

ISSN 1668-1878

**Revista
de
Investigaciones Folclóricas**

21

Buenos Aires, Argentina

diciembre de 2006

ISSN 1668-1878

Revista de Investigaciones Folclóricas

vol. 21

diciembre de 2006

**Esta revista se publica anualmente para
el mes de diciembre**

Buenos Aires, Argentina

Revista de Investigaciones Folclóricas

Vol.21 diciembre 2006

Fundadora

Martha Blache

Directora

Flora Losada

Vice Directora

Ana María Dupey

Comité Editorial

Silvia Balzano

Eva Bomben

Patricia Coto de Attilio

Noemí Elena Hourquebie

Consejo Editor

Ana María Cousillas - Universidad de Buenos Aires

Manuel Dannemann - Universidad de Santiago de Chile

Rosa A. Jordan - Louisiana State University

Juan Angel Magariños de Morentin - Universidad Nacional de La Plata

Alicia Martín - Universidad de Buenos Aires

Normas editoriales para la presentación de colaboraciones

1. trabajos inéditos escritos en castellano o en portugués.
2. su extensión no deberá exceder las 25 páginas de tamaño A4, a doble espacio, letra Times New Roman N° 12.
3. al pie de la primera página indicar: a) la institución a la que pertenece el autor/es, b) preferentemente el/los e-mail/s o en su defecto la dirección postal de la institución a la que pertenece el autor/es.
4. notas al final de la colaboración.
5. para las referencias bibliográficas seguir los criterios adoptados por esta Revista.
6. los trabajos deberán ser acompañados de dos resúmenes, uno escrito en castellano y el otro en inglés. Los resúmenes no deberán exceder las 10 líneas. Además de los resúmenes se deberán incluir no más de 4 palabras clave que identifiquen lo más significativo del texto.
7. acompañar el correspondiente diskette con el texto tipeado en alguno de los procesadores de texto más usuales de PC compatibles (Word). La etiqueta deberá presentar el apellido del autor/es, nombre del archivo y procesador de textos utilizado.
8. junto con el diskette se deberá presentar una copia en papel, impresa a doble espacio.
9. las colaboraciones serán enviadas a dos evaluadores seleccionados por el Comité Editorial.
10. el plazo de presentación de las colaboraciones es hasta el 31 de agosto.

Para hacer llegar colaboraciones o requerir información, dirigirse a:

Revista de Investigaciones Folclóricas

Casilla de Correo N° 121

C 1428 AAF Buenos Aires, Argentina

Flora Losada - correo electrónico: floralosada@yahoo.com

Tel: (54-388) 422-3742

Ana María Dupey - correo electrónico: ana.dupey@inapl.gov.ar

Tel: (54-11) 4551-5634

www.investigacionesfolcloricas.com

INDICE

| | Pág. |
|---|------|
| Comentario Editorial | 6 |
| Summaries | 8 |
| Introducción al simposio “Relocalizando el folclore. Formas expresivas, actores, escenarios y contextos en el marco de las tensiones del mundo actual” | 13 |
| Ana María Dupey | |
| Configuración de un paradigma de representación del relato folklórico en la obra de Joaquín V. González | 17 |
| Diego Chein | |
| Agrupaciones culturales locales en la década del 40 | 30 |
| Beatriz Ocampo | |
| Urbanización de la práctica de danzas folclóricas. Revista <i>Danzas Nativas</i> y la negociación del espacio sociocultural | 39 |
| Taro Nagano | |
| “Pesebres y adoraciones: lo ancestral en el contexto de la modernización” | 47 |
| Angélica Quiroz | |
| “<i>Lúcidas e idiotitas</i>”. Categorías identitarias construidas por las internas de una colonia neuropsiquiátrica: Una perspectiva folclórica | 61 |
| Silvia Balzano y Martha Blache | |
| Procesos de comunicación y actuación verbal en una institución de salud mental. Una aproximación a la Colonia Montes de Oca | 74 |
| Juan Antonio Seda | |
| Prácticas codificadas entre adolescentes privados de la libertad por causa judicial | 81 |
| Elena Hourquebie | |
| Criollos y criollismo en la industria del folclore musical | 88 |
| Ricardo J. Kaliman | |
| La relocalización del género criollista entre los agentes sociales del campo artístico. Construcción de las subjetividades de los artistas dedicados al folclore y de los grupos de rock y su proyección sobre la argentinidad | 94 |
| Eva Bomben, Ana María Dupey y María Esther Necuzzi | |
| La construcción discursiva de la creencia desde el Folclore: relatos orales, narrativas OVNI y <i>mails</i> en cadena | 102 |
| María Inés Palleiro, Patricio Parente y Flora Delfino Kraft | |
| “Blancaflor, la hija del diablo: autoría y estilo en el repertorio de un narrador folklórico” | 115 |
| María Inés Palleiro | |
| La voz como modelo: la deuda de la literatura, el cine y el arte modernos con la tradición oral | 128 |
| José Manuel Pedrosa | |
| El sistema de la salud y el bienestar en la religión de la santería cubana | 144 |
| Solimar Otero | |
| Violencia de género en el Norte neuquino: el diagnóstico nativo | 158 |
| Rolando Silla | |

In Memoriam.

| | |
|---|-----|
| Folclore y modernización disciplinaria en la obra de Santiago Bilbao | 169 |
| Sergio Visacovsky | |

En Memoria

| | |
|--|-----|
| . Reimund Kvideland (Manuel Dannemann)..... | 178 |
| . Mildred Merino de Zela (Juan José García Miranda)..... | 179 |

Información bibliográfica

| | |
|--|-----|
| Honorio M. Velasco (coord.) con la colaboración de Dominique Fournier y Luis Díaz G. Viana La antropología como pasión y como práctica..... | 181 |
| (Noemí Elena Hourquebie) | |
| Mariana Masera (ed.) Literatura y culturas populares..... | 183 |
| (Valeria Zeitlin) | |
| María Elina Cricco. La Fiesta de San Baltasar en Puerto Reconquista..... | 184 |
| (Eva Bomben) | |
| Luis Díaz Viana (coord.) El nuevo orden del caos. Consecuencias socioculturales de la globalización..... | 185 |
| (Cristina Astudillo) | |
| Miguel Raúl López Breard. Diccionario Folklórico Guaranítico..... | 188 |
| (Gustavo Hernández) | |
| Revista de Literaturas Populares..... | 188 |
| (Patricia Coto de Attilio) | |
| Ana María Dupey y María Inés Poduje. La narrativa folklórica como proceso social y cultural. Mundos representados y mundos interpretados..... | 189 |
| (Patricia Coto de Attilio) | |
| Ercilia Moreno Chá. Texto y edición musical. Homenaje al Payador Rioplatense..... | 189 |
| (Beatriz Seibel) | |
| José Manuel Pedrosa. La historia secreta del ratón Pérez..... | 191 |
| (Patricia Coto de Attilio) | |
| Rafael Beltrán y Marta Haro ed. El cuento folklórico en la literatura y la tradición oral..... | 191 |
| (Patricia Coto de Attilio) | |
| María Inés Palleiro (comp.) San Patricio en Buenos Aires: Celebraciones y rituales en su dimensión narrativa..... | 192 |
| (Patricio Parente) | |
| Patricia Fasano. De boca a boca. El chisme en la trama social de la pobreza..... | 194 |
| (Angélica Quiroz) | |
| Alicia Martín (comp.) Folclore de las grandes ciudades..... | 196 |
| (Noemí Elena Hourquebie) | |

Noticias

| | |
|--|-----|
| Visita de la investigadora Cristina Sánchez Carretero..... | 197 |
| Primer Congreso Latinoamericano de Antropología | 197 |
| VIII Congreso Argentino de Antropología Social en la ciudad de Salta..... | 198 |
| VII Jornadas e Estudio de la Narrativa Folklórica e Ínterin Conference de la International Society for Folk Narrative Research (ISFNR)..... | 198 |
| II Congreso Universitario de Folklore y 2da. Jornadas de Arte Popular..... | 199 |
| XII° Congreso Latinoamericano de Folklore del Mercosur y las XVI° Jornadas Nacionales de Folklore..... | 199 |
| FABULA..... | 199 |
| Reunión Anual conjunta de la Folklore Studies Association of Canada y American Foklore Society..... | 199 |
| 8°. Congreso de la Societé Internationale d'Ethnologie et de Folklore..... | 200 |

Configuración de un paradigma de representación del relato folclórico en la obra de Joaquín V. González

Diego J. Chein*

Nuestro objetivo es el de reconstruir la configuración por parte de Joaquín V. González de un paradigma de representación de los relatos folclóricos cuya influencia fue determinante en la producción letrada nacional al menos hasta la década de 1930. Nuestro análisis pretende recuperar la articulación entre las operaciones de recolección, registro, interpretación y valoración de los relatos folclóricos y la construcción de una base de legitimidad para el sujeto letrado apto para la transcripción.

