

BIBLIOTECA CIENTIFICO-FILOSOFICA

TRABAJO Y RITMO

POR

K. BÜCHER



Ilustrada con numerosos grabados y láminas aparte.

TRADUCCIÓN DIRECTA DEL ALEMÁN

DE

J. PÉREZ BANCES

MADRID
DANIÉL JORRO, EDITOR
23, CALLE DE LA PAZ, 23
1914

BIBLIOTECA INTERNACIONAL
DE
Psicología experimental
NORMAL Y PATOLÓGICA

PRECIO DE CADA TOMO : 4 PESETAS

Tomos publicados :

- Baldwin.**—EL PENSAMIENTO Y LAS COSAS.—EL CONOCIMIENTO Y EL JUICIO.—Traducción de Francisco Rodríguez Besteiro. Con figuras. Madrid, 1911.
- Claparède.**—LA ASOCIACIÓN DE LAS IDEAS.—Traducción de Domingo Barnés. Con figuras. Madrid, 1907.
- Cuyer.**—LA MÍMICA.—Traducción de *Alejandro Miquis*. Con 75 figuras. Madrid, 1906.
- Dugas.**—LA IMAGINACIÓN.—Traducción del Dr. César Juarros. Madrid, 1905.
- Duprat.**—LA MORAL.—Fundamentos psico-sociológicos de una conducta racional. Traducción de Ricardo Rubio. Madrid, 1905.
- Grasset.**—EL HIPNOTISMO Y LA SUGESTIÓN.—Traducido por Eduardo García del Real. Con figuras. Madrid, 1906.
- Malapert.**—EL CARÁCTER.—Traducido por José María González. Madrid, 1905.
- Marchand.**—EL GUSTO.—Traducción de Alejo García Gónzora, con 33 figuras. Madrid, 1906.
- Marie (Dr. A.).**—LA DEMENCIA.—Traducción de Anselmo González. Con figuras. Madrid, 1908.
- Nuel.**—LA VISIÓN.—Traducido por el Dr. Víctor Martín. Con 22 figuras. Madrid, 1905.
- Paulhan.**—LA VOLUNTAD.—Traducción de Ricardo Rubio. Madrid, 1905.
- Pillsbury.**—LA ATENCIÓN.—Traducción de Domingo Barnés. Madrid, 1910.
- Pitres y Régis.**—LAS OBSESIONES Y LOS IMPULSOS.—Traducido por José María González. Madrid, 1910.
- Sergi.**—LAS EMOCIONES.—Traducido por Julián Besteiro. Con figuras. Madrid, 1906.
- Toulouse, Vaschide y Pieron.**—TÉCNICA DE PSICOLOGÍA EXPERIMENTAL. (Examen de sujetos.).—Traducción de Ricardo Rubio, con figuras. Madrid, 1906.
- Van Biervliet.**—LA MEMORIA.—Traducido por Martín Navarro. Madrid, 1905.
- Vigouroux y Juquelier.**—EL CONTAGIO MENTAL.—Traducción del Dr. César Juarros. Madrid, 1914.
- Woodworth.**—EL MOVIMIENTO.—Traducción de Domingo Vaca. Con figuras. Madrid, 1907.

Estos volúmenes constan de 350 á 500 páginas, tamaño 19 x 12 centímetros, algunos con figuras en el texto.

TRABAJO Y RITMO

PRECIO: 7 PESETAS.

PUBLICADAS EN LA MISMA BIBLIOTECA

- Bureau.**—EL CONTRATO COLECTIVO DEL TRABAJO.—(Le contrat de travail. Le rôle des syndicats professionnels.) Traducción y prólogo de José Jorro y Miranda. Madrid, 1904. (Tamaño 19 × 12.) 4 pesetas.
- Ferrero.**—GRANDEZA Y DECADENCIA DE ROMA.—Traducción de M. Ciges Aparicio. 6 tomos. (Tamaño, 19 × 12.) Precio de cada tomo, 3,50 pesetas.
- Fustel de Coulanges.**—LA CIUDAD ANTIGUA.—Estudio sobre el culto, el derecho, las instituciones de Grecia y Roma. Traducción de M. Ciges Aparicio. Madrid, 1908. (Tamaño, 19 × 12.) 4 pesetas.
- Guignebert (Carlos).**—MANUAL DE HISTORIA ANTIGUA DEL CRISTIANISMO.—Los orígenes.—Versión española de Américo Castro. Madrid, 1910. (Tamaño, 19 × 12.) 4 pesetas.
- Hampson.**—PARADOJAS DE LA NATURALEZA Y DE LA CIENCIA.—Descripción y explicación de hechos que parecen contradecir la experiencia ordinaria ó los principios científicos.—Traducción del inglés por José Ontañón. Madrid, 1912. Con 64 figuras intercaladas en el texto y siete láminas tiradas aparte en papel mate. (Tamaño, 19 × 12.) 2,50 pesetas.
- Hearn (Lafcadio).**—KOKORO.—Impresiones de la vida íntima del Japón. Traducción del inglés por Julián Besteiro. Madrid, 1907. (Tamaño, 19 × 12.) 3,50 pesetas.
- Lefevre.**—LAS LENGUAS Y LAS RAZAS.—Versión española por D. Anselmo González. Madrid, 1909. (Tamaño, 23 × 15.) 5 pesetas.
- Lubbock.**—LOS ORÍGENES DE LA CIVILIZACIÓN, y la condición primitiva del hombre (estado intelectual y social de los salvajes). Traducción española por José de Caso. Madrid, 1912. Con grabados en el texto y láminas aparte. (Tamaño, 23 × 15.) 7 pesetas.
- Maspero.**—HISTORIA ANTIGUA DE LOS PUEBLOS DE ORIENTE.—Traducción española de Domingo Vaca. Madrid, 1912. Con infinidad de grabados y mapas en color. (Tamaño, 23 × 15.) 10 pesetas.
- Mauthner.**—CONTRIBUCIONES A UNA CRÍTICA DEL LENGUAJE.—Traducción directa del alemán por José Moreno Villa. Madrid, 1911. (Tamaño, 19 × 12.) 3,50 pesetas.
- Moreau de Jonnés.**—LOS TIEMPOS MITOLÓGICOS.—Ensayo de reconstitución histórica.—Cosmogonías, El libro de los muertos, Sanchoniaton, El Génesis, Hesiodo, El Avesta.—Traducción de M. Ciges Aparicio. Madrid, 1910. (Tamaño, 19 × 12.) 3,50 pesetas.
- Ruskin.**—MUNERA PULVERIS. (Sobre Economía Política).—Traducción del inglés por M. Ciges Aparicio. Madrid, 1907. (Tamaño, 19 × 12.) 2,50 pesetas.
- SÉSAMO Y AZUCENAS.**—Traducida del inglés por Julián Besteiro. Madrid, 1907. (Tamaño 19 × 12.) 2,50 pesetas.
- LO QUE NOS HAN CONTADO NUESTROS PADRES. LA BIBLIA DE AMIENS.**—Traducción del inglés por M. Ciges Aparicio. Madrid, 1907. (Tamaño, 19 × 12.) 2,50 pesetas.

BIBLIOTECA CIENTIFICO-FILOSOFICA

TRABAJO Y RITMO

POR

K. BÜCHER



Ilustrada con numerosos grabados y láminas aparte.

TRADUCCIÓN DIRECTA DEL ALEMÁN

DE

J. PÉREZ BANCES

MADRID
DANIEL JORRO, EDITOR
23, CALLE DE LA PAZ, 23
1914



ES PROPIEDAD

Imprenta de A. Marzo, San Hermenegildo, 32 duplicado.—Madrid.

El trabajo de los pueblos primitivos.

Aunque el trabajo forma el punto de arranque de todos los fenómenos económicos, su naturaleza ha sido muy raramente estudiada fundamentalmente por los economistas. La mayoría lo tratan como una categoría económica absoluta, y creen haber hecho mucho con tocar su aspecto psicológico y ético-social. Pasan á separarlo conceptualmente luego de otras especies de actividad humana (juego, sport, ejercicios artísticos, gimnasia corporal por razones higiénicas, etc.), y, generalmente, encuentran la diferencia en los distintos fines de estas actividades. Trabajo, según ellos, será un movimiento dirigido á la consecución de un resultado puesto fuera de él; al contrario, los demás movimientos que tengan en sí mismos su fin no serán trabajo. Podemos prescindir ahora de si el límite está bien trazado para la forma de vida del hombre civilizado. En todo caso, tenemos el sentimiento de que el trabajo es algo especial, diferente y diferenciable de las demás especies de actividad humana. Pero apenas parece que se haya planteado alguna vez la cuestión de si se puede trazar en todos los grados del desarrollo humano un límite semejante entre el trabajo y las demás actividades, y si quizás también su naturaleza ha estado sujeta á modificaciones en el transcurso del tiempo.

Cierto que últimamente se habla mucho del aumento de intensidad del trabajo; pero aquí se piensa tan sólo en las modificaciones de la proporción entre el producto del trabajo y su duración; se considera, por tanto, el trabajo

como una magnitud fija, homogénea en todos los tiempos, que se deja medir y contar, y de la cual los hombres ponen, ahora más, ahora menos, en una unidad de tiempo. Y la misma manera de ver va en el fondo del concepto del trabajo ó tiempo de trabajo social necesario. Aun cuando ahora, en relación con esto, se destaque más el momento fisiológico del trabajo (1), muy abandonado antes, esto no tiene, sin embargo, otro sentido que el de que se cree habérselas con función corporal condicionada espiritualmente, pero invariable en sí misma.

Con esta concepción parecía poder limitarse el problema del investigador histórico á descubrir la organización social del trabajo en sus formas históricas variables, y, á lo sumo, si quería proceder á conciencia, planteaba todavía la cuestión de cómo había aparecido originariamente. Esta cuestión se resolvió en el sentido de considerar que la evolución económica debe comenzar en todas partes con un estado en que se aborrecía el trabajo y se le sentía sólo como una pena. Tal opinión podía, con razón, apoyarse en que en diversos idiomas, las palabras con que se expresa el trabajo (*nóvoc, labor, travail*, el alemán *arbeit*), tenían originariamente la significación de pena, fatiga, plaga (2). Y la etnografía parece confirmar esta prueba filológica al designar el horror al trabajo como una marcada característica de pueblos primitivos, y apoyarla en numerosas citas de famosos observadores, desde Tácito hasta los últimos viajeros africanos (3). *Paresse et sauvagerie sont synonymes*. «La mayor dicha es la holganza». «Oodian toda clase de trabajo». Sólo la necesidad más apremiante ó la más dura coacción les deciden á una actividad contra su gusto, y esto solamente cuando faltan otros medios de satisfacer las necesidades.

Desde este punto de partida del *horror laboris*, se han intentado luego explicar algunos fenómenos histórico-sociales muy extendidos, como la existencia de pueblos enteros ladrones, la esclavitud, la compra de la novia, exceso

de trabajo de las mujeres en los primitivos grados de la civilización. El fuerte, se dice, obliga al débil á trabajar para él, quitándole su haber á mano armada ó sometiéndole por la fuerza para poner duraderamente á su servicio su fuerza corporal. La mujer en estos pueblos no es más que una bestia de trabajo; así se la tasa solamente por su valor económico y adquiere su precio en el mercado. La institución de la esclavitud es uno de los «medios de educación más importantes de que ha usado la humanidad».

Todo esto parece muy claro, y, sin embargo, la construcción tiene muchos huecos. Si la pereza insuperable es la más antigua herencia del hombre, ¿cómo pudo salir del momento de su existencia en que no era más que un animal que recogía frutas y arrancaba raíces? Los pueblos ladrones no hallarían nada que robar si otros pueblos no trabajasen y almacenasen provisiones. Y por lo que toca al papel educador de la esclavitud, hay que decir que acostumbramos á considerar como el principio fundamental de toda educación fecunda el de que el educador posea por sí mismo las cualidades que ha de despertar en otros. Y la esclavitud, según acredita la experiencia, hace despreciable el trabajo, mientras que á los señores mismos los hace holgazanes. Pero la historia comienza donde quiera, según lo que de ella sabemos, con un estado en que señor y criado participan igualmente en el trabajo, aun cuando la evolución posterior asigne al último el peso del trabajo y al primero el goce de sus frutos.

