

Gisela Fabbian

Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas/Centro de Investigaciones Filosóficas y Universidad Nacional de San Martín

La expresión popular anónima.**Bernardo Canal Feijóo y su concepción del folclore****Resumen**

Una de las principales preocupaciones de Bernardo Canal Feijóo (1897-1982) fue la de configurar una concepción de cultura basada en la relación del hombre con su lugar como modo de definir una identidad. Para ello recurre al análisis de prácticas y producciones populares presentes porque considera que en ellas continúan latentes significaciones sociales y simbólicas de un pasado primigenio. Su análisis en este caso se centra, entonces, en la “expresión folclórica”, dado que considera que en ella se encuentra presente con mayor intensidad el arte de las culturas pretéritas. El presente trabajo tiene como objeto reconstruir el análisis de Canal Feijóo y poner de manifiesto aspectos del planteo a partir del cual configura modos de identidad cultural

Palabras clave

Arte popular – Identidad cultural– Expresión folklórica – Prácticas populares – Culturas indígenas en Argentina

The anonymous popular expression.***Bernardo Canal Feijóo and his conception of folklore*****Abstract**

One of the main issues of Bernardo Canal Feijoo (1897-1982) was configure a conception of culture based on the relationship of man with his place like a mode defining an identity. For this, he turns to the analysis of practices and popular productions of present because he considers latent in them a social and symbolic significance of a primeval past. In this case, his analysis focuses in the “folk expression”, since he considers that in them is present more intensely the art of past cultures. This paper aims to reconstruct the analysis of Canal Feijóo and reveal the proposition from them he configures a modes of the cultural identity.

Keywords

Popular art – Cultural Identity – Folk expression – Popular practices – Indigenous cultures in Argentina

Recibido: 24/06/2016 Aprobado: 06/08/2016

1. INTRODUCCIÓN

Durante la década del '30, la preocupación constante de Bernardo Canal Feijóo (1897-1982) estuvo centrada en los problemas que aquejaban a su provincia, Santiago del Estero. El paisaje y las peculiaridades que la caracterizaban habían sido desintegrados por la irrupción del ferrocarril, la modificación de la geografía, la desforestación y la consecuente desertificación de la tierra. Ante estos cambios surgidos paralelamente a la oleada inmigratoria producida entre fines del siglo XIX y primeras décadas del XX, Canal Feijóo intenta rescatar y reconfigurar una tradición local constitutiva de la cultura popular argentina.

La configuración de una cultura identitaria fue el tema central de su pensamiento y recorre toda su obra. Dado que según su perspectiva la cultura se traduce en formas simbólicas, que se materializan en imágenes y textos que es preciso descifrar, le será necesario entonces partir del análisis de prácticas y producciones populares donde, a su juicio, se encuentran latentes significaciones sociales y simbólicas de un pasado primigenio. Canal Feijóo reconoce las relaciones implicadas entre las diversas producciones de una época y las describe como expresiones humanas cargadas de experiencias, pensamientos y acciones colectivas que imprimieron una huella de esta trama compleja en aquellos objetos. De ahí que, en este caso, las prácticas y producciones populares serán interpretadas con relación a su significación cul-

tural, como si constituyeran huellas materiales en cuya impresión es posible elucidar la cifra de un pensamiento o la marca de un acto.

Para Canal Feijóo, este arte de las culturas pretéritas, se encuentra presente con más fuerza en la expresión folclórica. Ésta es la “expresión espiritual” de un pueblo mediante la cual habla de sí, “se dice” y sobrevive; a través de ella un pueblo se hace presente y habla su propia historia. En las páginas siguientes, mi propósito es reconstruir la concepción del folclore de Canal Feijóo, poniendo de relieve aquellos aspectos de su planteo que permiten configurar distintos modos de identidad cultural

2. PERSISTENCIA DE LA RAÍZ ABORIGEN EN EL FOLCLORE

En la expresión folclórica está presente, para Canal Feijóo, la raíz aborigen, “*la vox clamantis*” que tanto desvelo le causó en su análisis de la cultura nacional. El fondo indígena reprimido perdura, a su juicio, en prácticas populares del presente: leyendas, fiestas, cultos religiosos, tejidos y arquitectura. El folclore guarda en la concepción de Canal Feijóo, como señala Maihle, “un contenido obturado, vinculado al legado aborigen, como parte del inconsciente reprimido en la memoria popular nacional” (Maihle 2013: 170). Las prácticas y producciones presentes en el folclore mantienen un lazo con el antiguo mundo aborigen y funcionan como puerta de acceso al pasado americano.

En *Ensayo sobre la expresión popular artística* (1937), lleva adelante una reivindicación y puesta en valor de los pueblos aborígenes¹ como un

¹ Cabe señalar que a lo largo de su obra, Canal Feijóo utiliza de modo indistinto los términos indígena y aborigen. Si bien es sabido que son muchos los debates acerca de cómo denominar a los pueblos que habitaban el continente americano previamente a la llegada de los españoles, esto no será objeto de discusión en esta investigación y no se tomará un posicionamiento metodológico al respecto, utilizándose sin ninguna

elemento fundamental y constitutivo de la historia. En este libro afirma que estos pueblos habían sido poseedores de un sistema de prácticas, culturales y religiosas, y de un cúmulo de técnicas artísticas conservadas en mitos, leyendas, música y artesanías². Canal Feijóo recurre al análisis de estos elementos para recuperar la configuración real del universo cultural que las produjo o, en un sentido inverso, para rastrear el modo en que se desplegó un mundo cultural distante, parte de las huellas que este ha dejado en formas desatendidas del presente. Afirmaba que “el pueblo no tiene otra forma de expresión espiritual que el folclore, es decir, la expresión personal unanimitaria. Para que pueda acontecer tal cosa, es indispensable que su expresión salga de o corresponda a fondos de unidad elemental de cada grupo humano, capaces de suscitar el dinamismo espiritual creador” (Canal Feijóo 1937:39-45). Con estas palabras dejaba sentadas las condiciones, a su juicio esenciales, de la expresión folclórica. En primer lugar, la define como una expresión espiritual, es decir una forma de la cultura, pero propia de un pueblo mediante la cual dice algo de sí pero también “se” dice algo a sí mismo y,

connotación diferente el término indígena, aborigen y nativo.

² Con este libro, Canal Feijóo obtuvo el Primer Premio de la Comisión Nacional de Cultura. En él inicia una serie de estudios sobre el folclore que abarcará otras tres obras. En *Mitos perdidos* (1938) aborda algunas leyendas del folclore santiaguino desde el psicoanálisis como modo de desentramar el contenido implícito en estas, puntualmente interpreta la “Leyenda del Kakuy” como un mito de prohibición del incesto. En *Los casos de “Juan”, el ciclo popular de la picardía criolla* (1940) estudia la fábula popular centrándose en la del “zorro” que es, a su juicio, la que mejor refleja el conflicto entre los aborígenes y los conquistadores. Finalmente, en *La expresión popular dramática* (1943) analiza la fiesta religiosa de “San Esteban” o “Fiesta Sacramental de Sumamao” como un símbolo o ejemplo de las implicancias de la conquista en la cultura de América (una fiesta pagana impregnada de elementos cristianos, en la que se pone de manifiesto la hibridación de postulados, la relación de sometimiento del indígena en la historia, pero no el aniquilamiento definitivo de su alma). Una versión, en algunos puntos modificada, de estos libros fue incluida años más tarde en *Burla, credo y culpa en la creación anónima. Sociología, etnología y psicología en el folclore* (1951).

al precisarla como “personal unanimitada”, coloca ya a la base la raíz colectiva por sobre la expresión individual. La relación entre folclore y pueblo es determinante para Canal Feijóo. En uno de sus documentos, aclaraba esta relación desde una perspectiva etimológica. La palabra “folclore” está compuesta de dos morfemas: “folk”, que quiere decir pueblo, y “lore”, expresión, lenguaje, saber, conocimiento; según esta etimología, el folclore sería la expresión o conocimiento de un pueblo (ACF XXXVI, 9: 2). Esta forma de identidad cultural colectiva asume a su vez una figuración dinámica. La idea de “pueblo” sugiere, a su juicio, “un estado colectivo, no de polarización cerrada, unilateral y contingente, sino más bien de equilibrio estático, de composiciones internas estables y más o menos permanentes abiertas por dentro” (*ibid.*). Es un “estado de unidad” y sus “elementos cohesivos o aglutinantes son internos, intrínsecos, sin que ello impida la existencia de otras unidades mayores, en las cuales ella se encuentre sumergida, otras unidades de existencia formal y más o menos extrínseca.” El pueblo, dirá resumiendo Canal Feijóo, “es un estado de suspensión entre la familia, de fundamento sanguíneo, y la sociedad política de fundamento formal” (*ibid.*). Su noción general del folclore incluirá además condiciones de producción específicas: la génesis de una expresión de este tipo sólo puede producirse en la confluencia de la raza con las contingencias histórico-sociales que son el fundamento último de “cada grupo humano”. La expresión folclórica es, bajo su perspectiva, la expresión espiritual de un pueblo que corresponde a fondos constituidos por la confluencia de la raza (fondo étnico) y la historia.