Palabras Clave: Joaquín Víctor González, relato folclórico, transcripción, legitimidad.

En el capítulo “La vidalita montañesa” de *Mis montañas*, Joaquín Víctor González introduce la descripción del canto de la copla en su pueblo natal con la siguiente observación:

“Escucharlos de lejos, es gozar de la impresión perfecta; porque la escena prosaica, el conjunto grosero formado en derredor, y la cercanía de aquellas voces rudas pero intensas, destruyen el encanto que la distancia sólo crea, como la más admirable orquesta se convierte en un estruendo que ensordece, si el observador se sitúa en medio de ella. El espacio purifica los sonidos, les separa lo tosco y lo áspero, pero para transmitir la esencia, la nota limpia, el tono simple, la melodía aérea que vuela sobre la onda liviana, dejando percibir las palabras, de la dulce poesía campesina por encima de los árboles y las rocas. Le prestan ayuda el silencio de los valles, la repercusión lejana del eco, y esa arrobadora influencia de las noches solemnes, en medio de la naturaleza solitaria. Todo allí es armónico y de efectos combinados: la música es un accidente de la tierra

misma, es la expresión de su vida, es una vibración de su espíritu. Por eso la impresión de la belleza resulta del sitio y de la hora aparentes, del aspecto del cielo que invita a idealizar con aquellos astros como llamas, cuyos movimientos parecen más vivos, y con las mil voces ocultas que parecen un coro lejano de aquel canto.” (González 1971: 77)

El fragmento es uno más de tantos en los que la escritura de González incorpora y representa elementos del folclore de su localidad de origen. Pero en él, la supuesta naturalidad incontaminada que a través de este procedimiento se pretende introducir en el discurso hace visible al mismo tiempo algunas de las claves del artificio. ¿Qué involucra la distancia que desdobra el objeto de la representación en los opuestos de “la escena prosaica” y “la dulce poesía campesina”? ¿Quién es el sujeto capaz de extraer la “impresión perfecta” a partir del “conjunto grosero”? La indagación de una respuesta para estos interrogantes requiere movilizar la mirada en un recorrido de ida y vuel-

*Investigador Asistente del CONICET. Docente de la Facultad de Filosofía y Letras y la Facultad de Psicología de la UNT. Miembro del Proyecto “Identidad y reproducción cultural en los Andes Centromeridionales”. Dirección de E-Mail: cheines@sinectis.com.ar

ta entre los textos y las condiciones históricas y sociales de su producción, circulación y recepción.

Los profundos cambios en estas condiciones que constituyeron una importante presión para el desplazamiento de la noción de literatura y la redefinición del rol del letrado en general y el escritor en particular no serán examinados en profundidad en el presente trabajo.¹ Hacia el final del presente artículo, recogeremos brevemente sólo algunas de las articulaciones de esta transformación social y cultural, en especial aquellas que pueden resultar de mayor interés para comprender las tempranas formas de producción letrada que hacia la década de 1930 desarrollaron los primeros folclorólogos argentinos.

Las operaciones de incorporación y representación del folclore que pone en juego González constituyen unos procedimientos de construcción y apropiación de la cultura popular que desde hace tiempo pueden resultarnos evidentes (o incluso imperceptibles) luego de una extensa repetición y proliferación en los circuitos de la escritura, pero que en la época en que González publicaba *Mis montañas* resultaban novedosos en el contexto de la producción letrada nacional. La indagación de los mismos en la obra de Joaquín V. González cobra una significación más amplia a la luz de la hipótesis de que en el proceso de su intervención literaria se configura un auténtico paradigma de inscripción y representación del folclore cuya influencia es crucial en el campo intelectual argentino al menos hasta la década de 1930. Nos concentraremos en el caso de la representación de los relatos folclóricos para explorar en profundidad las matrices que configuraron un duradero modelo de recolección, registro, interpretación y valoración de estos relatos orales.

Resulta necesario advertir que la categoría de relato folclórico, tal como llegará a ser establecida y definida por la disciplina de la folclorología, constituye un concepto inexistente en el contexto intelectual en el que González desarrolló la obra en la que nos concentraremos. No es sino hasta la década de 1930 cuando en nuestro país encontramos los primeros intentos sistemáticos de definir esta categoría de un modo preciso y científico. Sin embargo, lo que otorga sentido a nuestro análisis es el hecho de que tanto en la obra de González como en una extensa producción letrada posterior lo que luego llegaría a ser

reconocido como relato folclórico ya estaba siendo recogido, registrado, interpretado y evaluado. De acuerdo con la hipótesis que hemos indicado, la producción literaria de Joaquín V. González articuló un paradigma muy influyente en el posterior desarrollo de estas operaciones de apropiación de los relatos folclóricos.

Matrices de representación de los relatos folclóricos en *Mis montañas* El viaje como eje de unidad del texto

Mis montañas no es ni una novela, ni una autobiografía, ni un relato o diario de viajes, ni una colección de estampas costumbristas, ni un volumen de cuentos. Algunas características presentes en esta obra la vinculan en diversos grados y sentidos con cada uno de estos géneros, pero ninguno de ellos da cuenta de la unidad que articula sus materiales diversos. No resultan inmediatamente evidentes las relaciones de sentido que reúnen los fragmentos, los breves relatos y cuadros.

Sin embargo, podemos afirmar que el hilo conductor que explícitamente hilvana las secciones fragmentarias desde una perspectiva narrativa y que constituye el marco general de inserción y representación de los relatos folclóricos incluidos es el de un viaje. Este viaje que permite aglutinar los fragmentos no es el viaje prefigurado en géneros como el relato o el diario de viaje. Se trata de un viaje que se presenta desde un comienzo como un retorno. *Mis montañas* se inicia con el siguiente pasaje:

“Buscando reposo, después de rudas fatigas, de esas que rinden el cuerpo y envenenan el alma, quise visitar las montañas de mi tierra natal, ya para renovar impresiones apenas esbozadas en un libro, ya para refrescar mi espíritu en presencia de los parajes donde transcurrió mi primera edad.

Los recuerdos de infancia, y la poesía de las regiones de portentosa belleza donde un tiempo se alzó el hogar de mis mayores, eran la fuente de los consuelos que yo anhelaba, en medio de esas luchas que sólo la historia describe y analiza, y en las cuales cada uno derrama, cuando no la sangre de sus venas, esa otra sangre invisible que filtra en el corazón de heridas más hondas y dolorosas, abiertas por las injusticias de los hombres, los desencantos del patriotismo inexperto y las infidencias de las amistades prematuras.