Por lo tanto, debemos considerar como fracasada la tentativa de buscar el nacimiento y primer desarrollo del trabajo en su contraria «la pereza innata». De hecho, sólo se trata aquí de una *fable convenue*, y si estudiamos con cuidado á los observadores de los pueblos primitivos que mayor crédito merecen, encontraremos que esa fábula se debe á haber trasladado conceptos ético-sociales de nuestro mundo civilizado á estos estados de vida, de un modo absolutamente inadmisibles. «El hombre primitivo, tomado en

conjunto, realiza á menudo una cantidad de trabajo no menor que la del hombre civilizado... El trabajo atento, regular: esto es lo que horroriza al hombre primitivo» (4). Siguiendo la impresión del primer momento, ofrece más bien el cuadro de una gran actividad; pero no toma en serio su labor, no conoce diferencia alguna entre juego y trabajo, entre actividad útil y distraída. «Muy raramente, en sus ocupaciones diarias se ve al habitante de Nueva Zelanda consagrarse á un quehacer por espacio de varias horas. Pero como no sabe valorar justamente el tiempo, le es totalmente indiferente el que se haga esto ó aquello. Toda su manera de vivir es desordenada, y no puede ocurrírsele regular sus ocupaciones estableciendo horas determinadas para ellas. Siguiendo en todo á la naturaleza—sólo en la moderación, no; á pesar de que también ella la prescribe—, come, hasta que su estómago se ahíta, tan pronto como tiene hambre; se acuesta tan pronto como le asaltan cansancio y sueño, y comienza un baile ó un canto tan pronto como sus deseos le instan á ello». Esta descripción de un misionero inglés (5) podría aplicarse á todos los pueblos primitivos.

Presenta la exposición de una vida que no conoce ninguna coacción exterior, ningún oficio, ningún deber social, y en la que cada actividad obedece tan sólo á las necesidades que inmediatamente se sienten; mas para la satisfacción de estas necesidades sólo se cuenta con su propio trabajo. Esta vida, medida con nuestro criterio, no tiene plan ni objeto: no hay propiamente ninguna organización, no hay horas de comida y trabajo, no hay ninguna alternativa regular entre actividad y descanso. Pero si una tal existencia no está regulada, está llena completamente, sin embargo; el hombre primitivo no la cambiaría por ninguna otra (6). Ahora que, mientras estas condiciones de vida duren, harán nacer una concepción moral de la vida diametralmente contraria á la nuestra. De aquí esas oposiciones radicales entre la práctica económica y el sentimiento moral

que en los países coloniales encontramos tan á menudo entre indígenas y colonos. Se ha creído siempre que bastaba enseñar á los «salvajes» la técnica de nuestra agricultura y nuestros oficios para elevarlos rápidamente á la altura de la cultura económica europea, y se achacaba á voluntad torcida ó á malas disposiciones de carácter si no se conseguía. Pero se olvidaba que el hombre primitivo se da cuenta en seguida de que nuestra cultura no puede añadir nada á su bienestar fisiológico, que nuestra manera de vivir tenía que parecerle privación de libertad. De aquí el notable resultado de que algunos pueblos primitivos no han dado un paso adelante en su práctica económica después del contacto de siglos con europeos.

«Por lo que se refiere á las ocupaciones de los indios—se dice en una nueva descripción de los habitantes de la Guayana—, se sobreentiende que la mayor parte de todo trabajo corresponde á las mujeres; los reyes de la creación se dedican con preferencia á no hacer nada; bebiendo, charlando ó tumbados en la hamaca, van matando el tiempo días, años... su vida. Sólo el instinto de propia conservación y la dura necesidad natural les obligan á realizar por sí mismos algunos trabajos que sus mujeres no pueden hacer. De este género son la caza de peces y animales en el bosque, la construcción de las cabañas y de la *corjale* (piragua). Un trabajo regular de cualquier clase no quiere hacerlo ni lo hace el indio; yo no creo tampoco que pueda hacerlo. Si se le quisiese forzar con un látigo, moriría como un gato entre nosotros al que se enganchase á un carro de perros. Prometiéndole uno ó varios frascos de aguardiente, ó pólvora, ó drogas, que el indio toma con gusto, puede el europeo conseguir de él que tire sobre un animal, acaso que derribe un árbol. Pero tan pronto como ha cumplido su promesa ó como, en general, haya trabajado un día, pedirá su recompensa, se la beberá, se tenderá sobre su hamaca y no se moverá en los próximos ocho ó quince días para ningún trabajo. No se puede hacer nada de ellos. Y,

sin embargo, son unos cazadores y pescadores muy hábiles, y sus piraguas las compran con gusto los blancos. »

«En la caza de piezas mayores se sirven de nuestros fusiles y escopetas ; tortugas, peces y hasta cerdos marinos los matan con arco y flechas. De madera de cedro cortan remos muy bonitos y prácticos y los pintan luego con toda suerte de dibujos ; sus velas, bien tejidas, ofrecen la más fuerte resistencia á la tormenta. A pesar de eso, el indio sólo trabaja por necesidad ó pasatiempo. »

«Las mujeres son mucho más activas. Un ama de casa india tiene que trabajar extraordinariamente. Prescindiendo de sus obligaciones como madre, cocinera, lavandera, hilandera, tejedora y bestia de carga y de trabajo en general, tiene que cuidar del manioko, bananas, pimienta, etc., árboles y campos, mientras el resto de su tiempo lo llena haciendo pucheros, cestos, etc., cuyo producto se lo bebe, y no solo, después el marido » (7).

Si se considera más de cerca esta descripción contradictoria, se ve que, en conjunto, estos hombres primitivos realizan una considerable cantidad de trabajo, y no sólo las mujeres, sino también los varones. Sólo que este trabajo obedece á otras necesidades y á otras razones que el del hombre civilizado. Es trabajo de consumo, no trabajo de adquisición ; un trabajo al que sigue, no sólo la posesión, sino también el consumo. Y es muy dudoso si este trabajo se siente como carga por los hombres primitivos, ya que, á menudo y voluntariamente, se ejecuta en cantidad que excede á lo que la necesidad irremediable demanda.

Sobre todo, considerado técnicamente, aparece este trabajo como extraordinariamente fatigoso. Particularmente, tres cosas contribuyen á ello : la imperfección de los medios técnicos auxiliares, la complicación del proceso de trabajo y el decidido carácter artístico de todos los productos que están destinados á una larga duración.

La imperfección de los medios técnicos auxiliares se nos aparece clara en los museos de pueblos primitivos, donde,

al lado de la extraordinaria riqueza en vasijas, objetos de adorno, utensilios, telas y tejidos de mimbre, el número y la variedad de los instrumentos son extraordinariamente pequeños. Mientras la decoración artística recibe tantas sugerencias en estas colecciones, para la técnica es muy pequeña su utilidad (9). La mayoría de los instrumentos son objetos naturales ligeramente arreglados para uso del hombre (piedras, conchas, espinas, huesos). El resultado del trabajo depende casi por entero de la disposición y fuerza muscular del trabajador. Progresos técnicos se introducen muy lentamente, porque sólo pueden perfeccionarse en etapas muy pequeñas y porque la facilitación que ofrecen frente al procedimiento anterior es demasiado poca para hacer como compensada la dificultad de su aplicación. Por eso nada más inexacto que esas sabias construcciones que hacen depender el comienzo de nuevas épocas de civilización de la aparición de la alfarería, ó del trabajo del hierro, ó á la invención del arado ó del molino de mano. Pueblos que saben trabajar muy bien el hierro en mazas y aun en planchas utilizan aún hoy dardos y flechas de madera (10), ó trabajan el campo con arados de mano, aunque tienen ganados que podrían tirar del arado. Este último no lo conoce ningún pueblo propiamente primitivo (11). La agricultura primitiva de los negros y los polinesios, de los sudasiáticos y los indios, es un cultivo de jardín inmenso (12). «Es extraño—escribe Mackay (13), que ha vivido como misionero catorce años en el Africa oriental—que en todos los pueblos del interior de Africa los indígenas no conocen otro modo de unir trozos de madera que el de atarlos. Por eso prefieren ahuecar troncos de árboles. Los remos son desconocidos. Hacen andar el bote con trozos de madera de forma de cuchara. Esto cansa mucho, naturalmente, pues los indígenas no tienen idea de palancas ú tros medios que les haga ahorrar el trabajo. *Todos los trabajos se ejecutan por pura fuerza;* de aquí que los hombres se gasten muy pronto porque no saben administrar su fuerza. Es muy difícil encontrar un

viejo ó una vieja. Sus fuerzas se agotan en la mitad de la vida, y en seguida mueren. Hay, es verdad, metales con los cuales los indígenas podrían fabricar instrumentos. Hierro se encuentra en casi todas partes ; pero sólo se hacen de él azadas, dardos y las puntas de las flechas ; esto se fabrica con el mayor gasto de fuerza y de la manera más primitiva. »

• Por la pobreza en instrumentos y el desconocimiento de procedimientos eficaces, se explica por qué en algunos pueblos primitivos han encontrado una aplicación tan grande ciertas técnicas, particularmente el tejido de mimbres, la alfarería, la fabricación de cueros y fieltros, el corte de maderas ; mientras, en cambio, otras han quedado completamente sin desarrollar. Claro que no sólo por estas razones. La naturaleza ha repartido sus dones desigualmente, y cada pueblo ha buscado primeramente aquello que se le ofrecía en las cercanías de su vivienda. De aquí salió un desarrollo parcial de las habilidades técnicas, cuya división entre los pueblos primitivos parece así condicionada por las producciones naturales del suelo que cada uno ocupa. (14).

Pero así se explica también por qué encontramos en los grados más primitivos del desarrollo económico un buen número de procesos de trabajo de los más complicados. Piénsese sólo en el cultivo y preparación del arroz, del maíz, del durra, del trigo, en la trilla y limpia de granos, en el moler con el molino de mano, en el cocer el pan, en la tan complicada preparación de las raíces de manioko entre los sudamericanos (15) ; piénsese en la fabricación de vasijas, en el hilado y el tejido, en el trabajo de las pieles de ganado vacuno, en el tejido con mimbres, no sólo de hamacas y cestos, sino de fuentes y botellas resistentes al agua ; ahuecar troncos de árboles para piraguas por medio del fuego ó de una hacha de piedra : toda la cadena de pesadas operaciones, que supone en cada eslabón una gran habilidad y operaciones variadas, y se adquirirá fácilmente la convicción

de que ni aun en estos estadios inferiores de la civilización podía la vida del hombre deslizarse en el ocio. Hasta que el cáñamo ó el lino se convierten en grosero tejido tienen que pasar por unas veinte operaciones, de entre las cuales algunas, como el hilar, el tejer, exigen una particular habilidad (16). La preparación de las tortas de maíz que substituyen al pan entre los peruanos era tan fatigosa y robaba tanto tiempo, que á las mujeres ocupadas en ella apenas les quedaba vagar para otra cosa ; con esto, precisamente, se ha querido explicar la existencia de muchas mujeres. Los napés, en el Brasil, llevan al cuello un collar de cilindros de cuarzo blanco de leche. «Estas piedras se cogen en bruto en el lejano Oeste, y el pulirlas y agujerearlas es, á veces, á causa de la falta de instrumentos de metal, obra de dos generaciones» (17). El tejido del lamba en Madagascar va tan lentamente que, á veces, pasan meses hasta que esté terminada una pieza. Wallace calcula en una pulgada el crecimiento diario del estrecho sarong de las tejedoras de Lud-Ulebes (18). Se cuenta que hay indios norteamericanos que á menudo emplean meses para terminar una hamaca en sus imperfectos telares (19), y varios años para ahuecar una piragua, tanto que ya comienza á pudrirse la madera antes de que la obra esté terminada (20).