La raza y la historia son, para Canal Feijóo, factores que se articulan en el fenómeno de creación folclórica. “No hay folclore sin raza” dirá, pero tampoco “sin historia del espíritu”. En su concepción, ambas nociones están íntimamente relacionadas y no es posible concebir una sin la otra, porque en la confluencia de ambas se constituye el pueblo, esa “porción de humanidad localizada geográficamente e históricamente” (Canal Feijóo

[1940] 2012: 14; Canal Feijóo 1951: 39). El folclore, dirá entonces, “comienza a ser posible cuando el fenómeno raza se ha traducido al fenómeno práctico de pueblo, de patria –en sentido geográfico y de comunidad histórica– y corresponde a un punto de estabilidad y permanencia orgánica de la relación local del hombre con la tierra” (Canal Feijóo 1937: 41). La idea de “raza” implica cierto “fondo antropológico primario” que comparten los miembros de una comunidad. Esto requiere un espacio, “un medio físico dado”. Por “historia espiritual” se entiende la coyuntura temporal en la que se despliega esta existencia y de la cual surgen los motivos de su expresión. De este modo, en la conjunción de ambas se constituye el “tipo local”, “sometido a un destino social más o menos estructurado”. En *Ñan*, cuando el espacio geográfico era en la concepción de Canal Feijóo aun telúricamente determinante, señalaba que el folclore “es la forma de producción espiritual del estado de “alma de la tierra” (Canal Feijóo [1932] 2012: 168). El folclore es una “expresión colectiva creadora” situada geográfica y políticamente. Sin embargo, la “condición de autoctonía” del folclore no responde necesariamente a condiciones de génesis local. No es importante el origen de las “cosas espirituales”, el pueblo puede tomarlas de donde sea que le resulten conformes a sus propias necesidades expresivas, apropiárselas y transformarlas en una “especie autenticada”. Lo importante en la expresión folclórica es que la “forma espiritual” esté “incorporada al lenguaje espiritual del pueblo” (Canal Feijóo 1937: 63). Es la enunciación de un sujeto colectivo, el pueblo. En este sentido es que Canal Feijóo relaciona, en algunos de sus textos no publicados, la idea de folclore con el concepto del romanticismo alemán “*Volksgeist*” (espíritu de pueblo). Deja entrever que el folclore emerge en “un estado de comunidad coherente, homogénea, sujeta a una relación estable con el suelo, poseedora -y poseída- de un espíritu común, esencial y trascendente” (ACF XXXVI, 4: 1).

Cuando Canal Feijóo reúne en *Burla, credo, culpa* sus análisis folclóri-

cos, define a la expresión folclórica como una “expresión anónima”. De ese modo trata de hacer énfasis en “la identidad y personalidad del sujeto colectivo, como síntesis etnográfica y sociológica, y como cifra psicológica activa e histórica” (Canal Feijóo 1951: 14). En la expresión folclórica se desvanece entonces el autor particular porque es un “lenguaje colectivo”. La expresión folclórica es, en efecto, un habla colectiva. Pero no necesariamente cualquier expresión popular puede ser adscripta a la expresión folclórica. Lo será sólo en la medida en que logre “reflejar las ocupaciones o las preocupaciones ‘orgánicas’ del alma de un pueblo” y “responder a un sentido orgánico de la existencia local, desde las místicas y elementales a las de carácter institucional” (ACF VI, 25: 1). En este sentido, la expresión folclórica es el modo y el medio del decir de un pueblo y, como tal, está connaturalmente destinada a realizarse en sociedad. La expresión folclórica es, en síntesis, la expresión colectiva, anónima y creadora que vuelve manifiesto el espíritu y la realidad histórico-social de un pueblo.

En este libro de 1951, Canal Feijóo realiza, de acuerdo con la perspectiva de Maihle, un “esfuerzo amplificador” recurriendo a la sociología, la etnografía y el psicoanálisis, de ahí que la investigadora lo considera como “el proyecto más ambicioso llevado a cabo por Canal Feijóo, en la reinterpretación moderna del folclore” (Maihle 2013: 174). Afirma que “en los tres niveles, el ensayo revela la vitalidad dinámica del folclore en el presente y la riqueza y diversidad de sus significaciones sociales, políticas y psicológicas latentes.” Lo que la investigadora sostiene es que, al aplicar sintéticamente nuevos paradigmas de análisis, “el ensayista busca demostrar en qué medida el folclore puede redefinirse como un objeto de investigación moderno” (175). Estos temas se volverán recurrentes en su obra: en 1952 describe, en *Tragedia y tragedia americana*, el momento del nacimiento de una tragedia propia en el continente, y en 1969, con la publicación de *La leyenda anónima argentina*, aborda nuevamente el tema de los mi-

tos precolombinos. El tratamiento que realiza Canal Feijóo de la mitología va más allá de una lectura que pone en relación realidad y fantasía. Se inscribe más bien en una interpretación de tipo antropológica a través de la cual aborda los mitos como una dimensión de la vida social que revelan aspectos de la cultura.

3. CULTURA DE ELITE Y CULTURA POPULAR

La definición que Canal Feijóo propone de la expresión folclórica lleva implícita una distinción entre cultura popular y cultura de elite o alta cultura. A diferencia de esta última, que posee un carácter personal e individual y “tiene el sentido de un rescate diferencial absoluto, magistral y aún olímpico”, la cultura popular se realiza de acuerdo a una “vocación de unidad y comunidad absoluta con el tono social” (ACF VI, 25: 3) y su producción exige una cierta “anonimia”. Más allá de que el pueblo pueda tomar sus “formas espirituales” de otros contextos, la expresión folclórica está hecha por y para el pueblo. Éste hace el folclore “en uso y en consumo, pues sólo en cuanto una forma espiritual es absorbida e instaurada como forma de expresión necesaria constituye folclore” (Canal Feijóo 1937: 65). Hay en esto un compromiso asumido de entendimiento inmediato con los individuos que conforman una misma red social. No es suficiente, para Canal Feijóo, que un arte tenga un alcance masivo para ser denominado social. Por el contrario, asegura que reserva “este nombre para las formas espirituales que urde e industria ingenuamente la emoción del pueblo, su inexpresada angustia metafísica y social, y que él esgrime como su lenguaje nativo necesario” (*ibid.*). Lo que el pueblo dice en la expresión folclórica posee siempre un fin social determinado. Si bien Canal Feijóo reconoce que la obra de un “artista culto” también puede ser producida con un fin social, sólo se volverá tal en la medida que el conjunto de la sociedad se consubstancie con ella. Mientras tanto, sólo se tratará de una obra individual que no ha ingresado al “lenguaje del pueblo” y no tiene “vigencia social efectiva” (*ibid.*).

En esta misma línea, Canal Feijóo sostiene otro rasgo esencial de la expresión popular que la distingue de la alta cultura: el de la utilidad y la inutilidad del arte respectivamente. El folclore es, para Canal Feijóo un “arte social y además útil” (*ibid.*). En este sentido, afirma que “la utilidad social del lenguaje folclórico se diferencia de la inutilidad intencionada del arte culto, en que es de carácter práctico, en que sirve prácticamente a un ejercicio social”. Sólo es posible concebirlo “articulado como representación inherente a ‘actos’ reales de la existencia social” (*ibid.*). En *Burla, credo, culpa*, agrega que el pueblo, a diferencia de la “expresión espiritual culta”, nunca se expresa en abstracto o especulativamente. Existe en él un fin y un motivo determinado, concreto, que guía su expresión. El pueblo, a su juicio, nunca hace uso de “la expresión inútil, en el sentido de no corresponder a una pasión del alma en la estricta esfera de la existencia social”, ni tampoco de “la expresión que no sirva para un uso colectivo, inmediato, actual, concreto, para una comunión en fiesta, en culto, en disciplina gregaria” (Canal Feijóo 1951: 42).

Si bien considera que tanto la cultura popular como la alta cultura son poseedoras de un carácter de “autenticidad”, en sentido estético Canal Feijóo reconoce que la autenticidad de la primera ha de buscarse en el “juicio”, mientras que la de la segunda se hace patente en el “gusto”. El folclore está hecho para ser vivido y practicado socialmente. El arte culto, en cambio, involucra la mirada contemplativa de un espectador puro y distante. Si se traslada el folclore a un plano de cultura superior con la intención de acercarlo al hombre culto, no sólo se lo saca indefectiblemente de su estado natural de coparticipación, sino que además se lo convierte en un “espectáculo”. Como tal, no sólo se vuelve pobre en sí mismo sino que además resulta poco interesante al hombre culto.

En “El artista culto y folclore” (ACF VI; III, 4), si bien plantea diferencias entre ambos modos de expresión, Canal Feijóo esgrime un intento de acercar ambas esferas culturales. Sostiene que es importan-

te y significativo que los artistas cultos hagan aportes al campo del folclore, de modo tal que éste se vea beneficiado incorporando y absorbiendo ciertos rasgos que le permitan refinarse y fortalecerse. Pero esta invitación tiene un tinte más del orden interpelativo. Canal Feijóo reclama al artista culto que su intervención cultural en el folclore exceda su crítica de considerarlo un producto inculto. Si el folclore es pobre, como los artistas cultos dictaminan, se debe a la nula participación de éstos en el mismo. Más allá de que considera que no cualquier artista culto es capaz de producir elementos que el pueblo con su “incultura creadora” pueda reabsorber, Canal Feijóo es determinante al afirmar que “todo folclore importante ha sacado su importancia de esas contribuciones revertidas del artista culto” (ACF VI; III, 4: 1). Pero advierte además que si, a pesar de esta ausencia, el folclore es capaz de ser un producto “vivo”, es en razón de su “capacidad creadora esencial”. “El folclore es la voz espiritualizada del pueblo, que no es sólo carne de pasión muda y de necesidad fisiológica. Es su confesión, directa o indirecta, y por tanto su primera redención” (ACF VI; III, 4: 2). Más allá de estas diferencias, Canal Feijóo parece sostener en este pasaje que tanto la expresión folclórica como la del artista culto provienen de una “vocación intrínseca” y no de una “facultad normativa”. Y lo que resulta más significativo es que llega a considerar que ambos “coinciden además en la base de unidad étnica, histórica y espiritual que define el fenómeno nacional, en cada caso, en cada momento”. Ambos son “artistas nacionales”, es decir, “un artista que posee el secreto del tono, del pulso, del calor y el color de la vida inmutable del pueblo a que pertenece” (*ibid.*).

