuenta de inmediato que el pañuelo fue una prenda de tan singular importancia para el aborígen peruano, que llegó a convertirse en un elemento ritual, como lo dejamos subrayado en un relato de Ambrosetti completado por Cortazar; allí se muestra al pañuelo llamando al viento y adornando no sólo a las campesinas, sino hasta los animales de labranza. Hay más aún: los pañuelos no flamean únicamente en las tareas campestres, lo hacen también —con mucha mayor profusión y multitudinariamente— en fiestas como la de Amancay o fiesta de la primavera y, sobre todo, en los casamientos. Al respecto resumimos una página de Ambrosetti donde se describe una boda diaguita: cuenta el autor que, después del acto religioso se dirigen hacia el lugar de recepción a caballo, mujeres en anca, siguiendo a la pareja de novios y agrega textualmente: "llevan **pañuelos de colores atados a unos palos que hacen revolotear** a guisa de banderas. . .". La fiesta termina "bailando cuecas y gatos" (Ambrosetti, 1947: 23).

Así, el pañuelo entre los quechuas, si bien tiene un significado ritual en el trabajo, también lo tiene en el amor —cumpliéndose la ley que en oportunidad señaláramos— y, por ende, no podía dejar de

trasladarse a su baile amatorio: la cueca. El papel litúrgico del pañuelo llamando al viento, se ha convertido en una saludo declamatorio de amor.

El pretendido origen hispano del pañuelo, en nuestra popular danza, no tiene fundamento artístico por las razones que bien señala Isabel Aretz: "**en Europa es** bien conocido el uso del pañuelo **cortesano**, pero no va más allá de su presencia en manos del caballero y la dama". Y a continuación establece la diferencia con laconismo espartano y hondo sentir telúrico: "entre nosotros el pañuelo **habla o declara**", (Berrutti, 57: 328). Tornero, a su vez, hizo resaltar el papel del pañuelo en la zamacueca: "la zamacueca reúne —afirma— el encanto de los giros, la gracia refinada de las ondulaciones del cuerpo y **el manejo del pañuelo**". Entiéndase bien: no se trata de exhibir el pañuelo, sino de saber **manejarlo**; de hacerlo **hablar o declarar**, según la feliz expresión de Isabel.

**Permítasenos** un párrafo final, para dejar sentadas dos confesiones: a) somos conscientes de que únicamente hemos llegado a una hipótesis, pero científica puesto que se apoya en leyes. Como todas las hipótesis exige comprobaciones. Quieran los musicólogos folkloristas prestarle atención y buscar supervivencias en el Perú y regiones limítrofes, b) Tampoco pretendemos decir que hemos inventado la pólvora: sabemos de varios viajeros y folklorólogos que sostienen el origen quechua de la zamacueca. Como prueba, vaya esta opinión de Víctor Villegas Alegre: "por los testimonios de los cronistas españoles, indios, mestizos, recolectores minuciosos de las costumbres y tradiciones de las culturas aborígenes... sabemos ahora acerca de sus ceremonias (se refiere a los pueblos precolombinos del Perú), de sus expresiones poéticas, de sus canciones coreográficas, que **giraban en torno a las actividades de la agricultura y ganadería cuya vigencia aún se perpetúa**" (1960: 34).

Si algún valor tiene este corto ensayo, es el haber pretendido mostrar que la culturología tiene leyes esclarecedoras de muchos problemas folklóricos. Si lo hemos conseguido o no, lo dirá la crítica de los mejor versados.

## LOS HUATRILAS DE JAUJA (Perú)

SIMEON ORELLANA VALERIANO

Dentro de la amplia gama de personajes típicos que intervienen en las diferentes manifestaciones folklóricas que se realizan a todo lo largo y ancho del valle sagrado de los huancas, destacan nítidamente los famosos huatrilas del 20 de enero en Jauja.

Ellos representan la alegría, lo jocoso y risible de las fiestas. Sus ocurrencias, sus dichos, sus formas de enamorar y de pedir licor; su característica forma de bailar y de alegrar las tunantadas y chonguinadas no tienen paralelo. Son los payasos de toda fiesta costumbrista; sin su presencia la festividad, sea religiosa o profana, no tendría sentido.

El huatrilas mezcla lo satírico con lo burlesco, sabe, utilizando el dialecto huanca, burlarse de los "señoritos" o "niñuchas" y de las "suncochallays". Su ingenio es agudo y el lenguaje utilizado es cómicamente mordaz.

La fiesta de San Sebastián es una de las más importantes del calendario folklórico jaujino. Representa también la fecha en la que los huatrilas realizan la más completa exhibición de su arte costumbrista; se les ubica tanto en la tunantada como en la chonguinada.

Los Carnavales (comadres y compadres de Paca), Navidad del Niño Jesús, Año Nuevo y la mayor parte de las fiestas de los distritos de Jauja ven desfilar a estos personajes típicos de la zona.

La psicología folklórica tiene un hermoso filón en el huatrilas y en los demás personajes que he de mencionar a lo largo de mi trabajo. Es interesante notar la gran transformación que experimenta en su personalidad el disfrazado, escudado en la máscara realiza actividades que en otra condición no lo haría, solicita licor enamora, baila, canta, recita, se burla de todos, y muchas veces extenuado y borracho se queda dormido en una banca de los innumerables toldos que rodean la plaza de Yauyos. Debido a ello el huatrilas jamás muestra el rostro sin su protección; cuando le invitan licor lo bebe levantando un poco la barbilla de la máscara, otras veces bebe directamente a través de los labios sonrosados de su disfraz. Ultimamente con el fin

de no tener problemas, utilizan una especie de "cañita" para absorber la bebida. Algunas máscaras se ajustan tan bien al rostro que se puede hasta fumar tranquilamente.

El motivo fundamental de mi trabajo es el de aclarar la confusión que se viene produciendo con respecto a la denominación de huatrilas. En la actualidad se llama Chuto, Cullocara, Tunante, Jergacumo y Huatrilas a varios personajes típicos del folklore de Jauja sin individualizarlos ni aplicar el nombre correcto al verdadero propietario.

Esta confusión se halla tan difundida en el valle sagrado de los huancas que he creído conveniente hacer un breve estudio para clarificar conceptos y facilitar de esta manera las investigaciones de los estudiosos del folklore huanca. Lógicamente estas confusiones están más acentuadas en los jóvenes, quienes al querer "explicar" al turista o a sus amigos la festividad del 20 de enero utilizan indistintamente los nombres mencionados. Estos turistas posteriormente en sus conversaciones referentes a sus viajes ayudan a aumentar el error.

Todos los personajes mencionados se diferencian principalmente por su vestimenta, aunque en algunos, hay que reconocer, esta diferencia es muy poca.

Otra diferencia importante es su origen, el cual tiene gran influencia en las manifestaciones de la personalidad adquirida por el disfrazado.

También se diferencia por su estilo de baile, de actitudes ante el público y por la forma de realizar sus gracias o pantomimas.

### EL JERGACUMO

El vocablo huatrilas pertenece al dialecto huanca; y debido a que es usado con mayor frecuencia en Jauja, podemos afirmar que es peculiar de esa zona. Se le utiliza para denominar al pantalón que usa el bailante y por extensión se denomina huatrilas a la persona que lo lleva puesto durante las festividades folklóricas. Algunos ancianos de la zona manifiestan que es debido a este pantalón que se originó; la confusión llamándose actualmente huatrilas a todo disfrazado que usa el pantalón corto. No podemos dejar de mencionar que algunos informantes manifiestan que huatrilas significa: desaliño o desaliñado; esto podría explicar la forma tan rara de la vestimenta de nuestro personaje.

Este personaje es una caricatura del español rico; por lo tanto su origen se remonta a la colonia o fines de ella.

## PARTES DEL DISFRAZ

1. Tongo de paño fino, generalmente de color negro, en la parte delantera lleva algún adorno, puede ser una figura llamativa, algunas plumas, una tarjeta de presentación o de navidad. El tongo en la base, y de adelante hacia atrás está adornados con cintas de seda de diferentes colores, principalmente usan el azul, rojo y blanco; las cintas cuelgan por el lado posterior.
2. Un pañuelo de seda color blanco, aunque puede ser de otros colores, que es utilizado para cubrirse parcialmente el rostro, protegiéndose de esta manera el rostro, del sudor que produce la máscara.
3. Una máscara, confeccionada de cuero de llama, oveja o conejo. Estos cueros se someten a un proceso sencillo de curtiembre con la ayuda de alumbre y sal. Después de sacar la lana del pellejo, según se va secando con la ayuda del sol, se va frotando con la mano para suavizarlo. Las cejas son hechas en forma separada, es pellejo con su lana respectiva, se les da una forma especial y luego son cosidas sobre la cara. Por debajo de las cejas hay una abertura cuyos bordes están, cosidos con hilos de algodón; estas aberturas sirven para que el bailante mire; más abajo se encuentran los ojos de vidrio de la máscara; estos ojos, muchas veces se hacen de bolitas de cristal; están colocados con refuerzos de piel por detrás del rostro, y son completamente inmóviles porque están asegurados por medio de hilos, los cuales no le permiten ningún juego. Estos vidrios algunas veces son pintados de color azul, pardo o negro para que puedan hacer juego con el rostro.

La nariz sobresale nítidamente; esto se debe a que es de madera forrada con cuero trabajado, luego este conjunto se cose a la máscara.

La boca está formada por unos labios un poco gruesos, pintados de rojo no muy fuerte. Estos labios se preparan también separadamente. El bigote es bien poblado, lo mismo la barba; algunas veces esto llega a la exageración. Estos complementos son preparados con lana y todo, para luego ser colocados en la máscara. Las mejillas, como la punta de la nariz, son coloreadas con rojo.

En la parte posterior de la máscara existen cuatro huecos por los cuales pasa las tiras que la amarran. La impresión general produce hilaridad. Representa a un viejo.

4. Pañuelo de seda fina, que se coloca en el cuello cubriendo la espalda en la cual termina en punta a la altura de la cintura. Este pañuelo está generalmente bordado con figuras zoomór-

- ficas, fitomórficas y antropomórficas, representando escenas; costumbristas.
5. La ushcata o manta, se coloca debajo del pañuelo de seda y en forma cruzada, como una banda, amarrándose por el pecho. Es de lana o de algodón, su forma es casi cuadrada; de colores variados e intensos.
  6. El chaleco tiene varias decoraciones bordadas en alto relieve, otras veces es completamente llana, con cuatro o seis botones en la parte delantera y dos en la parte posterior. El color preferencial es el negro.
  7. Una camisa blanca; sobre la calidad existen variaciones, pero son limpias y bien planchadas. Como la fiesta dura varios días, es frecuente que los huatrilas usen una nueva camisa todos los días. La particularidad de esta prenda, es que la falda o borde se coloca siempre encima del pantalón o huatricula.
  8. Una corbata, que haga juego con el pañuelo y la ushcata.
  9. Las mangas o mangash; son hechas de lana en su mayoría y poseen gran cantidad de adornos; algunas están divididas en seis campos, en los cuales se intercalan adornos de figura de animales, plantas, dibujos geométricos, etc. Estas mangas se colocan para proteger al codo y en general a los brazos, especialmente en los trabajos de segadores de trigo. En la parte posterior, tienen unas tiras las cuales son atadas a la altura del cuello para impedir se corran hacia abajo a través de las manos.
  - 10.— El huatricula, pantalón corto confeccionado a base de lana de buena calidad o de un material al que se le denomina "bayeta"; en la actualidad también se usa, aunque en forma muy limitada, la "pana" y el terciopelo. Este pantalón lleva en los bordes adornos de cintas anchas de colores claros; a los costados también se les adornan con estas cintas. El color preferido es el negro; no he visto huatrilas claros; la decoración varía según los gustos, existen motivos a base de flores, animales y hasta soles radiantes; algunos no llevan ninguna decoración. A los costados tienen aberturas en la parte inferior externa. Su origen puede estar en el pantalón de montar de la dama española, o en su defecto en una exageración de la prenda masculina utilizada en la colonia por el español ricachón. Algunos informantes han manifestado que puede ser una derivación del pantalón corto utilizado por los llameros de las alturas, Creo que esta última opinión puede ser la exacta.
  - 11.— Las botas; éstas son iguales a las usadas para montar a caballo; existen unas botas muy parecidas a las usadas por los mi-

neros antiguos de la región del centro. Estas prendas son vinculadas directamente con el español mandón.

- 12.— Un huallqui, confeccionado de cuero de animales; tiene diferentes formas, algunos semejan cartera de mujer con su tapa, otros un pequeño maletín. Generalmente este huallqui o bolsa de cuero no tiene ningún adorno, algunas veces el cuero conserva la lana del animal. En su interior el huatrila guarda coca, cigarrillos, pañuelo, dinero y todas las cosas que mediante su ingenio ha podido recolectar. Se lleva colgado del hombro izquierdo y en forma cruzada por medio de una correa de cuero.
- 13.— Guantes de cuero; los colores preferidos son marrón y negro.
- 14.— Algunos huatrilas llevan como símbolo de elegancia y distinción un paraguas. Otros portan un bastón.
- 15.— Un fute o foete, como lo llaman los huatrillas, que es de cuero o tiras de cuero trenzado. La forma es igual a los que utilizan los que montan a caballo, con la diferencia que están adornados de plata. Algunos llaman a esta prenda: el látigo.
- 16.— Algunas veces el huatrila lleva, en las manos o colgado en forma opuesta al huallqui, un animal disecado. Este animal puede ser un cuye, conejo, zorro o vizcacha. También a cambio del animal disecado, llevan una guitarrita de juguete o un charanguito con el cual enamoran o dedican canciones a las "sunchallays". Actualmente está muy de moda entre los huatrilas el portar una muñeca; esto lo hacen con el fin de poder enamorar o cantar a una persona en forma indirecta; se dirigen a la muñeca, le hablan, la besan y le dicen toda clase de piropos, colocándole nombres idénticos al de la persona a quién verdaderamente van dirigidas las galanterías o en su defecto, los insultos u ofensas.

El estrato social del cual procede la mayor parte de los huatrilas es el de la clase media; muchos son profesionales que trabajan en el centro minero de Cerro de Pasco, en la Oroya, o son negociantes de papas, ganado y lana. Algunos integran las instituciones que se encargan de organizar las festividades del 20 de enero. No podemos dejar de mencionar, aunque no es tema de este trabajo, a los mayordomos de la fiesta de San Sebastián; ellos muchas veces integran la cuadrilla de tunantes disfrazados de huatrilas. Sus gastos pasan de los 15,000.00 soles durante los seis días de fiesta y son los verdaderos conservadores de la tradición folklórica.

Los huatrilas tienen que dominar el dialecto huanca, como condición principal para poder integrar un grupo de tunantes. Esto en la actualidad está siendo desvirtuado; debido a ello muchos huatrilas

son "mudos", no pueden realizar sus "gracias", pero algunos suplen ésto con su habilidad en el baile o en la pantomima.

La mayoría de estos personajes beben, pero saben controlarse; procuran en lo posible ocultar su identidad.

He manifestado que el huatrila es una parodia del español adinerado; esto es puesto de manifiesto en las diversas poses que adopta; lleva con dignidad el paraguas y el bastón; camina con cierto aire de mando y prepotencia; su manera de bailar es, muy elegante; sus chistes son finos, delicados. En general su actitud denota mando, autoridad; aunque, debo manifestar que algunos bailantes no se comportan de igual manera.

#### EL CHUTO

Se denomina chuto, en dialecto huanca, al individuo que no entiende muy bien lo que se le explica o enseña; es el indígena tonto o lerdo en el entender. Representa al indígena andrajoso y que ha llegado a esa situación debido a la explotación del español. Su origen debe remontarse a la colonia.

#### PARTES DEL DISFRAZ

1. El birrete, chuyo o chullo, confeccionado de lana de oveja, llama o vicuña. Esta prenda se lleva en la cabeza. Son de varios colores y algunos tienen adornos, raros son los chullos de un solo color. La mayoría de estos chullos están divididos en campos horizontales; unos tienen 18 campos, otros 16, 15, 14, 10, etc. Tienen orejas y al final de éstas unas cintas que son amarradas alrededor de la garganta.
2. Una máscara, confeccionada del mismo material que la del huatrila. Se diferencian en que son más toscos, los labios son exageradamente gruesos, aunque éstos están ocultos parcialmente por la espesa barba y bigotes que posee la máscara. Algunas veces estas prendas no tienen los ojos de vidrio y si los poseen, los colores son negros. El cuero no está muy bien curtido.
3. Un chaleco de color negro; exactamente igual al del huatrila con la diferencia que es de inferior calidad.
4. Una camisa, generalmente confeccionada de bayeta, o también de algodón. Todas son toscas y se utilizan encima del pantalón; son de color claro.
5. El pantalón corto o huatrila. Posee muy pocos adornos; son de color oscuro y son de bayeta más gruesa que la de la ca-

misa. Están forradas interiormente, igual que el huatríla ya descrito.

6. Las mangas o mangash; son exactamente iguales a las anteriores del huatrila.
7. Medias de lana de llama, alpaca o carnero. Los colores utilizados son el blanco y el negro; cuando son combinados utilizan el blanco y el rojo. Se colocan dos medias una más larga y otra más corta; la larga va interiormente.
8. El Llanqui o Shucuy; es una especie de zapatos que el chuto utiliza en las fiestas. Son confeccionados de cuero de llama, buey o carnero; estos cueros son curtidos, luego se les amolda a los pies; en la parte posterior tienen dos tiras hechas del mismo material con las cuales son amarradas al pie. Estos "zapatos" algunas veces tienen la lana del animal en gran cantidad que lo cubren completamente y cuando al momento de bailar levantan una polvareda descomunal.
9. El Huallqui, cuya forma y confección es igual al del huatrila.
10. Honda o Huaraca; es una especie de sogá; está confeccionada de lana de llama o alpaca trenzada en forma artística; son de varios colores; miden de 1 .20 m. al. 50 m. de largo; en la parte central es más ancho y con una pequeña abertura. Esta prenda es utilizada para asustar a los niños, y para abrir paso a los bailarines de la tunante o chonguinada. Con esta honda arrojan piedras, y anteriormente eran utilizadas como arma ofensiva.
11. Los chutos también llevan en las manos o colgado en forma opuesta al huallaqui un animal disecado que puede ser un pequeño corderito, cuy, conejo, etc.