La lentitud con que los salvajes acostumbran á proceder en sus trabajos es tan grande, que un observador la ha comparado con el crecimiento de las plantas. También se ha achacado esto á su pereza ; pero no se piensa en lo desfavorables que son las condiciones bajo las cuales se realizan estos trabajos. La mano, sin instrumento, tiene que hacer la obra, y se exige en alto grado, además, una cualidad que es precisamente la que más falta al hombre primitivo: la constancia.

En una oposición singular con estas observaciones está el hecho innegable de que estos pueblos realizan una extraordinaria cantidad de trabajo, para nuestro criterio, completamente superfluo. No se ha exagerado al decir que nin-

guna necesidad exige de ellos tanto trabajo como la del adorno: el arreglo del cabello, las pinturas del cuerpo, el tatuaje, la fabricación de innumerables bagatelas con que adornan los miembros de su cuerpo. Y la misma inclinación artística la muestran en la construcción de casi todos los objetos de uso duradero. Muchos de éstos son imitaciones de figuras de animales, y donde quiera que el material lo consiente, se manifiesta una inclinación y una habilidad para trabajarlo artísticamente; que lo mismo por la dificultad de la ejecución que por la paciencia que exige, produce nuestro asombro. Hasta los miserables pueblos llamados de los bosques, del Brasil central, tienen una extraordinaria riqueza de ornamentación en sus utensilios é instrumentos, muy limitados en número (21). Lo mismo que los papuas de Nueva Guinea, que están en el mismo grado de atraso. « Todos sus instrumentos son de madera, piedra, conchas, huesos; no saben trabajar ni un solo metal. Pero si se miran sus utensilios primitivos de madera, concha ó piedra, ó sus vasijas de cortezas de cáscaras de cocos, ¡ cómo vemos que todo está, hasta lo más ínfimo, penetrado de un gusto victorioso! Si se recorren cientos de modelos de utensilios ó armas de los papuas, rara vez ó nunca dejará de encontrarse un objeto que dé, al menos por un adornito, muestra del sentimiento de belleza de sus constructores, que no tenga algo que se salga de la mera utilidad. A esto hay que agregar la riqueza de cambios y variedades de los modelos, la valentía del color, fresca y llena de gusto » (22).

Lo enigmático de este fenómeno se resuelve con bastante sencillez. Por de pronto, el trabajo artístico produce, por sí solo, estimulación, y excita, con los progresos de la obra, á renovada actividad. Y ni aun con la terminación de la creación se enfría el entusiasmo por ella. Como el adorno del cuerpo es el único medio por el cual el hombre primitivo se destaca del rebaño de sus compañeros, cada producto de sus manos sigue viviendo como un atributo de su personalidad. Como, además, por lo común tiene la in-

tención de destinar á su uso propio cada uno de sus productos, el placer y la honra de la posesión se van comunicando al trabajador y le animan á la constancia, tanto más á medida que la labor se acerca á su término. A su vez, lo producido lleva impreso un marcado sello personal por su origen y destino ; por su calidad de encarnación de trabajo individual y de instrumento necesario para su vida, se convierte propiamente en una parte de la persona que lo creó. Esta idea va tan lejos, que de aquellas cosas no se desprende nunca, ni aun en la muerte. En muchos pueblos, el individuo se lleva consigo á la tumba toda su propiedad mueble, y los coleccionadores de objetos de museos etnográficos tropiezan al principio en todas partes con una repugnancia invencible á enajenar objetos del uso diario ; repugnancia que se extiende aun á aquellas cosas que pueden reemplazarse sin gran esfuerzo.

Esta comunidad prolongada del productor y del producto es, sin duda, un factor propulsor de la civilización y aligerador de la fatiga del trabajo. Lo que hoy el artista creador, el poeta, el sabio tienen en sus obras, la gloria, era primitivamente común á todo objeto producido por la mano del hombre, y el placer creador, que el hombre civilizado apenas siente puramente más que en trabajos espirituales, ha debido animar al hombre primitivo siempre que trataba de producir utensilios y adornos, instrumentos y armas.

Con esto hemos mostrado una doble estimulación al trabajo, que es característica para el hombre primitivo y que ha desaparecido casi en el trabajo hecho para el cambio del hombre civilizado. El placer, unido á la simple creación, y la honra, aneja á la posesión y uso del propio producto del trabajo. Mas estos estímulos sólo podían ser eficaces en los bienes de uso prolongado, no en aquellos de inmediato consumo, en los cuales el adorno artístico no existe y el uso para que se destinan es secundario porque desaparecen á la primera vez. Y, sin embargo, los bienes de esta clase forman la mayoría de los productos, y su producción, diariamente

repetida, exige las operaciones más pesadas y monótonas. ¡ Piénsese solamente en la trabajosa preparación de las substancias alimenticias ! Aquí nos encontramos, además, con que el trabajo sólo se emprende cuando la necesidad del trabajo lo exige. La economía doméstica del hombre primitivo no sabe, por lo común, lo que es guardar provisiones preparadas para el consumo. La aparición de un huésped inesperado desconcierta al anfitrión. Tiene que esperar á que el trigo esté molido, cocido el pan, y en las descripciones de viajes es una nota constante el que la llegada de un forastero obliga á la mujer a buscar el auxilio de la noche (23), pues la labor regular del día sólo le permite hacer lo que exige la propia casa.

Y, sin embargo, este trabajo se hace y con los medios más inapropiados, con procedimientos penosos que exigen en alto grado paciencia y tenacidad. Es, pues, preciso otro factor que equilibre la fatiga del trabajo, que ayude á vencer lo desagradable que resulta.

Se ha señalado como tal un «instinto de actividad» ó «instinto de producción», cuya satisfacción por sí misma proporciona placer al hombre. Como se sabe, ha utilizado C. Fourier esta concepción para su sistema comunista, y no es fácil destruirla porque parece que las observaciones hechas en los niños vienen en su apoyo.

Pero precisamente en el niño, cuyo hacer y pensar tiene que facilitarnos á menudo la comprensión de la manera de la vida primitiva, encontramos la misma inconsistencia, la misma falta de paciencia y constancia, la misma inclinación á entregarse á sentimientos que cambian rápidamente. Ahora, estas cualidades están en abierta contradicción con la necesidad de procesos de trabajo penosos que demandan un empleo regular de fuerza. La actividad del niño es juego. Tan pronto como se le presenta un fin serio que hay que seguir con constancia, la misma ocupación á que—acaso por imitación de los adultos—primeramente se había entregado con placer, despierta su disgusto y resistencia. Sólo una

larga educación llena el hondo vacío entre capricho y sentimiento del deber.

Con el «instinto de actividad», pues, no adelantamos un paso en la solución de nuestro problema. En cambio, el sentir el hecho de que el llamado instinto de actividad coincide en el niño con el instinto del juego no parece inútil para nuestro objeto.

Es sabido que los pueblos primitivos ejercen actividades que tienen el carácter de juego con un entusiasmo y una constancia incomprensibles para nosotros. A éstas pertenece, en primer término, el baile. Apenas hay un hecho de la vida de los salvajes comprobado más á menudo que la extensión general, el ejercicio frecuente y constante del baile (24). Aparecerá en las ocasiones más distintas, y parece empeño inútil querer referirlo á una causa común cualquiera, sea el culto, duelo, funeral ó el amor sexual. Además, la distinción entre bailes gimnásticos y mímicos no agota de ningún modo la riqueza de sus formas. Pero estas cosas son para nuestro objeto secundarias. Basta comprobar que todos los pueblos primitivos bailan, bailan furiosamente hasta que sus fuerzas se agotan, á menudo hasta que el bailarín cae al suelo con la boca cubierta de sangre.

Refiriéndose á estas observaciones, hace notar Ferrero (25), con razón, que no puede ser el cansancio el factor que hace odioso el trabajo á los salvajes. La diferencia esencial entre el trabajo productivo del hombre civilizado y la actividad del salvaje es, según él, triple. El primero se realiza regular y metódicamente; el segundo, irregularmente y por saltos. El primero exige, por tanto, del trabajador un esfuerzo de voluntad para vencer los obstáculos que su organismo opone al trabajo; el último se resuelve en la fuerza nerviosa acumulada en los centros psíquicos. Por tanto, el trabajo del hombre civilizado requiere en su ejecución una reflexión renovada y una voluntad renovada también; cada acto particular pide reflexión, mientras el baile y otras ocupaciones favoritas del salvaje se realizan

automáticamente. El bailarín no necesita más que un esfuerzo al comienzo del baile para poner en tensión sus músculos ; pero luego, cada movimiento verificado trae tras sí, sin nueva determinación de voluntad, otro, y la rapidez de los movimientos sigue acelerándose tan automáticamente como la excitación del bailarín.

Por último, el sport despierta en los salvajes sentimientos de placer que acompañan al adormecimiento de la conciencia, mientras el trabajo productivo engendra disgusto, que se hace depender de la tensión continuada de la atención.

Según esto, la resistencia del hombre primitivo al trabajo sería de origen psíquico ; no la determinaría el cansancio de los músculos, sino la repugnancia contra todo esfuerzo de espíritu y voluntad. En cambio, todas las actividades que pueden producir, sí, en alto grado agotamiento y cansancio, pero que no exigen más que un esfuerzo ínfimo del pensamiento y la voluntad, le serían agradables al salvaje porque le ofrecerían un medio cómodo « de descargar la fuerza nerviosa acumulada en los órganos del espíritu, sin perturbar aquel estado de inacción espiritual en que tan bien se siente ».

Podemos prescindir aquí de si ese análisis es acertado desde el punto de vista psicológico ; lo que, sin duda, es inexacta es la aplicación que Ferrero hace de los resultados conseguidos á los dos únicos trabajos en que, según él, tienen que distinguirse los salvajes : la caza y la guerra. Cuyas dos ocupaciones tendrían así en estos pueblos un carácter automático, y los elementos de inteligencia y voluntad jugarían en ellos un papel muy pequeño. Esto está en contradicción con todas las observaciones directas.

Pero la obra del sabio italiano tiene, sin duda, un valor metódico : el haber partido de una actividad que no es trabajo, la cual reconocidamente ejercita el hombre primitivo, sin duda alguna, con placer y constancia : el baile. No hay duda. Si podemos determinar una cualidad esencial de esta

actividad por la que pueda explicarse la preferencia por ella, habremos adquirido un punto de apoyo para saber cómo ha de ser un trabajo para responder á la naturaleza de esos hombres primitivos. Y si en el procedimiento de producción de los últimos podemos encontrar esa cualidad, habremos descubierto así uno de los factores que han colaborado en la educación del hombre para el trabajo.

De todas las notas que le parecen importantes á Ferrero en los bailes de los salvajes sólo hay una que responde á esta última exigencia puesta por mí: *su carácter automático*. Pero la explicación, sacada de las partes más oscuras de la vida del alma, que Ferrero nos da de él, no puede bastarnos, porque no penetra hasta el fondo de la cosa. Yo he procurado en el capítulo siguiente alcanzarla, partiendo de otro punto de vista.

EL TRABAJO RITMICO

En cada problema de trabajo con que el hombre puede encontrarse cabe diferenciar un doble aspecto: un aspecto espiritual y otro corporal. La parte espiritual del problema no se ha agotado cuando la necesidad del trabajo se ha reconocido y se ha despertado la voluntad de realizarlo. Más bien es sólo entonces cuando comienza. Pues esencialmente consiste en escoger los medios técnicos con que el objeto deseado puede obtenerse más perfecta y económicamente. Cuanto más á menudo cambien estos medios en el curso del proceso del trabajo tanto más frecuentemente se repetirá esa operación mental, tanta mayor reflexión será en conjunto necesaria.

El problema corporal del trabajo puede reducirse á la producción de movimientos musculares sencillos (1). Los movimientos repetidos de un mismo músculo producen cansancio, y esto tanto más á medida se haga más continuo el esfuerzo del músculo y á medida que sea más desigual el gasto de fuerza que exijan los movimientos individuales.

La eficacia de todo trabajo tiene como supuesto el que el trabajador encuentre exactamente en cada caso el movimiento muscular adecuado y calcule bien el gasto de fuerza necesario. Cuanto más sea esto el caso, cuanto más se penetren mutuamente el factor espiritual y corporal del trabajo, éste avanzará con mejores resultados y serán más escasos los movimientos que estén en contradicción con el efecto que se quiere producir.