4. MODOS DE LA EXPRESIÓN ESPIRITUAL

Canal Feijóo clasifica la expresión folclórica en: “folclore literario”, “folclore musical” y “folclore plástico”. El primero abarca los mitos y leyendas (que son dramáticas y trágicas), la fábula, el cuento (siempre humorístico y burlesco) y el verso para cantar o copla (que posee tres temas: felicidad y desdicha del amor, los avatares del destino y la re-

vancha del corazón herido). En el folclore literario existe, a su juicio, una notable tendencia al empobrecimiento de la forma literaria, reduciéndose en muchos casos a una “pantomima mental”. Esta forma de la expresión folclórica es, sin embargo, la que reviste mayor riqueza y vitalidad y responde a una necesidad de expresión espiritual de un pueblo que carece de alto lenguaje literario. Al folclore musical lo considera como la variedad más viva y con mayor riqueza del folclore.³ Esto se debe a que funciona como el medio de expresión de un pueblo que carece de lenguaje literario suficiente. Por último, el folclore plástico integra las danzas (acto expresivo que permite la manifestación ante la mudez literaria), el tejido artístico y la cestería en cuya iconografía se refleja el espíritu religioso y estético que remiten a antiguas concepciones del mundo. Las representaciones plásticas del folclore tienen la particularidad “de darnos a conocer temas legendarios, o míticos, o religiosos, y aún filosóficos-estéticos, que ninguna fuente literaria menciona” (Canal Feijóo 1937: 69). Canal Feijóo centra su análisis en la expresión literaria y la plástica porque ellas encarnan un mismo problema: el de “la gravitación del alma indiana en el complejo de la expresión popular argentina” (Canal Feijóo 1951: 22).

En *Burla, credo, culpa*, Canal Feijóo realiza una sistematización de las variables de la expresión folclórica literaria. Si bien considera que la expresión folclórica habla fundamentalmente del alma del hombre, esta manifestación no se realiza de un modo abstracto sino en las condiciones sociológicas, etnográficas e históricas en las que se ins-

³ Del folclore musical, que incluye repertorios bailables y la vidala, Canal Feijóo no se remite a desarrollarlo porque considera que Gómez Carrillo y Andrés Chazarreta han desarrollado y difundido. Si bien anuncia que en la expresión musical es donde más fuertemente está presente la co-raíz indígena, no realiza en este texto ninguna explicación ni desarrollo al respecto. Se debe retrotraer la lectura a *Nan* para encontrar ciertas afirmaciones similares. Allí afirma que la música fue “la última reserva de la resistencia americana a la conquista, el ‘fondo insobornable’” y ella llora el aniquilamiento de la raza.

cribe. Estos factores integran la expresión popular de un modo inconfundible, pero de manera tal que, conforme a la prevalencia que tengan unos sobre otros, van configurando diferentes tipos de expresión. Cuando el aspecto sociológico domina la escena, imprime ciertas notas características: generalmente un disconformismo crítico de tono humorístico o burlesco. Tal es el caso de las fábulas en las que la “burla”, “por extraña alquimia del corazón popular”, transmuta “la conciencia o preconciencia crítica de la dura realidad sociológica” (16). En los cultos, en cambio, el factor que predomina es el etnográfico. A juicio de Canal Feijóo, en “la práctica religiosa”, en el “credo”, “la condición etnográfica del pueblo muestra la urdimbre del complejo tejido en el que se integra el alma” (*ibid.*). Finalmente, en las leyendas míticas, donde domina una conciencia moral y el tema principal es la cuestión de la culpa, el principal aspecto de la composición es el “psicológico”. Las leyendas, tanto míticas como supersticiosas, “surgidas originalmente de los fondos de una conciencia moral y dogmática, y mantenidas por una subconsciencia ética confusa y reprimida dentro de un marco formal ya diferente, la substancia psicológica prevalente en esas especies, proyecta de un modo directo sobre los problemas de la culpa” (*ibid.*). *Burla, credo, culpa* no sólo reúne algunos fragmentos de sus trabajos anteriores sobre la expresión popular anónima; lleva también adelante un análisis de los relatos folclóricos desde una perspectiva simbólica que permite a Canal Feijóo interpretar los relatos y rescatar su valor social, religiosa y moral en la configuración cultural del hombre americano a partir de sus raíces aborígenes. Pero, al mismo tiempo, su análisis pone al descubierto el modo en que la raíz aborigen se fue transfigurando, interviniendo y amalgamando con los rasgos hispánicos en el complejo colonial.

En *Los casos de “Juan”*, Canal Feijóo señalaba que todas estas formas de narración popular literaria “traducen los movimientos elementales del alma que quiere expresarse” (Canal Feijóo [1940] 2012: 13) y que aún no alcanza la “sublimación intelectual”. Sus motivos más funda-

mentales “coinciden con los impulsos míticos primitivos” de la “raíz indígena”: la expresión literaria surge “por la necesidad de contraponer a la forma conquistadora la pasión incohonestable del alma conquistada” (*ibid.*). En *Burla, credo, culpa*, Canal Feijóo complementa estas ideas afirmando que la expresividad interior que traducen estos relatos son “formas de la mentalidad mística y orgánica correspondientes a un mundo moral ya liquidado” (Canal Feijóo 1951: 20) que no es otro que el mundo aborígen, en parte arrasado y en parte atravesado por la conquista. Los motivos de estas manifestaciones literarias están en estrecha relación con la raíz indígena. Hacen presente aquellos antiguos rasgos aborígenes y las transformaciones sufridas por la conquista. Estas formas de expresión folclórica literaria, “bienes de la cultura popular”, a juicio de Canal Feijóo, “constituyen supervivencias de un primitivismo en el que habría quedado ‘patinando’ el alma americana después de cuatro siglos de quebrada la historia de las civilizaciones aborígenes del Continente” (*ibid.*). La importancia y fuerza del “alma indiana” se hace presente en la expresión popular. Si bien estas fábulas, leyendas y cultos aún permanecen vigentes en la sociedad santiagueña, Canal Feijóo considera principalmente los rasgos distintivos, los símbolos que perduran desde un tiempo remoto y que hablan o expresan aquello que constituyó y definió a una sociedad.

La expresión popular literaria es “necesariamente” oral, y en esa condición radica, a juicio de Canal Feijóo, su “autenticidad”: “el pueblo no escribe su obra: la canta, la cuenta, la practica en algún rito” (Canal Feijóo 1937: 81; 1951: 22). En la oralidad la voz personal que la cuenta anima, revive, esta forma que es esencialmente anónima (ACF XXXVI, 4: 1). Este formato facilita la fluidez y la variación del relato. La lengua habilita este tipo de manifestación. En algunas regiones involucra más de un idioma, el del conquistador y el del conquistado. Estos idiomas no sólo pueden ser formal y gramaticalmente diferentes, sino también resultado de procesos culturales diversos. En las expresiones literarias estudiadas por Canal Feijóo los idiomas del español y

del nativo constituyen la base de esa oralidad. El desplazamiento de una lengua a otra va generalmente acompañado de un cambio o alteración de sentido. Y cuando los idiomas se combinan en una misma expresión literaria, el lugar que ocupa el idioma aborígen es generalmente de contraste o contradicción respecto del español.

Para Canal Feijóo, esta posición se aprecia con más nitidez en las coplas, donde el uso del idioma nativo (en el caso santiagueño, la lengua que entra en juego es el quichua) no es azaroso sino que, por el contrario, funciona siempre en el marco de una situación determinada y con un fin preciso⁴. El pueblo, señala, “guarda esa lengua de la tierra para la expresión de lo que no puede –sentido ético– decir en español. Es la medida de su iconoclastia y, quizás, también de su desconformidad. Es el idioma del secreto desquite, de la solapada revancha” (Canal Feijóo 1937: 83)⁵. En *Burla, credo, culpa*, aclarará además que este uso del quichua en su unión con el español es lo que da a la copla la nota irrisoria o el matiz burlesco⁶. El lenguaje que se utiliza en las coplas no es, pues, el de uso cotidiano sino una especie de impostación o construcción lírica en la que el pueblo deja de lado su lenguaje para acceder a la poesía. Canal Feijóo interpreta este modo de participación del quichua como la burla que el propio idioma ejerce sobre sí mismo por haber cedido ante las formas nuevas. En este sentido,

⁴ El ejemplo que toma Canal Feijóo refiere a las diferencias entre las coplas puramente españolas en las que el amor es uno de los temas centrales y las coplas donde se encuentra un elemento quichua que ridiculiza la situación a algunos de sus protagonistas (la mujer, el hombre, o la autoridad).

⁵ En *Burla, credo, culpa*, la frase continúa: “[...] la devolución secreta del resentimiento del vencido y desplazado de la escena histórica” (Canal Feijóo 1951: 24).

⁶ En el texto de 1937, Canal Feijóo realiza una clasificación de las coplas en: españolas, entre las que considera las procedentes de la colonia como las introducidas por el inmigrante español a fines del siglo XIX, y las coplas criollas que las divide en comunes a todo el país y netamente santiagueñas. Los temas de las primeras rondan en el amor, nostalgia de la tierra y resentimiento de la pobreza y deja, a diferencia de lo que planteará en 1951, sólo a la copla santiagueña, tanto si es netamente en quichua como si es en español, el tono burlesco e irrisorio.

muchas de las coplas se las ha de entender desde la perspectiva del aborigen “en retirada”, “desde el dolor y la miseria del indio desterrado” (Canal Feijóo 1951: 24) política y etnográficamente.