Estos personajes proceden de la parte social más baja del pueblo, es el labrador del campo, el hombre humilde que está siendo explotado por el "señor minero". Las prendas que utilizan en las fiestas generalmente las lleva continuamente. Así tenemos que el chullo, el shucuy, la honda, el huallqui, las medias de lana integran la vestimenta diaria del campesino pobre.

Los chutos, debido a que son de condición modesta, casi nunca se ofrecen como mayordomos de la fiesta.

Su actitud es de humildad; su forma de bailar es diferente al del huatrila; el chuto salta, corre, sus movimientos son ligeros, denotan alegría, cantan huaynos picarescos; sus chistes son un poco groseros, se burlan generalmente de los señoritos, de las "niñuchas"; es su forma de tomar revancha de quienes los han explotado. Algunos llevan unos libros grandes para "tomarles el pelo" a los notarios, abogados y maestros. Beben sin control y generalmente terminan em-

briagados. Sus pantomimas hacen las delicias del público; los chutos se revuelcan en el suelo, bailan en parejas; utilizan la huaraca para hacer figuras en el baile.

Toman parte en guardar el orden en la fiesta; aunque esto lo hacen solamente cuando se hallan sobrios; cuando han bebido se olvidan de sus obligaciones y son los que promueven escándalos en las cantinas o carpas que rodean la plaza de Yauyos.

#### EL JERGACUMO

Es el bailante que poco a poco va desapareciendo del folklore jaujino. Los cultores refieren que esto se debe a que la juventud no toma interés en el disfraz por ser éste un poco extravagante y que representa al llamero de las alturas. Muchas veces se le confunde con el llamish, disfraz que es usado en las zonas de Concepción y Huancaayo.

#### *PARTES DEL DISFRAZ*

1. Un sombrero viejo sin forma; el material utilizado es unas veces el pellejo de algunos animales: conejo, vicuña, llama, etc.; bien curtido y trabajado con especial atención; otras veces, en su mayoría, el sombrero es de lana de llama o de oveja.
2. Una máscara del mismo material que la del chuto y huatrila; su forma es diferente; los ojos tienen la forma de las del gato o tigrillo; la nariz es alargada; boca un poco felínica, labios gruesos; bigotes y barba muy poblada, hechas de pelo de chivo. Muchas veces la máscara parece la cara de un chivo.
3. Una especie de manta, que es colocada encima de la espalda y va amarrada a la altura del cuello de dos de sus esquinas; es de jerga tosca; no tiene muchas decoraciones y los colores son oscuros.

#### CONCLUSIONES

1. El huatrila, el chuto, el jergacumo y el cullocara son nombres que corresponden a diferentes personajes folklóricos.
2. El huatrila es una caricatura del español rico. Su origen es colonial.
3. El chuto representa al indígena común, generalmente al labriego pobre.
4. El jergacumo es el llamero de las alturas. En otros lugares se denomina llamish. Su origen debe estar en la época precolombina.

Parte V  
Medicina tradicional

## ENFOQUE DEL CURANDERISMO EN EL DEPARTAMENTO DE LAMBAYEQUE, PERU

JORGE M. YARROW

Este registro lo hemos llevado a cabo en una zona costeña llamada "Las Lomas", en la provincia de Ferreñafe, departamento de Lambayeque, y a sólo 20 Km. de la ciudad de Chiclayo.

Los naturales del lugar son mestizos, de los llamados "cholos" en nuestro lugar, de ocupación labradores y en ningún otro aspecto de la vida de ellos se muestra mejor la internacionalización de formas culturales como en las supersticiones respecto al origen y cura de sus enfermedades.

Parece que no sólo es atributo de la selva o del Ande el acudir a los procesos mágicos, sino también de la costa donde, sin embargo, podemos notar la influencia transcultural en el uso de ciertas formas de ritos y el uso de determinadas plantas medicinales oriundas de la región.

La tradición de la escuela costeña de la brujería y el curanderismo es muy antigua, pues, en todo caso "la costa habría sido el teatro del primer acto de brujería que se conoció en el Perú, con el relato que nos cuenta de la conversión de los hombres creados por el dios Kon en gatos negros, gracias a las brujerías de Pachacamac".

Según la historia y la etnología, durante la época precolombina, en la costa, las artes curativas de la medicina popular debieron de alcanzar un alto grado de perfeccionamiento, dedicándose a curar enfermos, asegurar buenas cosechas y conseguir éxitos amorosos, utilizando métodos limpios y sencillos: rastreos con cuyes y limpiezas con flores, frutos y hierbas perfumadas. En cambio, la escuela serrana habría nacido en el imperio del Tiahuanaco, quedando señas de ella en Pasto (Colombia) y en Cuma y Charazani (Bolivia) de donde salieron los famosos curanderos yerberos bolivianos, nutriéndose de prácticas quechuas y aymaras.

Entre tanto, la brujería de la costa se conservaba intocada hasta el siglo VII d. C., en que las tribus de Tiahuanaco se repartieron por todo el territorio.

La conquista de la costa por las huestes de Pachacutec acentuó después esta mezcla de supersticiones, originando prácticas de extensión en el amplio conocimiento de las plantas, hierbas, animales y piedras que tenían los andinos. Desde esa lejana época va llegando hasta nuestros días, enriquecida, diríamos así, la práctica de la brujería o curanderismo, que hoy el "maestro curandero", o brujo costeño, extiende el uso de su terapia al empleo de algunos fármacos de la ciencia médica. El curandero de hoy, el "maestro" de nuestra información, es un hombre pícnico, de extracción nativa, escasamente alfabeto, que además de su profesión tiene una, parcela donde cultiva arroz y frutales. Es hábil en menesteres del amor (enguayanchador), curar enfermedades, hacer daño al enemigo, preparar "seguros", limpiar chacras y viviendas de malos espíritus, soplar daños, espantar sombras, rastrear hechizos o maleficios, sanar de malos aires, etc.

#### SUPERSTICIONES

En este medio y anexos existen supersticiones casi comunes como las siguientes:

Temer el canto triste de la lechuza. Signo de mal augurio. Cuando hay eclipse jalar el rabo a la gallina para evitar perder la cosecha y que aparezca viruela en los niños.

Oír el canto del chilala. Enfermedad cercana y mal augurio.

Ver una "putilla" (avecilla roja) de espaldas. (El corazón de esta ave está reputado como que sirve para obtener un profundo enamoramiento de la persona que lo come de quien se lo da). Criar palomas blancas en la casa. Pobreza (son consideradas como emisarias del Espíritu Santo).

Ver cruzar un zorro el camino, que éste voltee y lo mire a uno (signo de mal viaje).

El "amarramiento" o el enguayanche a base de prácticas con intervención del brujo y de ciertos ingestos.

#### EL AMARRAMIENTO

Cuando la mujer soltera o casada trata de atontar al "compañero"; lava sus órganos genitales cuando está reglando y ese bregaje le da a tomar en chicha, gaseosa, o alimentos. También hacen hervir ropa interior en agua con rasgos hemáticos y con chamico, a lo que le agregan raspaduras de la cabecita de una imagen de San Antonio, de yeso.

También se utiliza la infusión con el "caballito del diablo" para dar de beber.

#### EL ENGUAYANCHE

Se consigue el corazón de una "putilla roja", cazada de frente. Se seca y en forma de polvo se administra.

Se toma ropa interior y en el sitio correspondiente a las partes genitales se coloca una fotografía, se amarra todo con hierbas de chamico y se queman. Las cenizas sirven para ser mezcladas en bebidas.

Se consiguen cabellos de ambos, se juntan, se amarran, se queman de noche, en luna llena, y las cenizas se echan en los bolsillos o carteras. También, el "agua de cantarito" proveniente del lavado de los genitales. La administración oral del "guanarpo" y el "achuni-hullu" como afrodisíacos.

#### PARA ENGENDRAR ODIOS O SEPARACIONES

Se consiguen prendas interiores, se "trabajan" por el curandero, se reducen a pequeños bultitos y se procura arrojarlos en la casa donde se desea la discordia. Se tiran sobre el techo como costumbre. Se arrojan, también, excrementos humanos mezclados a prendas interiores a los techos, algunas veces son trabajados por el brujo.

Se tuesta ají con chamico y excremento de gato negro, y se tira en la puerta de la casa donde se desea hacer salir del hogar al hombre o mujer.

Para retenerlo en casa ajena, se sustrae una prenda interior o pañuelo, se sahuma con chamico y otras hierbas y se entierra en el corral.

Para empobrecer más a una persona, o familia, se consigue una fotografía de la misma, el brujo "la canta", la escupe con bebidas especiales, tabaco, cañazo, etc. y la entierra donde no se sepa más.

Para causar dolores, enfermedades a determinada parte del cuerpo, se pincha con alfileres o espinas de cardo, en la fotografía, las partes que se desean utilizar. (Lo hace el brujo en su mesa y en presencia del que desea el daño).

#### UNA SESION DE PRACTICA DE CURANDERISMO

Por lo regular, previa entrevista que se consigue por intermediarios y a la cual se lleva al paciente, el curandero una vez frente al "enfermito" le juega las cartas (baraja española). Disimuladamente, interroga con una técnica particular en que al parecer él comunica datos, siendo en realidad el que los inquiere. (Este mal que Ud. padece hace cuánto tiempo, yo lo he curado, ¿cómo se siente ahora? ¿y antes de venir?) Luego diagnostica si necesita primero una "limpia" con

huevo o cuy ruco, o si es mal del diablo y precisa "ponerle una mesa en el monte".

De toda suerte afirma: ¡Yo lo curo! ¡Yo se lo curo! (Ya va Ud. a ver!). Cita al paciente (varios por lo común) para ir al monte, de preferencia un martes o viernes, a las 12 de la noche en que empieza la curación hasta las primeras horas de la madrugada en que termina la sesión. Reunidos en el campo, se presenta el curandero con sus alforjas y costales, y acompañado de sus "sorbedores" y del "rastreador". Se tiende la mesa en el suelo y se colocan los objetos que trae: una espada o puñal largo, o machete, estampas de santos en marquitos de madera, ceramios burdos, trozos de rocas de colores, caracoles grandes o pequeños, conchitas de "nácar" (perlitas), algunos animales disecados, culebras, lagartos, a un lado mates, un cántaro o varios, botellas y paquetes de infusiones o yerbas, cactus secos, trozos de imán de hierro, santitos de yeso, calabacitos con piedras, "almas", bolsitas con ojos de la gran bestia, trozos de sebo de yacumama, pico de tucán "Dios te dé", bolas de tagua, huevos de angelote, bebidas con ojé, san pedro de 2, 3 ó 4 vientos, misha, tabaco, agua florida, tabú o loción Pompeya, coca y cañazo, gran cantidad de amuletos cuya variedad y riqueza varía según el incremento del maestro.

Arreglada la mesa, los pacientes sentados rodean al operador al igual que sus ayudantes. Luego, se distribuye una bebida a todos los presentes y empieza la labor: toma sus calabacitos y previa invocación a los santos de su devoción, (San Cipriano en lugar preferente) y a sus "maestros que lo ayudan"; empieza un rezo en voz casi susurrante para ir tornando mayor sonoridad, lentamente, hasta casi convertirse en un sonsonete acompasado, rítmico, monótono y persistente, cuya gravedad e intensidad tiene notas bien marcadas a través de diferentes tiempos. Pide a sus sorbedores que tomen una perlita llena de una mezcla de tabaco, cañazo, agua de colonia, san pedro y que luego mastiquen hojas de coca o de misha. La acción de los alucinógenos no tarda en manifestarse y el o las pacientes empiezan a expresarse como si vieran personajes o sombras a su alrededor. Una vez ubicada la sombra, si de eso se trata, el rastreador o el brujo haciendo un gran despliegue de agitación coge el puñal, machete o ramas y empieza a espantarlo, El "enfermito" cree ver imágenes de personas que le quieren mal y la sesión llega a su climax. Muchos empiezan a sentir el efecto del tóxico, y se presentan náuseas incontenibles, dolor de estómago, ardores de garganta y el curandero administra al enfermo de turno una toma que debe apurar, Semejante tratamiento se sigue con los otros, y continúan las invocaciones de turno: al santo madero, al

cerro chaparri, a la hierbita mora, al ánima ayudadora, a la laguna embrujada, al alma curadora.

Se siguen levantando "perlitas" y administrándose bebidas e intercalándose cuadros de intoxicación y de alucinaciones, transcurre toda la media noche hasta la bebida final, que es agua fresca de cántaro de barro y de sabor azucarado y agradable. La noche ha sido pródiga en sensaciones de todo orden. Los gritos, ramalazos, imprecaciones, gestos, contorsiones histéricas se propagan en medio del rítmico, constante y a veces atormentador Canto del brujo. Hay una sensación de encantamiento y las crisis colectivas son frecuentes. En tanto, el cantar del brujo sigue martillando los oídos hora tras hora en incansable y demoníaco ritmo.

La sesión termina cuando las luces del sol asoman, el brujo, entretanto, está preparando sus brebajes para ser tomados después y vienen las indicaciones finales: ayuno todo el día, sólo agüita de té, antes, el curandero le da una toma de "agüita del carmen, unas gotas de thimolina en un poco de agua, y ya está lista para "salir del campo". Nada de aliños durante el día, para que trabajen la yerba y las bebidas que dará como tratamiento.

#### PLANTAS MAS USADAS EN LA ZONA

En el sistema de curación se utilizan innumerable cantidad de plantas cuya dosificación, mezcla y dosis sólo es de exclusivo conocimiento de los curanderos. Sin embargo, podemos anotar; como las más usuales las siguientes: (Relato ofrecido por un curandero).

Misha		
San Pedro	Alucinógenas	
Ayahuasca		
	Moradilla	
	Lancetilla	
	Trencesilla	
	Guanarpo	Afrodisíacas
	Señorita	
	Huarmi-munachi	
	Achuni-hullu	
Curil		
Diente de camarón	Anti-inflamatorias (frotac.)	
Palo de Fanfo		

Manzanilla		
Tila		
Violeta		
Achicoria	Antifebrífugas	
Menta		
Cola de caballo		
Verbena		
	Toronjil	
	Espino blanco	
	Valeriana	Corazón (afec.)
	Boldo	
	Retama	
Romero		
Malva		
Amapola	Desinflamantes	
Llantén		
Linaza		
	Borraja	
	Menta	
	Yerba santa	
	Uña de gato	Estomacales
	Culén	
	Sen	
	Ruda	
Noque		
Chilco	Frotaciones	
Curil		
	Habia	
	Sen	Laxantes-eméticos
	Lanzadera	
	Lenza	
Moradilla		
	Depurativos	
Lancetilla		

#### PERSONALIDAD DEL CURANDERO

Casi todos los curanderos de esta región son empíricos, curan utilizando un ritual mágico como gran marco de fondo, que los ayuda a "tratar" a sus pacientes neurotizados, los cuales llegan con una disposición de "entrega inicial". Unen a ello el conocimiento generalizado de la acción de muchas plantas y su forma de administrarlas, sobre todo de las alucinógenas, como sucede con el famoso san pedro que

acentúa su poder si es de 2, 3, ó '4 vientos. También, además de otras especies nativas utilizan drogas farmacéuticas, (sulfas-sedantes-desinfectantes, etc) lo que señala el parentesco relacional que logran establecer con algunos facultativos.

El grado de instrucción en ellos es por lo general casi nulo (ni primaria completa). Son muy celosos en la trasmisión de sus conocimientos, frente a la acción policial el temor es más subjetivo que real. Son susceptibles a las burlas de sus rivales y muy afectos a las confidencias del vecindario. Su desconfianza es casi ancestral, lo que los hace muy reservados. Muchos de ellos se sienten auténticos poseedores de poderes mágicos, aunque muchos no se alejan de ser maestros en la farsa. Viven dentro de un ambiente de autosugestión, absorbida, por lo general, desde su infancia, pues el oficio es de familia. Son seres afectos al uso de drogas-alucinógenas- alcohol, tabaco, hongos estimulantes, uso de aguardiente y coca. De imaginación sobre-estimulada. Son muy observadores e intuitivos y dentro de su aparente sencillez cultivan una peculiar forma de entrevista que excita la catarsis del sujeto tratado. Escuchan mucho antes de hablar y responden lenta y afirmativamente mirando sus naipes o yerbas. Gozan de gran respeto en la comunidad y de alguna holgura económica que siempre tratan de ocultar. Sin embargo, su vida es miserable y llena de incidencias amorosas. Son "compadres" de las autoridades del pueblo con quienes mantienen buenas relaciones, que ellos cultivan como forma de amparo para el ejercicio de sus actividades.

#### INTERPRETACION TERAPEUTICA

El procedimiento de cura varía según la técnica del curandero. Cada uno de ellos afirma tener su "forma de curar", pero en esencia el procedimiento es una mezcla de prácticas mágicas, prácticas sugestivas de grupo y prácticas propiamente terapéuticas fundamentadas en el conocimiento de la acción de los brebajes sobre el organismo, casi no tienen una escuela definida en la administración de las pócimas, las que son un variado conjunto de yerbas y plantas que en forma de bebida se administran al enfermo.