Ahora una observación que puede hacerse diariamente

así con niños como con adultos de los grados inferiores de la civilización: la de que muy raramente permanecen largo tiempo en un mismo trabajo, y que se cansan tanto más pronto de él cuanto mayor atención intensa exija o cuanto mayores sean, en general, los esfuerzos que demanda. La causa no está, sin duda, en el cansancio del músculo empleado en el trabajo, sino también en el hecho de la tensión espiritual sostenida. Pero este factor puede cesar de obrar suprimiéndolo en todo ó en parte. Es posible poniendo en el lugar del movimiento dirigido por la voluntad el movimiento automático (puramente mecánico) (2). Y esto último ocurre cuando se consigue regular de tal modo el gasto de fuerza en el trabajo, que se renueve con una cierta igualdad y que comienzo y término de un movimiento aparezcan siempre entre los mismos límites de tiempo y espacio. Por el movimiento de los mismos músculos, en intervalos iguales y con la misma fuerza, se produce lo que llamamos ejercicio. La función corporal que trabaja bajo determinadas relaciones de medida, una vez puesta en actividad, continúa obrando sin exigir una nueva determinación de voluntad hasta que es paralizada, ó á veces apresurada ó enlentecida por una decisión de voluntad distinta.

La experiencia enseña que los trabajos cansan tanto más cuanto más pequeño es el ejercicio que se tiene en ellos. Esta experiencia se funda en que la cantidad de la energía á aplicar se calcula generalmente demasiado grande ó demasiado pequeña, y por eso se verifica un gasto de fuerza ineconómico. Todo ejercicio es acomodamiento; los movimientos musculares se sujetan á una regla; su grado de intensidad no varía en tanteos inseguros; el momento de descanso y el de restablecimiento entre los distintos movimientos se ponen en consonancia con el gasto de fuerza, y su duración se fija como la de los movimientos mismos.

Ahora, para fijar la duración de un movimiento no poseemos ninguna observación inmediata ni ninguna medida absoluta; pero sabemos que un movimiento se puede regu-

lar tanto mejor cuanto más corto es. La medida se aligera además, considerablemente, porque cada movimiento de trabajo consta de dos movimientos, uno más fuerte y otro más débil: alzar y bajar, empujar y tirar, estirar y aflojar, etc. Por eso resulta que la vuelta regular de movimientos de la misma fuerza, y moviéndose dentro de los mismos límites de tiempo, tiene que aparecérsenos siempre como ritmo.

Que el trabajo continuado, con una marcha igual regulada según una proporción fija, tiene de hecho la tendencia á conformarse rítmicamente se nos muestra más claramente en aquellas operaciones en las que el choque del instrumento con la materia trabajada produce un sonido, y en las cuales tenemos que deducir de los golpes que se suceden con las mismas pausas, así igual aplicación de fuerza en cada caso como igualdad de la medida en tiempo y espacio de los movimientos que los acompañan.

El herrero, el cerrajero, el hojalatero, el calderero, dejan caer el martillo sobre el metal en intervalos iguales; el carpintero mueve con las mismas pausas el cepillo, la sierra, la escofina, y ¿quién no ha oído los característicos golpes del martillo del zapatero, del escardador de lino, del peine del telar, del hacha del leñador, de los mazos con que se asientan las losas de las calles?

Estos ejemplos pueden aumentarse todavía extraordinariamente. Principalmente, se encuentran en el círculo de los trabajos domésticos y agrícolas un gran número de ellos en los cuales hay un sonido que marca el compás de la operación. Este sonido corresponde generalmente al final de cada movimiento, y no cabe duda de que por él se facilita la conservación de un mismo ritmo en el movimiento. Este sonido es signo característico del trabajo rítmico; pero en sí mismo no es un sonido rítmico. Este aparece solamente cuando los sonidos se diferencian en intensidad, altura ó duración, y entonces, al lado del trabajo rítmico va un sonido rítmico correspondiente.

Ritmos semejantes se dan en muchos trabajos. Cuando

la muchacha friega el suelo, el ir y venir del trapo produce sonidos de distinta intensidad. Del mismo modo, el meter y sacar de la guadaña en la siega de hierba produce sonidos de distinta intensidad y diversa duración, y lo mismo en los movimientos de la lanzadera en el telar.

Aun en trabajos que parecen particularmente inapropiados para ello, como el aventar los cereales, la carga de arena, puede observarse un sonido rítmico semejante (al meter la pala, ó en el ruido que producen los granos ó la arena, al ser despedidos ó al caer). Este elemento puede producirse artificialmente. El tonelero produce con su martillo una especie de melodía, y el pinche de carnicero ejecuta con su hacha verdaderas marchas de tambor.

Naturalmente, el sonido rítmico en todos estos casos no es independiente, sino que está determinado por el ritmo del trabajo. Sin embargo, no debe dudarse de que también el ritmo del sonido tiene su importancia para la intensidad del trabajo. No sólo porque ayude á conservar las mismas pausas de movimiento, sino porque ejerce un efecto excitante por medio del elemento musical que le es propio, y pone al trabajo mismo bajo la vigilancia de todos los que perciben el ruido. Se puede decir, por tanto, que el ritmo del sonido alivia y estimula el trabajo. Esto se ve mejor en aquellos trabajos en que cada operación produce un sonido pequeño, pero el movimiento no puede dividirse en movimientos parciales ni puede hacerse en intervalos más cortos á causa del gran gasto de fuerza que exige. El trabajador aislado cae aquí en la tentación de procurar, después de cada golpe ó empujón, una pausa de descanso, y con eso pierde la proporción de los movimientos. En cambio puede introducirse una regulación de los movimientos, agregando un segundo ó tercer trabajador, con cuya ayuda se consigue un compás más rápido. Cada trabajador es independiente, solo que tiene que regular sus movimientos por los de su compañero. No se trata, pues, de que la dificultad del trabajo exija la duplicación ó triplicación de las fuerzas, sino

solamente de que el trabajador aislado no es capaz de conservar un ritmo constante del movimiento.

Donde mayor número de ejemplos pueden encontrarse es en los trabajos de percusión. El herrero aislado que tiene que separar el hierro candente en dos pedazos no puede manejar el pesado martillo sostenido por ambas manos con tal regularidad que sus golpes se sucedan en intervalos iguales. El subir y bajar del martillo no produce sonido alguno; tampoco pueden separarse como el golpe de avance y el de retroceso en el movimiento de una sierra, de modo que cada movimiento esté dividido en dos partes, pues el martillo alzado no encuentra en el aire punto alguno de descanso. Pero si se pone un segundo trabajador á la obra, se consigue en seguida un compás más lento. Ambos tienen que regular sus movimientos de modo que cuando el martillo del uno haya dado en la cabeza del remache, el martillo del otro haya alcanzado el máximo de altura en el aire; no pueden encontrarse en el camino. Cada cual realiza con la misma rapidez el movimiento entero; pero cada movimiento se divide, por el golpe del otro, en dos partes. Al mismo tiempo se produce una diversidad, por pequeña que sea, en la intensidad de los sonidos de ambos martillos, que puede estar determinada por la distinta posición de los dos trabajadores, por la distinta altura á que los instrumentos se elevan ó por la energía diferente con que son manejados. De este modo aparece aquí, al lado del ritmo del trabajo, el ritmo del sonido.

Esto puede observarse en todas las herrerías de pueblo (3), y algo semejante en otros trabajos, como en el abrir un tronco por dos carpinteros, en el trabajo en común de dos canteros, en el lavado de la ropa ó en el sacudido de alfombras por dos muchachas. Pero el ejemplo más conocido es la trilla con zurriago, donde el compás no se consigue sino reuniendo tres ó cuatro ó hasta seis trabajadores. ¿Y quién no ha observado en los apisonadores de losas en las calles cómo al principio tantean, hasta que ter-

minan por encontrar la medida justa, y comienzan á dar con sus pesados mazos todos á un tiempo?

La era donde se trilla y la calle ofrecen espacio bastante para acelerar el compás con la adición constante de nuevos trabajadores y para animar musicalmente el trabajo. A los campesinos alemanes no les parece «del todo bien» cuando golpean menos de seis trilladores, y en algunas partes se reúnen hasta ocho. En la India machacan el arroz cuatro muchachos al mismo tiempo en un mismo mortero, y en Java hacen en la misma vasija cuatro muchachas el descascarado del café (4). En ambos casos son las vasijas tan pequeñas que no caben al mismo tiempo dos mazos dentro de ellas. Sólo conservando un prodigioso ritmo es posible que trabajen los cuatro obreros (5).

En aquellos trabajos para los que basta una sola mano, puede el obrero, en ocasiones, obtener el mismo resultado ayudándose de la otra. Ambas manos ejecutan en este caso los movimientos opuestos, de modo que, verbigracia, una baja cuando la otra sube; un buen ejemplo de esto se presenta en el ordeño de los animales domésticos, en el cual, al mismo tiempo el ruido de la leche, al caer en la vasija, va marcando el compás. Otro se encuentra también en los fuelles de los malayos y de algunos pueblos africanos, compuestos de dos cilindros huecos, en los cuales el herrero sopla tirando alternativamente de dos cadenas que penden de él (6). La misma observación se puede hacer en trabajos que se realizan con los pies.

Con el auxilio del segundo trabajador, de la segunda mano ó del segundo pie no se eleva el efecto del esfuerzo individual en sí mismo.

Y, sin embargo, esta forma, la más sencilla de la combinación del trabajo, produce también, como consecuencia, un aumento de la productividad, porque regula de un modo uniforme el esfuerzo y el descanso para cada miembro y para cada trabajador. La mano única se cansa; el obrero aislado hace pausas ó, por lo menos, trabaja más len-

tamente cuando está fatigado. El trabajo en común excita la emulación (7). Nadie quiere quedarse atrás en fuerza ni en resistencia, y además, el ruido del instrumento resuena en los oídos del compañero, cuya burla no suele faltar cuando las interrupciones son demasiado frecuentes ó los golpes demasiado blandos.

Todavía se ve más claro este efecto de obligar al débil á hacer lo mismo que el fuerte en aquellas faenas en que los trabajadores trabajan en fila y la marcha del trabajo de uno depende de la mayor ó menor actividad del otro. En una fila de segadores que siegan un campo debe cada cual ir segando al mismo tiempo su tranco, si no ha de detener al que le sigue ó no ha de ser alcanzado por su guadaña. En una cadena de peones que se van pasando unos á otros los ladrillos para una construcción, cada uno de ellos debe recibir y dar con la misma velocidad, si no ha de desbarajustarse todo el trabajo.

Este acomodo mutuo produce en aquellos trabajos que no dan ruido una cierta uniformidad en los movimientos, y de este modo se convierte en un elemento de disciplina de los más poderosos, particularmente para trabajos no cualificados, que son los que en los pueblos primitivos predominan.

Adonde llega á su más alta expresión es en los movimientos de un ejército, donde se trata siempre de conseguir de una gran variedad de hombres una perfecta unidad de movimientos y donde la pérdida del compás de uno solo descompone el conjunto entero.

Mas por mucho valor que quiera darse á estos medios de auxilio del ritmo del trabajo, no debe creerse por eso que el ritmo falte allí donde el trabajo se hace sin ruido ó sin la presión de la necesidad de la mutua adecuación. Véase, si no, el bordar, el coser con la mano, el sembrar, el volver el heno, la siega de los cereales con la hoz, la vuelta del suelo con la pala, el plegar las hojas en una encuadernación, la composición en una imprenta, el pago de un cajero

en un Banco, dondequiera, se verá la uniformidad de los movimientos, dondequiera, la tendencia á descomponer los movimientos largos ó complicados en partes más cortas ó más sencillas y acomodar exactamente la fuerza aplicada al resultado que se quiere obtener. Hasta cuando escribimos líneas de palabras ó números iguales, caemos sin darnos cuenta en el ritmo del movimiento y lo hacemos cada vez más uniforme.