En *Ensayo sobre la expresión popular artística*, Canal Feijóo propone una clasificación de las coplas desde el punto de vista del lenguaje. Distingue entre las que tienen un origen culto y las que, por el contrario, poseen un origen inculto. Las primeras están conformadas por una rigurosa estructura gramatical y una sólida construcción literaria con matices variados y sutiles. Aunque popularmente se las ha transformado alterando su estructura, fácilmente es visible su perfección original que remite a un origen urbano. Las segundas poseen una insuficiencia formal, ya sea tanto en lo concerniente a su contenido ideológico (que se convierte en una alusión biográfica) como en su forma gramatical (que deviene una sucesión mecánica de palabras que mantiene el canto pero no dicen nada, o se construye montando palabras españolas sobre estructuras sintácticas quichuas). En el texto de 1951 esta distinción desaparece y Canal Feijóo pasa a considerar a las coplas un “producto de la cultura superior” que fue descendiendo y expandiéndose hasta incorporarse a capas sociales más numerosas formando parte de su propio caudal expresivo. Sin embargo, curiosamente “conservan un aire anterior, antiguo, un resguardo anacrónico, como demostrando que la historia espiritual interior del ‘pueblo’ viaja, con un retardo tal vez secular, dentro de la historia general de la cultura” (Canal Feijóo 1951: 20)⁷. Canal Feijóo reconoce que el “elemento poético formal” ha sido introducido por el conquistador pero advierte además que los temas son un aporte compartido con el aborigen: “no hay compulsión externa, no hay coerción formal capaz de ahogar lo que puede llamarse la voz de la sangre, de la raza o de la

⁷ Esta frase sufre una modificación respecto de su versión primera en *Los casos de “Juan”*: “Curiosamente conservan u aire anterior, antiguo, un ligero regusto anacrónico, como demostrando que la historia interior del pueblo viajara con más lentitud, se mantuviera con un retardo tal vez secular detrás de la historia.” (Canal Feijóo [1940] 2012: 13).

tierra, que es siempre la que anima los movimientos de la expresión primera del pueblo” (Canal Feijóo [1940] 2012: 11)⁸.

Para Canal Feijóo, la fábula es el modo por el cual el pueblo expresa un sentimiento filosófico o épico. En ese género el pueblo recurre a la figura de animales para enunciar sus propios “esquemas mentales de juicio”. *Los casos de “Juan”* está dedicado al estudio de la fábula como género narrativo. Canal Feijóo analiza sus especificidades locales y estudia una de las fábulas del noroeste argentino que mejor refleja, a su juicio, el conflicto entre el aborigen y el conquistador. La recurrencia a los animales como medio de manifestación y la adjudicación de atributos propios del hombre remite, a su juicio, a un origen totémico⁹. Este tipo de relato fundamental de la organización social poseía una función práctica, a la vez religiosa y moral. El pasaje de la vida nómada (propia de los cazadores) a la sedentaria (de los agricultores) y el progresivo conocimiento de algunos aspectos de la naturaleza implicó el paulatino fin del totemismo zoomórfico y el paso necesario para que se convirtiera en narración. A partir de esta instancia de disolución, mediada por crisis místico-sociales, el hombre reconocería su integridad humana frente al animal y podría permitirse una elaboración poética y profana sobre éste. La “profanización” del relato totémico es, en consecuencia, el tránsito necesario para el surgimiento de la fábula literaria.

Canal Feijóo distingue la “fábula popular” de la “culto o esópica”. “La primera se cumple en la postulación del ‘caso’, en la contingencia dramática, en el punto de vista del espectador puro, objetivo y neutral. La segunda se ordena en función de la moraleja, conforme al

⁸ En *Burla, credo, culpa* cambia el final de esta frase “... presente siempre de algún modo en la expresión colectiva” (Canal Feijóo 1951: 19).

⁹ Esto es, la instauración de un animal, vegetal, astro, como protector de la tribu o clan con el cual se establece una cierta identificación, comunión, a la vez que se lo erige más allá de la humanización, se lo diviniza. En sus análisis sobre el totemismo Canal Feijóo sigue las teorías de Lévy-Bruhl y Freud.

punto de vista de un juez dogmático y de una conciencia punitiva” (Canal Feijóo [1940] 2012: 23; 1951: 31). A diferencia de la culta, que es de índole didáctica, la fábula popular carece de conclusiones pedagógicas y el triunfo de la inteligencia por sobre la fuerza se alcanza por astucia. Por otra parte, la fábula popular documenta una situación social en que se desarrolla una rivalidad o conflicto. De aquí que, para Canal Feijóo, los avatares sufridos por la conquista y colonización encontraran en este modo de expresión popular un modo de canalización sublimada. La hazaña del animal en cuestión refleja la voz de la conciencia crítica de una sociedad “arbitrariamente jerarquizada” donde la justicia se alcanza exclusivamente mediante la trampa.

Si bien la fábula es un género universal en el que se repiten los temas y las situaciones, existen modificaciones específicas (como la elección del animal y las coordenadas geográficas) que determinan un anclaje local. Los temas son universales, pero cada coordenada étnico-geográfica le imprime características particulares o autóctonas. La modificación o adaptación a una realidad determinada es fundamental porque “el pueblo se reconoce –y confiesa– así, concretamente en el género” (Canal Feijóo 1951: 26). En la fábula, considera Canal Feijóo, la caracterología de un pueblo “da en tierra firme”; las preocupaciones del ser humano se articulan allí a la realidad. En lo que concierne a la fábula local, Canal Feijóo subraya que los animales autóctonos que aparecen son lo que se repiten en la iconografía zoomorfa del arte arqueológico argentino y emplean siempre “el lenguaje de sus raíces etnográficas”.

En la fábula, aunque cualquier animal puede tomar la palabra, hay siempre uno al que se le concede un rol central y al que se le reservan las situaciones más comprometidas. El conjunto de fábulas que comparten un mismo personaje y un mismo sentido conforman un “ciclo”. Para Canal Feijóo, estos ciclos “configuran el esquema primarísimo de una filosofía de la vida y de la conducta humana, infusa en una especie de epopeya paródica” (Canal Feijóo [1940] 2012: 27;

1951: 34). Para el caso argentino, el personaje por excelencia que va a representar las pasiones del alma criolla es el zorro. La designación de esta figura tiene su origen en el subsuelo indígena y su conducta representa a la fauna desposeída o débil. Sin embargo, agrega, nunca será revolucionaria, porque la del zorro no es una actitud solidaria sino individualista. Si bien este relato popular no presenta una organicidad, dado que sus episodios fueron surgiendo azarosamente de la “libre invención”, Canal Feijóo distingue “dos partes características” en este ciclo de fábulas. En la primera, el Tigre es burlado por el Zorro, que triunfa gracias a su astucia. En la segunda, el Zorro se encuentra con otros animales y se lo muestra “desconocido”, cometiendo torpezas y padeciendo ignorancia. En este último matiz, la fábula se convierte en un relato “ejemplar” y “punitivo”. Canal Feijóo interpreta que en ella se visibiliza la “influencia del conquistador en la conciencia americana” (Canal Feijóo 1951: 40): una cierta moralidad “catequística” con la que se combate la “consciencia totémica” o “idolátrica”. Sin embargo, en el texto de 1951, agrega a ésta una interpretación alternativa: considera que la fábula del zorro puede ser leída teniendo en cuenta el tinte burlesco del relato¹⁰. En sentido inverso a la interpretación precedente, identifica en el zorro “advenedizo y ladino” la figura del conquistador. De este modo, sugiere la posibilidad de pensar el relato como el lugar de la imaginaria revancha del aborigen o el campesino sobre el conquistador o el hombre ciudadano (Canal Feijóo [1940] 2012: 40; 1951: 46).

El ejemplo por excelencia que Canal Feijóo toma para el caso de los cultos es la “Fiesta de Sumamao” o “San Esteban”. Ve allí un modo

¹⁰ El carácter de la fábula es el de la burla e irrisión y su protagonista es el hombre “pícaro”. Para Canal Feijóo, el ciclo del Zorro constituye el “ciclo popular de la picardía criolla”. El picardismo criollo sería según Canal Feijóo “una empresa vocacional que no reconoce principio ni fin normativos; una empresa de hombre que sale a encarar la vida sin armas, sin plan, sólo para vivirla en el juego de su permanente contingencia, hecha de bien y de mal, aceptando la guerrilla implacable, a las duras y a las maduras” (Canal Feijóo [1940] 2012: 32; 1951: 43).

dramático de la expresión popular (una “expresión en acto”) y considera que ésta “constituye a menudo la forma más firme y poderosa del lenguaje del pueblo acaso en necesaria compensación de sus pobreza verbales y musicales” (Canal Feijóo 1943: 7). En este tipo de festividad popular existe un trasfondo místico ritualizado que se transforma en celebración religiosa. “Si el rito reafirma a conciencia la fe, la fiesta inconscientemente la posterga” (Canal Feijóo 1951: 255). La fiesta de Sumamao es, en última instancia, un símbolo o ejemplo de las implicancias de la conquista en la cultura nativa que pone de manifiesto la hibridación de ambos. En *La expresión popular dramática*, donde Canal Feijóo aún no era lo suficientemente crítico con el término “mestizo”, la celebración aparece caracterizada como una “fiesta mestiza”. Se la ve constituida tanto por elementos paganos como cristianos. Sin embargo, ambos aparecen perfectamente diferenciables, sin convivencia sintética, de modo que a través de ellos emerge manifiesta la conflictividad social heredada de la Conquista y la colonización. En esta festividad, sostiene Canal Feijóo, es posible observar la superposición de los elementos del cristianismo sobre los aborígenes con el fin de vehiculizar una pedagogía evangelizadora, pero también los procedimientos propios de la imposición social y política de la conquista.