Para eso, y para rendir este nuevo tributo al pueblo en que he nacido, pidiendo a la literatura patria un rincón humilde para estas páginas en que quiero reflejar su naturaleza y sus sencillas costumbres, emprendí con algunos amigos, en Marzo de 1890, un viaje al interior de la Sierra de Velazco.” (González 1971: 51)

El tópico del viaje se disemina y se expande en numerosos planos entrelazados. El origen del libro es un viaje de retorno al pago, de la capital nacional a la provincia, de la ciudad populosa al campo. El regreso en el espacio se traslapa con, y constituye el detonante de, el regreso en la memoria y en el tiempo: del presente turbulento al pasado apacible, de la edad adulta a la infancia.

“Todo un poema inenarrable de ventura, todo un paraíso sepultado para siempre, todo un cielo de memorias dichosas, se iluminaban ante mis ojos, recobraban vida en mi cerebro, contornos visibles, palabra, murmullos y cantos; veía cruzar, medio envueltas en radiante neblina, las imágenes de los seres amados, y todo el suave rumor de aquella vida.” (González 1971: 252).

Retorno en el espacio y regreso con la memoria tejen una trama de los “cuadros” y las “impresiones” en la que se articulan un viaje representado como real y un viaje literario que se propone al lector. En la última sección de su obra, en dirección hacia el punto en que propone el cierre al lector (“digamos ya nuestro adiós a la montaña”, González 1971: 253), el autor propone:

“Antes de abandonar el terruño nativo, quiero hablar de la *flor del aire*, el adorno y el orgullo de mis montañas, como quien buscase embriagar el alma en el momento de la partida, con un perfume favorito que mantuviese durante la ausencia vivos los recuerdos. Yo me alejaba sin término conocido, con inquietudes indefinidas y con tristezas vagas en el fondo de mi ser; por eso absorbía con ansia la naturaleza, sin darme cuenta del anhelo íntimo por condensar en esos últimos coloquios muchos de aquellos años futuros, inciertos, incoloros, que en vano trataba de sondear.” (González 1971: 239)

En este punto, la partida que implica el dar cierre y dejar atrás el viaje literario se

superpone con la referencia de la partida que, al abandonar la infancia, implicó dejar atrás el rincón natal,² es decir, el punto inicial de la ida de la que este viaje es el retorno. Este pasaje constituye sólo una muestra de las complejas articulaciones que se desarrollan entre los distintos planos en los que se disemina el motivo del viaje. Y así como el retorno presupone siempre el haberse ido, el viaje en el espacio y el viaje literario a la provincia, al campo, a la infancia, no serían lo que son sin la mediación de la antípoda que se ha atravesado: la capital, la ciudad, la edad adulta.

El viaje de retorno como hilo conductor de los fragmentos que se deslizan en la obra confiere y define al mismo tiempo el lugar que les cabe a los relatos folclóricos y al sujeto que los escribe. Así, mientras el lugar de estos relatos es el de la provincia, el campo y la infancia (en contraposición con la capital, la ciudad y la edad adulta), el sujeto se determina en un lugar que es en sí mismo el resultado de un trayecto del que estos términos son el origen y la culminación, pero en el que media el pasaje por la ciudad, la capital, la edad adulta.

La provincia, el campo y la infancia configuran un locus que se constituye en un origen primordial, en un reservorio de los valores espirituales necesarios para reencauzar el derrotero que la capital, la urbe y la edad adulta han desencaminado. Emerge como elemento constitutivo y esencial de este origen y fuente de los valores espirituales y la poesía lo que en la época comienza a ser designado, aunque todavía irregular y confusamente, como “folclore”.

El relato folclórico entendido como “tradición”

Lo que décadas más tarde llegará a ser identificado por la folclorología como relatos folclóricos aparece representado una y otra vez en la escritura de *Mis montañas*. Comprender el paradigma de interpretación y representación que en torno al relato folclórico comienza a constituirse en este punto puede contribuir también a iluminar las continuidades y rupturas que la folclorología argentina mantendrá con esta posición intelectual y literaria. Pero para ello, es necesario evitar una lectura anacrónica y recuperar las categorías específicas a partir de las cuales los relatos folclóricos comenzaron a constituirse en objeto de representación.

La categoría con la que González designa a lo que luego será concebido como relato folclórico es la de "tradición". Tradición es un término que recubre varios significados y categorías diferentes en el discurso del autor. Sobre algunas de ellas nos ocuparemos más adelante. Aquí nos referimos a un significado del término "tradición" que hace tiempo ha entrado en desuso: las "tradiciones" como relatos del pasado del pueblo de una nación, de una etnia o incluso de una familia, mediante los cuales éstos expresan el espíritu o el sentimiento propios en un momento dado de su historia.³ La referencia de esta noción de "tradición" se recubre en buena medida con la categoría posterior del relato folclórico, pero su alcance es, al mismo tiempo, más amplio y más restringido. Más amplio, porque "tradición" incluye aquellos hechos que no son significativos para el historiador pero que pondrían de manifiesto el espíritu del pueblo que subyace a la Historia, incluso las anécdotas o sucesos que no han sido transmitidos de generación en generación por medio de algún tipo de texto oral relativamente estable.⁴ Su significación como episodios representativos del espíritu o sentimiento de un pueblo es suficiente para que sean considerados tradiciones. Más restringido, por un lado, porque esta misma significación que se concibe como elemento necesario de una tradición tiende a relegar muchos relatos folclóricos a los que el sujeto letrado no atribuye esta significación esencial; y, por otro, porque, o bien excluye los relatos folclóricos de carácter meramente ficcional, o bien tiende a anular u omitir en ellos dicho carácter. Para González, las tradiciones entendidas como "la historia misma de los pueblos que no tienen historia" (González 1930: 123), como los relatos a través de los cuales un pueblo recuerda su pasado, excluye la convención de ficcionalidad,⁵ y en consecuencia, tenderá a seleccionar los relatos folclóricos que respondan a las características de los mitos, las leyendas y los relatos de aparecidos. La supuesta atribución de veracidad por parte del pueblo al relato que refiere es central para identificar al mismo como una tradición. Como veremos más adelante, la brecha que se tiende entre la veracidad presuntamente atribuida por el pueblo a las "tradiciones" y la verdad histórica de los hechos positivamente comprobados abre un espacio en el cual cobra sentido la concepción de una verdad que es diferente de una y de otra, y que, como mediación entre

ambas constituirá un elemento crucial tanto del paradigma de representación de estos relatos como de la definición por parte de González de una auténtica literatura nacional.

Del hecho de concebir a los relatos folclóricos a partir de esta noción de las "tradiciones" se deriva una serie de consecuencias en el modo en que los mismos se seleccionan, se representan, se interpretan y se evalúan. El frecuente deslizamiento que se observa en los usos que González hace de esta acepción de tradición, desde la designación de los relatos mismos hasta la referencia a los hechos allí narrados (e, incluso, a hechos que no han sido transmitidos por ninguna suerte de relato oral),⁶ es revelador de la distancia que separa a la noción de tradición de la de relato folclórico. Este deslizamiento, que resultaría extraño en relación con la categoría de relato folclórico, se explica por el hecho de que las tradiciones no son concebidas como textos. Las "tradiciones" no son textos, no constituyen un hecho concreto y específico de lenguaje, sino sencillamente una anécdota, una historia o un argumento.⁷ Y entre la noción de la tradición-relato como argumento y la noción de la tradición como hecho o sucedido la proximidad es mucho mayor que entre ésta última y la noción del relato folclórico como texto.

En cuánto argumentos o historias, las tradiciones son concebidas como puro contenido, como significado carente de forma. De allí que la elaboración formal que les otorga el sujeto letrado no sea percibida como la transformación de una forma previa, sino más bien como un acto por el cual se otorga una forma, adecuada y elevada, a un contenido puro que carece de ella.⁸

Por el mismo motivo, la fuente particular y concreta de las tradiciones carece también de importancia y suelen no aparecer registradas en las transcripciones. No se trata de un texto oral narrado por tal o cual informante,⁹ sino de una historia que es propia de un pueblo.