Por lo tanto, podemos asegurar que todos los trabajos cuyos movimientos se repiten uniformemente tienen la tendencia á conformarse rítmicamente. Pero estos trabajos son, al mismo tiempo, los más fatigosos, porque exigen siempre la misma posición del cuerpo y obligan al mismo músculo á estar en actividad constante, al paso que trabajos variados que permiten distintas posiciones del cuerpo y ponen en juego músculos diferentes ofrecen siempre para aquéllos pausas más largas ó más cortas. Lo que es seguro es que en los trabajos con los mismos movimientos el empleo de las fuerzas se regula del mejor modo posible haciéndolos uniformemente.

No podemos ir aquí más lejos en la consideración del aspecto fisiológico del problema. Los legos estamos muy cerca de creer lo que ya Aristóteles expresaba diciendo que el ritmo era conforme á nuestra naturaleza. El corazón y los pulmones funcionan rítmicamente; las piernas y los brazos, al andar, se mueven rítmicamente ó tienden á hacerlo, y es posible que hasta la respiración exija una cierta conformación rítmica de ciertos movimientos uniformes musculares, uniformes y continuados.

Sea de esto lo que quiera, es muy cierto que el hombre desnudo tiene más inclinación á los movimientos rítmicos del cuerpo y más facilidad para ellos que el hombre vestido, y que en los estados inferiores de la evolución humana predominan con mucho las labores pesadas, que se realizan uniformemente. Esto, aunque sólo sea por la circunstancia de que los hombres primitivos, que apenas trabajan más que

con los pies y las manos, tienen que emplear en sus tareas mucho más tiempo que nosotros, que disponemos de instrumentos perfeccionados. Por tanto, eso sólo nos indicaría que entre los pueblos primitivos el ritmo del trabajo había de tener más importancia que entre los civilizados, aun cuando el hecho no estuviera comprobado, como lo está, por numerosos y fidedignos testimonios.

Ya el antiguo historiador de la cultura, Meiners, sintetiza su juicio sobre el gusto musical de los negros en estos términos: «Anden, bailen, canten, jueguen ó trabajen, se mueven siempre á compás, y el negro más simple lo lleva con más precisión que nuestros soldados y músicos después de largo aprendizaje (8). El viajero inglés Doughty (9) dice de los árabes que machacan el café en sus morteros rítmicamente, como hacen todos sus trabajos». Max Buchner (10) habla del ruido acompasado del Tapa, «que para un pueblo polinésico es tan característico como para nuestros pueblos el trillo en el otoño». En la preparación del Kawa «deben exprimirse las raíces moviendo los brazos con un cierto compás, á lo cual se da gran importancia» (11). En Harar los Galla, al lado del trabajo del arado remueven la tierra, cavando primeramente el suelo con un bastón de madera de unos dos metros de largo, que en su extremo lleva un trozo de hierro ó una piedra, y luego deshacen la tierra con una azada ó la voltean con la pala. Los trabajadores se reparten en grupos de á cuatro personas, cada uno de los cuales se encarga de un trozo hasta que todo el campo queda trabajado (12). Unas noticias sobre Madagascar (13) describen de un modo semejante la siembra del arroz. «Los habitantes de Madagascar no usan el arado, sino que se conforman con remover el suelo con una pala. El cultivo de los campos incumbe á las mujeres. Van avanzando en fila por el campo, provistas de unos bastones apuntados, con los cuales abren pequeños agujeros. En estos agujeros introducen algunos granos de arroz y luego pisan encima con los pies. Estas operaciones se hacen con una cierta regula-

ridad y en un ritmo muy llamativo, lo cual da á estas mujeres el aspecto de una cuadrilla de bailarinas».

Si aquí vemos observado el trabajo rítmico hasta en faenas individuales en las que no parece que debiera sospecharse, apenas necesitaremos testimonios para creer en su existencia entre los pueblos primitivos en los trabajos realizados por varias personas en colaboración.

El misionero inglés Mariner (14) describe del siguiente modo la elaboración de la corteza del Gnatuh en las islas Tonga: «Las cortezas, ablandadas primeramente en el agua, se golpean con un machacador, liso por un lado y estriado por otro, de un pie de largo y un pie de ancho. La corteza, que tiene de dos á cinco pies de largo, y de una á tres pulgadas de ancho, se coloca sobre una viga de madera de seis pies de largo y nueve pulgadas de ancho, apoyada en sus extremos sobre postes de madera, de modo que se bambolee algo. En cada viga se sientan, de ordinario, dos ó tres mujeres, que ponen su corteza sobre la viga, y mientras la golpean con la mano derecha la van dando vueltas con la izquierda. Generalmente, golpean á compás. Por la mañana temprano suena muy bien este ruido, pues es un conjunto de tonos, unos, que resuenan muy cerca; otros, que se pierden en la lejanía; unos, rápidos; otros, más lentos, pero todos con extraordinaria regularidad. Cuando una de las manos está cansada, se coge el machacador con la otra, sin que por eso se interrumpa el compás».

Lo mismo han observado los viajeros en la industria del teñido con ñiigo tan desarrollada en el Sudán (15). Durante todo el día se oyen unos golpes uniformes que se emplean para pulir y dar brillo á las piezas ya teñidas. «A la sombra de un tejadillo de heno están sentados algunos hombres que golpean á compás con unos mazos cilíndricos una pieza de tela acabada de teñir puesta á secar sobre un tronco de árbol aislado, para darle la lisura y el brillo deseados. Pues una tela recién teñida de ñiigo reluce como charol».

Livingstone (16) cuenta sobre la trituración de los granos de cereales entre los pueblos del Africa oriental: «El grano se machaca en un mortero con un mazo, aproximadamente de seis pies de largo y cuatro de grueso. Esta operación la realizan dos y aun tres mujeres en un mismo mortero. Antes de dar el golpe levantan el cuerpo para hacerlo con más fuerza, y lo hacen tan á compás que nunca están dos mazos al mismo tiempo en el mortero. El acompasado thud, thud, thud, y las mujeres que á su compás trabajan afanosamente, son dos notas inseparables de la vida de todo pueblo africano en un cierto estado de prosperidad. Por esta operación, en la cual, con ayuda de un poco de agua, se separa la cáscara del grano, ésta se queda en estado de molerlo» (17). La misma operación, realizada de la misma manera, existía, ya no sólo entre los antiguos egipcios, sino también entre los griegos y los romanos, y lo mismo que en el Africa actual, eran dos personas (generalmente mujeres) las que la realizaban (18).

En el curso de nuestra investigación tendremos ocasión de comprobar más casos entre los pueblos primitivos de trabajos en común realizados á compás. En muchos pueblos, los instrumentos para estos trabajos están guardados en un sitio público (19), ó se verifican en casas municipales, como todavía ocurre en algunos pueblos de Alemania con los trabajos del lino (20). Esta comunidad del trabajo, que en todas las faenas del campo se da por sí misma, ejerce una influencia análoga á la del ritmo. La utilización de los instrumentos por distintas familias tiene que hacerse en una sucesión regular de tiempo; su fabricación y conservación exige la cooperación de todos. Es un efecto semejante al del que regulariza el cultivo de los campos y limita el arbitrio del individual en la ordenación de su vida económica.

Mas el signo característico de la convivencia pacífica de los hombres es siempre el ruido acompasado del trabajo. Lo que el estruendo del mayal para el pueblo alemán que

yace en la calma del invierno, lo es para la ciudad sudanesa el ruido de los tundidores, el estrépito del machacador de cortezas para una aldea de las islas del Pacífico, el ruido apagado del machacador de arroz de los malayos, el estrépito sordo de los mazos de madera que descacaran el grano para los pueblos negros, los claros sonidos del mortero de café y el ruido sordo del molino de mano para los campamentos beduínos. Y así, cada estación tiene su ruido de trabajo peculiar; cada trabajo, su música característica. A fines del otoño canta en nuestros pueblos la pala del lino su alegre canción; en invierno, se mezcla, al son del zurriago en el granero, el ruido seco y apagado del machacador de borraje que viene de la cuadra de al lado; en la primavera se oye el ruido de las paletas que lavan la ropa en el arroyo; en el verano, se oye afilar en cada casa la guadaña, y de todos los prados resuena la piedra de afilar que se pasa sobre la guadaña y la hoz. Cuando los profetas del Antiguo Testamento (21) querían describir de una manera intensa la decadencia de una ciudad hacían enmudecer en ella la voz del molino y la canción de los pisadores de uva. Si en el campo se siente tan intensamente la paz del domingo, ello depende de que está extinguido el estrépito múltiple del trabajo, que es aquí el signo de la lucha por la existencia.

III

CANTOS DE TRABAJO

Donde es posible una regulación rítmica del trabajo, pero éste no produce ningún ruido acompasado, propiamente dicho, éste se provoca á menudo por medios artificiales. En primer término, sirve á tal objeto la voz humana, que aun en los trabajos pesados de un solo trabajador señala los momentos de aplicación del esfuerzo máximo por medio de exclamaciones inarticuladas arrancadas por el esfuerzo mismo. Estas exclamaciones son aún más frecuentes en trabajos en comunidad, donde tienen, además, la misión de señalar á los participantes el momento de la aplicación general del esfuerzo: verbigracia, el *hopp, hopple*, en el levantamiento de pesos; el *bohío* de los marineros, al levantar el ancla; el contar ¡uno, dos, tres! (1). Estas exclamaciones se aproximan ya á la voz de mando, propiamente dicha, necesaria allí donde se exige el esfuerzo de varios al mismo tiempo. Recordemos solamente el «*Holz her!*» (¡Madera aquí!) de los carpinteros, que podemos oír en nuestras construcciones.

En casos semejantes puede utilizarse, en vez de la voz humana, un aparato mecánico que produce un sonido. Y aquí hay que distinguir dos formas: el mecanismo puede estar en el instrumento de trabajo mismo ó consistir en un cuerpo sonoro unido á un miembro del cuerpo, que sueña al usar el instrumento ó el miembro. Así, en Borneo y en las Celebes se han encontrado azadas á cuyo extremo superior van adheridas barritas de hierro que se mueven y producen sonidos cuando la azada en la siembra del arroz se uti-

liza para remover la tierra. (V. pág. 28 y sig.). En otros utensilios de trabajo indios se han descubierto mecanismos análogos (2). El conductor del Africa oriental lleva cascabeles en las piernas y una campanilla en los dientes del elefante á quien conduce (3). También los aros de metal que algunos pueblos primitivos llevan en los tobillos pueden, al chocar unos con otros, producir ruidos musicales que marquen el compás al pie desnudo.

También puede conseguirse el mismo resultado haciendo que un tercero haga sonar el instrumento. Los malayos reman al compás del tamtam. En el Sudán y en China se toca el tambor en los trabajos de prestación forzosa. Los antiguos griegos gustaban de trabajar al son de la flauta (4). Había entre ellos una melodía de flauta especial para el apisonado de la uva en la cuba y la trituration de los granos de cereales en el mortero. Y en un grupo en terracota, encontrado en el lugar que ocupó la antigua Tebas, se comprueba la aplicación de esta costumbre á otro trabajo doméstico todavía. En el grupo están cuatro mujeres ocupadas en una artesa de amasar pan, en la cual parece que dan á la pasta forma de panes, y al lado de ellas hay una quinta persona tocando la flauta (5). La explicación que aquí damos es indudablemente exacta, según se deduce de un pasaje de Ateneo. De él se desprende que los etruscos ordenaban sus movimientos al compás de la flauta, lo mismo para amasar pan, que en las luchas á puñetazos, que para azotar esclavos. El autor ve en ello un síntoma de enervamiento, mientras que en realidad no se trataba sino de un medio muy usado también en las palestras griegas para conservar el ritmo y excitar á los trabajadores esclavos.

En ambos casos, al elemento del ritmo dado por el trabajo mismo y fortalecido por el ruido acompasado del cuerpo sonoro, se agrega el influjo vivificador de la música, el placer por la música misma.