#### ACOTACION FINAL

Queremos considerar el presente trabajo sólo como un registro de observación, que permita complementarse con los estudio a específicos que derivan en nuestro país desde las referencias del Padre Calancha, del Inca Garcilaso de la Vega y los relatos del folklore nacional. A pesar de la existencia de notables estudios realizados por Maldonado, Valdizán, Juan B. Lastres, Federico Sal y Rosas, Carlos Alberto

Según y un grupo de jóvenes estudiosos seguidores de la corriente denominada Psiquiatría Folklórica, comprendemos que es un tema de fuente inagotable y apasionante y que el registro de estas experiencias la vivencia y contacto con alumnos, sus registros y relatos del pueblo nos llevan a plantearnos estos interrogantes.

Que a pesar de la existencia de profesionales médicos y psiquiatras en la localidad o cercanías, sin embargo, más del 50 % de la población utiliza medios curativos empíricos.

Interesa, por tanto, saber por qué persiste la actitud del pueblo hacia el curanderismo.

Igualmente, surge la necesidad de la investigación respecto a tratar de ver la forma del "cómo y por qué se sigue utilizando al brujo o curandero".

¿Quiere esto decir que la personalidad básica está comprometida en esta actitud de "aceptación" del curandero?

Estas serían algunas de las interrogantes que nos planteamos como educadores, vecinos de una localidad y no ausentes del problema de nuestra sociedad, en cuanto a sus formas, prácticas; usos y costumbres.

Este trabajo tendría por objeto, entonces, despertar el interés del poblador para que éste cautele la capacidad de sus recursos referentes al cuidado de su salud.

Este es el mensaje que plantea, a través de interrogantes que responderán los estudiosos, el registro de una observación de la práctica del curanderismo en una zona Norte del Perú.

## OBSERVACIONES EN EL FOLKLORE PSIQUIATRICO DEL PERU

FEDERICO SAL Y ROSAS

Desde tiempo inmemorial en el Perú han nacido y florecido muchas culturas. No hay todavía pruebas de la presencia del hombre en América antes de 30,000 años, es decir en la mayor parte del período cuaternario antiguo o Pleistoceno, en tanto que Europa, Asia y África sí ofrecen indicios del hombre en tan lejanos tiempos. El agricultor peruano más antiguo, conocido hasta la fecha, habría vivido hace 9,000 años y sería contemporáneo de los agricultores de México, Japón y el Cercano Oriente, de los tiempos postglaciales. Desde un tiempo no menor de 3,500 años habrían existido, en este país, avanzadas culturas pan-peruanas: Chavín, Tiahuanaco e Inca y otras locales: Paracas, Puquina, Pucará, Mochica, Nazca, Recuay, Ica, Chimú, etc., cada una de las cuales ha dejado, sin duda, huellas en la medicina popular. Después, la conquista española introdujo en 1532 la influencia occidental, que viene ejerciéndose por más de cuatro siglos, añadiendo nuevos ingredientes a nuestro folklore.

El Perú es un país situado en la zona tórrida entre 0° . 04 y 18° . 20 de latitud Sur y de 68° . 40 a 81 c. 20 al Oeste del meridiano de Greenwich. La cordillera de los Andes divide su territorio en tres regiones naturales bien distintas, no sólo por su clima sino también, por condiciones económico-sociales, psicológicas y culturales.

Este trabajo ha sido delineado para una exposición en 3 partes: 1° Hechos observados en el folklore psiquiátrico del Perú; 2° Algunos caracteres de la medicina popular peruana y 3° un primer grupo de hechos psiquiátricos y sociales deducidos de nuestra observación. Sin embargo, aquí sólo trataremos de la primera, que contiene un resumen de los hechos observados en el folklore psiquiátrico del Perú.

La investigación abarcó las distintas regiones del Perú, pero tuvo mayor intensidad y duración en el Callejón de Huaylas, particularmente en Huaraz y su extensa zona rural. Tomando como base esta última, he cotejado el material obtenido en ella con el de las encuestas realizadas también por mis colaboradores y yo entre gente

oriunda de otros lugares, residente en Lima, por lo cual creo que estos datos reflejan, en líneas generales, el real contenido del folklore médico peruano.

A continuación, ofrezco en los apartados siguientes el extracto de mis trabajos: 1° La enfermedad del susto; 2° El mal de corazón; 3° Los curanderos del Perú y 4° Procedimientos médicos primitivos de los indígenas peruanos.

#### 1. LA ENFERMEDAD DEL SUSTO

Denominada en idioma quechua **Manchariska** o **Mantzaqué**, (Sal y Rosas, 1958) es la más importante de la medicina indígena del Perú; su estudio se hizo en 176 casos, observados durante muchos años en su propio ambiente (Callejón de Huaylas). El susto es clasificable dentro de las reacciones psicogenéticas; se origina, según se cree, por una viva impresión de susto o espanto, la que a su vez da lugar a la separación del alma y el cuerpo, por acción de la tierra (robo del alma por la tierra). Tal substracción del espíritu (Jani) se debería, según algunos informantes, al enojo de la tierra ante el susto del hombre, por lo cual el rescate y regreso de aquél requeriría substancialmente de invocación y ofrendas de tipo expiatorio a las divinidades telúricas.

Más frecuente en niños y adolescentes, el susto se caracteriza por síntomas corporales (enflaquecimiento y extenuación) y mentales (hiperexcitabilidad miedosa, pantofobia y depresión), síntomas que sorprendentemente se modifican o desaparecen por prácticas mágicas de ostensible virtud psicoterápica.

El diagnóstico se hace por la observación clínica, pero en los casos de curso severo se recurre al procedimiento mágico del **Jaca-Cupé** o soba del cuye, que se describirá en el apartado IV, y en el que se han establecido signos característicos del **Manchariska**, tanto en el examen de las partes externas y de las vísceras del animal cuanto en la operación tan interesante del "goteo de sangre". El pronóstico se efectúa en la autopsia del cuye, conjuntamente con el diagnóstico, o se recurre a procedimientos de adivinación como el de la **Katipa**, que también será expuesta más adelante.

En cuanto a métodos curativos, dos me parecen los principales: el **Kayaquí** y el **Rantín**. El primero, denominado también **Jani-Kayaquí** o simplemente **Jani**, consiste esencialmente en la restitución del alma substráida, con cuyo objeto el **Jampek** (curandero) va a una huaca, cerro o lugar especial tenido por sagrado. Los principales actos del rito son: 1° Actos preliminares: cura de contacto o fricción (shokma o similares), cuyo material se echará después en el camino

para que sirva de vía al **Jani** en su regreso, y enérgica exhortación al paciente por el **Kayacok** (llamador), asegurándose que va a llamar y a conducir su alma y que al reincorporarse ésta, sanará de su mal. 2° Invocación a los espíritus de la **Huaca** o cerro pidiéndoles que den libertad al **Jani** y ofrendando coca, cigarrillos, chicha o aguardiente, que se asperjan. 3° La llamada del alma por su nombre, cinco veces, agitando una prenda del paciente. 4° La conducción del espíritu (**Janchaqui**), que se ha asido de la prenda y que es percibido por el mago como un peso leve y crujidos; y 5° La reintegración del **Jani** al cuerpo, con lo cual se produce casi siempre la curación completa.

El **Rantín** es parte de un sistema de cura por substitución mágica, muy extenso y poco aclarado. Se soba al enfermo con un animal pequeño (casi siempre el cuye: Guinea Pig) o con una mezcla de flores y harina (**Shokma**). Algo de la enfermedad, según la mayoría, o algo del paciente friccionado, según otros, **pasaría** al animal o a la mezcla. El cuye, que debe estar vivo, es llevado a, la **huaca** o sitio similar y presentado como ofrenda a las deidades del lugar sagrado; a veces se le sacrifica y entierra in situ, pero generalmente se le deja suelto ("cuyes de **Pumacayán**", en Huaraz), para que un gato montés o persona inadvertida al ingerirlo se lleve la enfermedad, y según otros para que con sus gritos el roedor llame al **Jani** raptado. La presentación del **cuye** se acompaña de la ofrenda de coca, cigarrillos y alcohol, y en ciertos pueblos, de adornos y manjares costosos (**Mesacuy**).

En lo tocante al origen del susto, situándonos en el terreno de las creencias, se percibe la superposición de tres factores, siendo difícil distinguir en ellos lo etiológico de lo patogénico: 1° La conmoción catastrófica (susto-emoción o susto-accidente); 2° La separación del alma o **Jani** del cuerpo (robo del alma) y, 3° El papel de la tierra como agente de remoción y secuestro. En el texto se demuestra que la excitación miedosa (susto-emoción) no es causa necesaria ni suficiente de la enfermedad, tanto por la limitadísima influencia del espanto en la causación de las enfermedades mentales cuanto porque hay casos típicos de susto atribuidos a la acción directa de la huaca o cerro maligno, sin que haya tenido previamente, la persona, ninguna impresión de susto, lo cual aparece como un castigo al hombre por haber profanado un lugar sagrado o haber omitido rendirle homenaje al pasar o detenerse cerca de él. El cerro haría en este caso una especie de succión del alma del sacrilego. A esto denominamos nosotros susto sin susto.

El robo del alma, con desplacer o enfermedad, pero sin pérdida de la vida, es una creencia muy extendida (esquimales, siberianos, indios de EE.UU. araucanos matakos del Chaco argentino, etc.);

pero sólo en el ámbito geográfico de la civilización quechua el robo del alma está asociado a tres condiciones que le dan contorno singular y unidad: a) acción expoliadora de la tierra; b) emoción de susto como accidente provocador de la separación del espíritu; c) cuadro clínico bien diferenciado y característico, con síntomas orgánicos (desnutrición y debilitamiento) y psíquicos (pantofobia y depresión).

Consideramos al **susto** como un hecho real, concreto, actual, que cae en la órbita de la psiquiatría. El susto es una enfermedad mental de origen y mecanismo psicogenético. Las prácticas curativas mágicas actúan por vía exclusivamente psicológica y constituyen por ello un genuino ancestro de la psicoterapia en el Perú.

Desde el punto de vista social, el singular cuadro clínico del **susto** sugiere la gravitación de las peculiaridades psíquicas y somáticas de la raza aborigen, por patoplastia y **locus minoris resistentiae**. Además, la gran extensión del susto entre los indígenas sugiere: a) la existencia de algo así como un estado de conciencia social favorable a la realización de la enfermedad por la influencia configurativa de creencias profundamente arraigadas que gravitan sobre la colectividad como arquetipos o figuras emblemáticas de una enfermedad social cuyo diagnóstico podría decirse que flota en el ambiente; y b) el susto podría ser un modo de reacción psicológica peculiar del indígena ante situaciones difíciles —J. Gillin (1945), ya lo había anunciado mucho antes de la publicación de nuestra contribución sobre el susto— en virtud de factores intrínsecos y culturales, en la misma forma que son el **Latah** de los malayos, el **Imu** de los sinus japoneses, el **Myryachit** de los siberianos y aún el **Nervous-breakdown** de los actuales norteamericanos, en el sentido del propio Gillin, (1959).

Un síndrome conexo al susto es el denominado Huari o **Uchcupaquí**, afección generalmente grave, de carácter ulceroso, rebelde a los tratamientos, que comprometen la piel y los tejidos profundos, incluso el hueso; y cuyo origen se atribuye a castigo de la **huaca** por haberla profanado el sujeto. Los tratamientos son sobre todo mágicos y se confunden con los del **susto**, porque se cree que la **huaca** succiona el alma del sacrilego en el momento de la violación, resultando así una especie de **susto** de manifestación quirúrgica. Los curanderos consideran como de máxima eficacia, en estos casos, el **Rantín** y el **Mesacuy**, arriba señalados, para aplacar la cólera de las deidades de los cerros y propiciar la cicatrización de las lesiones. Con todo, un proceso de **huari** dura muchos meses y aún años, dejando al terminar graves cicatrices deformantes.

## II. EL MAL DE CORAZON

Denominado en quechua **Sonko-Nanay** o **Shonko-Nané** (Sonko, corazón; Nanay, dolor, afección), el mal de corazón se caracteriza esencialmente por ataques nerviosos recurrentes, (Sal y Rosas, 1965). Representa, pues, la patología ictal de nuestro folklore y comprende la epilepsia que es su prototipo, y las manifestaciones accionales psicogénicas recurrentes de la histeria, la angustia y similares.

El origen del síndrome se explica por tres fábulas etiológicas: 1° Mito del **Sonko**: el corazón, que es el centro del ser, muere en el ataque; 2° Mito de la **Huayra**: un viento mortífero (**Aya Huayra**) viene de la **huaca** donde yacen los antepasados, por haberse violado un tabú y 3° Mito del **Llaqui**: cuando un hombre se aflige se enojan las **Jircas** (cerros) y lo condenan a sufrir de ataques. De allí los nombres con que también se designa la enfermedad: **Huañuy-Onkoy** (Huañuy, muerte; Onkoy, enfermedad), es decir, enfermedad-muerte o enfermedad de la muerte; **Aya-Huayra** (Aya, cadáver; Huayra, viento) o sea viento de los muertos, y **Llaqui-Onkoy** (Llaqui, pena; Onkoy, enfermedad), traducible como enfermedad por pena.

Hay una terminología quechua que califica bien los síntomas ictales, no sólo convulsivos sino también otros como las ausencias, los automatismos psicomotores y algunas manifestaciones psicológicas ínter-criticas como la distimia y quizás rasgos de personalidad epiléptica. El diagnóstico y el pronóstico se hacen a menudo por la observación clínica: pero también por procedimientos mágicos como el **Jaca-Cupé** ("soba del cuye") y la **Katipa**, mencionados ya a propósito del susto.

Los métodos de tratamiento son esencialmente simbólicos; tres son los principales: 1° **El Sonko-Rumi** (piedra con corazón), que es un guijarro con una pequeña porción redondeada visiblemente heterogénea, a manera de núcleo o corazón. Son derivados del **Sonko-Rumi**: guijarros sin núcleo, piedras con vetas, polvo de picapedreros y de las cuatro esquinas de diversos objetos de piedra, tales como el batán, el ara santa, los cimientos de piedra de las casas ruinosas, etc. 2° Los productos animales, particularmente carne, sangre de animales típicos y 3° Hierbas odoríferas o aquellas denominadas **Maké**, que crecen en los lugares inaccesibles de la cordillera.

Medios de prevenir el mal, son amuletos, particularmente contra el viento maligno, y consisten en diversas sustancias de virtud mágica que se llevan comúnmente en una bolsita pendiente de un hilo, a manera de escapulario.

El análisis de los hechos nos lleva a proponer que la cura por la piedra, es una expresión del principio de similitud del pensamiento primitivo (Levy-Bruhl 1922; 1928): que la ingestión de carne y san-

gre, aparecen como residuos o ceremoniales místicos de sacrificios y de comida ritual del animal epónimo, pudiendo decirse lo mismo respecto del uso de plantas.

El mito del **Sonko** expresa un concepto existente también en otras culturas, incluso en el folklore europeo, calificando los ataques nerviosos recurrentes como síntomas de enfermedad del corazón (el término **Gota coral** de nuestro folklore es de origen español). El mito de la **Huayra** parece tener inspiración totémica, por una prohibición de carácter tabú atribuida a la **Huaca** (lugar sagrado donde moran los espíritus de los antepasados), cuya violación origina el viento punitivo y el pecado —enfermedad de los ataques. No hay en el folklore nacional referencias claras de que las **huacas** fueran residencia de animales totémicos; pero puede haber ocurrido aquí lo que en otros pueblos primitivos: al ser superado el totemismo por otras formas del pensamiento más diferenciado, demonios y dioses, se sustituyeron a los animales epónimos, quedando como supervivencia sólo el tabú integrando las nuevas concepciones.

El mito del **Llaqui** implica también una prohibición, la de no afligirse, cuya acción o influjo converge también a la noción del pecado-enfermedad; pero aquí la venganza proviene, como en el caso de la Huayra, de los dioses o demonios de la tierra, revelando una superación parcial del totemismo.

### III. LOS CURANDEROS DEL PERU

En un trabajo ya publicado. (Sal y Rosas, 1961), hicimos una descripción preliminar de tres grupos de curanderos del Perú actual: charlatanes, empíricos y practicantes de la medicina tradicional peruana. Posteriormente hemos incorporado un grupo más, de gran importancia, el de los curanderos de la Selva Amazónica.

1. **Charlatanes:** son impostores cuya intención es maliciosa y fraudulenta, el lucro personal es su fin único o primordial, y emplean medios diversos desde los de la ciencia y el ocultismo hasta los actos místicos de la medicina indígena, echando mano de la brujería con la misma despreocupación que la liturgia de la iglesia católica, cuidando siempre de rodearse de misterio y prodigio.

En el Perú, los charlatanes nativos no practican métodos como el magnetismo, la radiestesia, etc., pero de cuando en cuando se presentan aventureros que publican llamativos anuncios en los periódicos diciéndose videntes, espiritistas, astrólogos, etc., que entre otras cosas tendrían poder para devolver la salud al enfermo aun desahuciado. Estos son los que denominamos **charlatanes de importación**, que no

pertenecen propiamente a nuestro folklore y cuya influencia es aún insignificante.

Los charlatanes criollos son de tres clases: unos que podemos llamar típicos y son los más numerosos, y otros atípicos. Los charlatanes vernaculares **típicos** ejercen en los suburbios de las ciudades y en los campos de la costa y curan con sebos, hierbas y remedios de botica; pero sobre todo con la evocación del ánima, los rezos y conjuros, la destrucción de maleficios, etc.