En *Ensayo sobre la expresión popular artística*, Canal Feijóo distingue entre las leyendas y mitos. Las primeras constituyen una tipología de “relato localizado”, “objeto de creencia”. Los segundos son una leyenda “relacionada con el mundo sobrenatural”, susceptibles de ser traducidos en acto mediante el rito (Canal Feijóo 1937: 47)¹¹. A su

¹¹ En este texto expone una serie de relatos populares de contenido religioso, mítico o legendario. reproduce un repertorio de folclore legendario siguiendo las versiones de José Gómez Basualdo. De este modo considera que las leyendas de el “Kakuy”, “Alma mala”, “Luz mala” y “la viuda” poseen un “remoto sentido ético, social”, donde el resabio moral es dominante; mitos religiosos como la “Telesita” y “Carballito”; la “Salamanca” que conserva una estructura más precisa; e incluso cultos de origen católico a los que se “apareja una vaga figuración mítica” como “El Angelito”.

juicio, ambas nociones presuponen “la idea de una imagen espiritual articulada, organizada, estructurada, que corresponde a un determinado mundo ético, religioso, social, y trasunta alguno de sus resortes vivos” (Canal Feijóo 1937: 47). Las concepciones morales o religiosas en las antiguas culturas primitivas, se manifestaban por medio de leyendas y mitos. Al haber desaparecido el mundo espiritual que le dio origen, este tipo de relato popular subsiste todavía bajo formas residuales. Ya en *Expresión popular dramática*, Canal Feijóo había afirmado que, “consciente o inconscientemente repetidos”, los relatos y leyendas atesoran los “dogmas” del “espíritu moral”, al punto que “la eficacia estética que les paladea el hombre culto” toma un lugar secundario que “no siempre tiene mucho que ver con los sentimientos que el pueblo compromete con ellos” (Canal Feijóo 1943: 64).

Cuando en 1938 publica *Mitos perdidos*, Canal Feijóo trabaja el tema desde una perspectiva sin antecedentes en esta parte de América: el abordaje de los mitos telúricos desde el psicoanálisis¹². Como señala Mailhe, “con los instrumentos conceptuales aportados por esta disciplina, no sólo busca redefinir el folclore como objeto de investigación, sino

¹² Palo Vallejo advierte que probablemente haya sido Roger Caillois el principal interlocutor de Canal respecto al psicoanálisis freudiano y la mitología, teniendo en cuenta su mutua amistad, las citas bibliográficas en los libros de Canal Feijóo y la presencia de Caillois como visitante ilustre en Santiago del Estero. Caillois también permanece en Argentina durante la Segunda Guerra Mundial, manteniendo una intensa relación con Victoria Ocampo y la revista *Sur*, donde publica precisamente *El mito y el hombre* en 1939 (un año después de que Canal Feijóo publicara *Mitos perdidos*, lo que hace suponer que el acceso a este libro lo realizó directamente del francés) y otra serie de artículos. Si bien se puede pensar que Canal Feijóo hace una apropiación forzada del texto de Caillois, dado que el pensador francés analiza diversas manifestaciones de la imaginación mítica limitando el abordaje, por influencia de quien fuera su maestro, Georges Dumézil, al estudio de las fuerzas instintivas e histórico-políticas que se enfrentan en la narración y restringiendo el enfoque psicológico (véase Mailhe 2013: 168-169), cabría preguntarse si no es del trabajo de Caillois de donde Canal Feijóo toma este modo de comparar, relacionar y establecer estructuras similares entre diferentes mitos y leyendas del mundo antiguo.

también romper con una larga tradición etnocéntrica sesgada por la invisibilización del ‘fondo indígena’ contenido en ese universo cultural” (Mailhe 2013: 164). Canal Feijóo lee en este texto, a partir de un análisis a contrapelo de las interpretaciones vigentes de la “Leyenda del Kakuy”¹³, los signos de la instauración del tabú del incesto en las sociedades prehispanicas.¹⁴ La otra leyenda que analiza es la de la “Umita”¹⁵, a la que considera una leyenda “supersticiosa”. En el marco de este análisis, señala que los mitos “son a menudo experiencias individuales o sociales –místicamente sublimadas. Son siempre metáforas trascendentales, con que el alma distrae su angustia ante el misterio”. Así como “en el fondo de todo mito hay una superstición”, “de toda superstición puede nacer un mito” (Canal Feijóo 1938: 144-145). Las supersticiones son para Canal Feijóo formas de reacción mental comunes a todos los hombres ante los enigmas de la vida. En el mito la superstición está narrada de manera abstracta y articulada de modo tal que llega a constituir un relato con sentido.

¹³ La leyenda del kakuy cuenta la historia de dos hermanos que habitaban en la selva solos desde la muerte de sus padres. Él era un hombre bueno que amaba a su hermana y ella lo rechazaba de modo muy cruel. Ante tanto desprecio, él decide pergeñar una venganza. Con la excusa de buscar miel de moros la deja abandonada en la cima de un árbol. Al encontrarse sola y sin poder descender, ella se metamorfosea en pájaro, en un ave nocturna, en un kakuy¹³ que clama en un grito agónico por su hermano: ¡Turay... Turay... Turay! que en quechua significa ¡“hermano”... “hermano”... “hermano”!

¹⁴ Treinta años después, con la publicación de *La leyenda anónima argentina* (1969), ampliaba su estudio sobre los mitos precolombinos desarrollando un profundo análisis de las diversas formas de leyendas.

¹⁵ La leyenda de la Umita es el relato acerca una cabeza de largas cabelleras que se aparece a los viajeros en la noche llorando. Canal Feijóo la analiza bajo el aspecto supersticioso y considera que esta cabeza evoca a un muerto que se lamenta de su propia muerte y culpa de su estado a los vivos. Esta idea proviene del estudio etnográfico, principalmente en este punto sigue a James George Frazer, que considera que para el hombre primitivo la decapitación significa la muerte individual ya que en la cabeza residiría el alma o el espíritu, por otra parte, para la mente primitiva la muerte no es un hecho natural sino propiciado por los vivos, con lo cual los muertos nunca podrían manifestarse contentos de su estado. Ya sea por rencor o afecto a los vivos, el alma los ronda.

En 1943 retoma la perspectiva del psicoanálisis como matriz de interpretación¹⁶. En *La expresión popular dramática*, lee en esta perspectiva la “Leyenda maldita de la viuda”¹⁷ como elemento pautador de la moral de la sociedad. Sin embargo, la caracteriza como una “leyenda tácita” porque, al faltarle el elemento literario, no se trata concretamente de una leyenda sino de “un mito en acción” elaborado a partir de elementos de creencia supersticiosa¹⁸. En *Burla, credo, culpa*

¹⁶ Mailhe interpreta, siguiendo la argumentación de Caillois y Bataille quienes mantienen un enfoque nostálgico y restaurador de lo sagrado como fuente de cohesión social, que el interés por lo inconsciente en el folclore de Canal Feijóo responde precisamente a una resistencia a la desacralización del mundo, dada en este caso en un doble sentido: “respecto a la más específica desarticulación de la cohesión social en el interior del país (y en especial en Santiago del Estero), y respecto a la más amplia fragmentación del sujeto y de la comunidad en la experiencia moderna en general” (Mailhe 2013: 170).

¹⁷ Publicada anteriormente en *Sur* (N° 65, febrero de 1940) y retomada luego en *Burla, credo, culpa*. En esta última agrega una versión contemporánea proporcionada por José Gómez Basualdo.

¹⁸ La leyenda consiste en la presencia de una mujer que anda errática por la vida, clamando por su hijo, quien, dedicado al estudio de la magia negra (que le reclama, a cambio de otorgarle su poder, la entrega del alma a las sombras, el ingreso al inframundo, lo cual se logra mediante el acometimiento de un gran daño al ser más querido), ha asestado un ataque mortal hacia la mujer, fallando en su maléfica empresa. De ahí que sólo medie entre ellos una distancia insoslayable, un desencuentro absoluto aunque la relación consanguínea establezca una relación estrecha e inquebrantable. Sin embargo, en la leyenda el enjuiciamiento o el castigo sobre el acto cometido no caen sobre el victimario sino sobre la víctima. Desde la perspectiva del psicoanálisis los elementos y detalles que componen el relato (madre viuda –es decir sin relación formal con un hombre–, padre muerto e hijo único) pueden develar el funcionamiento de mecanismos ocultos. En primer lugar se deduce que la relación entre madre e hijo no se establece sobre bases naturales sino que es de índole especial, se insinúa un vínculo de tipo incestuoso. En segundo lugar la magia ocupa un lugar central como “símbolo del quebrantamiento de esa ley de imposibilidad”, como destabilizador del orden natural. Por último el fracaso del atentado contra la madre simboliza para Canal Feijóo la “inhibición” que padece el hijo en el momento, el surgimiento de la propia conciencia moral que lo obliga a ir tras sus pasos. Sin embargo, la maldición o “el castigo” por el fracaso del acto recae sobre ambos (una existencia

sostendrá esta misma perspectiva agregando que las leyendas visibilizan además el trasfondo étnico y religioso sobre el cual se establecen los términos de la conducta social de los pueblos: “el trance inscripto en ellas figura la actitud de un alma –la del pueblo– que necesita recordar, actualizar, sus dogmas morales capitales. Pero al nivel de la mentalidad que infunde la leyenda, el dogma moral no es una fórmula conceptual abstracta: es una alegorización del principio de conducta social” (Canal Feijóo 1951: 255). El pueblo habla desde el “fondo” de su memoria cultural.