La inclusión de los relatos folclóricos en esta categoría amplia de tradición que venimos reseñando involucra otras consecuencias significativas en relación con los modos en que son representados. Concebidos como relatos a través de los cuales el pueblo recuerda la Historia, tal como cree que ha ocurrido, interpretados como una manifestación del sentimiento del pueblo en esa etapa, y colocados en el mismo plano que otros recuerdos o hechos colectivos, familiares o

personales, se introduce a los mismos en un modelo de representación general que no sólo borra sus especificidades culturales, sino que instaura, al mismo tiempo, una clave para su escritura y para su lectura. Numerosas anécdotas biográficas y autobiográficas (en tanto que tradiciones) son introducidas en *Mis montañas* como manifestaciones del espíritu o sentimiento del pueblo en una región y en un período de su historia. En la sección XII, titulada “¡Viva la patria!”, la tradición que refleja la ocasión en que el abuelo de González, don Nicolás Dávila, recibe en el pago riojano la noticia del triunfo de los revolucionarios de mayo (“un sencillo episodio de la vida de este patriota ignorado”, González 1971: 135) es presentada como una muestra del espíritu patriótico subyacente a los hechos históricos de la revolución de mayo.¹⁰ La tradición del indio Panta (sección IV), quien antes de dar su vida por defender a la patria en la guerra del Paraguay habría ofrendado su instrumento musical a la virgen, representa otra muestra de este tipo:

“Y Panta no volvió hasta ahora, porque dejó sus huesos, como tantos héroes ignorados, en frente de las fortalezas del Paraguay. Allí quedó la caja depositada a los pies de la imagen venerada, como la ofrenda del patriota, que en medio de su ignorancia tenía la intuición de los deberes cívicos y como fuerza fatal le impelían al combate.” (González 1971: 73-74)

Las mismas claves de interpretación atraviesan muchas otras anécdotas integradas como tradiciones en el cuerpo de la obra. Pero lo que, sobre todo, nos interesa destacar en este punto es el hecho de que los relatos folclóricos, en el sentido estricto que luego la folclorología otorgará a esta categoría, también son interpretados de este modo en tanto que tradiciones. Es el caso, por ejemplo, de la leyenda acerca de la divinidad precolombina que habitaría las cumbres del cerro Famatina, en las que habría encontrado refugio, según la versión que González nos ofrece, desde los tiempos de la conquista. Desde los patrones interpretativos (y valorativos) a partir de los cuales González concibe la categoría de tradición, esta leyenda cobra el carácter de una narración acerca de lo que los indígenas concebían como su pasado o historia y como expresión del sentimiento de ese pueblo. La

“mamá Leonita”, criada de quién declara González haber llegado a conocer muchas de estas historias, los narra, según sus palabras, “evocando un pasado de grandezas desvanecidas, con todo el estoico dolor de aquella raza cuya sangre animaba la mitad de su vida” (González 1971: 194). Desde luego, es el sujeto letrado quién descubre el espíritu detrás del relato y establece la interpretación, ya que “la inocente narradora muy lejos se hallaba de pensar que algún día pudieran servir de base para reconstruir una sociología, para restaurar un pasado remoto, para hacer resucitar el alma de la raza que pobló la región del Famatina-Huayo” (González 1971: 195).

Dualidad del sujeto de las transcripciones

El sujeto que recoge, escribe, eleva a la forma literaria e interpreta las tradiciones es capaz de dar cuenta de una verdad que no es la verdad lisa y llana que, según su presunción, el pueblo le atribuye, ni es la verdad de los hechos positivos que un historiador registra, sino una verdad a la que tendrá un acceso privilegiado un nuevo sujeto de la literatura en trance de definición.

Para comenzar a dar cuenta de este sujeto que comienza a proponerse como la fuente privilegiada de una auténtica literatura nacional, conviene puntualizar los principios sobre los que se sustenta su legitimidad para recoger, transcribir e interpretar las tradiciones. Es precisamente la integración de las antípodas que jalonan la trayectoria del viaje de retorno lo que constituye la base sobre la que se asienta la autoridad del transcriptor, intérprete y traductor de las tradiciones. En efecto, el sujeto autorial se construye a partir de una dualidad constitutiva, una duplicidad que aparece tanto explícitamente configurada en el discurso, como implícitamente manifestada por una serie de señales de tensión en la representación de los relatos folclóricos. Se trata de un sujeto capaz de realzar la materia, el episodio o argumento extraído del ámbito popular, a través de la forma elevada y culta. Pero se trata, al mismo tiempo, de un sujeto capaz de garantizar la autenticidad, la sinceridad y la inmediatez tanto de los orígenes de estas expresiones del espíritu popular como de su interpretación. Debe reunir los saberes eruditos propios de la cultura occidental y los saberes de la vivencia directa, de la experiencia

inmediata del ámbito natural y popular que ha de reflejar. Para González, es éste el sujeto idóneo de una auténtica literatura y poesía nacional, de la que *Mis montañas* pretende ser una muestra ejemplar.

Es posible retomar ahora, con nuevos elementos de juicio, los interrogantes con que abrimos nuestra indagación a partir de un fragmento en el que González daba cuenta del canto popular de la copla en su pueblo natal. Un juego constante entre proximidad y distancia perfilan la relación del sujeto autorial con el folclore, con el pueblo y con la naturaleza que le aportarían su sello característico. El desdoblamiento del objeto de representación es un producto de este movimiento: la proximidad que permite apreciar la “dulce poesía campesina” resulta inseparable del distanciamiento necesario para apartar las impurezas de “la escena prosaica”, para extraer la “impresión perfecta”, “la impresión de la belleza” a partir del “conjunto grosero”. Se trata del mismo sujeto dual que, más adelante, emitirá juicios como el siguiente:

“Pasó la Chaya montañesa, y allá, como en las ciudades, todo se ha confundido: la más alta y etérea poesía de la naturaleza y de las almas inocentes con la prosa descarnada, con la barbarie impúdica, con las desnudeces y las groserías de la bestia.” (González 1971: 183)

La posibilidad de captación de la esencia poética que residiría en una naturaleza idealizada y moralizada (y en un espíritu popular de ella emanado, “las almas inocentes”) requiere tanto de la proximidad de una vivencia no mediada como de la distancia propicia para discriminar adecuadamente en la confusión, para identificar y decantar lo prosaico, “la barbarie impúdica”, “las desnudeces y las groserías de la bestia”.

Una de las caras de este sujeto bifronte, la que remite a la naturaleza y el pueblo, a la provincia, al campo y a la infancia, se asocia con un valor de la producción cultural y letrada que no es, estrictamente hablando, el valor de verdad ni el valor estético formal: la autenticidad. Las fronteras que separan a quienes pueden legítimamente reclamar, exigir y encarnar este valor de aquellos que carecen de las propiedades necesarias para hacerlo son trazadas con nitidez por González en la última sección de su obra, titulada “La flor del aire”.

Desde un comienzo, el autor explicita los valores que subyacen a su producción:

“Yo no quiero transmitir en estas páginas, que llevan mi alma, impresiones engañosas ni mentidos sentimientos” (González 1971: 244).

Luego, en la descripción de las flores que encarnan la belleza pura y etérea de la región, se introduce una polémica que, sin mencionar explícitamente el nombre del contrincante, deja entrever con nitidez al lector ilustrado el blanco de la crítica:

“El escritor que ha comparado la llanura de mi provincia con la Palestina, ha tenido una visión local y por ella ha calumniado al conjunto.” (González 1971: 249).

La crítica dirigida al autor de *Facundo* comienza por destacar como una falta la visión parcial, incompleta. Sarmiento ha reducido el todo a una de sus partes, el desierto, y ha dejado de lado la montaña. Y la descripción de la flor del aire se presenta también como una respuesta y una corrección a aquellos que, como Sarmiento, no pudieron apreciar las manifestaciones de la belleza pura y etérea en la región:

“Para mostrar a los profanos y a los incrédulos, a esos que no ven y no traducen lo que vive debajo de las formas rudas, ásperas o salvajes, que tiene también las galas comunes de toda la tierra, la flor del aire puede llenar sus manos de mil flores, de las que tejen el tapiz donde levanta su aéreo trono” (González 1971: 251-252).