Consideramos dos tipos de charlatanes atípicos: a) **los brujos**, que pierden cada día importancia, particularmente en la sierra, donde al afán místico del curandero le basta nuestra rica mitología médica, en perenne y eficaz vigencia, y los métodos de tratamiento mágico y empírico correspondientes. A pesar de su remoto origen prehistórico, y la calidad mágica de su ceremonial curativo, colocamos la brujería dentro del charlatanismo por su intención falaz de mera explotación de la credulidad de ciertas gentes; b) **charlatanes graduados:** médicos, de sentido moral laxo y de deficiente autocrítica, que ejercen a espaldas de las normas éticas de la profesión.

Los charlatanes no sólo hacen competencia activa a los profesionales médicos, sino que, con audacia y mala fe, hacen prácticas que resultan perjudiciales a la salud pública, por ejemplo la obstrucción del tratamiento precoz y la provocación de aborto.

2. **Empíricos:** son practicantes rutinarios (enfermeros, estudiantes de medicina, obstetrices, boticarios, etc.), quienes por haber trabajado con médicos o en centros asistenciales, conocen superficial y parcialmente la terapéutica usual y sólo en su aspecto pragmático, manual o instrumental. Su actuación es también ilegítima y mercantilista, pero se diferencia de la de los charlatanes porque el contenido de sus actividades no es de tendencia y viso taumatúrgico, sino constituido por los recursos técnicos de la medicina oficial.

3. **La práctica de la medicina indígena:** es una actividad no comparable con ninguna de las anteriores cuando es ejercida en el seno de los grupos humanos genuinamente autóctonos, por gentes que son espiritual y socialmente parte de dichos grupos. Los actos de estas prácticas son legítimas expresiones de la tradición médica del país; no obedecen, esencialmente, a un fin utilitario ni están en oposición a la ciencia.

Los practicantes auténticos de tales artes son los del medio rural andino, denominados **Jampek** (de **Hampek**, el que cura), que forman tres grupos: 1° **Los Jampek teúrgicos**, cuyo método curativo es esencialmente simbólico y sólo subsidiariamente empírico; 2° **Los Jampek farmacológicos**, que curan con hierbas y otros productos naturales, animales y minerales, utilizando además remedios de botica,

todo ello sazonado con actos carismáticos de claro fin psicoterápico; y 3° Los **Jampek quirúrgicos**, que tratan luxaciones, fracturas, desajustes de articulaciones (**Quichacashka**) y desviaciones de órganos (Huaclli).

El Jampek tiende a desnaturalizarse en la vecindad de los grandes centros urbanos de la sierra por el intenso contacto con las gentes de la ciudad: adquiere otras ideas y prácticas que mezcla a las suyas propias; comercializa su habilidad haciéndose curandero de profesión. con toda la carga de astucia y superchería que ello implica.

Los curanderos indígenas de la Selva Amazónica, de nominados **Mohanes, Murayas, Cojonchis** etc. difieren mucho de los que acabamos de describir. Actúan no sólo como médicos sino también como hechiceros y sacerdotes. Se distinguen particularmente por sus creencias sobre la naturaleza de la enfermedad y por los métodos de curación. Ellos creen que todo hecho patológico se debe a la introducción al organismo de agentes del exterior, y la terapéutica consiste así, esencialmente, en la extracción de los factores extraños, haciendo aplicaciones locales sobre la parte afectada, y ceremonias mágicas con danzas, canto y música, que difieren en detalle, en las diferentes tribus que aún existen en los grupos autóctonos, los que tienden a extinguirse por aculturación intensa. Una ceremonia promedio, entresacando datos de los varios relatos sobre este asunto. (Coriat, 1943; Villarejo, 1953), es la siguiente: el curandero comienza por ejecutar actos cabalísticos tendientes a neutralizar el supuesto maleficio: invocaciones, ademanes, canto, etc. que denomina el **icaro**, que son suficientes en los casos leves; pero generalmente la ceremonia es más complicada, en presencia de familiares y muchas otras personas. El **mohan** fuma tragándose todo el humo, se aplica un rapé en las fosas nasales, bebe el alcohol, lanza alaridos y silbidos, canta y danza al son de música o ruidos monótonos producidos por instrumentos diversos, pero particularmente por una matraca de calabaza que el curandero sacude enérgicamente. A veces, éste entra en éxtasis o embriaguez, o en una especie de sueño con alucinaciones pudiendo distinguir al brujo que ha originado la enfermedad; y también hay casos en que los numerosos circunstantes acompañan al **mohan** y danzando frenéticamente alrededor del enfermo y acompañándolo en sus cantos y gritos. Otra parte principal del ritual es la extracción de los agentes morbosos, para lo cual somete a una parte del cuerpo, que se supone el foco de la enfermedad, a las más diversas maniobras: echarle el humo del cigarro y unos polvos mágicos; apretarle y frotarle, escupir, soplar sobre ella, etc. Finalmente, después de varias pitadas y llenarse la boca de un líquido que lleva consigo, procede a chupar enérgicamente la piel y va escupiéndola arena, pedazos de madera, huesos de ví-

bora, espinas y aún insectos que va depositando en una vasija y exhibe en triunfo ante los asombrados testigos, asegurando enfáticamente que son los que han provocado la enfermedad; siendo en realidad objetos que el mañoso curandero ha introducido previamente en la boca.

Entre los indios del río Ucayali, donde se cree que toda enfermedad es causada por la introducción de la **Chonta** (un árbol), al organismo, el mago, que ellos denominan **Yotumi** o **Muraya**, se limita a sacar clavitos ("virotos") de **chonta**. En uno u otro caso, después de esta ceremonia se producen mejorías y curaciones sorprendentes, atribuibles a la psicoterapia en su forma más primitiva.

El **mohan** es un iniciado o profesional que ejerce después de una larga y ardua preparación, que se remonta a veces hasta la niñez bajo la dirección de uno con bastante capacidad y experiencia. Entre los **piros** sería el diablo (**Saminche**) el que dirige al iniciado. En la mayor parte de las tribus el adiestramiento se hace en un lugar solitario y silencioso, donde debe morar el novicio por varios meses, hasta un año, sujeto a ayuno (sólo come plátanos y agua), abstinencia y penitencia, después de lo cual al regresar a su comunidad es recibido triunfalmente y reconocido como **curandero**.

El carácter y contenido social presente en estos diversos modos de curanderismo, varían considerablemente con el grado de aculturación en que se ha formado cada uno. Aquellos en los que la influencia occidental es intensa resultan ser también los que interfieren gravemente con las actividades de la asistencia médica científica de nuestros tiempos, adquiriendo en muchos casos caracteres verdaderamente delictivos. Al contrario, en curanderos del medio rural serrano y amazónico -formados con mínima transculturación- casi no obstaculizan los programas de salud pública y pueden ser considerados como los supérstites genuinos de la medicina del Perú antiguo. En particular, el Jampek serrano aparece como el descendiente en línea directa del Camaska y del Hampicamayok prehispánicos, ejerciendo una actividad útil en su comunidad, a donde no van ni el médico ni las medicinas modernas. Aún más: frente a ciertas dolencias como el susto, el curandero agrario es insustituible, siendo su acción superior a la del médico oficial, quien no puede penetrar como el Jampek, al mundo psíquico y espiritual del habitante indígena.

#### IV. PROCEDIMIENTOS MEDICOS PRIMITIVOS DE LOS PERUANOS.

Anteriormente hemos descrito ya tres actos mágicos, los más importantes, empleados en los campos de la sierra con finalidad mé-

dica: la **Shokma**, el **Jaca-Cupé** y la **Katipa**, (Sal y Rosas, 1967).

### *La Shokma*

Consiste en un baño o fricción suave del paciente con una mezcla cuyos componentes son variables en los distintos pueblos y de un **Jampek** a otro: pero los más usados son pétalos de flores, hojas y harinas. Los de mejor efecto curativo son las plantas que crecen en sitios abruptos de la cordillera (hierbas **maké**) y en sitios inaccesibles de los bajíos, los restos de flores de los altares de la iglesia, los polvos de maíz negro, averiado (**ismu-jara**), y los extraídos de las paredes y techos de los molinos. La **Shokma** es ejecutada casi siempre por **Jampek** mujer, de edad madura, de raza india o muy poco mezclada con la blanca (la condición racial, dicen que asegura en ésta, como en otras operaciones de curanderismo indígena, la máxima eficacia), de inteligencia despejada y con mucha experiencia. Después de hacer la mixtura mágica, la curandera cierra las puertas y exige que se haga completo silencio y que el paciente esté en cama, desnudo. Comienza el acto invocando a las divinidades del culto católico (es raro que un **Jampek** de sexo femenino se dirija a entes divinos del Perú prehispánico); después hace el Jaqué que consiste en lanzar largamente el aliento sobre la mezcla, pronunciando después éstas o parecidas palabras dirigidas a la mezcla: "Ave María purísima, quiero que tú le saques la enfermedad a Fulano" o "quiero que le traigas su **Jani**, para que se sane". Traza una cruz encima del material y otra encima del enfermo y rezando un **padre nuestro**, un **credo**, pasa a la parte principal del acto, tomando puñados de la mixtura curativa, que extiende con aire solemne y cuidadosamente por todo el cuerpo, siendo requisito indispensable la más profunda concentración psíquica en la tarea que realiza. Finalmente, haciendo nuevas preces, recoge los restos de flores y harina, que se cree están penetradas de los principios nocivos de la enfermedad, en una prenda del paciente. Si se trata de un **asustado**, dicho material será llevado por el **Kayakok** para evocar el **Jani**; en los demás casos, la maga arroja en el crucero de dos calles más próximas para que el primer transeúnte, madrugador desprevenido, al hallarlo, se lleve la enfermedad. Otras entendidas no arrojan la mezcla sino la entierran en un lugar apartado.

### *El Jaca Cupé*

Este método cuyo nombre deriva de **Jaca**, cuye; **Cupé** o **Cupay**, sobar, es denominado también **limpia** o **soba** del cuye y consiste en

frotar al paciente con un animal de la fauna indígena, el cuye (guinea pig.). Tiene triple finalidad, diagnóstica, pronóstica, y cura; se basa en la creencia de que en tal acto ritual el animal extrae la enfermedad en su totalidad o en parte, incluso las lesiones anatómicas, que pueden hacerse visibles. Una operación promedio de **Jaca-Cupé** en el **Callejón de Huaylas** tiene 6 etapas: 1° La invocación y otros actos preliminares; 2° La fricción; 3° El desollamiento del roedor; 4° La prueba, del goteo de sangre; 5° La inspección de las partes externas y 6° El examen de las vísceras del tórax y del abdomen.

La invocación y el **jaqué** son parecidos a los descritos en la **Shokma**; y es también análoga la propia fricción; sólo que aquí la "curiosa" presenta a cada sector del cuerpo la parte homóloga del animal, el que generalmente muere en la operación. Para despellejarlo emplea sólo las manos, extrayendo primero el cráneo por la abertura bucal, que ha sido ampliada. La sangre que mana de las heridas es echada a gotas sobre una vasija con agua; los variados aspectos de la mezcla proporcionan a la maga signos para determinar la clase de enfermedad del paciente: en el **susto**, la sangre se diluye inmediatamente; en el **mal de corazón**, se forma espuma de burbujas finas; un depósito de color oscuro en el fondo indica una afección originada por el calor (**solio**, **tabardillo**), etc. El examen de la parte externa proporciona también signos valiosos; si la carne está amarillenta y hay exceso de movimientos fibrilares; es que se trata de **susto**; el **mal de corazón** se revela por formaciones espumosas en el tejido celular y las aponeurosis superficiales; los hematomas señalan el sitio preciso del traumatismo; pero cuando la mancha sanguínea es muy oscura y difusa es que se trata de enfermedad debido al calor. Las articulaciones de la columna vertebral y las suturas craneales a veces desajustadas, circunstancia ésta que origina un síndrome muy interesante y extenso denominado **quichacashka**.

La parte más importante del examen es el de los órganos internos del tórax y abdomen, por su aspecto y sus relaciones recíprocas y la presencia y aspecto de formaciones intermediarias. El tinte amarillento del peritoneo y de las propias vísceras denuncian el **susto**; el **mal de corazón** se manifiesta por espuma en órganos y cavidades; la influencia de la brujería, por abundantes filamentos de fibrina; las enfermedades debidas al calor se exteriorizan por coágulos de sangre muy oscura cubriendo el órgano afectado e infiltrando su propia masa. También se hacen presentes en la autopsia los cambios de posición de órganos que dan lugar a molestias muy frecuentes señalados por los médicos indígenas bajo el nombre de **Huacalli**.

El cuye proporciona además signos pronósticos de mucho valor. Si al terminar la fricción el **cuye** está vivo el pronóstico es en ge-

neral bueno y el grado de benignidad de la enfermedad se expresa por el estado físico del animal: bueno y lozano en el caso de evolución feliz; por otra parte, un mal pronóstico es revelado por el aspecto flácido y aplastado de las vísceras, principalmente el corazón, el hígado y el intestino grueso en su parte inicial. Es particularmente grave el pronóstico, si echando cinco gotas de agua fría a cualquiera de estos órganos ellos no recobran la turgencia y el tono normales.

La creencia de que el **cuye** durante la fricción extrae algo o mucho de la enfermedad inspira su empleo como medio terapéutico. A veces, todo termina con la fricción y el enterramiento del **cuye** en un lugar solitario; pero otras veces la operación sirve como parte del **Rantín**, ya señalado en la cura del **susto**.

### *La Katipa*

Es un medio de adivinación muy común en el agro serrano, empleado a veces en la predicción del curso de un proceso mórbido. Está asociado a la masticación ritual de hojas de **coca** (coqueo, chakchaquí) y, complementariamente, al uso del cigarro. El ceremonial de la **Katipa** tiene cuatro partes: 1° Actos preliminares; 2° Adivinación según el aspecto de las hojas; 3° Masticación ritual de la coca y 4° Indagación por el cigarro.

1° Los actos preparatorios son análogos a los de los métodos anteriores, con la única diferencia de que el jáqué sobre las hojas de coca es hecho sucesivamente por el adivino y la persona interesada. El jáqué suscitaría, según los Katipak, el contacto mágico entre el alma de los que hacen tal acto y el espíritu de la coca "para que la coca diga la verdad".

2° El presagio por el aspecto de las hojas se hace en dos momentos sucesivos: A. Al abrir las dos manos que comprimían una porción de hojas; y B. Al dejar caer éstas a un paño en que hay más hojas de coca.

Una hoja entera, extendida horizontalmente representa el lecho del enfermo; otras hojas situadas verticalmente cerca a la primera, y de buen aspecto son signos favorables; lo contrario significan las de dirección horizontal, sobre todo si son de aspecto marchito, alargado y de color oscuro. Pero dos son los signos principales que busca el adivino: a) Huétáramun y b) La sepultura.

a) **Huétáramun** (esto florece, está floreciendo), indica el curso más feliz de la enfermedad: las hojas de coca, claras, lozanas, enteras más redondas que largas, se disponen alrededor de un punto o eje a manera de verticilo o de los pétalos de una rosa: el enfermo va a sanar muy pronto.

b) **Sepultura**, indica, el curso fatal de la dolencia: se forman uno o más espacios vacíos delimitados por hojas maltratadas y oscuras.

3° Durante la masticación ritual de la coca, el adivino extrae datos importantes. Después de una masticación preliminar, procurando no triturar completamente la coca, saca una hoja cualquiera por el peciolo; si la hoja ha perdido toda o la mayor parte de su textura, el pronóstico es bueno, pero si la hoja sale entera, o casi entera, esto significa **tzapa** (frustración); tiene el mismo significado si durante la masticación las hojas o sus fragmentos tendieran a saltar hacia la faringe. Ya durante la masticación plena, hay una señal capital; la sensación gustativa agradable o desagradable; la primera, cuando va a sanar el enfermo y lo contrario cuando va a empeorar o morir. Además, si la masa en trituración se mantiene homogéneamente blanda habrá mejoría, siendo de mal augurio el que aparezca muy seca o muy aguada.

4° Datos igualmente valiosos da el cigarrillo de tabaco negro ("nacional") que fuma el mago indígena como complemento del **coqueo**. Aquí también hay tres signos principales que denuncian el curso de la enfermedad: a) **Huétáramun**, señal de máxima benignidad; la ceniza presenta películas de color claro dispuestas como pétalos de rosa; b) **Sepultura**: un hueco circular en el papel o una cavidad alargada de bordes oscuros en la ceniza; y c) **Tzapa** (frustración); una especie de banda alargada de ceniza del papel; si es de color claro la frustración será favorable al paciente: lo contrario, si es oscura.

Otros signos de buen presagio son: una gran masa de ceniza que se mantiene sin caer o cae a la mano o, ropas del operador; se forma una banda o película blanca que se arquea hacia arriba; una chispa salta hacia el adivino, etc.

Signos funestos son: una franja ancha como anillo negro, o de apariencia húmeda en el límite de combustión del cigarro; la masa de ceniza tiende a doblarse hacia abajo, etc.

Estos datos revelan un jugoso contenido alegórico y místico que hemos comentado en trabajos anteriores. Hoy señalamos brevemente que el Kayaquí es análogo a los ritos propiciatorios y de evocación registrados también en otros pueblos antiguos. En la Shokma y la soba del cuye pasa al animal o la mezcla mágica algo del enfermo o de la enfermedad; y ese algo transmitido puede servir para descargar la enfermedad en otra persona o para ofrecerle a las deidades como reemplazo de algo que necesita el enfermo para sanar. Por lo demás, el rito del cuye tiene sus similares en la hepatoscopia de los sumerios y la práctica de los Hacaricuc y de los Calparicuc de la época incaica. La Katipa aparece como un método de adivinación basado

en el acto totémico de comida ritual de la planta epónima (la mama Coca).