En la expresión folclórica plástica se puede apreciar también la convivencia de rasgos de cultura aborígen pasada y elementos provenientes de la cultura conquistadora. Según el análisis de Canal Feijóo, esto resulta observable particularmente en los motivos de los tejidos contemporáneos¹⁹. En lo que respecta a los colores, primarios y de gran estridencia, podrían provenir del lado del conquistador. Los motivos, en cambio, tienen otra procedencia. Si bien la tejedora exhibe una gran habilidad manual, en virtud de la cual podría transportar a la tela cualquier motivo que se proponga o le propongan, el tejido que crea posee una peculiaridad, ya sea temática o formal, de “carácter

sórdida para la madre y el oprobio que acompañará al hijo). La culpa, sostiene, es “solidaria”. Canal Feijóo entabla en este punto una comparación entre la leyenda de la viuda y Edipo. Lo que las diferencia es más bien las etapas consumadas en cada una: mientras la de Edipo ha alcanzado el desenlace la de la viuda aún se encuentra en proceso. En la primera se descubren las relaciones, en la segunda sólo se está ante la antesala en la que a ambos protagonistas se le revelará la culpa. En este último caso, no se ha alcanzado la ejemplaridad, “la transfiguración redentora de los personajes sujetos al horrible destino”. Finalmente lo que las distancia es que “el momento de la leyenda de la viuda es mágico; se apoya todavía sobre exigencias de la fe mística, que no sabe separar aun los órdenes de la moral de los órdenes de la religión”, mientras Edipo “induce ya una proyección poética y ética, una objetivación compositiva fuera de la órbita de la fe religiosa” (Canal Feijóo 1943: 68; 1951: 266).

¹⁹ El análisis sobre los tejidos que realiza Canal Feijóo se restringen a aquellos de la región santiagueña, a lo sumo se extiende a los tejidos que circulan por la región del NOA.

indígena”. En los temas plasmados hay, a su juicio, una continuidad con las antiguas culturas aborígenes: motivos geométricos, representaciones zoo y antropomorfas, formas vegetales, que se van repitiendo en diferentes piezas.²⁰ Para Canal Feijóo, si bien es posible pensar que la repetición de los motivos encierra un “lenguaje esencial” propio del pueblo, y que quizás se trata de un “automatismo expresivo-artístico”, es necesario rastrear el origen de estos motivos, encontrar la causa original de su ejecución. Para eso, retrotrae la búsqueda a los siglos XVII y XVIII, pues considera que “si la vieja temática decorativa indígena, colonial o precolonial, no es cosa del ‘intelecto’ del pueblo que la cultiva, es estrictamente cosa de su ‘gusto’. Y si la fiereza y permanencia del gusto habla por sí desde alguna parte, por qué no suponer que lo hace desde la sangre, desde un fondo de inspiración de raza allanada pero no muerta...” (Canal Feijóo 1951: 170; 1937: 120-121). A su juicio, estas manifestaciones estéticas hablan del fondo común lejano del que aún participan.²¹

Canal Feijóo observa que existe cierta coincidencia entre los motivos de los tejidos contemporáneos de la zona santiagueña y los de las cerámicas de la zona exhumada por los hermanos Wagner²², como

²⁰ Algunos antropólogos como Edward Franquemont, refiriéndose a la zona andina, sostiene la persistencia en tejidos actuales de elementos del pasado precolonial y mezcla de aquellos con otros introducidos por la colonia.

²¹ Según afirma Ruth Corcuera, el origen de los antiguos textiles argentinos proviene de la cultura peruana precolombina; principalmente en lo referente a algunas de sus técnicas, que incluso se conservan hasta hoy, y en el uso de materiales como la lana de vicuña. La técnica incaica del tapiz, que Corcuera supone es lo que denominaban “*cumbi*”, se la encuentra en territorio argentino utilizada en la confección de cubrecamas populares en Santiago del Estero. En este sentido, la materialidad adquiere significación porque la vicuña era considerada hija del sol y su pelaje, consiguientemente, un material sacro. (Corcuera 2000)

²² Emilio y Duncan Wagner fueron dos aficionados arqueólogos franceses que vivieron en Santiago del Estero hacia las primeras décadas del siglo XX. Arribaron a la Argentina acompañando a su padre en una misión diplomática. Los “Hermanos Wagner”, como fueron conocidos en la época, realizaron numerosas excavaciones

por ejemplo los signos escalonados, la serpiente ya sea emplumada o no, la divinidad antro-po-orntomorfa²³. Pero también en los tejidos se presentan figuras características de las formas aborígenes mediadas por la introducción de elementos propios de la colonia (figuras botánicas diferentes y humanas)²⁴. Según su perspectiva, aun en los casos en que el motivo es hispánico, éste se revela siempre atravesado por un sutil “proceso de indigenización”: falta de relieve, angulamiento, y ausencia de iconografía cristiana. Según la interpretación de Canal Feijóo, el “carácter indígena” persiste, a través de las formas empleadas, aun cuando el producto responda a la mirada del conquistador. En el caso de las imágenes que remiten a las de las piezas arqueológicas, se trata de formas ideográficas o simbolismos religiosos propios de un arte de carácter vocativo o cultural. Existe entonces, a su juicio, una supervivencia incluso religiosa: “presencias residuales de un sentimiento religioso de la naturaleza” (Canal Feijóo 1951: 170). Son rasgos de los antiguos credos aborígenes que la imposición cristiana no ha logrado erradicar aunque sí utilizar a su servicio. De este modo,

arqueológicas en la provincia de Santiago del Estero y establecieron la teoría de la existencia de la Civilización Chaco-santiagoña. Se trataba de una civilización milenaria, ya extinta cuyo origen habría sido un punto común compartido con todas las civilizaciones del mundo y desde el cual se habrían desprendido oleadas migratorias que poblaron la tierra (véase Wagner E. y D. 1936). Canal Feijóo apoyó, promocionó y difundió activamente el trabajo de los Wagner tanto en un plano personal como político.

²³ Cabe aclarar que los motivos descritos por Canal Feijóo no son exclusivos de la zona santiagueña, sino que se los puede encontrar en los diferentes textiles de la zona andina y de diferente antigüedad y procedencia cultural.

²⁴ Isabel Iriarte sostiene que la llegada de los españoles supuso la intervención en los textiles no sólo a nivel formal sino también material. Estos mantuvieron la técnica textil de los aborígenes e introdujeron motivos propios de los tapices europeos pero también nuevos tipos de fibras como la lana de oveja, la ceda, el lino. De ahí que reconoce dos vertientes en los tapices coloniales: la europea y la incaica, aunque la técnica que se utiliza en ambas es, a su juicio, precolombina. Los primeros poseen un carácter más ornamental con preponderancia de motivos pequeños y en ocasiones un escudo de ramas en el centro y orlas donde aparecen figuras humanas en alguna escena específica. (Iriarte 1992).

asegura que, si bien “el alma india no parece haber muerto del todo todavía”, y que incluso “quizás esté destinada a no morir del todo nunca”, “sus supervivencias religiosas atan el rito cristiano dominante a un paganismo naturalista quizás ya hueco y despojado de sentido vocativo consciente, pero de todos modos, al parecer, irrenunciable” (Canal Feijóo 1951: 170). La pervivencia de estos rasgos se puede observar entonces, para Canal Feijóo, en la elección de los temas y motivos (determinadas plantas y animales específicos), en el automatismo con el que se repiten y en el tratamiento artístico de los mismos (la matematización a través de simetrías constantes, la posición de correspondencia en la que se encuentran colocados los motivos que presupone la presencia mágica de la divinidad, y la técnica enumerativa por la cual se repite el motivo de modo tal que parece reproducir una “técnica mágica” de los “cultos superiores”). A estos rasgos cabe agregar también la insistencia en una figuración no realista, característica del arte primitivo. “En todos sus grados el espíritu religioso encuadra, recuadra, perfila e insiste; en una palabra: geometriza. O más abstractamente, tiende a encomendarse a una matemática absoluta o inalterable, más o menos disimulada tras una compleja exuberancia comunicativa” (Canal Feijóo 1951: 171). Si bien reconoce que estas características han perdido aquella funcionalidad mágica, religiosa o moral y responden más bien a un sentimiento estético, Canal Feijóo considera que este esteticismo es el que traduce y revela el fundamento trascendente de estas formas típicas²⁵.

De acuerdo con Canal Feijóo, el tejido es para el aborigen el modo de expresión por excelencia. En él consigue “desplegar ‘impunemente’ ante los ojos del conquistador o dominador toda la gama de su secreto pensamiento ideogramático”²⁶. Por su mediación, el indígena llega

²⁵ En sintonía con esta postura, se puede mencionar los aportes de Verónica Cereceda (1998), para quien existe una persistencia estética en la tradición textil andina que se manifiesta específicamente en la utilización del contraste de sombra y luz.

²⁶ Si bien es difícil determinar, como señala Ruth Corcuera, la finalidad de la realización de los motivos en los textiles andinos, pudiendo ser decorativos o poseer una

a “comulgar a través del símbolo íntimamente conjurado, en la fe de la raza, con todos los hermanos de sangre, por encima de la fortuita apostasía a que venía obligándolos la historia” (Canal Feijóo 1937: 119). En el tejido pervive la comunión de la raza por debajo de la imposición de “la cruz y la espada”. Para Canal Feijóo, las producciones culturales de un pueblo no son meros caprichos o casualidades, sobre todo si se puede percibir en ellas cierta constancia y cierta tipicidad en los elementos. Por el contrario, hay que ver en esas expresiones el pulso de cierto sentido histórico que marca el grado de su autenticidad: “una ‘conducta’ del sentido, cuando menos la consiente voluntad de centrarse en un ‘fondo insobornable’ del alma, y desde luego, y consiguientemente, de ‘contestar’ la coerción externa del dominador” (120).