¿Qué es lo que impide a Sarmiento percibir lo que González es capaz de apreciar?¹¹ González ya ha ensayado una respuesta a este interrogante:

“Ah! pero los pintores de la Naturaleza, si no la aman y el amor no mueve el pincel o la pluma, suelen recibir de ella el justo castigo por su irrespetuosa profanación, porque tiene también sus caprichos, y a veces oculta, como orgullosa de su pobreza, sus mejores y más bellos adornos. ¿Quién, si no ha vivido en su intimidad y su privanza, podría sorprenderla en los momentos de desplegar los tesoros de su hermosura esquiva?” (González 1971: 249-250).

La relación no mediada que González reclama para sí en relación con la naturaleza de su región natal se sustenta en el supuesto de que él mismo sería una emanación de esa naturaleza; la máxima proximidad con ella, la "intimidad" que los reúne, derivan de su carácter nativo y del amor consustancial que en ella lo arraigan. En ello se apoya el valor de la autenticidad. La carencia de esta propiedad es la que conduce a Sarmiento a la visión sesgada, a la calumnia y a la profanación.

Y la misma relación no mediada con la naturaleza se extiende a la relación con el pueblo que la habita:

"Símbolo sencillo y puro de las almas rústicas, ese aroma sólo se manifiesta al observador amante que sabe arrancar la revelación, así como el sentimiento de aquellas jóvenes campesinas, apenas perceptible al mundo" (González 1971: 251)

La consubstanciación entre pueblo y naturaleza local, propia del modelo herderiano, permite derivar la misma base de autoridad para la expresión auténtica del lenguaje de la naturaleza y el del corazón de "las almas rústicas": la máxima proximidad, la empatía propia del "observador amante".

La forma elevada, necesaria para transmutar estas impresiones y sentimientos auténticos en obras de una verdadera y excelsa literatura nacional, constituye el aporte indispensable de la otra faz de este sujeto bifronte, la que remite a la capital, la ciudad y la edad adulta. Con un tono claramente programático, señalaba González en *La tradición nacional*:

"Esa epopeya está forjada en la mente del pueblo, y resuena en sus cantos sencillos; los nombres de los héroes son bendecidos en la campaña humilde del llano y de la montaña; sólo falta el poeta que recoja esos cantos dispersos, y los cincele y los funda al fuego de las grandes inspiraciones que se perpetúan por el sentimiento y por la idea." (González 1930: 280)

La materia insustituible de una literatura nacional ya "está forjada en la mente del pueblo" y se expresa "en sus cantos sencillos", pero requiere de la facultad propia del poeta culto para darle forma, cincelarla y fundirla, capaz de integrar en su labor inspirada el sentimiento y la idea. Así, las tradiciones populares son

narradas con una retórica de tono solemne e inscriptas a través de comparaciones en el panteón de una mitología universal, como en el caso de la leyenda del "genio" del Famatina y de su "olimpio destruido", o con el tono melancólico de la leyenda romántica, como en la historia del ave conocida como "la monja", quién se habría enamorado de un wagneriano Lohengrín.

Tensiones en el discurso como manifestación de la dualidad del sujeto

Esta doble constitución del sujeto que recoge, interpreta y reelabora las tradiciones imprime profundas huellas en el modo de representación de los relatos orales. En el discurso que asume y se apropia de los relatos populares se inscribe una tensión, siempre presente, entre la asimilación y el distanciamiento en relación con el sujeto popular.

En la sección XX de *Mis montañas*, titulada "Una cacería", el autor narra la del extravío del perro "Yankee", cuando en una excursión de caza se alejó persiguiendo un enorme venado y fue seguido por uno de los campesinos, quien presenció la desaparición del animal en la boca del infierno. González, quien no ha participado de aquella excursión, toma conocimiento de esta historia años después a partir del relato de otro campesino. De todos modos, la historia es referida por el autor de un modo vívido, no como la repetición de un relato que ha sido escuchado, sino reconstruyendo literariamente el curso de su acontecer. Sin embargo, el narrador con visos de omnisciencia realiza un giro de perspectiva significativo en el punto del relato en que el perro se lanza a la persecución: adopta el punto de vista de quienes permanecieron en el campamento ignorando la suerte del perro y el campesino que fue tras él. La narración escamotea, de este modo, la referencia temporalmente ordenada y directa del episodio demoníaco. Cuando el campesino regresa, el episodio es referido en estilo directo:

"- Señor, llegué hasta el fin de la quebrada, y he visto a Yankee seguir corriendo al venado por una cueva sin fondo, donde ardían árboles y piedras, y brotaban llamaradas de azufre: el perro y el venado seguían corriendo uno tras otro sin darse caza, y los dos, arrojando chorros de fuego por los ojos, se perdieron en la gruta, pasando por medio de

las llamas. Oí unos ruidos extraños, sentí que los cerros se estremecían, y unas voces desde el fondo de la tierra me amenazaban, y he visto al Diablo sentado en la puerta de la cueva; le mostré la cruz de mi cuchillo, recé unas oraciones y di la vuelta; la mula huía espantada; no podía contenerla; y vi que me seguían unos animales desconocidos, arrojándome chispas, pero sin acercárseme, porque les mostraba por encima del hombro la señal de la cruz. Sólo cuando asomé la mañana dejaron de perseguirme los demonios. Era uno de los diablos, señor, ese venado, que ha venido a llevar a los infiernos al pobre perro!...” (González 1971: 236)

González reproduce las palabras del campesino, no sin antes anunciar que el mismo “no tuvo sino pocas palabras reveladoras de una psicología y creadoras de una leyenda” (González 1971: 236). El autor logra marcar la distancia del sujeto popular al evitar asumir mediante su narración la veracidad positiva de lo narrado. En realidad, la calificación misma de la historia como “leyenda” insinúa la negación de esta veracidad. Pero al mismo tiempo, la historia recogida es portadora de una verdad diferente, es reveladora “de una psicología”, entraña un valor de autenticidad que sale a la luz a partir de la mirada analítica del sujeto letrado. Pero la tensión entre asimilación y distanciamiento, no sólo se manifiesta en la atribución del punto crítico del relato a la voz del sujeto popular y en la calificación expresa que de este se emite, sino que penetra en el interior mismo de la reconstrucción de las palabras del otro. Inmediatamente después de la reproducción de estas palabras del campesino, el autor manifiesta: “Cuando en su lenguaje rudo, pero sensiblemente conmovido, el joven paisano concluyó su relato [...]”. Al tiempo que se afirma que el relato ha sido emitido en un “lenguaje rudo”, la transcripción en estilo directo borra visiblemente las señales de esa rudeza. Como manifestación de la tensión en la que se articula el sujeto transcriptor, la indicación del “lenguaje rudo” funciona simultáneamente como una señal positiva de la autenticidad del relato y como un juicio de valor negativo, con el que contrasta el valor elevado del lenguaje efectivamente utilizado por González.

En muchas otras tradiciones recogidas por González se recurre al estilo directo como estrategia para mantener la distancia. Este es

el caso de la tradición publicada en un medio periodístico, titulada “El patrón del Huaco”. En realidad, casi desde el comienzo de la narración, el relato es atribuido a la voz de uno de los criados de la familia de González. Pero, a medida que el relato avanza, se desarrollan extensos pasajes en los que la voz del criado tiende a confundirse con la de un narrador impersonal. Pero en el momento culminante, en el que se hace referencia a los hechos milagrosos, la narración recupera todas las señales personales del estilo directo.