#### PALABRAS FINALES

La medicina indígena andina tiene —según se desprende de nuestra indagación— caracteres generales análogos u homólogos respecto de la de otros países, sin dejar de ser bien diferente por la combinación original de ingredientes comunes y por la evidente existencia de rasgos singulares, privativamente vinculados a nuestra cultura. A pesar de las grandes dificultades de la interpretación, es probable intuir supervivencias de diversas etapas del desarrollo mental del habitante autóctono. Hay residuos del más primitivo animismo: concreción, sustitución apotropaica, participación mística, influencia a distancia, expresiones de similitud, etc. del pensamiento primitivo; también hay manifestaciones totémicas, muchas de ellas ligadas a la noción de pecado-enfermedad; influencia de dioses y demonios, etc. todo lo cual aparece desordenadamente mezclado o imbricado en los mitos y los ceremoniales curativos. Las civilizaciones incaica y occidental parece que han contribuido sólo con productos de transculturación, particularmente en el campo empírico-racional.

Estos y otros hechos, señalados más arriba, nos llevan a admitir que hay una milenaria tradición psiquiátrica en el Perú; que las enfermedades mentales y la epilepsia son tan antiguas como el propio habitante indígena y que los métodos mágicos de cura (de real eficacia clínica) son los precursores más distantes, pero muy significativos de la moderna psicoterapia peruana.

## Parte VI Del folklore latinoamericano

## FOLKLORE DE HUAROCHIRI

OSCAR SANTISTEBAN TELLO

(Resumen)

El folklore de Huarochirí por sus antecedentes históricos tradicionales, los dioses que actúan en sus mitos y leyendas, la desaparición temporal o permanente de una divinidad del escenario mitológico, su encantamiento en un peñón o en un ídolo, tiene contenido tradicional e histórico. De la misma manera la interpretación de los motivos folklóricos, de las manifestaciones tradicionales por herencia, requiere del conocimiento previo de la realidad geográfica y de los escenarios donde han tenido lugar tales acontecimientos mitológicos.

Por otro lado, los mitos y leyendas de Huarochirí así como la reconstrucción de sus grandes ceremonias gentílicas, de sus creencias y supersticiones, de sus prácticas curativas, danzas y huaynos, aportan valiosas enseñanzas para el estudio comparativo del sentido tradicional e histórico de la mitología andina y florestal.

Los mitos y leyendas de Huarochirí recogidos por el Padre Francisco de Avila de 1597 a 1608, se mantienen invariables en su arquitectura fundamental a pesar de haberse usado un solo patrón lingüístico — el keshwa en un medio geográfico de topónimos, en su mayoría correspondientes al A'karo o Kauki.

El maíz, la papa, la oca, la mishwa, el olluco, la quinua, el tarwi, la arakacha, la achira. Las prácticas primitivas de cultivo y cosecha de estas plantas alimenticias, que aún subsisten son de inestimable valor en el folklore de Huarochirí por su mayor rasgo tradicional, por la tonalidad de sus emociones y el cauce y dirección en el cultivo y cosecha de estas plantas.

En la mitología del centro andino, la trama fundamental, esto es, las ideas primitivas que actúan en el extenso drama cosmogónico originario están representados por las grandes ceremonias gentílicas de Huarochirí especialmente en el "Choke-Chinchay" o selección de las semillas de las plantas alimenticias.

En los mitos y leyendas referentes a Yana Ñamka y Tuta Ñamka, se explica la primera creación de un mundo nebuloso u oscuro y

la aparición de Wallallo Karwincho así como la desaparición de este mundo como castigo expiatorio impuesto a la humanidad.

El "Kon- Yraya" o "Wiracocha" que al decir de las gentes, era el creador de la humanidad y de la tierra, **fue un personaje invisible**. Aparece en la región junto con las primeras generaciones y la huaca llamada "Pariakaka".

Las diversas variedades del maíz dan nombre a los distritos actuales de la provincia de Huarochirí como "Wansa", Matukana, Watara o Matara. En el vocabulario actual subsisten aún los nombres de las semillas primitivas de las plantas alimenticias como maíz, "ñami", oca Ñami, olluco Ñami, lo mismo que vocablos relacionados, como: Winila, lugar donde se hace secar las mazorcas; "Wayunka", la semilla; "Misha" que son especie de Konopas que se, cuelgan en las Pirwas o depósitos de alimentos.

Al "Watiakuri", antiquísimo curandero que ha dejado como herencia el uso del zumo de muchas plantas medicinales de la altura y que hasta hoy con algún temor, son usadas por los curanderos y curanderas de "Huarochirí", se les conoce con el nombre de "Kallawayas" o "Shiñorays".

Finalmente, la geografía ha considerado nombres de pueblos como Kalawaya, como referencia al lugar de habitación de los curanderos andariegos de la parte alta de Huarochirí.

## LOS PIROPOS EN AMERICA LATINA

DAVID H. ANDREW

(Resumen)

El piropo es una manera de expresar aprecio por parte de un hombre a la belleza de una mujer".

El piropo es diferente a una galantería y también de un cumplido (cumplimiento, en Brazil), En general, una galantería es una forma de cortesía, en hecho o palabra, usualmente expresado por un hombre a una mujer. Un cumplido es obligado o forzado, especialmente cuando éste no expresa sus verdaderos sentimientos.

La manera más usual, para un hombre, de expresar su aprecio a la belleza de una mujer es decirle un piropo. Sin embargo, variadas formas de silbidos se consideran como piropos en Brasil, Uruguay, Argentina Ecuador, Venezuela y México; tocar la bocina de un automóvil puede ser un piropo en Uruguay, igualmente mirar a una mujer de una manera especial se considera como piropo en Uruguay y México.

Los piropos tienen variadas cualidades y características. Conceptualizan los informantes algunos de éstos como "tipos", diciendo que hay piropos elegantes y refinados, piropos comunes y otros que se califican de groseros, soeces o guarangadas (en Argentina).

Los piropos elegantes y comunes se pueden sub-dividir en "estereotipados" y "espontáneos". La forma y el contenido de aquellos son fijos, y se han dicho y recibido muchas veces.

A base del testimonio directo, sé que existen piropos en Brasil, Uruguay, Chile, Bolivia, Perú, Ecuador, Colombia, Venezuela, Costa Rica, Honduras, México, Cuba y Puerto Rico. Me sorprendería mucho que estuvieran ausentes en los demás países latinos.

Los piropos no están limitados a América Latina. Ocurren también en España, Italia, Grecia, posiblemente en Turquía y presumo que en Portugal. Todavía no tengo testimonio de su existencia en Francia.

Las pocas referencias históricas que he encontrado (todas del Perú), indican que existieron en la época colonial y por lo tanto, tienen más antigüedad en el continente europeo. Me gustaría saber si los piropos ocurren en los países de Africa del Norte, porque hay algunos indicios que sugiere que provienen de la cultura árabe.

## DISTRIBUCION DE ALGUNOS JUEGOS DE HILO ENTRE LOS ABORIGENES SUDAMERICANOS

RAUL MARTINEZ CROVETTO

Al analizar la distribución de los juegos de hilo entre los aborígenes sudamericanos podemos observar varias figuras idénticas o muy similares que se repiten en diferentes áreas culturales. Inmediatamente nos planteamos esta pregunta: ¿Tienen estas figuras un origen único y se han transmitido de un grupo racial a otro o, bien, responden simplemente a invenciones paralelas? Una respuesta general y categórica es imposible y debemos aceptar que en ciertos casos, por lo menos aparentemente, puede atribuírseles un origen común y en otros, con alguna certeza, se trata de simples coincidencias. Esto último especialmente si se tiene en cuenta que varias de ellas existen también en otros continentes, salvo, por supuesto, en Europa.

Métraux (1935: 67) sostiene que los juegos de hilo entran en la categoría de los bienes culturales que las tribus se copian con más facilidad y que, como los mitos, circulan a través de espacios, considerables. Por ello, agrega dicho autor, su distribución puede enseñarnos sobre las numerosas interferencias culturales de las cuales la etnografía moderna hace gran caso.

Aunque lo apuntado no puede ser palpablemente demostrado, creemos por nuestra parte que tiene mucho de verdad, máxime si se tiene en cuenta que para ciertos grupos raciales, como los chaqueños, por ejemplo, los juegos de que hablamos son o han sido hasta no hace mucho tiempo una de las diversiones más importantes.

El mismo autor, en una publicación anterior (1930: 473 y sigs.) dice que los juegos de hilo presentan desde el punto de vista etnográfico un interés extraordinario. Si los existen idénticos en dos regiones diferentes, ellos pueden dar testimonio de migraciones o de intercambios, en especial cuando se trata de ciertas figuras que pasan de un país a otro sin modificar sus características o sus modalidades. Sostiene luego que los juegos son, entre todos los elementos culturales, los más estables, puesto que son independientes del medio, de la raza y del género de vida, por lo menos en un sentido general. Por

otra parte, más sorprendente resulta aún, cuando la misma figura representa el mismo objeto en diferentes lugares.

Rydén (1934: 17 y 18), analizando los conceptos anteriores, sostiene que éstos sólo pueden ser aplicados a figuras de una ejecución complicada. Las más simples, no debe dudarse, pueden surgir independientemente en diferentes lugares y, en este caso, debe atenderse al significado que los indígenas le atribuyen. Cuando ambas, explicación y aspecto de la figura, coinciden puede pensarse entonces en una mutua intercomunicación. No obstante, una misma figura con denominación diferente ejecutada por dos tribus limítrofes, hace pensar en un mutuo intercambio, aunque también, como lo sostiene a través de un ejemplo, puede darse el caso contrario, o sea que dos ramas de una misma entidad etnográfica llamen de manera distinta a la misma figura.

Muy opuesta a las anteriores es la opinión de Farabee (1918: 124), quien afirma que muchas de las figuras de los wapishiana son comunes en otras partes del mundo, pero que este hecho no es más significativo que la propia existencia de los juegos de hilo, aunque reconoce a continuación que algunas de estas figuras similares se construyen por diferentes caminos.

Vistas las opiniones de tres de los autores que más intensamente se han ocupado de este tipo de juego en Sudamérica, trataremos ahora de analizarlos a través del vasto material que hemos reunido personalmente en la Patagonia, el Chaco austral, en la provincia argentina de Misiones y en el Perú y de su comparación con lo que, a través de la bibliografía o de informaciones aisladas, conocemos de nuestro continente.

En primer lugar, debemos dejar sentado que lo publicado hasta el momento es lo bastante insuficiente como para elaborar teorías, pero, no obstante, nos autoriza a formular algunas hipótesis, aunque superficiales, en relación con la distribución de ciertas figuras de hilo comunes a diferentes regiones.

No podemos negar un origen único a aquellas figuras idénticas, que se construyen de manera similar, aunque su denominación sea o no equivalente, que se encuentran en diferentes grupos raciales dentro de una misma región. Tal sucede, por ejemplo, con la que en la zona chaqueña representa a la "Constelación de las Pléyades" (fig. 10).

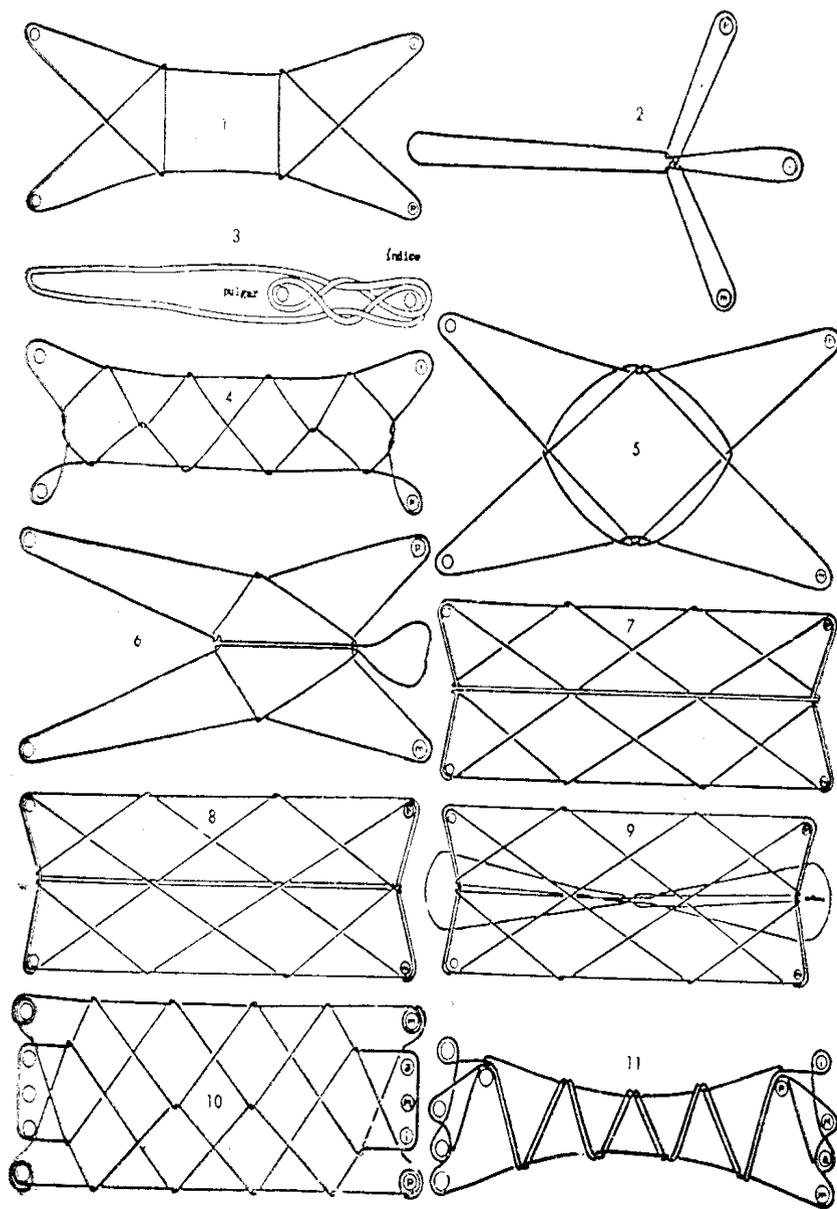
Por otra parte, el objeto representado, o más correctamente, su denominación, que en algunos casos es llamativamente coincidente por lo menos en gran parte del área, en otros es muy variable, aún dentro de una misma tribu. Tal sucede con algunas figuras, por ejemplo, de los araucanos de la Patagonia, quienes utilizan cuatro o cinco nombres diferentes aplicados en forma indistinta a otras tantas figuras

(véase Martínez-Crovetto 1970: 6). Este fenómeno estaría, si bien no podemos asegurarlo, vinculado a la destrucción de la propia cultura, haciéndose más notable cuando mayor es su transculturación. Significaría así que la nomenclatura sólo puede dar alguna pauta en ciertos casos, pero no en la mayoría.

La existencia de figuras idénticas, especialmente cuando su método de ejecución es simple, tampoco es un hecho concluyente en cuanto a un intercambio cultural, como bien lo manifiesta Rydén en el párrafo antes citado. Más bien puede pensarse en invenciones propias, y más aún, cuando la distancia geográfica entre ambas es muy grande. Tal podría suceder en el caso de la denominada "canao" o "nido del pájaro carao" entre los mocovíes, los pilagás y los tobas del sudeste de la región chaqueña y que también existe, construida de la misma manera y con significación de "canao" o de "nido del pájaro ti" en la isla Murray y en el Estrecho de Torres (Rivers y Haddon, 1902: 149, fig. 2). Lo mismo podría acaecer con respecto a la fig. 1 del presente trabajo, la cual para los araucanos de la Patagonia son "patas de guanaco" y se obtiene a partir de otra figura previa (véase Martínez-Crovetto 1970: 60); es conocida por los pilagás del centro de Formosa, en este caso es un "estribo para montar", y entre los tarumá y wapishiana, se trata ahora de la "puerta de la casa" (Roth 1924: 509), construidas ambas por el mismo método. Una variante, elaborada de manera diferente, existe entre los quechuas del Perú; se la llama "coco partido".

Del mismo modo podría interpretarse la distribución de la fig. 2, que según tres sencillas variantes, se reparte desde la Patagonia a las Guayanas. La conocemos de araucanos, gununa-kene, araucano-pampas, mocovíes, tobas orientales, vilelas, pilagás, chiriguano, chulupíes, guaraní-mbiá, aymaras, taulipang, patamonas, lokono, cocamas, wambisas, quechuas, yaguas, shipibos, conibos, witotos, boras y candoshi. En la mayoría de los casos recibe la denominación de "pata de avestruz" o "pata de gallina", pero en las Guayanas se llama "palmera" o "raíces de la palmera bacaba" (taulipang) y "raíces de palmera pona" en el oriente peruano. Curiosamente, los matacos del centro de Formosa la denominan "raíces del tabaco". Para los quechuas es una "choza".