En el caso de las danzas, también se puede observar la doble confluencia activa del pasado aborigen y la cultura hispánica. Para Canal Feijóo, aun cuando actualmente la danza no constituye un acto vocativo, debe reconocerse que “los pueblos primitivos de todos los tiempos hicieron de la danza un instrumento riguroso de servicio del culto de todas sus deidades” (ACF XV, 1: 1). En la danza folclórica es esencial la exaltación de quien la ejecuta: un movimiento dinámico y vivaz que lleva al “aniquilamiento individual en la asunción absoluta del valor unánime, colectivo o popular”. Es una suerte de desintegración en el todo, en el pueblo. Este modo de expresión popular no con-

notación simbólica, es altamente probable que en estos esté presente un lenguaje simbólico que remite a mitos y cosmovisiones arcaicos. Y al tratarse de una característica presente no solo en los tejidos sino en el arte americano en general, es posible que los mismos diseños se repitan en la arquitectura, en los metales y en las cerámicas, como sucede por ejemplo en el caso de la cultura Chavín (Corcuera 1987). Los motivos y colores de los textiles andinos como la serpiente, el felino y el ave, pero así también la greca escalonada o el “árbol de la vida”, que se repiten con frecuencia, son plasmaciones artística y simbólica de culturas poseedoras de una compleja organización política y social (Corcuera 2008). Para un análisis semiológico de los textiles andinos, véase Cereceda 2010.

templa posiciones pasivas: sólo existe para ser ejecutada, bailada, vivida. Sólo en estas instancias, en la participación activa y no en una contemplación extática, el pueblo goza su expresión o su arte. Canal Feijóo reconoce “en las danzas auténticamente populares (como producto o como adopción) el esquema mágico no sólo de un orden universal intuido o presentido a través de los visibles ritmos siderales, sino de una primaria concepción del mundo humano colectivo e inmediato (tal vez como un orden que de algún modo deba reproducir o reflejar los espacios astrales)” (ACF XXXVI, 5: 10). Desde este punto de vista, el dibujo básico que trazan “pantográficamente” las danzas populares, “remite a una concepción de la existencia colectiva en que la comunidad no mata la individualidad, en que el orden no degüella la autonomía, en que la comunión no comporta la confusión” (ACF XXXVI, 5: 10).

5. LOS DOS ELEMENTOS DEL FOLCLORE

El análisis de diferentes piezas folclóricas le permite a Canal Feijóo afianzar su hipótesis de que la expresión popular está conformada por “dos corrientes fundamentales de nuestra formación típica: la indígena y la conquistadora” (Canal Feijóo 1937: 71). La presencia de estos factores no se da en estado puro o pleno, sino despotenciados. Tampoco se trata simplemente de una fusión. El momento creador del pueblo argentino como tal se enmarca, según Canal Feijóo, entre principios del siglo XVIII (donde las “bases étnicas y sociales” alcanzan una cierta eficiencia creadora) y mediados del siglo XIX (donde surgen interferencias que afectan el orden reinante). Estas interferencias (la inmigración –que modifica el factor raza con la introducción de nuevos agentes antropológicos y diferente configuración cultural, a la vez que muestra resistencia a las expresiones locales–, el nuevo orden económico –que instaure nuevas actividades que en algunos casos hasta cambian la fisonomía del paisaje y del país–, la aparición de nuevas formas de producción cultural que involucra otro modo de difusión –el fonógrafo, la radio, el libro, el cinematógrafo–, e incluso

la escuela –que para Canal Feijóo, basada en los dogmas sarmientinos, inculca el desprecio del folclore) provocan “estados de pausa en el dinamismo de la expresión colectiva creadora” (Canal Feijóo 1937: 43). Esta serie de cambios ponen en crisis los elementos que componen la base de la existencia gregaria y afectan la relación del hombre con la tierra. La expresión folclórica entra en un estado de inhibición y de silencio progresivo: por una parte resulta “anacrónica” porque es vista como el testimonio de un tiempo que ya pasó, por otra su lenguaje resulta insuficiente para expresar la nueva realidad definida por esos procesos. Esta “fortuita inhibición expresiva” debe entenderse como “reflejo inmediato de todo choque que afecta sus fondos implícitos de unidad típica y estabilidad histórico-social” (*ibid.*). Después de un largo tiempo, cuando las fuerzas en pugna se han asentado y el pueblo vuelve a expresarse colectivamente, resurgen “profundas reservas étnicas” y se retoma una “ilación perdida” en la expresión folclórica.

En *Burla, credo, culpa*, Canal Feijóo considera que los dos elementos fundamentales de la composición folclórica conviven en una relación desigual. Llega a afirmar que de la presencia de estos dos elementos se da “uno que preexiste y otro que sobreviene; uno que domina y otro dominado; uno que oprime y otro oprimido...” (Canal Feijóo 1951: 8). A pesar de que el folclore está asociado al “americanismo” y al “pueblo”, Canal Feijóo sostiene que este segundo factor ha sido generalmente despreciado por los estudios de la cultura local, donde prevalece una ponderación de la raíz europea. A su juicio, el factor etnológico es un problema postergado en el estudio de la expresión folclórica, y es necesario considerarlo un componente sustancial y significativo en el análisis del folclore²⁷.

²⁷ Otros dos problemas que los folcloristas postergan son el cronológico (al tratarse de una forma que reclama cierta persistencia y antigüedad niegan u olvidan todo componente de actualización y revitalización del folclore) y sociológico (la tendencia tomar el folclore como una forma cristalizada e inmodificable y no como una condicionada a diferentes circunstancias histórico sociales de la comunidad a la que co-

En *Ensayo sobre la expresión popular artista*, Canal Feijóo ya indicaba que en las “especies expresivas vigentes” es posible distinguir “las dos corrientes fundamentales de nuestra formación típica” (Canal Feijóo 1937: 71). Es decir que, a su juicio, la conjunción de estos dos elementos se visibiliza en las tres formas de folclore: literatura, música y plástica. Allí, los elementos propios de la cultura nativa y la conquistadora o inmigratoria se articulan resignando parte de su esencia. A la expresión literaria folclórica, el conquistador dio el idioma español y la copla; el nativo le incorporó el quichua, la mitología y la leyenda de su tierra. En la expresión literaria se visibiliza el trasfondo étnico, mítico y religioso del aborígen, mediado por las concepciones políticas y sociales del conquistador. La coexistencia de ambas lenguas supuso el desarrollo de nuevos modos de articulación no previstos en ninguna de ellas (alternancia verbal, giros sintácticos y transformaciones gramaticales). Pero además la participación del quichua potencia la eficacia poética de las expresiones: articulado sobre el español produce una forma burlesca que motiva un sentido crítico.

La presencia del componente nativo en la expresión folclórica musical es irrecusable. Canal Feijóo la distingue en varios rasgos: en “la simplificación de la línea melódica, en cierto retardamiento del ritmo, en el genuino acento doliente” (72). En virtud de ello reconoce piezas de carácter netamente indígenas, piezas de origen español, pero sutilmente modificadas a escala aborígen, y finalmente piezas donde están presentes elementos esenciales de ambas.

En la expresión plástica, el modo en que los elementos de unos y otros participan cambia también de acuerdo al tipo de manifestación. Para el caso de la construcción arquitectónica, Canal Feijóo reduce los aportes de elementos hispánicos a la construcción en barro y a la introducción de formas como el empinamiento, la columnata, y circunscribe el aporte aborígen a las formas de redondeamiento “tumu-

rresponde.

lar”.²⁸ A diferencia de la danza, donde el elemento dominante es el español (que introduce la coreografía), en la alfarería, tejidos y cestería en cambio, los elementos dominantes, tanto en los aspectos técnicos como en los motivos decorativos, son mayormente indígenas y la incorporación de elementos hispánicos queda reducida a la utilización de algún color no presente en la paleta aborigen. La raíz indígena se mantiene con más fuerza en la expresión popular plástica. Es por ello que constituye una de las fuentes importantes desde la cual Canal Feijóo interpreta e interpela la matriz cultural que subyace a sus motivos particulares, afirmando que “en el automatismo de las formas taxativas de la decoración pervive un remoto atavismo religioso, que silenciosamente se desquita de la compulsión catequística del conquistador” (71).

²⁸ El tema de la arquitectura en la época colonial es mucho más complejo que esta escueta distinción que realiza Canal Feijóo. Nada dice de las formas y motivos arquitectónicos manieristas o barrocos importados desde Europa, o de los elementos cristianos que introducen los españoles en la construcción, ni de los motivos decorativos provenientes de la herencia prehispánica como ornatos zoomorfos y fitomorfos, cabezas de piedras, incrustados en los muros o al pie de las columnas, la presencia del paisaje andino con la inclusión de flora y fauna, entre otras cosas (véase Buschizzo, 1961; De Mesa y Gisbert 1962, 1966). Asimismo, si bien Canal Feijóo está haciendo referencia a la parte sur de América, donde las edificaciones, en comparación a la región norte, fueron más modestas, no es acertado reducir la habilidad arquitectónica de los aborígenes de estas regiones australes a su manufactura de túmulos. Por el contrario, los habitantes de esta región, en especial los incas, eran eximios urbanistas y constructores de edificios públicos, templos y palacios, no sólo en piedra sino también en adobe (véase Kubler 1986). Sin embargo, es necesario tener en cuenta que Canal Feijóo realiza tal afirmación en un texto temprano de 1937, que aún estaba muy influenciado por los descubrimientos y teorías de los hermanos Wagner, y que su perspectiva se sitúa sobre una región más específica y pequeña como la chaco-santiagueña. De todos modos, aunque se trataba de una región sin edificaciones monumentales, las estructuras arquitectónicas en el noroeste argentino iban desde los trazados urbanos, plazas, caminos, acequias o represas que facilitarían el cultivo, hasta viviendas y sepulcros.