Aunque “El patrón del Huaco” no integra el corpus de relatos articulados en *Mis montañas*, sino que ha sido publicado como unidad independiente, la narración también se articula con el tópico del viaje de retorno al pago, el mismo tópico que encadena los relatos de *Mis montañas*. El relato es introducido a través de la siguiente digresión del autor:

“Tengo en el alma algo como una vaga tristeza que no sé de donde viene ni por qué razón; pero cuando pasa uno por esos momentos, siente deseos de remontarse en alas de su memoria a tiempos mejores, que siempre son los que han pasado.

¡Oh, niñez, dichosa edad –diré, parodiando al Hidalgo de la Mancha,- en ti nada hay que no despierte un acorde, nada que no sea una armonía, un idilio, un poema! De ella quiero hablar; quiero volver a ella, aunque sea para recordar episodios insignificantes, que tienen todo el encanto de esas leyendas del hogar que hacen reverdecir las canas del anciano.” (González 1964: 33)

El retorno al pago, a la provincia, al campo y a la infancia, es representado aún como un regreso a través de la memoria. Pero hacia el cierre del relato, otra digresión autorial agrega al desplazamiento en la memoria un desplazamiento real en el espacio, un viaje de retorno efectivo:

“Después de veinte años de ausencia volví a ver aquel nido amado de mis primeros años. En una hoja de mi cartera escribí: “En este día he penetrado a la vieja morada de mis padres, después de una larga ausencia. Vuelvo hombre, más en experiencia del mundo que en años; pero vuelvo lleno de lágrimas sin forma al hogar donde pasé las más bellas horas de mi vida, después de haber visto desaparecer a mi padre, y de haber dado

yo mismo a mi madre una pobre sepultura en tierra extraña.” (González 1964: 38).

La indicación del retorno recupera también el momento de la partida, y el otro polo de la antípoda por la que se ha transitado, la edad adulta: “vuelvo hombre”, con “experiencia del mundo”.

La recurrencia con la que el tópico del viaje de retorno a la provincia, al campo y a la infancia aparece en las transcripciones de las tradiciones que recoge González, tanto en *Mis montañas* como en las que publicó de modo independiente, sugiere que el mismo constituye un marco de sentido necesario para las operaciones de la transcripción.¹² El viaje de retorno escenifica la dualidad que constituye y legitima al sujeto que recoge, transcribe e interpreta las tradiciones, y configura el espacio originario de la poesía, los sentimientos e ideales puros.

En “El patrono del Huaco”, la tensión entre la asimilación y el distanciamiento con el sujeto popular no sólo se manifiesta en los significativos cambios de perspectiva y voz narrativas, sino también, como en el caso analizado del perro “Yankee”, en los pasajes en que el autor explícitamente toma posición respecto de la creencia popular. Luego de la relación del milagro, el autor anota:

“Seguía a mi viejo amigo con la frente sombría y el labio mudo: las supersticiones, las maravillas de un Dios que yo no comprendía, narradas por la fe más pura, habían sembrado su germen en mi conciencia informe. Mi espíritu, lleno de temores supersticiosos, sólo pudo fortalecerse cuando, delante de los libros de la ciencia y de los fenómenos visibles, pudo deducir las verdades grandes y pequeñas que brotan con el ejercicio libre e independiente de la inteligencia” (González 1964: 38).

El desdoblamiento temporal entre pasado y presente, entre la infancia y la edad adulta, entre el origen y el regreso, entre la ingenuidad y la ciencia, etc., ponen de manifiesto esta dualidad con la que se construye y legitima el sujeto autorial. No se trata simplemente de la superación de uno de los extremos opuestos por el otro, sino que ambos, la manifestación de la asimilación y la de la distancia, resultan igualmente necesarios para definir su base de autoridad. Ni la creencia ingenua y supers-

ticiosa ni la mirada científica bastan por sí solas, porque la posibilidad de penetrar, aún científicamente, en la verdad acerca del pueblo que estas tradiciones encierran presupone la consubstanciación con ese origen.¹³

En síntesis, la dualidad constitutiva del sujeto que recoge, transcribe e interpreta las tradiciones se manifiesta fundamentalmente en las marcas de una constante tensión entre la asimilación y el distanciamiento en relación con el sujeto popular: apropiación de la historia, asimilación con el sentimiento que presuntamente expresa y distanciamiento de las formas y el lenguaje en que son transmitidas; asimilación con el sentido trascendente de la leyenda y distanciamiento de las creencias supersticiosas que encarna, etc. Las tensiones que de ellas derivan se resuelven en la elaboración discursiva de los relatos con recursos tales como la alternancia entre el estilo directo y el indirecto (así como del indirecto libre), la introducción de disgresiones, ya para confirmar el efecto emotivo sincero producido por el relato en el autor, ya para introducir la reflexión y el análisis racional y distante.

El desdoblamiento del sujeto entre quien cuenta con la experiencia inmediata y quien toma distancia para observar y analizar no sólo subyace a la representación de las tradiciones, entendidas como historias acerca del pasado de un pueblo que expresan su espíritu esencial, sino también a la presentación de las costumbres populares en general y de la naturaleza propia del territorio. Introduciendo una descripción del vuelo de los cóndores en los Andes, el autor afirma:

“He observado mil veces esta escena, ya durante mis viajes, ya desde el viejo corredor de un rancho de la hacienda, perdido entre los valles de la montaña, o entre las rocas de una ladera pastosa. Más quiero situarme en lugar solitario para transmitir lo primitivo, lo salvaje, lo grandioso.” (González 1971: 215-216)¹⁴

Como en el caso de “La flor del aire”, la experiencia directa y repetida, el contacto vivencial y la íntima familiaridad forman parte de la base de autoridad de este sujeto, pero el lugar de la percepción poética es también el del distanciamiento. La perspectiva familiar y distanciada de este observador de la naturaleza y las costumbres se articula, sin dudas, con una

posición social¹⁵ y, sobre todo, con la posición de un productor cultural, de un letrado cuyo rol y significación se hallan en pleno proceso de redefinición.

El encuentro con la poesía que emerge de los relatos, las costumbres y la naturaleza propias de la región requiere tanto de la íntima proximidad y familiaridad como de la posibilidad de observación serena y distante. Pero la comunicación de la misma exige también el trabajo de la forma:

“Cada uno de los detalles de esos cuadros es una fuente de hondas impresiones artísticas, difíciles de concebir si no se las ha recogido por la experiencia, y más arduas aún de pintar, si no se llega a imprimir al lenguaje la misma rapidez y la misma infinita riqueza de tonos y de elementos salvajes, diré así, los cuales, no por haber quedado fuera de la cultura moderna, son menos ricos en colores, en imágenes y en asuntos. [...] En aquella cacería he visto episodios de eterna impresión, por lo inverosímiles al simple entendimiento, y por el terror que me causaron al verlos realizados por seres de mi especie” (González 1971: 230).

El sujeto autorial, que se distancia como observador y presupone esa distancia en el lector, es capaz de imprimir la forma adecuada a su discurso para capturar y transmitir el elemento poético.

Coda: Vinculación entre folclore e historiografía

La configuración de este paradigma de representación de los relatos folclóricos por parte de González se desarrolla como parte integral de un proceso de redefinición de la noción de literatura y de la actividad del letrado. González asiste y participa de la crisis de la antigua noción de literatura como el conjunto orgánico de todo lo escrito, de la concepción retórica de literatura como conjunción inseparable del “bien decir” y el “bien pensar”. En el terreno social, el progresivo acceso de nuevos sectores sociales a la lectura e incluso a la escritura tuvo como consecuencia la aparición de nuevos circuitos de escritura y lectura que fracturaban la correspondencia biunívoca entre la antigua noción de literatura, entendida como el conjunto de todo lo escrito, y el sector social

de la elite. Al mismo tiempo, la visibilidad política cada vez más evidente de estos nuevos sectores sociales exigía una rearticulación de la hegemonía y de las producciones discursivas dominantes. En el espacio social más restringido de la producción letrada, las tendencias de racionalización y especialización de ciertas actividades y disciplinas (la política, la educación, la historiografía) producían un quiebre de la tradicional unidad orgánica de la literatura y el saber letrado.