La fig. 3, que es móvil, tiene muy amplia difusión en América del Sur. Hemos comprobado su existencia entre araucanos, araucano-pampas, guaraní-mbiá, mocovíes, tobas orientales, pilagás, vilelas, cocamas, witotos, boras, yaguas, shipibos, conibos y quechuas, y se la ha citado, además, para lokono, kalinya, patamona, makushí, warrau y wapishiana. El método de construcción es siempre el mismo y su denominación bastante homogénea, conociéndose la como "ano de



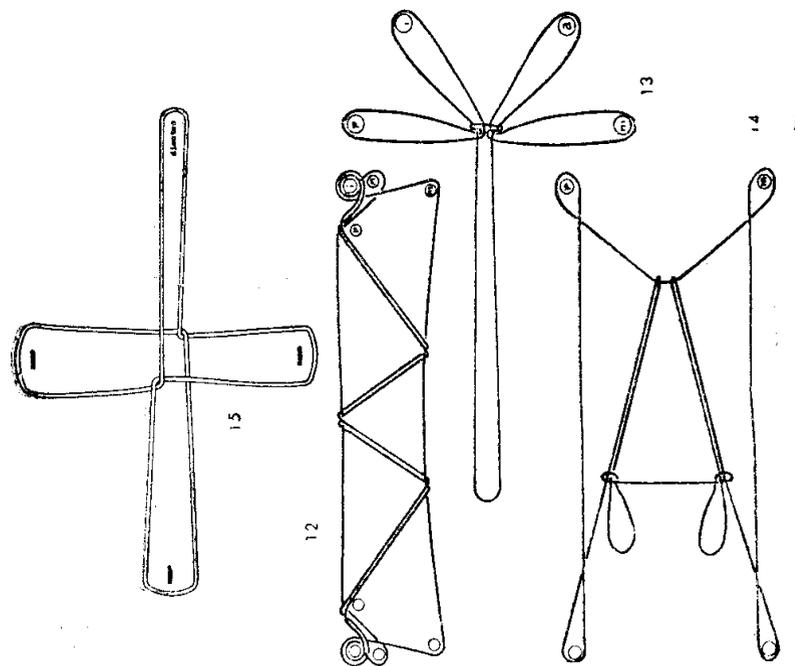
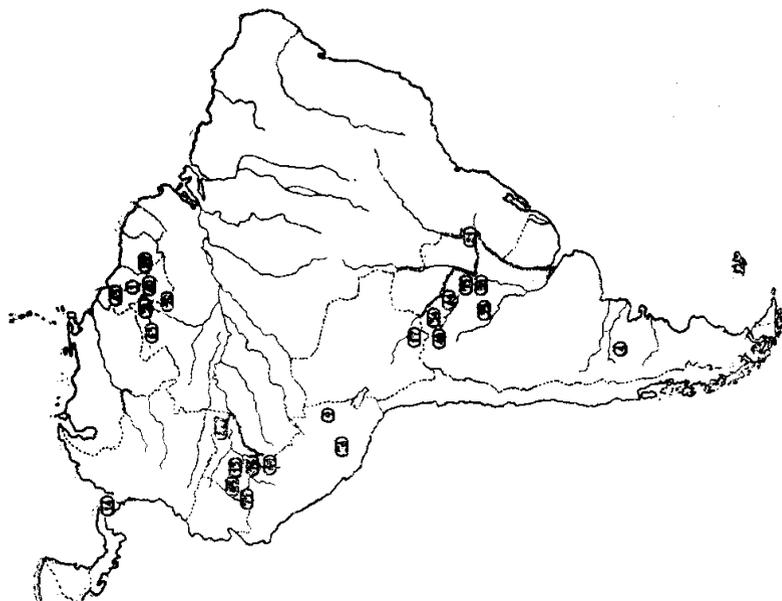
perdiz", "ano de gallo", "ano de gallina" (otros nombres también existen). Su elaboración es muy sencilla, a pesar de lo cual tal vez tenga un origen único, aunque esto no pueda afirmarse.

En caso de figuras complejas, especialmente cuando el sistema de elaboración es el mismo, puede pensarse en una unidad de origen. Pero dos figuras idénticas o variantes de las mismas, obtenidas por métodos diferentes, obligan a suponer también un origen diverso. Aunque, teorizando, no sería de extrañar que si un aborigen ve una figura ejecutada por otro individuo, una vez terminada, no intente obtenerla por su cuenta y descubra así otra forma de construirla.

Podemos citar aquí varios ejemplos que resulta interesante analizar con cierta detención. La fig. 4, a través de dos variantes que pueden ser consideradas como figuras diferentes, tiene, por lo que sabemos la siguiente distribución en Sudamérica (mapa N° 1) de sur a norte: araucanos (4), mocovíes (35), vilelas (58), tobas orientales (53), guaraní-mbiá (21), pilagás (44), tapí, (48), maticos (34), chiriguano (17), quechuas (74), campas (9), conibos (69), shipibos (76), wambisa (77): cocamas (13), achual (65), yaguas (62), waiwai (59), yekuaná (63), wapishiana (60), lokono (29), macushí (31), acawai (1), patamona (43) y cunas (14)<sup>1</sup>.

De la forma que llamaremos "típica" por ser la más difundida, conocemos cinco métodos de ejecución. Estos siguen diversos caminos hasta un punto determinado en el cual convergen para terminar en un mismo o similar diseño. El primero de ellos (descrito en nuestra publicación ya citada p. 26) rige entre araucanos (4), mocovíes (35), pilagás (44), tobas orientales (53), quechuas (74), conibos (69), shipibos (76) y yaguas (62). El segundo de ellos parece ser exclusivo de los guaraníes (21). El tercero (descrito por Roth 1924: 526) existe entre lokono (29), acawai (1), macushí (31), patamona (43), wapishiana (60), waiwai (59) y, lo que resulta muy interesante, lo emplean también los mocovíes (35) y los pilagá (44), conjuntamente con el primero de los métodos señalados. El cuarto método es usado por los cocamas (13). El quinto, por los campas (9) y wambisa (77). La misma figura, pero de la que desconocemos su construcción, existe entre achual (65), tapi (48) y maticos (34).

La variante que difiere por la posición final de los dedos y por la figura invertida, la conocemos a través de dos métodos dife-



(1) La numeración indicada luego de cada gentilicio corresponde a la ubicación en los mapas. Se han suprimido en este caso las denominaciones por cuanto éstas son muy variables y nada agregan. Se ha omitido la bibliografía, la cual ha sido citada, en casi su totalidad, en nuestra publicación ya mencionada.

rentes, de los vilelas (58) y de los cocamas (13), y tal vez sea la de los chiriguanos (17), cunas (14) y yekuaná (63), aunque no podamos afirmarlo con certeza, por cuanto no sabemos, en estos casos, su forma de ejecución ni tampoco la posición exacta de la figura y de los dedos que la sostienen, por insuficiencia de los dibujos suministrados por los autores (Koch-Grünberg 1923: lám. 55-1.; Métraux 1930: lám. 90-3 y 1935: fig. 2).

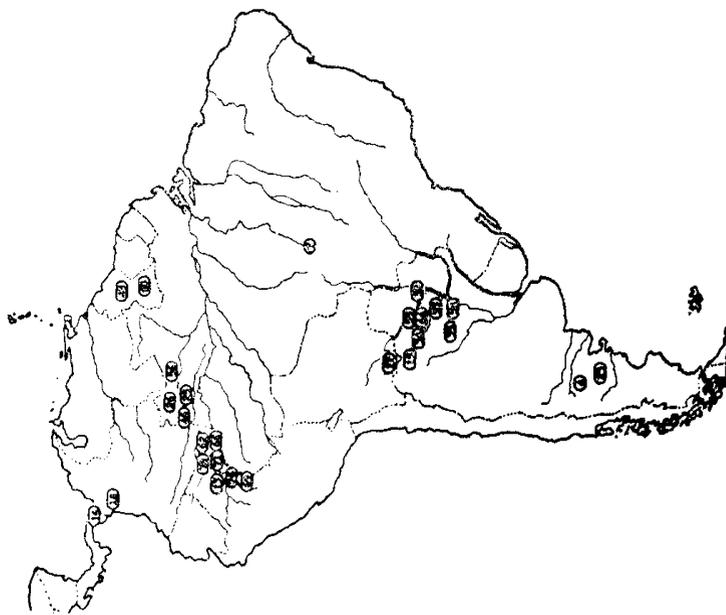
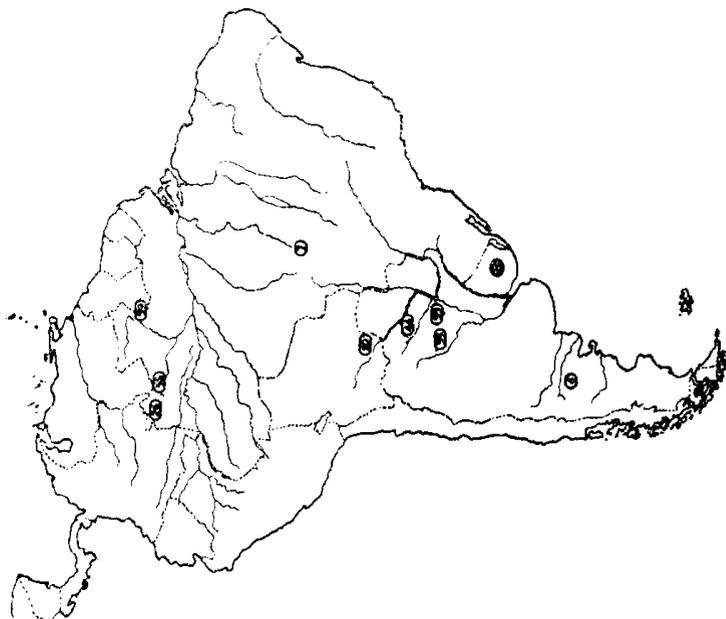
En cuanto a la forma "típica", surge claramente que hay un método de ejecución idéntico en la zona chaqueña, patagónica, andino-peruana y amazónica occidental, lo cual indicaría un origen común. Independiente sería su presencia en la región guaraní y entre algunos grupos de la Amazonia peruana, dados sus sistemas de construcción propios. Pero ya más difícil de explicar es que el empleado en Guyana sea el mismo que utilizan, además del primero, las dos tribus chaqueñas mencionadas, especialmente sin saber si existe en la zona oriental de Bolivia o en otras zonas intermedias.

Otra figura interesante por su amplia difusión (mapa N° 2) es la representada en la fig. 5. Se conoce de los gununa-kene (23), araucanos (4), maticos (34), maccá (30), tobas centrales (55), chahuancos (15), chiriguanos (17), bacairí (7), conibos (69), shipibos (76), cocamas (77), iquitos (71), boras (66), witotos (78), yaguas (62), kaua (25), siusí (46), tucano (56), kobeua o cubeo (26), chocó (18) y cuna (14). De ella conocemos cuatro formas de ejecución, de las cuales, la primera es, al parecer, exclusivamente patagónica. La segunda de distribución chaqueña, salvo el caso de los chahuancos (15) maccá (30) y tobas centrales (55), cuya manera de construirla desconocemos. Un tercer método existe entre los maticos (35) y el cuarto en Perú, mientras que no sabemos cómo la elaboran los grupos raciales restantes. El sistema empleado por los aborígenes peruanos da origen a una variedad.

Por otra parte, el significado de la misma en las diversas áreas, es digno de tenerse en cuenta. Así, para la región patagónica, es el "año del avestruz", para la chaqueña una "estrella", para los bacairí un "testículo humano", en la cuenca noroccidental del Amazonas una "araña casera", en el Perú "un coco" y en la región limítrofe entre Colombia y Panamá, "año de rana".

Surge, del análisis de los dos párrafos anteriores, la muy posible existencia de por lo menos cuatro centros de difusión de esta figura en América del Sur, la cual se practica, además, fuera de nuestro continente (véase Rydén 1934: 30).

Completando lo expuesto, agregaremos que entre los mocovíes. (35) hallamos una variante de la misma, que se diferencia por la posición en que se cruzan los hilos en el diseño central y que se obtiene



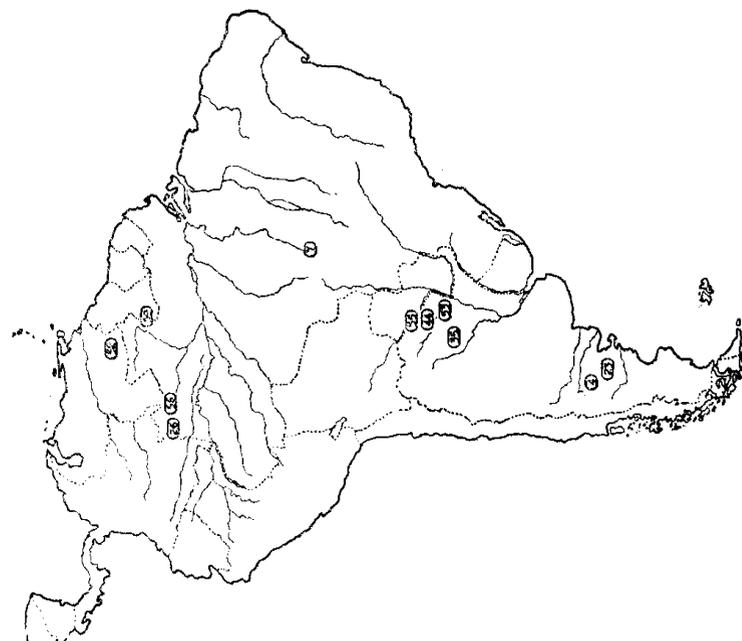
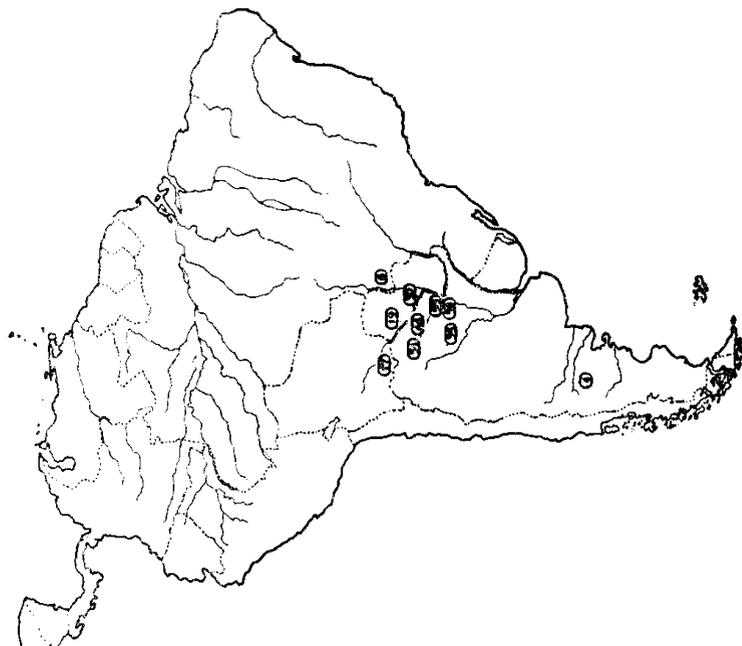
por un método diferente. Se la conoce con el equivalente idiomático de "lucero de la mañana". Otra variedad, llamada "estrella", se ha citado para los wapishiana, y patamona.

Digna de examen es la figura (Mapa N° 3) que en la Patagonia es conocida como "zorrino"; en el Chaco como "palomita de Dios" y "zorrino"; en el alto río Xingú como "tortuga", en la región del río Tiquié como "un pequeño pájaro" y en las Guayanas como un "escarabajo". De ella comprobamos la existencia de tres variantes originadas por el empleo de sendos métodos de elaboración. La primera variante (fig. 6) es el "zorrino" araucano (4); la segunda es la de los mocovíes (35), tobas orientales (53), pilagás (44), chulupíes (20) y bacairí (7) (el sistema de construcción empleado por estas dos últimas tribus nos es desconocido); la tercera es practicada por los kobeua (26), tucano (56) y waiwai (59) (de sólo esta última parcialidad se sabe el método de construcción).

Pese a que en los cuatro casos señalados no sabemos cómo se elabora, podemos inferir que habrían tres centros de origen o de dispersión ubicado cada uno en las áreas que acabamos de mencionar, pese, inclusive, al significado de "zorrino" que se le atribuye entre los araucanos (4) y los chulupíes (2).

Más compleja resulta la interpretación que venimos intentando en el caso de la fig. 7, cuya distribución se indica en el mapa N° 4. Entre araucanos (4) y gununa-kene (23) es considerada como un "matrimonio en la cama" y emplean un método diferente al resto del continente. Entre los grupos chaqueños, la realizan los mocovíes (35), los tobas orientales (53), los pilagás(44) y los tobas centrales (55) a través de algunas variantes que provienen de combinaciones entre los métodos de construcción utilizados en Patagonia, en el Chaco y en las Guayanas; se las conoce con el equivalente idiomático de "yica" (una bolsa de fibra de chaguar) o de "cama". Los bacairí (7) (método y denominación desconocidos) practican una de estas variantes. Tal vez sean variedades de la misma el "pez acará" de los taulipang (52) y la "pequeña flecha" de los kobeua (26) y tukano (56), pero ignoramos su forma de construirlas y las figuras suministradas por Koch-Grünberg (1909: 253, fig. 137d y 1923, taf. 38, fig. 5) no son lo suficientemente explícitas para saber si deben referirse a este grupo de figuras o al que trataremos a continuación. Los waiwai (59) utilizan otro método y le llaman "a drink" (Farabee 1928: 96) vocablos ingleses cuyo significado exacto desconocemos.

Con menor difusión, pero también con variantes, encontramos la figura N° 8. La conocemos de los araucanos (área patagónica), de los mocovíes y tobas orientales (área chaqueña) y de los acawai, warrau y macushí (área guayanense). Con los sistemas de construcción



sucede algo parecido a lo señalado en la figura anterior, por lo cual resultan variantes cuyo origen común no puede afirmarse, con certeza.

Menos difundida aún es la fig. 9, que representa "nidos" de diferentes aves según los lugares. Ocurre en el Chaco, entre tobas orientales, mocovíes y pilagás y entre los araucanos de la Patagonia, construyéndose de cuatro maneras, lo que da origen a variedades que difieren ligeramente. Pero como la idea básica es la misma, hace pensar en un solo centro de origen, que podría ser el Chaco austral.