6. CONCLUSIONES

El lugar que toma la raíz aborigen en la interpretación de Canal Feijóo no es ajeno al movimiento americanista que integraban Martín Noel, Ángel Guido, Juan B. Ambrosetti y Ricardo Rojas, entre otros, quienes proponían un rescate y puesta en valor de las tradiciones aborígenes. Principalmente fue Rojas (con quien tuvo significativas diferencias), con la reivindicación nacionalista y la introducción del aborigen en el discurso histórico de la época, quien más marcó el pensamiento de Canal Feijóo en esta dirección. Para Abduca, por ejemplo, Canal Feijóo aborda la iconografía criolla e indígena siguiendo el camino trazado por Rojas (Abduca 2011: 30). Para Maihle, Rojas se vuelve un precursor de Canal Feijóo al perseguir “la educación del gusto estético de los sectores medios, para volverlos sensibles a la potencialidad artística actual contenida en los restos de las antiguas civilizaciones indígenas, así como también para volverlos respetuosos de la “verdad arqueológica” implícita en ellas” (Maihle 2013: 181).

Es cierto que en varios textos, entre ellos *El país de la selva* (1907), *Blasón de plata* (1910) y *Eurindia* (1924), Rojas pone en valor lo aborigen. En este último, por ejemplo, insiste, al igual que lo hará luego Canal Feijóo, en la importancia de lo aborigen en la historia. Para Rojas era necesario recobrar aquella “tierra indiana” e introducirla en la cultura nacional. Y consideraba que esta raíz era recuperable a través de la arqueología y el folclore. Afirmaba también que si bien “el exotismo es necesario a nuestro crecimiento político; el indianismo lo es a nuestra cultura estética. No queremos ni la barbarie gaucha ni la barbarie cosmopolita. Queremos una cultura nacional como fuente de una civilización” (Rojas 1951: 21). En *La argentinidad* (1916), afirmaba que “toda esa tradición indiana, ligada sustancialmente al nombre argentino, viene para nosotros desde lo viviente de la tierra lo hondo de los siglos” (Rojas 1916: 412). Sostenía también que la personalidad nacional se alcanzaría con el vínculo entre la tradición

hispanica e indígena, siendo la tierra el “poder configurador” que modela la personalidad nacional. En síntesis, la perspectiva de Rojas se afirmaba en la idea de un mestizaje entre lo español y lo aborígen, que se daría en un proceso de absorción y transformación mutua del cual surgiría una fusión de ambos elementos en una síntesis final.

Si bien se aprecian ciertas similitudes, Canal Feijóo se distancia en dos puntos fundamentales: la idea de mestizaje y el resabio eurocentrista. A su juicio, Rojas propone una integración homogeneizante de grupos social y culturalmente diversos. Considera además que el abordaje de Rojas sobre la temática aborígen es abstracto y verticalista, una mirada propia de la clase ilustrada. Mientras para Rojas lo indígena es un recurso útil para la conformación de su representación americana, para Canal Feijóo no es algo a recuperar y reintroducir, sino algo a reconocer como fundante de la identidad cultural americana. En este sentido, el autor de *Confines de Occidente* se apoya en la convicción de que “sobre el destino americano pesa demasiado un saber cómo deben hacerse las cosas, legislando según razón preestablecida desde arriba, por así decirlo, obrando sobre una naturaleza que no se atreve a valerse de sus propias facultades. A nombre de esa ‘naturaleza’ postergada urde Rojas su eurindismo...” (Canal Feijóo 1958: 225). A este tipo de perspectiva americanista, Canal Feijóo contrapone una vindicación de aquellos puntos de vista que intentaron desentrañar lo americano mediante exámenes precisos de su realidad compleja, aquellos que se comprometieron en el análisis de elementos materiales específicos y abordaron investigaciones concretas desde el marco de la arqueología, etnografía y la antropología de la cultura.

Canal Feijóo se reconoce dentro de este grupo de investigadores culturales. Con su planteo ofrece modos alternativos de abordar matrices de significación y configuraciones identitarias. El folclore y ciertas producciones plásticas son los objetos a través de los cuales busca ingresar al pasado, en este caso colonial, y comprender la estructura so-

cial y cultural del período. Aborda estos elementos como si fueran vestigios, formas residuales pero capaces de transformarse en puntos de acceso a un pasado distante, como elementos que ayudan a reconstruir códigos perdidos, marcos significativos y matrices culturales borradas por el paso del tiempo en un espacio específico. Su ensayo de historia cultural ilumina formas y estrategias simbólicas que construyen y constituyen imágenes de identidad. Presta atención a las relaciones que los individuos mantienen con el mundo social e interpreta *las prácticas y los signos* de la cultura como modos de afirmación de una identidad social. Allí prende su lectura de la pervivencia del “fondo indígena” como modo de expresión apropiada, transfigurada de los diferentes procesos culturales que confluyen y definen una matriz de identidad cultural.

BIBLIOGRAFÍA

- Abduca**, Ricardo (2011), “Trama y urdimbre en las tradiciones populares” en Canal Feijóo (2011).
- Buschizzo**, Mario (1961), *Historia de la arquitectura colonial en Iberoamérica* (Buenos Aires: Emecé).
- Canal Feijóo**, Bernardo ([1932] 2012), *Ñan* (Santiago del Estero, Buenos Aires: Fundación Cultural Santiago del Estero, Rossi Casa Editorial, Colección Franco Rossi).
- ____ (1938), *Mitos Perdidos* (Buenos Aires: Compañía Impresora Argentina).
- ____ ([1940] 2012), *Los casos de Juan. El ciclo popular de la tristeza criolla* (Santiago del Estero, Buenos Aires: Fundación Cultural Santiago del Estero, Rossi Casa Editorial, Colección Franco Rossi).
- ____ (1943), *La expresión popular dramática* (San Miguel de Tucumán: Facultad de Filosofía y Letras, Cuadernos de Historia 2).
- ____ (1954), *Confines de Occidente. Notas para una sociología de la cultura americana* (Buenos Aires: Raigal).
- ____ (1951), *Burla, credo y culpa en la creación anónima. Sociología, etnología y psicología en el folclore* (Buenos Aires: Editorial Nova).
- ____ (1958), “Sobre el americanismo de Ricardo Rojas”, *Revista Iberoamericana*, VII, N° 46: 221-226.
- ____ (2011), *Burla, credo, culpa en la expresión anónima* (Santiago del

- Estero: Subsecretaría de Cultura de la Provincia de Santiago del Estero y Biblioteca Nacional de la República Argentina).
- ____ (AFC), Archivo Bernardo Canal Feijóo, Biblioteca Nacional “Mariano Moreno”, Buenos Aires, Argentina, Archivos y Colecciones Particulares, Fondo Bernardo Canal Feijóo (BNA-ARCH- BCF) y Centro de Investigaciones Filosóficas [copia digitalizada], Buenos Aires: “Posibilidad histórica y vivencia cultural del folclore” (carpeta XXXVI, documento 9); “El destino del folclore I” (carpeta XXXVI, documento 4); “El destino del folclore II” (carpeta XXXV, documento 5); [“Sobre el relato folclórico argentino”] (carpeta VI, documento 24); “El artista culto y folclore” (carpeta VI; subcarpeta III: “Arte y folclore”, documento 4); “Danza” (carpeta XV, documento 1).
- Cereceda**, Verónica (1998), “Rescate y preservación de las tradiciones textiles”, en *Actas de XII Reunión Anual del Comité Nacional de Conservación Textil* (Cartagena: Coité Nacional de Conservación Textil).
- ____ (2010), “Semiología de los textiles andinos: las talegas de Isluga”, *Chungara. Revista de Antropología Chilena*, 42/1: 181-198.
- Corcuera**, Ruth (1987), *Gasas prehispánicas* (Buenos Aires: Instituto de Antropología e Historia Hispanoamericana).
- ____ (2000), “Arte prehispánico: creación, desarrollo y persistencia en el arte textil”, en Academia Nacional de Bellas Artes, *Temas de la Academia Arte prehispánico: Creación, desarrollo y persistencia* (Buenos Aires: Academia Nacional de Bellas Artes) 99-130.
- ____ (2008), *Tramas criollas* (Buenos Aires: Ediciones CIAFIC).
- ____ (2010), *Herencia textil andina* (Buenos Aires: Fundación CEPPA).
- Iriarte**, Isabel (1992), “Tapices con escenas bíblicas del Perú Colonial”, *Revista Andina*, 10/1: 81-105.
- De Mesa**, José y **Gisbert**, Teresa (1962), “La arquitectura ‘mestiza’ en el Collao: la obra de Diego Choque y Malco Maita”, *Anales del Instituto de Arte Americano e Investigaciones Estéticas*, 15: 69-78.
- ____ (1966), *Contribuciones al estudio de la arquitectura andina* (La Paz: Academia Nacional de Ciencias de Bolivia).
- Kubler**, George (1986), *Arte y arquitectura en la América Precolonial* (Madrid: Cátedra).
- Maihle**, Alejandra (2013), “Inconsciente y folclore en el ensayismo de Bernardo Canal Feijóo”, *Latinoamérica. Revista de estudios Latinoamericanos*, 56: 163-189.
- Rojas**, Ricardo (1916), *La argentinidad* (Buenos Aires: La Facultad).
- ____ [1924] (1951), *Eurindia. Ensayo de estética sobre las culturas americanas* (Buenos Aires: Losada).