Este es un elemento de extraordinaria importancia para la serie de observaciones á que ahora vamos á pasar y que

nos muestran el canto en la unión más íntima con el trabajo, lo mismo si éste produce por sí mismo ruido acompasado que si no lo produce. Estas observaciones abarcan un número tal de pueblos y grados de cultura, que puede decirse que pueden aplicarse á toda la humanidad, si bien, según sus caracteres especiales, en unos pueblos son más frecuentes que en otros (6). De muchos pueblos, como los negros y los malayos, puede decirse que acompañan con canto toda actividad corporal, y aun entre los actuales pueblos civilizados encontramos restos numerosos de esta costumbre.

Pudiera parecer probable que este acompañamiento musical del trabajo no estuviese sólo destinado á ayudar á la conservación del ritmo del trabajo, sino que luego la música misma determinase la medida de los movimientos de los trabajadores. Mas este no es el caso. Más bien, al contrario, prescindiendo de algunos casos excepcionales del trabajo en comunidad, que ya citaremos, la música tiene que ajustarse, y de hecho se ajusta, al ritmo de los movimientos del trabajo. Ante todo, el fenómeno no tiene la menor relación con la disposición musical del pueblo.

Esto lo han reconocido también los músicos siempre que han prestado atención á cosas semejantes (7). La melodía de estos cantos es cosa completamente secundaria, é igualmente la letra, que á menudo no consta más que de exclamaciones y palabras sin sentido, que se repiten hasta la saciedad. Lo que les presta su valor es el ritmo, y un escritor de música moderno (8) piensa tomando las cosas al revés de como son, que «existen pueblos que encuentran agrado casi exclusivamente en este factor de la música (el ritmo), entre los cuales la música consiste en palmadas, en golpes acompasados sobre objetos resonantes, en repeticiones rítmicas de la misma nota, etc.» Pero es que aquí no se trata de un mero placer estético. El elemento rítmico no lo llevan ni el lenguaje ni la música originariamente dentro de sí; les viene de afuera y sale del movimiento corporal, al cual el canto debe acompañar y sin el cual no aparece nunca.

Por eso, cada trabajo, cada baile, cada juego tiene su canto particular, que no se emplea en ninguna otra ocasión, y como la medida de los movimientos del cuerpo de distintos individuos es diferente, por eso en algunos pueblos primitivos tiene cada persona su canto propio, sobre el cual vela celosamente (9).

No debe asombrarnos que los viajeros que han observado estas cosas en pueblos que están en estadios inferiores de cultura las hayan mezclado con ideas que ellos llevaban de nuestro mundo civilizado; esto, tanto más cuanto más se encontraban con formaciones de segundo y tercer grado. Por eso vemos que dan tan pronto más importancia al aspecto musical como el poético. Pero en lo que todos coinciden es en el hecho de que en todas partes hay cantos característicos para las diferentes labores de la vida diaria y de qué relación de éstos con el trabajo aparece tanto más claramente cuanto más bajo es el grado de desarrollo del pueblo de que se trata.

En estas condiciones será lo más oportuno insertar por de pronto literalmente algunas de estas descripciones (10).

«Los egipcios se tienen por un pueblo dotado de particulares aptitudes musicales, y, en efecto, al viajero le sorprende en seguida lo mucho que oye cantar. Entre ellos, el egipcio canta cuando está en cuclillas ensimismado, cuando yace en el suelo tumbado sobre una estera de paja, cuando va detrás de su asno, cuando acarrea piedras á una construcción, en los trabajos del campo y cuando rema. Canta solo ó en comunidad, y considera el canto como un aligeramiento esencial en su trabajo y como un placer cuando descansa. Estos cantos carecen propiamente de melodía; se cantan todos con un ritmo determinado, con voz nasal, y de tal manera que el cantor puede cambiar de tono según sea la situación de su ánimo en el momento que canta. Estas melodías son muy monótonas, y para un oído europeo poco agradables (11).

De los pueblos del Oriente de Africa dicen Burton y

Speke (12): «Tienen un gran placer en la armonía. Los pescadores cantan al remar; los cargadores, al arrastrar su peso; las mujeres, cuando muelen su grano. Del Africa occidental se nos dice con referencia á las mujeres del M'Komis: «Cantan constantemente mientras trabajan. Y si no cantan, trabajan poco» (13). De los ussukuma (en la orilla izquierda del Victoria Nyanza) cuenta P. Kollmann (14): «Se acostumbra á cantar en todos los trabajos. Cuando las gentes empleadas en la estación de Muanza llevan piedras ó hierba, va siempre acompañándolos, delante ó detrás de ellos, un hombre que, acompañado de movimientos de baile, canta alguna cosa, á la que luego contesta el coro entero. Cantado por muchas gentes este canto, tiene cierta melodía, á pesar de lo monótono que es, y á menudo hasta un cierto colorido musical». En sus descripciones de los negros sotos, dice el misionero Endeman (15): «Los trabajadores individuales cantan con gusto mientras trabajan. Los trabajos en comunidad que pueden hacerse á compás se acompañan á menudo con canto. Con el baile se canta siempre. La melodía que en los cantos individuales se canta es de tal manera, que comienza en las notas altas y luego va descendiendo sin regla ni medida. En el baile y en los trabajos realizados á compás se canta un coro. Además, hay solos con acompañamiento que se cantan particularmente en el *kxoro* en el curtido de pieles (16), tejido de cestos y trabajos análogos. El solista distribuye á su gusto la letra de la canción; con frecuencia comienza por el medio, y sólo después canta el comienzo. Además, también los versos aislados se dividen con frecuencia. El acompañamiento es el que hace la introducción con exclamaciones, como *dya oé é, dya oé, é*, ó como *ha ó ho ho ho ho ho ho ho ho*, ú otras semejantes.

En ocasiones se forman dos coros de acompañamiento, uno de los cuales hace la voz alta y otro la voz baja. Esto, algunas veces seguidas. En seguida comienza el solista; entretanto, el acompañamiento continúa. Este acompañamiento

to continuado forma al mismo tiempo el intermedio en las pausas que hace el solista. Con frecuencia, al comenzar una nueva estrofa, cambia el solista el tono, y el acompañamiento hace en ese caso lo mismo.

De armonía no hay que hablar aquí. La transcripción de la música es difícil, porque la escala de los sothos no tiene más que tonos enteros y además se canta cada vez de un modo distinto».

Un célebre viajero francés por el Oriente, del siglo XVII (17), al hablar de los Mingrelios hace las siguientes observaciones: «Como estos pueblos son débiles y holgazanes sobre toda ponderación, se animan en el trabajo unos á otros con cantos y gritos. Es verdad que en casi todo el Oriente es costumbre alegrar con cantos el trabajo. Esta costumbre proviene, así de la pereza del espíritu como de debilidad corporal, y se advierte que está tanto más extendida cuanto más se va hacia el Sur. Los marineros de la India no pueden tirar de un cable sin cantar al mismo tiempo. Los camellos y los bueyes están acostumbrados á marchar acompañados de cantos, y éste cambia según el peso sea sea mayor ó menor».

De los habitantes de las Molucas dice W. Joest (18): «Las gentes cantan y bailan, no sólo durante sus fiestas, que á veces duran veinticuatro horas seguidas, sino que todos los trabajos que se realizan en el bosque, en el campo, etc., van acompañados de cantos. Los portadores que arrastran viajeros, no siempre ligeros, en la litera, por el bosque ó por agrestes senderos de montaña, cantan incansablemente, aun cuando el sudor corra á torrentes por todo su cuerpo, debido al peso y al calor; lo mismo hacen los remeros». Con esto coincide Freycinet (19), quien dice de los timorese: «Al trabajar, cantan casi siempre sin interrupción, particularmente en aquellos trabajos que exijan la colaboración de muchos y una cierta unidad del esfuerzo común: verbigracia, en el arrastre de grandes pesos, para remar una piragua, para machacar el arroz; cantan, además,

también para animarse mutuamente en el trabajo». En otra obra (20) compara el mismo viajero los cantos de trabajo con las canciones de baile, y nota que la canción es la misma para toda clase de trabajos. Los testimonios sobre América son más escasos. Entre los negros busch, de Jamaica, observó el mencionado W. Joest (21) «que los trabajos en comunidad, como el remar, tirar y arrastrar grandes árboles, van siempre acompañados de canto». También los caraibos, de la América central «acompañan con frecuencia sus trabajos con cantos, en los cuales, á veces, alternan el solista y un coro; pero las frases musicales son muy cortas, y por ese motivo se repiten con mucha frecuencia» (22). No menos extendida está esta costumbre entre los habitantes de las islas del Pacífico (23). De los indígenas del Tahití cuenta el misionero inglés Ellis (24): «Sus canciones eran extraordinariamente numerosas y adecuadas á los distintos períodos de la vida y á cada clase social. A los niños se les enseñan los *Ubus*, como se llama á estas canciones en la edad temprana, y ellos encuentran gran placer en recitarlos... Tienen una canción para los pescadores, otra para los constructores de barcos, otra para cantar mientras se derriba un árbol, otra para mientras se bota una embarcación». «Los maoris cantan en todas sus faenas, en sus bailes, para remar, en las expediciones guerreras» (24).

Tampoco á nuestra vieja Europa le es extraña esta costumbre. En Portugal se oyen los «fados», unas cuartetas improvisadas en gran cantidad en los trabajos agrícolas, en las faenas domésticas, en las romerías y en las ferias. Su forma cambia en infinitas variantes dependientes del estado de los ánimos, de la ocasión y de la destreza del cantante (25). Hamann (26) escribe casi de otro extremo del mundo: «Hay en Curlandia y Livonia comarcas donde se oye cantar á toda la parte no alemana de la población durante el trabajo; pero sólo una cadencia de pocos tonos que tienen mucha analogía con un metro. Si entre ellos apareciese un poeta, sus versos tendrían todos esta medida. Así fué

siempre el monótono metro de Homero su constante medida de sílabas.» Y de los lituanos dice una noticia del siglo XVII (27): «En general, acostumbra lo mismo los hombres que las mujeres á acompañar con ciertas canciones todos sus trabajos». Ya veremos análogas cosas entre los danldeses y la mayoría de los pueblos eslavos.

Annette von Droste-Hülshoff (28) dice de la Sajonia inferior: «Aun cuando no poseen una voz extraordinaria, aman extraordinariamente el canto; se les oye cantar donde quiere: en el cuarto de hilar, en el campo, en todas partes. Tienen canciones especiales para hilar, para los trabajos del campo, para escardar el lino. Esta última es una canción de burla que cantan improvisándola á todos los que por allí pasan». En la introducción de una colección de cantos populares de Nassau, publicada hace poco, se dice: «Cantando sale el segador y cantando regresa. Cantando se trilla la última gavilla. La canción acompaña á las muchachas cuando van al bosque á coger fresas, é igualmente en las faenas domésticas que realizan colectivamente con sus compañeras, como el cocer miel, cortar judías, lavar lana; y cuando el pueblo entero se reúne para un trabajo en común suenan sin cesar los más alegres cantos» (29).

Menos conocido es el hecho de que los griegos, al lado de sus canciones literarias, tenían también cantos populares de este género. Hasta qué punto estaban extendidas se desprende de la circunstancia de que desde los más antiguos tiempos había para ellos, según el trabajo para que se empleasen, nombres distintos (*ιματός, ἰονλοελιτινέος, αἰθινός*) los cuales, los alejandrinos mismos apenas sabían ya explicar. Así, había canciones especiales para machacar los granos de cebada, para moler cereales en el molino de mano, para pisar la uva, para hilar la lana, para tejer; había, además, canciones de los sacadores de agua, de los cordeleros, de los bañeros, de los teñidores, de los vigilantes, de los pastores, de los jornaleros que salían al campo.