En cambio, en lo que toca a la fig. 10, también de preponderante distribución chaqueña (mapa N° 5), presenta un solo método de construcción en toda su área de dispersión (salvo en el caso de los caduveos (8), cuya elaboración y denominación desconocemos y que aparentemente constituye una variante). Ha sido localizada entre los araucanos (4), quienes la identifican con una "cama", entre los mocovíes (35), vilelas (58), tobas orientales (53), pilagás (44), maticos (34), maccá (30), chorotes (19), chiriguano (17) y los emigrados chaqueños caduveos (8). La interpretación predominante es la de "Constelación de las Pléyades" o "Siete Cabrillas", aunque a veces existe una alternativa, "red para pescar". Por otra parte, entre los chiriguano se la denominan con el equivalente de "dibujo de serpiente". Podemos considerarla, en consecuencia, como de origen chaqueño y de allí migrada a la Patagonia.

En lo referente a la fig. 11, sucede algo muy parecido que con la anterior. Con una forma de construcción similar; ocurre en la Patagonia, donde es conocida por "gusano" entre los araucanos, y en el Chaco, siendo aquí denominada "víbora" o "víbora de coral" por mocovíes, tobas orientales y pilagás. Su origen y difusión podemos interpretarlo de la misma manera.

Otra figura de construcción idéntica en toda su área, es la representada en la fig. 12. Esta existe entre los araucanos (aunque aquí con una ligera variación originada en el paso final; es la delineada en la fig. 12) y se conoce como "letra" (no sabemos cuál). La hemos recolectado entre tobas orientales, mocovíes, pilagás y maticos de la región chaqueña, siendo aquí indistintamente una "víbora" o una "chuña". Existe también en Guyana y es un "arco iris" para los warrau y wapishiana y una "montaña" para los patamona y macushí. La unidad de método de elaboración hace pensar también en una unidad de origen, pero su construcción, no excesivamente compleja y resoluble en pocos pasos, tampoco descarta la posibilidad de una invención independiente.

El caso de la fig. 13, de la que conocemos dos variantes y cuatro formas de elaboración diferentes, entra casi seguramente en el campo de las invenciones paralelas. Una variante existe entre los onas

de Tierra del Fuego y se la conoce como "construir la casa Existe también entre quechuas ("choza"), cocamas, witotos, boras, yaguas, shipibos, conibos (en todos los casos: "raíces de la palmera pona"), y wambisa ("ramas del árbol undurahui"), pero tiene otro método de ejecución. La segunda variante se halla entre los araucanos y para ellos es una "pata de avestruz" y en la región de las Guayanas (lokono, patamona y taalipang) es una "palmera". Suponerles un origen independiente resulta lógico.

Un interesante problema plantea la fig. 14. La recogimos en Patagonia, entre los araucanos, para quienes se trata de una "lechuzca". El sistema para obtenerla es exactamente igual al usado por los acawai y warrau de Guyana, donde representa un "pez de cuatro ojos", y por los cocamas del oriente peruano, donde se trata de un "conejo". Fue recolectada, además entre los kobeua, kaua siusí con el nombre de "armadillo", pero su forma de ejecución entre estos aborígenes es desconocida. Una figura coleccionada por Nordenskiöld, con el nombre de "rata", entre los chulupíes, que tal vez sea la misma, constituiría el puente entre ambos extremos de Sudamérica. Por nuestra parte, no la hemos hallado, por lo menos hasta ahora, en el Chaco austral ni entre los guaraní-mbiá.

Existe además una docena de figuras que presentan distribuciones y particularidades más o menos semejantes a las que venimos de tratar, pero aquí las dejaremos de lado en razón de brevedad.

El último punto que quedaría por discutir es el relativo a cómo han pasado estas figuras de un grupo a otro o de una región a otra. El contacto o intercambio directo es muy factible dentro de una misma área o entre áreas vecinas, pero es ya mucho más problemático cuando se encuentran en áreas muy alejadas y faltan en las intermedias. En este caso sería de tomar en cuenta el intercambio indirecto, o sea la transmisión a través de mestizos o criollos o por intermedio de los niños en las escuelas, que a veces suelen ser aficionados a este entretenimiento, y tampoco habría que descartar la influencia de los que fueron traídos como esclavos desde África. O bien suponer que estos juegos son tan antiguos como el mismo hombre en América.

En cuanto a la influencia europea, excluidas ciertas pruebas de hilo cuyo origen es muy difícil de establecer, puede considerársela como casi nula. El único caso que conocemos es el de la "sierra" o "serrucho" (fig. 15), que ocurre en varios países del viejo continente y que hemos hallado, con variantes en su ejecución, entre araucanos, tobas orientales, mocovíes, guaraníes, cocamas, witotos, boras, yaguas, shipibos y conibos. Se la denomina generalmente con los vocablos hispanos mencionados y sólo en el primer grupo oímos una expresión idiomática que equivale a "corta palo".

**BIBLIOGRAFIA GENERAL**

ABRAHAM, Roger D. Y George FOSS

1968 Anglo-American Folksong Style. Englewood Cliffs, New Jersey.

ACEVEDO HERNANDEZ, Antonio

1953 La cueca. Ed. Nacimiento, Santiago de Chile.

ACKERMAN, Werner; Luis Ignacio RAMALLO y Radmila ZYGOURIS.

1967 Análisis de contenido: algunas observaciones metodológicas. Flacso, Santiago.

ACOSTA, José de

1590 (1954) Historia Natural y Moral de las Indias, Obras del P. José de Acosta. (Biblioteca de Autores Españoles LXXIII). Madrid.

ACOSTA SAIGNES, Miguel

1967 Vida de los esclavos negros en Venezuela. Ed. Hespérides, Caracas.

AGUIRRE BELTRAN, Gonzalo

1966 Estructura de casta y clase. I. E. P., Lima.

ALENCASTRE, Andrés G. y Georges DUMEZIL

1963 "Fêtes et usages des Indiens de Langui (Province de Kanas, Département du Cuzco)", Journal de la Société des Américanistes, n. s., t. XLII, pp. 1-118. París.

ALLENDE, Oscar

1967 Marcha al Sur. Buenos Aires.

AMBROSSETTI, Juan B.

1947 Supersticiones y leyendas. Ed. Lautaro. Buenos Aires.

1963 Los argentinos y su folklore. Ed. La Tradición. Viva. Buenos Aires.

ANONIMO

1573 "La ciudad de San Francisco de Quito - 1573". Relaciones Geográficas de Indias. Vol II (Biblioteca de Autores Españoles CLXXXIV). Madrid.

ARAMBURU, Julio

1940 El folklore de los niños. Juegos. Rondas. Canciones. Leyendas. Edit. El Ateneo, Buenos Aires.

ARGUEDAS, José M.

1953 "Cuentos mágicos realistas y canciones de fiestas tradicionales en el valle del Mantaro, provincia de Jauja y Concepción". Folklore Americano, año I, N° 1, Lima.

1957 "La evolución de las comunidades indígenas, el valle del Mantaro y la ciudad de Huancayo: un caso de fusión de culturas no comprometidas por la acción de las instituciones de origen, colonial". Revista del Museo Nacional. Tomo XXVI, Lima.

AZEVEDO, Thales de

1963 Social Change in Brazil. University of Florida Press, Gainesville.

1966 Cultura e Situacao Racial no Brasil. Editora Civilizacao Brasileira S. A. Río de Janeiro.

ARROYO, Roberto y Juan MURRUGARRA

1967 Distrito de Pucará, I. I. P., Huancayo.

BANDELIER, Adolph F.

1910 The islands of Titicaca and Koati. New York

BASCOM, William

1951 "The Yoruba in Cuba". Nigeria N° 37, pp. 14-20. Lagos.

1969 The Yoruba of Southwestern Nigeria. En: Case Studies in Cultural Anthropology. New York: Holt, Rinehart and Winston.

BASTIDE, Roger

1958 Le Candomblé de Bahia (Rite Nagó). Le Monde d'Outre Mer, Passé et Présent; Première Serie: Etudes V. París.

1967 Les Amériques Noires. Payot, París.

BAYO, Ciro

1913 Romancerillo del Plata. (Contribución al estudio del romancero rioplatense). Editor V. Suárez. Madrid.

BERRUTTI, Pedro

Gran manual del folklore. Ed. Honegger. Buenos Aires.

BEUCHAT, M.

1918 Manual de arqueología americana. Ed. Jorro, Madrid.

BOCK, E. Wilbur

1966 "Symbols in conflict: official versus Folk Religion". Journal for The Scientific Study of Religion. Vol. V., N° 2. Washington.

BOLETIN

1861 Periódico Oficial del Gobierno del Estado Libre y Soberano de Nuevo León y Coahuila. Boletín N° 17. (marzo 21 de 1861).

BOURRICAUD, Francois

1967 Poder y sociedad en el Perú contemporáneo. Edil. Sur. Buenos Aires ,

BUCHER, Karl

1914 Manual de arqueología americana. Ed , Jorro, Madrid.

CABRERA, Lydia

1968 El Monte, 2da. ed. Rema Press, Miami.

- CADILLA de MARTINEZ María  
 1933 La poesía popular en Puerto Rico. Madrid.  
 1940 Juegos y canciones infantiles de Puerto Rico. San Juan, Puerto Rico.
- CARNEIRO, Edison  
 1948 Candomblés do Bahia. Publicacoes do Museu do Estado. Nº 9. Brasil.
- CARRIZO, Juan Alfonso  
 1933 Cancionero popular de Salta. Universidad Nacional de Tucumán. Imp. Baiocco y Cía., Buenos Aires,  
 1942 Cancionero popular de La Rioja. 3 Vols. Universidad Nacional de Tucumán. Esposa Calpe Argentina. (Impr. A. Biocco y Cía.). Buenos Aires.  
 1945 Antecedentes Hispano-Medioevales de la Poesía Tradicional Argentina. Publicaciones de Estudios Hispánicos. Buenos Aires.
- CARVALHO-NETO, Paulo  
 1964 Diccionario de folklore ecuatoriano. Tratado del folklore ecuatoriano: I. Quito. Ed. Casa de la Cultura Ecuatoriana. Quito.
- CARVALHO-NETO, Paulo y otros  
 1965 "Folklore de Imbabura". Revista del Folklore Ecuatoriano. Vol. I. pp. 9-93. Quito.
- COAN, Titus  
 Adventures in Patagonia. A. Missionary's Exploring Trip. London.
- COFFIN, Tristram P.  
 1957 "Mary Hamilton and the Anglo-American Ballad as Art Form", Journal of American Folklore. Nº 70. pp, 208. 214. U.S.A.
- COOPER, John M.  
 1949 "Games and Gambling". Handbook of Southamerican Indians. Bulletin of the Bureau of American Ethnology. T. V., pp. 508 - 523. Washington.
- CORIAT, J.  
 1943 El hombre del Amazonas. Lib. Coriat. Lima.
- CORTAZAR, Augusto Raúl  
 1964 Folklore y literatura. Eudeba, Buenos Aires.
- COSSIO, José María de  
 1947 Romances de tradición oral. Espasa - Calpe Argentina. Buenos Aires.
- COSTA, Eduardo Octavio  
 1948 The Negro in Northern Brazil. Monographs of the American Ethnological Society. Vol. 15. Washington.
- COSTALES SAMANIEGO, Alfredo  
 1960 Karapungo. Instituto Panamericano de Geografía e Historia. Plan Piloto del Ecuador. Quito.
- COTLER, Julio  
 1967 La mecánica de la dominación interna y el cambio social en el Perú. I.E.P. Lima.  
 1970 Dominación y cambios en el Perú rural. I.E.P. Lima.

- CROCKER, William H.  
 1958 "Os Indios Canelas de hoje" **Boletim do Museu Paraense Emilio Goeldi**. n. s . T. II. pp. 1 - 9. Belém.  
 1961 "The Canela since Nimuendaju. A. preliminary Report on Cultural Change". **Anthropological Quarterly**. Vol. XXXIV. 2. pp. 69-84. Washington.  
 1963 "A preliminary analysis of some Canela religious aspects", **Revista do Museu Paulista**. n.s. Vol. XIV, pp. 163 - 173. Sao Paulo.  
 1964-a "Conservatism among the Canela". **Actas del XXXVI Congreso Internacional de Americanistas**. Vol. III. pp. 341-346. México.  
 1964-b "Extramartital Sexual Practices of the Ramkókamekra-Canela Indians", **Volkerkundliche Abhandlungen**. Vol. I. pp. 25-34. Hannover.
- CRUMRINE, N. Ross  
 1968 "Anthropological Antinomy: The Importance of an Empirical Basis for a Concept of Anthropological Fact." **Anthropological Quarterly**. Vol. 41. Nº 1. pp. 34-46. U.S.A.
- CHACON y CALVO, José María  
 1922 **Ensayos de literatura cubana**. Editorial Saturnino Calleja, Madrid.
- CHADWICK, Héctor M.  
 1912 **The Heroic Age**. Cambridge at the University Press. London.
- CHADWICK, Héctor M. y Nora KERSHAW CHADWICK  
 1968 **The Growth of Literature**. 3 Vol. Cambridge at The University Press. Cambridge.
- CHILD, Francis James.  
 1882-1898 **The English and Scottish Popular Ballads**. 5 Vol. Boston ,
- DI LILLO, Orestes  
 1940 **Cancionero popular de Santiago del Estero**. Universidad Nacional de Tucumán, Impr. Baiocco y Cía.. Buenos Aires.
- DONINI, Ambrosio  
 1961 **Historia de las religiones**. Ed. Futuro. Buenos Aires.
- DRAGHI LUCERO, Juan  
 1938 **"Cancionero popular cuyano"**. Anales del Ier. Congreso de Historia de Cuyo. Impr. Best Hermanos. Mendoza.
- DREYFUS, Simone de  
 1963 **Les Kayapo du Nord, Etal de Pará — Brésil, Contribution a l'étude des Indiens Gé**. París.
- ELIADE, Mircea  
 1960 **Myths, Dreams and Misteries, the encounter between contemporary faiths and archaic realities**. Harvill Press, London.  
 1961 **The Sacred and the Profane**. Harper and Row Publishers, New York.  
 1963 **Aspects du Mythe**. Editions Gallimard. Paris.

- ELLIS, A. B.,  
1894 **The Yoruba-Speaking Peoples of the Slave Coast of West Africa.** Chapman and Hall. London.
- EMMET, Dorothy  
1956 **"Prophets and Their Societies". The Journal of the Royal Anthropological Institute of Great Britain and Ireland**, Vol. 86. N° 1 pp. 1-11. London.
- ENTWISTLE, William James  
1939 **European Balladry.** Oxford.
- ERASMUS, Charles  
1961 **Man Takes Control.** University of Minnesota Press, Minneapolis.  
1967 Culture Change in Northwest Mexico. En: Julian H. Steward edited, *Contemporary Change in Traditional Societies*, pp. 1-134. University of Illinois Press, Urbana.
- ERIZE, Esteban  
1960 **Diccionario comentado mapuche-español.** Universidad Nacional del Sur. Buenos Aires.
- ESCUADERO, Alfonso M.  
1939 **Romancero español.** Editorial Nascimento, Santiago de Chile.
- ESPASA, ed.  
1923 **Enciclopedia Universal Ilustrada Europeo-Americana.** Hija de J. Espasa, editores, Barcelona.
- ESPINOZA, Aurelio M.  
1932 **Folklore en California.** Palma de Mallorca.
- FABELO, Teodoro Díaz  
1960 **Olurun.** Ediciones del Departamento de Folklore del Teatro Nacional de Cuba. La Habana.
- FERNANDEZ LATOUR de BOTAS, Olga  
1969 **Folklore y poesía argentina.** Edit. Guadalupe. Buenos Aires.
- FLERIDA DE NOLASCO.  
1946 **La poesía folklórica en Santo Domingo.** Editorial El Diario. Santiago. R. Dominicana.
- FLORES, MURRUGARRA y NUÑEZ  
1967 **La comunidad de Pucapuquio, I.I.P., Huancayo.**
- FOSTER, George M.  
1953 "What is folk culture" **American Anthropologist.** Vol. LV, pp. 159 - 173. Menasha.
- FREITAS, Joao de n.d.  
**Xango Djacutá,** 2da. ed. Edicoes Cultura Afro Aborígene. Río de Janeiro.

- FRIAS, Herberto  
1899 **Tomochic.** Casa Editorial Maucci, Barcelona.
- FUENZALIDA V., Fernando  
1978 "La estructura de la comunidad de indígenas tradicional". *El Campesino en el Perú.* **Perú-Problema 3.** pp , Instituto de Estudios Peruanos. Lima.
- GALDO, MARTINEZ y SAMANIEGO  
1967 **Tres áreas interculturales: Chupaca. Uripa y Capachica.** I. I. P., Lima.
- GARRIDO, Edna  
1946 **Versiones dominicanas de romances españoles.** Edición Pol Hermanos, Ciudad Trujillo.
- GENNEP, A. van  
1909 **Rites de Passage.** (Translation of the French). Routledge and Kegan Paul, London.
- GERMANI, Gino  
1962 **Política y sociedad en una época de transición.** Paidós, Buenos Aires.
- GILT CONTRERAS, Mario Alberto  
1955 "Las guerrillas indígenas de Chiyaraqe y Toqto", **Archivos Peruanos de Folklore.** Vol. I. N° 1. pp. 110-119. Cuzco.
- GILL, Mario  
1957 **Teresa Urrea. La Santa de Cabora.** Historia Mexicana. Octubre 1956 — Junio 1957. Colegio de México, México.
- GILLIN, John  
1945 **Moche.** Institute of Social Anthropology. Smithsonian Institution, Washington.  
1959 "El Espanto Mágico". **Cultura Indígena de Guatemala.** Tip. Nacional, Guatemala.
- GOFFMAN, Erwing  
1952 "On Cooling the Mark Out": Some Aspects of Adaptation to Failure, Vol. 15. N° 4. pp. 451-463.
- GONZALEZ, Miguel Hangel  
1967 **Catrie Mapú.** Monografías N° 2, Publicaciones del Museo Dámaso Arce. Olavarria. Argentina.
- GORBAK, Celina; Mirtha LISCHETTI y Carmen Paula MUÑOZ  
1962 "Batallas rituales del Chiaraje y del Tocto de la Provincia de Kanas (Cuzco, Perú)". **Revista del Museo Nacional.** T. XXXI. Pp. 245-304. Lima.
- GREENE, Thomas  
1963 **The Descent from Heaven: A Study in Epic Continuity.** Yale University Press, New Haven and London.
- GUERRERO, Eduardo (Ed.)  
1931 **Corridos históricos de La Revolución Mexicana desde 1910 a 1930, y otros notables de varias épocas.** México.