La emergencia de este paradigma de representación de los relatos folclóricos constituyó un enclave central en el programa para una auténtica literatura nacional que González propuso e inició con la publicación de *Mis montañas*. En el contexto social amplio, el rescate de las “tradiciones” se articuló con las necesidades de una producción escrita que negociara con los gustos, intereses y representaciones de otros sectores sociales que ahora era necesario captar ideológicamente, y en el contexto más restringido de la producción letrada, se constituyó en buena medida una reacción frente a la especialización científica del discurso historiográfico. Según el reclamo de González, la historiografía especializada habría excluido de sí el cultivo del “bien decir”, el cuidado de la forma que agrada. La producción historiográfica contemporánea, como la de Mitre, estaría dirigida a especialistas y resultaría inaprensible y poco atractiva para otros lectores. González entendía que, como consecuencia de esta especialización, el discurso historiográfico habría perdido la capacidad para cumplir con una de sus funciones esenciales: la formación ciudadana, el cultivo del sentimiento nacional.

Ésta era precisamente la función que le cabría recuperar a la literatura nacional según los principios de su programa. La auténtica literatura nacional, cuyos materiales serían las costumbres y creencias populares, aquello que todavía confusa e irregularmente comenzaba a designarse como folclore, se constituía para González, primero, en un complemento y, más tarde, en una alternativa al discurso historiográfico positivista y liberal.

En el prólogo a “Recuerdos de la tierra” de Martiniano Leguizamón, uno de los libros que pretenden continuar la serie literaria inaugurada por *Mis montañas*, González expresaba:

“Pertenece, pues, este libro, al género valiosísimo de los que preparan en lenta y

laboriosa gestación los elementos de la futura historia nacional, la historia verdadera, la que sigue a una nación como organismo fisiológico y como personalidad humana, sin desprenderla de sus orígenes, de sus adherencias fatales hacia la tierra que habita y el ambiente que respira y la rodea. Nuestra historia de hoy, fruto de investigaciones pacientes sobre los archivos de papel y la memoria de los hombres, comprobada por sus propias deficiencias, habrá de transformarse por completo en el futuro, gracias a la observación de aquellas leyes fundamentales; y entonces los hombres y sus actos podrán ser juzgados con la única imparcialidad posible, y puestas de relieve aquellas cualidades superiores que influyeron como fuerzas eficientes de la nacionalidad en la dirección de la corriente civilizadora” (en Leguizamón 1957: 10).

Antes del surgimiento del campo de la folclorología como disciplina científica autónoma, buena parte de las operaciones letradas de recolección, registro, interpretación y valoración del folclore se realizaron sobre la base de una autocomprensión de la propia actividad como el desarrollo de un modo alternativo e incluso opuesto (tanto disciplinaria como políticamente) de hacer historia. Tal es el caso, por ejemplo, de la primera etapa de la labor de Juan Alfonso Carrizo. La adscripción de Carrizo a la folclorología será posterior a la producción de buena parte de sus obras y en este proceso de incorporación fueron objeto de una significativa resignificación. Sin

embargo, tanto en las declaraciones del mismo Carrizo, como en las de sus promotores, Ernesto Padilla y Alberto Rougés, emerge claramente la idea de que aquel era un trabajo de tipo histórico, una labor que sacaba a la luz los materiales que develaban la auténtica historia velada por la historiografía liberal.

Por otra parte, la obra de González se constituyó en el origen de un programa, una serie y un canon de la literatura nacional. *Mis montañas* se presentó como un modelo del libro de una región, y diferentes escritores, como Martiniano Leguizamón, Ricardo Rojas o Eduardo Talero, intentarán producir la obra que introduciría a su región de origen en el mapa de este canon literario nacional.

Incluso las primeras publicaciones de algunos folclorólogos, como *Palo' I Chalchal* del tucumano Tobías Rosenberg, se orientaron en esta misma dirección. Y la consideración de esta estrecha vinculación primaria entre representación del folclore y producción de materiales para una historiografía alternativa se hace necesaria para comprender tanto el punto de partida y la transición hacia la folclorología, como las rupturas que los propulsores de esta nueva disciplina se vieron en situación de sostener. En efecto, los nuevos folclorólogos que, como el mismo Tobías Rosenberg, pugnaron por el reconocimiento académico del carácter científico de la nueva disciplina, debieron sostener con insistencia el estatuto autónomo de la disciplina del folclore, sobre todo en confrontación con una concepción de la misma como disciplina auxiliar de historia.

Notas

¹ En otro trabajo en curso de elaboración desarrollaremos con detalle la transformación de la noción de literatura y del rol del escritor que subyace al posicionamiento y la producción literaria de González.

² El ingreso a la vida adulta y el terruño es presentado con los rasgos típicos de la pérdida del paraíso, como un paso hacia “ese porvenir incierto, velado y sombrío, ese vacío indefinible que empieza desde la separación del hogar, desde que se entra en la adolescencia, desde que se comienza a ver la vida, a sentir sus realidades y a profundizar sus inmensurables abismos...” (González 1971: 237).

³ Entre muchos otros, un ejemplo de este uso del término “tradición” por parte del autor es el siguiente: “Es en Córdoba donde deben ir a recogerse todas las tradiciones de la vida monástica [...] Allí se conservaba

de generación en generación, hasta que se suprimió el sistema claustral, el recuerdo de cada uno de esos episodios que se habían celebrado más en los años pasados, y cuyo relato formaba el tema de las veladas estudiantiles” (González 1930: 85).

⁴ Así, por ejemplo, González da muestras de la irrelevancia de la transmisión oral para definir la categoría, cuando habla de “las tradiciones que los literatos de este siglo han desenterrado de los archivos de la Colonia, o recogido de los ancianos [que las] conservaban en su memoria” (González 1930: 134)

⁵ Cfr. Mignolo 1985 y 1987-1988.

⁶ Este deslizamiento aparece en usos como: “He ahí el campo inmenso de la musa nacional, no explotado sino por historiadores que, en sus momentos de ocio, se

entretuvieron en referir los hechos tradicionales que encontraron flotando sobre la superficie de la historia" (González 1930: 96); "Así pues, no debemos relatar las tradiciones populares con el estilo severo y descarnado del historiador que refiere juzgando, sino más bien con el del artista que procura encantar, vistiendo la verdad con los atractivos de la belleza y la imaginación; porque la naturaleza misma de los *sucesos tradicionales*, nacidos espontáneamente del carácter de una raza, de un pueblo, de una familia, en el transcurso de su vida social o doméstica, y en los que se reflejan sus genialidades, sus caprichos, sus gustos, sus pasiones, exige que sean contados más bien en la velada del invierno y en el reducido círculo del hogar, que analizados en las academias donde se juzgan y se pesan los grandes problemas de la ciencia, de la política o del arte." (González 1930: 74. El destacado es nuestro).

⁷ Más allá de la continuidad de la categoría "tradición", la concepción del relato folclórico como argumento, como historia narrada, y no como texto oral concreto, va a ser predominante en la producción de transcripciones de los mismos hasta el surgimiento del campo disciplinario de la folclorología desde mediados de la década de 1930. Un análisis que manifiesta esta persistencia en transcripciones como las de Ricardo Rojas y Juan Carlos Dávalos puede consultarse en una sección de Chein (2004).

⁸ Así presenta González, por ejemplo, la leyenda de un ave local: "Llámanle en mi tierra *la monja*, porque siempre vive triste, piando tan bajo como si orase en secreto, y porque nunca se ha sabido de cierto la novela de sus amores ni de su nido [...] El alma de la gente montañesa es poética, sensible, y ha indagado la historia del pajarillo melancólico. Sabe que fue una joven, enamorada de un imposible, de un caballero del bosque, de un Lohengrín de ignorado y quizá celestial origen [...]" (González 1971: 245). Continúa a partir de este punto la narración de esta "historia" que el pueblo "sabe", la reseña de este conocimiento popular recogido por el letrado (no de un texto oral, en sentido estricto), desplegando algunos de los recursos formales característicos de un género letrado que González conoce y aprecia, el de la leyenda romántica.