Siempre resultará posible que los ejemplos citados se

refieran á casos también muy frecuentes entre nosotros, en que se canta en el trabajo una canción popular cuyo papel se reduce á distraer agradablemente la atención en una labor pesada y que no exija una gran concentración; que aun en estos casos el canto sirve para aligerar el trabajo lo habí.n reconocido y declarado ya los antiguos (30). Mas hay que tener en cuenta que la mayoría de aquellas canciones pertenecen á trabajos que tienen una esencial naturaleza rítmica; que aquí la relación entre canto y trabajo tiene que ser ya otra, y que entre la medida de uno y otro se había de producir una cierta influencia mutua, es innegable. Pero ¿cuál de los dos elementos era el principal? Después de las precedentes reflexiones no tendremos inconveniente en adjudicar al trabajo el papel directivo. Los cantos son producidos por la forma rítmica en que el trabajo se realiza y tienen que ajustarse á él. Bergk tiene razón, sin duda, cuando se representa el canto de los sacadores de agua, como «una repetición de los sonidos naturales que acompaña á los uniformes movimientos del trabajador». Todavía hoy sacan los beduínos el agua para sus camellos «al compás de la canción de pozo que se oye en todos los de los desiertos de la Siria y la Mesopotamia» (31). Villo-teau encontró el mismo canto en Egipto, y hasta lo transcribió en notas (32); pero tiene razón cuando dice que aquellas gentes «realizaban todos sus movimientos al sacar el agua al compás de sus propios cantos». Basta, por el contrario, ver las canciones para convencerse de que son ellas las que se han acomodado al ritmo del movimiento de los trabajadores.

La prueba más clara de la dependencia rítmica de estos cantos es que cuando se separan del trabajo á que pertenecen son precisos medios artificiales para darles el ritmo, lo cual se logra haciendo sonar las manos ó los pies ó bien un instrumento resonante. Entre los somal y danaki, «sólo en contados casos el canto va acompañado de música, y aun entonces ésta se limita á un tambor, un *darkuba* ó dos trozos

de madera que se hacen chocar y que tienen el solo objeto de ayudar á señalar el compás. Esto ocurre particularmente con la canción de bodas del sur del Somal y la canción del camello, que cae cuando el jinete se decide por fin á montarle» (33).

«Entre los habitantes de las islas de Adaman, las canciones se refieren á las ocupaciones diarias: caza, lucha, construcción de embarcaciones, etc. Ni la música ni el ritmo corresponden al sentimiento que el canto pretende expresar. Cada uno de ellos compone su canción especial y va contra toda etiqueta el cantar la melodía de otro, sobre toda la de un difunto. Como acompañamiento se usan las palmadas, ó también se golpea con los pies en una barra sonora sujeta al suelo, instrumento que recibe el nombre de *pakuta*. Cuando de pronto cesa el canto y ya no se oyen más que los golpes rítmicos de la *pakuta*, se produce un efecto particular» (34).

Estos ejemplos, á los que podrían añadirse otros muchos, muestran claramente que el canto de aquellos pueblos primitivos necesita un regulador métrico, y como tal no ha de considerarse principalmente el ruido rítmico que producen las palmadas de las manos ó el golpear con los pies en el suelo ó la *pakuta*, sino el movimiento rítmico corporal que produce ese sonido. El ritmo del movimiento es pues, la causa del ritmo de los sonidos del lenguaje, y por ahora tenemos que aceptar que el último no es posible sin el primero.

De intento me he limitado en este capítulo á observaciones que atestigüen lo extendido que están los cantos de trabajo y su carácter universal, sin entrar en detalles sobre las faenas particulares en que se les canta. Estas pueden ser de los más distintos géneros, y para darse mejor idea del conjunto será conveniente ya ahora ordenarlas de algún modo en relación con el papel que en ellas desempeña el canto. Ahora, el canto de trabajo habrá de ser diferente, y diferentes habrán de ser también sus efectos, según se em-

plee en trabajos realizados por una sola persona ó en trabajos que se realizan colectivamente. Por tanto, distinguiremos primeramente entre trabajos individuales y trabajos colectivos.

El trabajo individual existe allí donde un trabajador distribuye sus movimientos en completa independencia de los demás, lo que no excluye que trabaje juntamente con otros en un mismo local. Existirá, por tanto, del mismo modo cuando en el cuarto de hilar varias hilanderas hagan cada una por sí su propia labor, que cuando una hilandera trabaje absolutamente sola. Si el trabajo va acompañado de canto, éste tomará entre varias personas el carácter de coro é influirá naturalmente en el sentido de prestar un ritmo uniforme á los movimientos de los trabajadores. Sin embargo, aun en estos casos seguiremos hablando del trabajo individual mientras cada obrero tenga una tarea que realiza independientemente de los otros.

Las cosas pasan de distinto modo en los trabajos en colectividad (35), en los que varias personas colaboran en una misma labor. Aquí no es posible desprender de la obra general ninguna tarea separada para cada uno de los trabajadores. La dificultad que hay que vencer exige que en ello se empleen, al mismo tiempo y uniformemente, los esfuerzos de varias personas. Esta comunidad de trabajo puede estar exigida por condiciones técnicas ó económicas.

En el primer caso, el trabajo de un obrero aislado es, si no siempre imposible, insuficiente á veces, y no produce efecto ó produce un efecto mínimo, ó bien pide la aplicación alternada del esfuerzo de varios para producir el ritmo de trabajo necesario, *trabajos con compás alternado*, ó bien demanda que todos los participantes en el trabajo apliquen simultáneamente sus fuerzas, *trabajo con compás uniforme*. En cualquiera de los dos casos, el obrero no está libre, pues la medida de sus movimientos depende de la de sus compañeros. En estos casos serán los cantos, ó alternados ó corales. En los segundos, la mayoría de las veces el solista es,

al mismo tiempo, el que dirige el trabajo. Los cantos ayudan á la producción del ritmo uniforme de los movimientos exigido técnicamente, y en los trabajos con compás alternado toman la forma de voces de mando continuadas.

En el segundo caso incita el temor á los peligros del tiempo, á pérdidas de capital, etc. ; á emplear un gran número de trabajadores en tareas que podían ser también realizadas individualmente, pero en mucho más tiempo y, con frecuencia, exponiendo á daños el producto (recolección, construcción de muros, espalear nieve, trabajos con tierra, etcétera). La naturaleza técnica del trabajo no exige aquí que todos los trabajadores se muevan al mismo compás, y, por regla general, en nuestras condiciones de cultura trabaja cada cual independientemente (verbigracia, los distintos albañiles que construyen una casa), unas veces más á prisa, otras más despacio.

En ambientes anteriores de cultura puede comprobarse el empleo de canto para producir artificialmente, por medio de él, el movimiento uniforme de todos los participantes. Los casos á que este grupo pertenecen tienen, además, un gran interés para la historia general social, porque están en relación estrecha con las instituciones de la prestación personal voluntaria y forzosa. Pero en todos ellos resulta siempre que el canto de trabajo no está determinado técnicamente por la faena realizada, sino que se le aplica como medio de mantener unidas grandes masas de trabajadores y para elevar su intensidad de trabajo. Esto nos autoriza para tratar de tales labores en un capítulo especial (el V).

Ahora bien ; los cantos de trabajo nacidos de exigencias puramente técnicas habremos de clasificarlos en tres grupos correspondientes á las tres clases de trabajo: trabajo individual (comprendiendo en él el trabajo en compañía), trabajo con compás alternado y trabajo con compás uniforme. La distinción no tiene más objeto que ordenar de algún modo la gran cantidad de material que expondremos en el

siguiente capítulo. No debe pretenderse buscar en ellas una delimitación exacta, pues la mayor parte de nuestras fuentes no se refieren á las condiciones técnicas de los trabajos sobre que proporcionan datos. En la inserción de los cantos ha dominado el criterio de no dar literalmente más que aquellos que son útiles para nuestra investigación ó para las demás especialidades á quienes incumbe estudiar con más detalle el asunto. Cuando en un pueblo hay varios ejemplares pertenecientes á un mismo trabajo, se ha elegido el más característico, dando luego en las notas la indicación de las fuentes donde pueden hallarse los demás. Tratándose de letras de canciones todavía no publicadas ó dispersadas en sitios difíciles de encontrar, he procurado insertar cuanto había llegado á mis manos. En todas partes se ha procurado comprobar cuidadosamente que las canciones eran, en efecto, cantos de trabajo; donde esto sólo puede sospecharse van en las notas los datos en que puede fundarse la suposición. Siempre que ha sido posible se dan al lado de la traducción muestras de cada canto inserto en su lengua original. La música no ha podido, desgraciadamente, encontrarse siempre que fuera de desear.

IV

Las distintas clases de cantos de trabajo.

a) *Cantos de molino de mano.*

Entre todos los trabajos que exige la vida del hombre primitivo apenas si habrá otro más penoso y monótono que el de moler los granos con el molino de mano. Compuesto al principio de una piedra llana por arriba ó simplemente un poco ahuecada, sobre la cual mueve el trabajador hacia adelante y hacia atrás una segunda piedra (1) que hace presión sobre ella, exige este instrumento poco productivo la aplicación de una considerable fuerza corporal y obliga por sí mismo á un movimiento rítmico de los brazos y del tronco. También los molinos de mano posteriores usados en Grecia y en Roma, y aun hoy en el Oriente, y en los cuales á la piedra superior se le imprime un movimiento rotatorio por medio de un agarradero (2), exigían un trabajo bastante penoso, hasta el punto de que se empleaban para castigar á los esclavos indisciplinados.

Por esta razón van los cantos de molino, como tipos particularmente puros del canto acompasado, á la cabeza de esta colección. Al mismo tiempo, son la forma más extendida en el tiempo y en el espacio de estos cantos.

Ya el Antiguo Testamento cita el «canto de la molinera», y entre los restos más valiosos de la poesía popular griega deben figurar, sin duda, estas tres estrofas de Lesbos que Plutarco nos ha conservado (3):

NÚM. 1

Άλει, μύλα, ἄλει
 Καί γάρ πιττακός ἄλει
 μεγάλας Μυτιλά ναε Βασιλείων.

Muele, muele, molino
 Que también Pittakos molía,
 El gran señor de Mitilene.

Estos versos escapan á las reglas métricas de los antiguos, probablemente porque seguían en su ritmo el movimiento de la piedra de molino, y de seguro habrán existido en Grecia miles de versos semejantes que no han llegado á nosotros. En todo caso, la mención repetida del *πιμύλιοι ναε* muestra que estaban muy extendidos, como muestra igualmente que en opinión de los griegos sobresalían como una particular especie de canciones de marcada personalidad de los cantos populares análogos. Conocido es también el canto del Grotá en los Edas. El rey Frodi hace ir á Frenja y Menja como criados al molino:

NÚM. 2

Comenzará á moler el molino rechinante:

«Dispongamos el molino y hagamos que las piedras giren veloces, que él quiere que las criadas muelan mucho.»

Las piedras rodaban veloces, y ellas cantaban mientras la servidumbre de Frodi dormía. Entonces tomó la palabra Menja mientras sonaba el molino:

«Nosotras molemos oro. El molino de la felicidad hará rico á Frodi en tesoros deslumbrantes. Duerme tranquilo en la riqueza. ¡Despierta risueño! Entonces está ya molido.

Esta clase de cantos de trabajo se desarrolla con particular riqueza en Lituania, en las provincias rusas del Báltico y en Finlandia, donde el molino de mano se ha conservado hasta comienzos del siglo XIX en comarcas alejadas de la circulación.

Daremos primero una canción de molinera lituaria (3.^a).

NÚM. 3

1. Corred, corred, ¡oh piedras del molino! Me parece como si no moliera sola.

2. Sola estoy moliendo, sola canto, sola hago girar las piedras.

3. ¿Por qué te fijaste en mí, pobre muchacha, tú, delicado joven?

4. Bien sabías, ¡oh amado de mi corazón!, que yo no vivo en la corte.

5. Hasta la rodilla en la marisma, hasta los hombros metida en el agua... ¡Miserable vida la mía!

Mucho más numerosas, aunque con un contenido menos desarrollado, son las canciones letas de molino de que disponemos. Como en general, las canciones populares de este pueblo son la mayoría estrofas cortas en versos octosílabos. A continuación van algunas de ellas. La primera (núm. 4) se pone en boca de una novia robada que rechaza la invitación que le hacen los suyos de volver á l casa paterna porque en casa la hacen trabajar muy duramente. La segunda (núm. 5) la canta una muchacha casadera; la tercera se refiere á la situación de la mujer casada.