GUINNARD, A.M.

- 1966 **Tres años de cautividad entre los patagones.** Eudeba, Serie del Siglo y Medio N° 26. Buenos Aires.

GUMMERE, Francís B.

- 1907 **The Popular Ballad.** New York.

GUTIERREZ, Benigno A.

- 1948 **Arrume folklórico de todo el maíz.** Medellín.

HASSAUREK, Frederic

- 1887 **Vier Jahre unter den Spanisch-Amerikanern.** Dresden.

HASSLER, W. A.

- 1961 "Camaruco in Zaina Yegua". **Anales de Arqueología y Etnología.** Universidad Nacional de Cuyo. T. XVI. pp. 5-10. Mendoza.

HEINTZ, Peter

- 1960 **Curso de sociología.** Flasco, Santiago.

HERSKOVITS, Melville J.

- 1937 **Life in a Haitian Valley.** Alfred A. Knopf, New York.  
1943 "The Southernmost Outposts of New Negro Africanisms". **American Anthropologist**, Vol. 45. pp. 495-510. Menasha.

HERSKOVITS, Melville J. and Frances S.

- 1947 **Trinidad Village.** Alfred A. Knopf. New York.

HYHE-KERKDAL, Kathe

- 1956 "Wettkampfspiel und Dualorganisation bei den Timbira". **Festschrift zum funfundzwanzigjährigen Bestand der Wiener Schule für Volkerkunde.** pp. 504 - 533. Wiem.

JACOVELLA, Bruno C.

- 1959 **"Las especies literarias en verso"**. En: Folklore argentino pp. 103 - 131. Ed. Nova. Buenos Aires.  
1960 "Los conceptos fundamentales clásicos del folklore: análisis y crítica". **Congreso Internacional de Folklore.** Doc. 121. Buenos Aires.

KER, William Paton

- 1957 **Epic and Romance.** Power Publications. New York.

KINSLEY, Davis

- 1961 **La sociedad humana.** Eudeba, Buenos Aires.

KUHNE, Heinz

- 1967 "El jaguar en el mito de los héroes mellizos (sol y luna) Tribu amuesha (Perú Oriental)", **Runa.** Archivo para las ciencias del hombre. Tomo X, pp. 311-318. Argentina.

LA ILUSTRACION ESPIRITA

- 1891 **La Ilustración Espírita**, Año XIII, diciembre 1° de 1891. N° 8. pp. 254-260.  
1891 **La Ilustración Espírita**, Año XIII, marzo de 1891. N° 10, pp. 366-369.  
1892 **La Ilustración Espírita**, marzo 10 de 1892. N° 11 pp. 313 - 315.

LACHATAÑERE, Rómulo.

- 1942 **Manual de Santería.** Editorial Caribe. La Habana.

LEACH, Edmundo (edit)

- 1967 **The Structural Study of Myth and Totemism.** Tavistock Publications, Lon-don. (ASA Monographs).

LEVI-STRAUSS, Claude

- 1963 **Structural Anthropology.** Basic Books Inc. Publishers. New York.

LEVY-BRUHL, L.

- 1922 **La mentalité primitive.** Alcan. París.  
1928 **Les fonctions mentales dans les sociétés intérieures.** Alcan. París.

LEVY, Gertrude

- 1953 **The Sword from the Rock: An investigation into origins of Epic Literature, and the development of the Hero.** Faber and Faber Limited, London.

LIPSCHUTZ, A.

- 1963 **El problema racial en la conquista de América y el mestizaje.** Ed. Austral. Santiago de Chile. 350 pp.

LOMBERA, H.

- ms. **El fenómeno folklórico en el ámbito patagónico con especial referencia a las comunidades de origen indígena de los valles precordilleranos.** Argentina.

LORD, Albert B.

- 1960 **The singer of tales.** Cambridge. Massachusetts.

LYNCH, Ventura R.

- 1925 **Cancionero bonaerense.** Edición de la Facultad de Filosofía y Letras. Instituto de Literatura. Universidad de Buenos Aires. Buenos Aires.

MACKLIN, Bárbara June

- 1967 "El niño Fidencio: un estudio del curanderismo en Nuevo León". **Anuario Humanistas.** Centro de Estudios Humanísticos. Universidad de Nuevo León.  
1959 **Folk Saints, Curanderismo, and Spiritist Cults in Mexico: Divine Election and Social Selection.** 1969 Meetings of the Northeastern Anthropological Association. U. S. A.

MAIR, L. P.

- 1959 "Independent Religious Movements in Three Continents". **Comparative Studies in Society and History.** Vol. 1. pp. 113-136.

MALINOWSKI, Bronislaw

- 1963 **Sex, Culture and Myth.** Rupert Hort-Dovís, London.  
1926 **Myth in Primitive Psychology,** W.W. Norton Co. New York.

MARCELIN, Emile

- 1947 "Les Grands Dieux du Vodou Haitien," **Journal d. la Société de Américanistes.** N. S., Vol. 36, pp. 51- 135. Paris.

- MARIA Y CAMPOS, Armando de  
1962 **La Revolución Mexicana a través de los corridos populares.** 2 Vol. México.
- MARTIUS, Carl Friedrich Philipp von  
1867 *Beitrage zur Bthnoqraphé und Sprachenkunde Amerikas. zumal Brasiliens.* 2 vol. Leipzig.
- MARTIN, Juan Luis  
1930 **Ecué, Changó y Yemayá.** Ed. Cultural. La Habana.
- MARTINEZ CROVETTO, Raúl  
1968 "Juegos y deportes de los indios Guaranís". **Etnobiológica.** Vol. VI pp. 11. Corrientes.
- MAYBURY-LEWIS, David  
1967 **Akwe-Savante Society.** Oxford.
- MEJIA SANCHEZ, Ernesto  
1946 **Romances y corridos nicaragüenses.** Imp. Universitaria, México.
- MENENDEZ, PIDAL, Ramón  
1958 **Los romances de América y otros estudios.** 6ta. ed. Espasa-Calpe S. A., Buenos Aires.  
1959 **Flor nueva de romances viejos.** Espasa-Calpe S. A., Buenos Aires.
- MENENDEZ PELAYO, Marcelino  
1952 **Antología de poetas líricos castellanos.** Espasa-Calpe Argentina S. A. Buenos Aires.
- MENDOZA, Vicente T.  
1939 **El romance y el corrido mexicano.** Universidad N. Autónoma. México.  
1940 **Cincuenta romances escogidos y armonizados por...,** Ediciones musicales Ediapsa. México.  
1947 **La décima, en México.** Buenos Aires. 300 pp.  
1954 **El corrido mexicano.** México.
- METRAUX, Alfred  
1932 "Los mellizos divinos y el origen del Sol y de la Luna". **Revista del Museo de La Plata.** T. XXXIII, pp. 119-184. La Plata.  
1960 **Haiti, Black Peasants and Voodoo.** Universe Books: New York.
- METRAUX, Alfred y Hermann PLOETZ  
1930 "La civilisation matérielle et la vie sociale et religieuse des indiens gé du Bresil meridional et oriental" **Revista del Instituto de Etnología de la Universidad Nacional de Tucumán.** Vol. I. pp. 209 - 300. Tucumán.
- MIDDLETON, John (edit)  
1967 **Myth and Cosmos.** "American Nuseum Source books in Anthropology. The Natural History Press. New York.
- MILLAN DE PALAVECINO, María Delia  
1963 "Area de expansión del tejido araucano". **Primer Congreso del Area Araucana Argentina.** T. II, pp. 419 - 428. Buenos Aires.

- MORENO, Daniel  
1960 **Los hombres de la Revolución.** México.
- MOROTE BEST, Efraín  
1955 "La fiesta de San Juan, El Bautista" **Archivos Peruanos de Folklore.** Vol. I/1 pp. 160-199. Cuzco.
- MOYA, Ismael  
1941 **Romancero.** 2 Vol. Universidad de Buenos Aires.
- MUNIZAGA, A. Carlos  
1961 Estructuras transicionales en la migración de los araucanos de hoy a la ciudad. **Notas del Centro de Estudios Antropológicos.** N° 6 Universidad de Chile. Santiago.
- MYERS, Irene  
1901 **A Study in Epic Development.** Yale Studies in English XI Henry Hitand Co., New York.
- NIMUENDAJU, Curt  
1929 "Im Gebiet der Ge-Volker" **Anthropos.** Vol. XXIV. Modling/Wien.  
1938 "The Social Structure of the Ramkókamekra (Canella)". **American Anthropologist.** Vol. XL. pp. 51 - 74 Menasha.  
1942 **The Serente.** Publications of the Frederic Webb Hodge Anniversary Fund. Los Angeles.  
1944 "Serente Tales" **Journal of American Folklore.** Vol. LXII. pp. 191-187. Boston. New York. Philadelphia.  
1946 **The Eastern Timbira.** University of California Publications in American Archaeology and Ethnology. Berkeley, California.
- NIMUENDAJU, Curt y Robert H. LOWIE  
1937 "The Dual Organizations of the Ramkókamekra (Canella) of Northern Brazil", **American Anthropologist.** Vol. XL. N° 4, pp. 565 - 582. Menasha.  
1939 "The Associations of the Serente" **American Anthropologist.** Vol. XLI. N° 3, pp. 40B - 415. Menasha.
- ORTIZ, Fernando.  
1906 **Hampa afro-cubana. Los negros brujos.** Editorial- América, Madrid.  
1916 **Los negros esclavos.** Madrid.  
1950 **La africanía de la música folklórica de Cuba.** Ediciones Cárdenas, Habana.  
1951 **Los bailes y el teatro de los negros en el folklore de Cuba.** Ediciones Cárdenas. Habana.  
1952-1955 **Los instrumentos de la música afrocubana.** 5 vols. Ministerio de Educación (I - III), Cárdenas y Cía. (IV-V), Habana.
- PARDO, Isaac J.  
1943 **"Viejos romances españoles en la tradición popular venezolana"**, Revista Nacional de Cultura. Vol V, N9 36, pp , 35-47. Caracas.
- PARSONS, Elsie Clews  
1945 **Peguche** - Cantón of Otavalo, Province of Imbabura, Ecuador. Chicago-Illinois.

- PAZ PONCE DE LEON, Sancho de  
1582 "Relación y descripción de los pueblos del partido de Otavalo - 1582". **Relaciones Geográficas de Indias**. Vol. II. Madrid.
- PEREIRA DE QUEIROZ, María Isaura  
1955 "Die Gesellschaftsorganisation der Timbira".
- PIERSON, Donald  
1942 **Negros in Brazil**. University of Chicago Press, Chicago.
- POLLAK-ELTZ, Angelina  
1988 "The Shango Cult in Grenada, British Westindies, **"Proceedings, VIIIth International Congress of Anthropological and Etnological Sciences**. Vol. 3, pp. 59-60.
- QUIJADA JARA, Sergio  
**Canciones de ganado y pastores**. Talleres Gráficos, P. L. Villanueva S. A., Lima.
- QUIJANO, Aníbal  
1965 "La emergencia del grupo 'cholo' y sus consecuencias en la sociedad peruana". **Sociología y Sociedad en Latinoamérica**. Anales del VII Congreso de Sociología de Latinoamérica. Edít. Equeima, Tomo I. Bogotá.
- RAMOS, Arthur  
1934 **O Negro Brasileiro**. Civilizacao Brasileira, Río de Janeiro.
- REDFIELD, Robert  
1963 **El mundo primitivo y sus transformaciones**. México D.F.
- REICHEL-DOLMATOFF, Gerardo  
1968 **Desana, simbolismo de los indios Tucano del Vaupes**. Universidad de los Andes, Bogotá, Colombia.
- RIBEIRO, José,  
n.d. **Candomblé no Brasil**. Editora Espiritualista. Río de Janeiro.
- RIBEIRO, René  
1952 **Cultos Afrobrasileiros do Recife**. Boletim do Instituto Joaquim Nabuco, Número Especial.  
1962 Brazilian Messianic Movements. En: Thrupp (ed), *Millennial Dreams in Action*, pp. 55-69.
- RODRIGUEZ, Nina  
1935 **Os Africanos no Brasil**. 2da.ed. Biblioteca Pedagógica Brasileira, Serie V, Brasileira, Vol. 9. Brasil.
- ROMERO, Emilia  
1952 **El romance tradicional en el Perú**, El Colegio de México, México.
- RUBIO ORBE, Gonzalo  
1956 **Punyaró**. Estudio de antropología social y cultural de una comunidad indígena y mestiza. Ed. Casa de la Cultura Ecuatoriana. Quito.

- SAL y ROSAS, Federico  
1959 "El mito del Jani o susto, de la medicina indígena del Perú". **Revista de Sanidad de Policía**. N° 18, p. 167. Lima.
- 1961 "Modos de curanderismo en el Perú" **Neurología - Neurocirugía - Psiquiatría**. Vol. 2, N° 65. México.
- 1965 "La concepción mágica de la epilepsia en los indígenas peruanos". **III Congreso Latino Americano de Psiquiatría y Psicología Médica**. T. VII. pp. 109-131. Barcelona.
- 1967 "Procedimientos médicos primitivos de los indígenas peruanos". **Revista de Neuro-Psiquiatría**. Vol. XXX, pp. 165-179. Lima.
- SARGENT, Helen Child y George LYMAN KITTREDGE  
1904 **English and Scottish Popular Ballads**. Boston.
- SIMPSON, George Eaton  
1965 **The Shango Cult in Trinidad**. Caribbean Monograph Series, N° 2.
- SOTO HOLGUIN, Alvaro  
1969 **Mitos de los Cubeo**. Tesis de Grado. Universidad de los Andes, Departamento de Antropología, Bogotá, Colombia.
- SPICER, Edward H.  
1970 "Contrasting Forma of Nativism Among the Mayos and Yaquis of Sonora. Mexico". **Festschrift for Ralph Beals**. University of California. Los Angeles.
- STAHLE, Vera-Dagny  
1969 Stadenjahrbuch. Klotzrennen Brasilianischer Indianer. Vol. III, Sao Paolo Frankfurt.
- TECHO, Nicolás de  
1673-1897 **Historia de la provincia del Paraguay de la compañía de Jesús**. Versión del texto latino por Manuel Arrano y Sanz. Madrid. 214 pp.
- TELLO, Julio C.  
1923 "Wira-Kocha". **Inca**. Revista de Estudios Antropológicos T. I, pp , 93-320; 583-606. Lima.
- TERRERA, Guillermo A.  
1948 **Primer cancionero popular de Córdoba**. Imp. Universitaria, Córdoba.
- THRUPP, Sylvia L. (ed.)  
1962 *Millennial Dreams in Action*". **Comparative Studies In Society and History**. Supplement II.
- TORNER, Eduardo M.  
1946 *El folklore en la escuela*. Edit. Losada, Buenos Aires.
- TRONCOSO, Francisco P.  
1905 **Las guerras con las tribus Yaqui y Mayo del Estado de Sonora**. México.
- TSCHUDI, J.J. von  
1846 **Peru**. Reiseskizzen aus den Jahren 1838-1842. T. I y II. Graz.

TURNER, Lorenzo D.

1949 **Africanisms in the Gullah Dialect.** University of Chicago Press, Chicago.

VALCARCEL, Luis E.

1959 **Etnohistoria del Perú Antiguo.** Lima.

VAZQUEZ, Mario

1961 **Hacienda, peonaje y servidumbre en los Andes peruanos.** Editorial Estudios Andinos. Monografías Andinas, N° 1, Lima.

VEGA, Carlos

1953 **La zamacueca.** Ed. Korn, Buenos Aires.

VERGER, Pierre

1957 **Notes sur le Culte des Olisa el Vodun.** Mémoires de l'Institut Français d'Afrique Noire. N° 51.

VICUÑA CIFUENTES, Julio

1912 **Romances populares y vulgares recogidos de la tradición oral chilena.** Biblioteca de Escritores de Chile, T. VII. Santiago de Chile.

VILLAREJO, Avencio

1953 **Así es la selva.** Imp. Sanmarti, Lima.

VILLEGAS ALEGRET, Víctor

1960 **"Música y danzas del Perú"**. Año VI, Vol. 1, pág. 34, Lima.

WALLACE, Anthony F. D.

1956 "Revitalization Movements." **American Anthropologist.** N° 58; pp. 264-281. Menasha.

1967 "Revitalization Movements in Development", En: The Challenge of Development; Theory and Practice, pp. 448 - 454. Aldine Publishing Company, Chicago.

WEBER, Max

1967 **Sociology of Religion.** 3ra. ed . Beccon Press, Boston.

WELLS, Evelyn

1950 **The Ballad Tree.** New York.

WILSON, Bryan A.

1963 "Millennianism in Comparative Perspective". **Comparative Studies in Society and History.** (1): pp , 93-114.

YOUNG, Frank W.

1970 "Reactive Subsystems". **American Sociological Review.** Vol. 35, N° 2, pp. 297-307.

**Este número terminó de imprimirse el 8 de setiembre de 1972 en los Talleres de la "Compañía de Impresiones y Publicidad" S. A. Sebastián Barranca 237. Lima 13, Perú.**

IEP  
Biblioteca



01666