⁹ También la noción de informante emergerá a partir del establecimiento del campo de la folclorología como disciplina científica autónoma. Cfr. Chein 2004 y 2005.

¹⁰ Como corolario de la narración del episodio, González introduce una serie de reflexiones acerca de la necesidad de volver a los orígenes para retomar el destino histórico de la nación, extraviado por las vanidades y los mezquinos intereses contemporáneos. Encadenando desplazamientos metafóricos y analógicos, articula mediante estas reflexiones la imagen del despojado sepulcro de su abuelo con el sentimiento y espíritu patriótico de la revolución de mayo: "Sí, la turba ebria de placeres o de victorias báquicas ensordece la selva al pasar, pero sobre la tumba que se abre bajo sus danzas grotescas cae una piedra fúnebre. La imagen de la patria se encierra en ella; hay en su estertor postrero un resplandor de esperanza, como la tenue vislumbre del astro que se pierde tras de la cima." (González 1971: 138).

¹¹ En contraposición con la falta destacada en Sarmiento, González se presenta como el sujeto idóneo para repararla: "y yo he podido contemplar alguna vez un detalle de imperecedera impresión" (González 1971:

250). Él es el observador privilegiado que ha podido captar el momento efímero y elusivo.

¹² Por ejemplo, en el texto titulado "Mi primera biblioteca (Escrito para un libro patriótico)", González expresa: "Si he de contribuir a este libro de la patria con una nota intensa, por lo íntima y desprendida del fondo de mi alma, me es forzoso alejarme de la época en que vivo y volver al terruño, donde manan las fuentes inagotables del recuerdo y donde vibran las únicas armonías que yo puedo comprender: me vuelvo a la infancia y a mi pueblo montañés, porque todavía existen allá voces que me llaman, notas errantes que me responden, sombras fugaces que vienen a mi encuentro." (González 1936: 49). Nuevamente, la referencia al viaje en la memoria se articula luego con el viaje real en el espacio: "Ya ha pasado mucho tiempo. He vuelto hecho hombre a aquel pueblo donde formé mi célebre biblioteca, donde adquirí esta enfermedad de los libros, y al volver, no he encontrado sino algunas reliquias salvadas de la dispersión total de la que fue *Biblioteca Avellaneda*; en la casa paterna no ví más que la soledad y la desnudez; en la huerta y en la viña ni un recuerdo de los árboles y rosales exuberantes de la infancia; y por último, en el fondo de mi ser un hacinamiento de ruinas, entre las cuales arde, como lámpara de un santuario, una llama inextinguible, -un deseo alimentado de esperanza, una sed de ideal siempre más intensa, cada vez más insaciable!" (González 1936: 56). Al cerrar otro de sus relatos, "La maestra de palotes", el autor afirma: "Un viento del desierto, de los que pasan para no volver jamás, arrancó la tela luminosa en que se hallaran descritas esas escenas, cuadros e imágenes adorables, que hoy después de treinta años reaparecen al poder de la evocación, desvanecidos, difusos, y como salvados de entre los huesos de un sepulcro. Volví entonces a la aldea nativa, por la calle única de árboles entretejido con el rosal añoso que al viajero inglés sorprendiera por su pompa y magnificencia. Recuerdos de su lozana juventud quedaban todavía; retoños diez veces renovados me ofrecían sus flores inmortales; nidos y cantos nuevos respondieron a los silenciosos latidos de mi corazón atravesado de hondas cicatrices, y cuando entré en la querida vivienda que nos asilara en los días sangrientos que quiero olvidar, oí el bullicio arrobador de otra naciente generación de niños y de pájaros que salían a recibirme. Y como la madre y gentil castellana, señora de la heredad, notase en mis nubladas pupilas una lágrima empeñada en regar el umbral de su santuario, me condujo al comedor, y señalando con gracia exquisita un sitio de la gran mesa, me dijo: - Ven, siéntate aquí, donde Augusta te enseñó los primeros palotes." (González 1964: 52).

¹³ El mismo desdoblamiento explícito del sujeto, aparece en *Mis montañas* cuando González hace referencia a las tradiciones que contaba la Mamá Leonita: "era lo que daba tema inagotable a las veladas junto al fogón de la casa, lo que ahuyentaba el sueño de mis párpados y lo que después cuando he sido hombre, ha sumergido mi pensamiento en las más profundas cavilaciones. ¡Cuánto pesan en el destino de las sociedades humanas esas fuerzas ocultas [...]" (González 1971: 193-194).

¹⁴ En otro pasaje: "hallábame sobre una roca, distante de todo objeto que pudiera impedirme la plenitud de la visión, y a la hora en que el sol, oculto por elevada sierra, iluminaba el espacio sin herir la pupila; parecíame hallarme en el mundo del sueño" (González 1971: 203).

¹⁵ Por ejemplo, cuando transmite sus impresiones acerca de una escena de cacería, puntualiza: "Nosotros, mi padre y mis hermanos, apostados sobre una colina dominante, presenciábamos con las emociones más profundas y diversas el cuadro que comienza, la escena de corte épico, iniciada con espantoso estrépito de relinchos de furor, aullidos de pelea, gritos desesperados

y desacordes, tropel de angustiosas carreras, crujidos de ramas rotas, alaridos feroces o dolientes de lucha a muerte, y todo reproducido por los ecos y cubierto por nubarrones de polvo." (González 1971: 225); y, más adelante, "Después de una fatigosa y agitada carrera, llegamos a contemplar la última escena de un drama lúgubre" (González 1971: 227).

Bibliografía citada

CHEIN, Diego J. (2004) "Los 'cuentos del zorro' en la contienda por la representación legítima del folclore: las transcripciones de Bernardo Canal Feijóo y Orestes Di Lullo". **Revista de Investigaciones Folclóricas**. Vol. 19. Buenos Aires, www.personales.ciudad.com.ar/0007852800, pp. 97-113.

CHEIN, Diego J. (2005) "La construcción social de los 'cuentos del zorro' en el período de emergencia del campo de la folklorología". En: Palleiro, María Inés [comp.]: **Narrativa: identidades y memorias**. Buenos Aires, Editorial Dunken, pp. 71-88.

GONZÁLEZ, Joaquín V. (1930) **La tradición nacional**. Buenos Aires, Editorial La Facultad.

GONZÁLEZ, Joaquín V. (1936) **Obras completas de Joaquín V. González**. Tomo XVIII. Buenos Aires, Universidad Nacional de La Plata.

GONZÁLEZ, Joaquín V. (1964) **Los fuegos de San Juan y otros relatos**. Buenos Aires, Eudeba.

GONZÁLEZ, Joaquín V. (1971) **Mis montañas**. Buenos Aires, Atlántida.

LEGUIZAMÓN, Martiniano (1957) **Recuerdos de la tierra**. Buenos Aires, Mar Océano.

MIGNOLO, Walter (1985) "Dominios borrosos y dominios teóricos: ensayos de elucidación conceptual". **Revista Filología**. Año XX, Buenos Aires.

MIGNOLO, Walter (1987-1988) "Sobre las condiciones de la ficción literaria". **Revista de Estudios Hispánicos**. Puerto Rico, Universidad de Puerto Rico – Facultad de Humanidades.

ROJAS, Ricardo (1925) **El país de la selva**. Buenos Aires, La Facultad.

ROSENBERG, Tobías (1936) **Palo' I Chalchal**. Sociedad Sarmiento, Tucumán.

TALERO, Eduardo (1907) **Voz del desierto**. Buenos Aires, Edición de la "Sociedad de Escritores" de Buenos Aires.