NÚM. 4

Es neeschu, es newaru
 Jūs man pāri darijāt;
 Putej'mano wajdnadsinis
 Deseernu milnas galinei.
 Sadil'manis gredseninis
 Grūtu dseernu ritinōt;
 Es neeschu, es newaru,
 Jūs man pāri darijāt.

No: yo no voy, no puedo no;
 Me habéis tratado injustamente
 Se llenaría de polvo mi guirnalda.
 Al final de vuestra molienda,
 Se desgastaría mi anillito
 De mover la pesada piedra.
 No, yo no voy, no puedo, no;
 Me habéis tratado injustamente.

NÚM. 5

No vi bien, moliendo aquí en lo obscuro,
 Quién haya entrado en el cuarto.
 ¿Sería un ladrón de harina ó fuera.
 Acaso otra molinera?
 No fué un ladrón el que entró
 Tampoco una molinera.
 No, era el hijo de la madre
 Traía una cofia blanca (5).

NÚM. 6

Cuando era mi novio decía
 que daba á moler al molino.
 Ahora que soy su mujer...
 Mis manos son el molino.

El molino de mano juega un gran papel, en general, en las canciones populares de los letos. El mozo que corre en busca de la novia, ata su caballo para escuchar el canto de la muchacha que mueve el molino. Se ha empeñado en no escoger sino á una buena cantadora, porque siéndolo, será también trabajadora. Las muchachas responden con quejas contra el duro trabajo, contra la áspera piedra de moler. Este canto suena también en el canto estonio que sigue, el único que se ha podido hallar. El editor (6) lo titula «Criado del molino», aun cuando la composición se llama «Kaesikiwww laul», es decir, canción de molino de mano. El comienzo alaba el poder del canto, al que se le atribuye poder de encantamiento. Las dos estrofas siguientes describen las fatigas del moler, que en la estrofa final se ponen en paralelo con la alegría que producirá lo que luego se cueza con el producto de la molienda (7).

NÚM. 7

Ma laulan merre murrukist,
 Merre kalda kalladest,
 Merre aered aedikaks,
 Meere liwa linnasist,
 Merre puud puña kiwwiks!
 Kiwwikene, allikene,
 Eks sa woinud merres muerrada
 Merre kaldas kaswada,
 Merre liwas ligutada,
 Enne kui meie kamberisse.
 Kiwwi mo kaed kullutab,
 Kiwwi riib rikkub rinda,
 Kiwwi witsa willib formi,
 kaessipu kaed kullutab!

Jahwa, jahwa, jiwikene
 ¡ Humalaid ja linnakid!
 Siis ma kutsun kurnale
 Siis ma oiskan ollele
 Siis ma karjun karjale.

Los finlandeses una rama análoga á los estonios, tuvo la fortuna de encontrar en el siglo XVIII, cuando todavía en muchas partes del país estaban en uso los molinos de mano, un competente investigador de su poesía popular en H. G. Porthan, el cual publicó (1766-1778) su *Dissertatio de poesi fennica*, dividida en varias partes, en la que consagra una sección especial á las canciones de molino, de lo cual son dignos, aun no teniendo en cuenta más que el hecho de que forman bajo el nombre de *Jauho-Runot*, un grupo especial de las poesías compuestas por mujeres y muchachas. Particularmente se hallaban extendidos en las provincias de Savolax, Kareleng y Kajaneborg, donde en muchas partes no había molinos de agua, y las mujeres, durante el invierno, tenían que mover á menudo, durante todo el día, el molino de mano. Las canciones con que acompañaban su trabajo eran, en parte, antiguas, pero fluía todavía la vena de la inspiración popular que en Finlandia, entre la población campesina, aún hoy no se ha extinguido. Las canciones las cantaba la persona que movía el molino, mientras que los demás no hacían más que oír. El contenido es muy diverso; la mayor parte de las veces los temas son serios; unas veces épicos, otras líricos, otras satíricos. El amor jugaba en ellos un gran papel; sin embargo, Porthan asegura que les era difícil á los hombres recibir textos de esta índole; á lo sumo, podían sacárselos á alguna vieja con ocasión de una solemnidad.

A continuación van dos que son particularmente característicos; naturalmente, en la elección hay que limitarse á aquellos cuyo contenido los denuncia en seguida como canto de molino, ó que son designados como tales por el editor, mientras que es muy posible que en la colección

haya algunos cantados al lado del molino, pero á los cuales más tarde no se puede reconocer el origen.

NÚM. 8

Jauhuos sinä kiwoinen,
Hywä paasi pauhailko,
Sommerinen souwattelko,
Minun jauhun wuorollani,
Ilman sormin soutamata,
Käden puuta käändämätä
Peukalon palajamata!

Muele tú, piedrecita mía, muele; corre veloz, gira tú sola; tú, con quien yo tengo que moler. Que mis dedos no tengan que hacerte girar, ni mi mano que mover la agarradera.

NÚM. 9

.....
Tengo que moler aquí sola. ¡Oh, si mi amado viniese; si se apareciese ante mí! Pronto le pediría un beso y le ofrecería mi boca. Pero no sé nada del amado, y por eso su nostalgia me atormenta á la tarde. Y todavía sufro más á la noche, cuando voy á descansar. Despierto de pronto llena de temor, y mi mano tiente en el vacío.

¡Cómo no he de lamentar mi suerte! ¡Temprano empezó mi penar! Por la noche lloro sola en el lecho vacío, sin un compañero que me acaricie tiernamente y me estreche entre sus brazos.

¡Ay! No resuena la voz del amado, ni se le oye partir la leña en el patio, ni cuchichear debajo de la ventana. ¡Ven, amigo; dirige hacia mí tus pasos!

Sin embargo, no pido desesperada que vengas. La naturaleza y tu misma sangre han de traerte hacia mí. Entonces, cuando tú vuelvas, ¡certa, cerca, amigo mío! ¡Abrázame con fuerza, corazón!

Es fácil de notar lo semejante que es la primera de estas canciones con la estonia anteriormente citada. La segunda contiene las quejas de una mujer casada, sin hijos, cuyo marido ha estado largo tiempo alejado en la pesca. La canción tiene una semejanza notable con otra de Trípoli,

por cuya autora se reputa á una mujer, molinera de trigo, que estaba casada hacía nueve años con un hombre enfermo (8).

Y ahora llegamos á los países en que se usa todavía el molino de mano y donde son un hecho los cantos de molino. Los testimonios más numerosos los presenta Africa, donde en la mayoría de los sitios se usa todavía la piedra primitiva. W. Junker dice (9): «Una gran cantidad de mujeres acompaña á los árabes en sus expediciones á los países negros, y como sólo una parte de las esclavas siguen á sus señores, se comprende lo extraordinariamente cargadas que están las mujeres con el trabajo de la preparación de la harina, y aun durante la marcha misma con el arrastre de las pesadas piedras de moler. Con frecuencia oí y vi á muchachas ya muy entrada la noche royendo su *murhaka* y moliendo el grano acompañadas de un quejumbroso canto. A menudo se levantan en medio de la noche y van á su trabajo, pues los señores y sus servidores quieren comer por la mañana temprano su *kifra* ó *asida*, y el día lo consagran de nuevo al fatigoso viaje. La alimentación regular de tres servidores exige, por término medio, el trabajo de una muchacha». También el misionero Kraft (10) cuenta de las mujeres del Danakil: «A menudo se las oye en la noche, moliendo el trigo entre piedras, cantar canciones melodiosas y acompasadas». El viajero inglés Felkin da cuenta del siguiente canto que oyó una noche en el Sudán oriental á una mujer que molía el grano:

NÚM. 10

Trabaja y muele á prisa, que los Dschellabah son fuertes,
y si no trabajamos, nos pegarán con palos,
y si no tienen palos, tirarán con fusiles;
trabaja y muele con valor (11).

Schweinfurth (12) encontró entre los Kredj, debajo del granero del más anciano del pueblo, un lugar reservado

para molienda, en el cual cuatro esclavas se encargaban de la tarea de moler el grano acompañadas de cantos. Wisman (13) observó entre los bassonges á dos mujeres que á la sombra de unas palmeras molían, cantando, el grano de mijo. Igualmente entre los Basutos se unen á menudo varias mujeres para moler en común; «su canto tiene exactamente el mismo ritmo que el sonar acompasado de las pulseras que llevan en los brazos» (14). Finalmente, Livingstone (15) da cuenta de una canción que las mujeres de los Basutos habían compuesto, dedicada á su propio viaje y que decía:

NÚM. 11

¡Oh, la marcha de los Bwanamokolu hacia Katanga!
 ¡Oh, la marcha hacia Katanga y la vuelta á Udjiji!
 ¡Oh, oh, oh!

También en los países asiáticos se usa aún, y por cierto en la misma forma de la que aparece en el Antiguo Testamento. En muchas comarcas muelen dos mujeres con una misma piedra; su tarea comienza muy temprano; en numerosas familias comienza á las tres. Molido el grano, empieza inmediatamente el amase de la pasta y el cocido del pan. En las familias ricas, esta tarea la realizan esclavas ó mujeres asalariadas que van de casa en casa (16). Dondequiera se canta al moler; pero no se conocen canciones de molino más que de Palestina y de la India inglesa oriental.

NÚM. 12

Cesa, oye el buho, cuando cantó dijo. Las noches felices han pasado.

Cesa, oye el buho que canta en la noche y dice: Oh, Zmikna, las noches felices ya se fueron.

Canciones indias de molino las ha recogido Georg A. Grierson en el distrito de Bihar, de la presidencia de Bengala, con ayuda de un prestigioso natural del país. Han

sido tomadas de boca de mujeres, junto con otros muchos cantos que emplean las mujeres de todas clases. Los cantos de molino forman un grupo de las canciones de mujeres, análogamente á lo que ocurre en Finlandia, y se conocen con el nombre de *jat'sar* (molino). Están compuestos en el dialecto *bhojpuri* oriental y se insertan tal como se acostumbra á cantar. Por ese motivo presentan algunas irregularidades métricas, que el editor atribuye á que han sido transmitidos largo tiempo sólo oralmente, siendo, por tanto, la melodía el único punto de apoyo de la memoria. «Se pueden reunir en cada línea el número de sílabas que se quiera, mayor ó menor, con tal que las exigencias del ritmo musical queden satisfechas». En la colección hay cuatro cantos de molino (17). El primero de ellos tiene nada menos que treinta estrofas. Contiene un romance muy popular entre los indios, en que se trata de una mujer rajputa, que prefirió suicidarse á ser la esposa de uno de los conquistadores mahometanos. El segundo, que luego insertamos, es una queja contra la ausencia del amante. El tercero describe el encuentro de una mujer casada con el hijo de un rey, al cual no quiere entregarse. Por último, en el cuarto se refiere la conmovedora leyenda de la mujer de Basti Sings, que ardía en amor por el hermano mayor de su marido, el cual mata á su hermano en la caza. Para rendir al difunto las honras debidas, accede la mujer, en apariencia, al ruego del asesino: éste la lleva ante el cadáver; pero el fuego del amor conyugal es tan grande, que hace salir del pecho de la esposa encendidas llamas que ponen fuego á la hoguera y consumen á la viuda al mismo tiempo que al cadáver. El canto es de una hermosura maravillosa y de un gran interés dramático. Sólo puede darse aquí una transcripción del más pequeño de los cuatro en una versión facilitada por A. Conrady (18):

NÚM. 13

Gahiri nadiyā agami bahè rāma paniyā
piyā calale morānga dēsavā, biharēlā rāma chatiyā.

1. Jaum hama janitōm ē lōbhiyā jālba rē bidēsabā

piyā kē paētavā ē lōbhiyā acarā chipaitōm.

2. Daha rōvè cakavā cakaiyā.

bichōhavā kaile rāma balamū.

3. Mumha tōra hāve ē lōbhiyā suruja kē jōtiyā

ām̄khi tōra hāve ē lōbhiyā amavā kē phariyā.

4. Nāka tōra hāve ē lōbhiyā sugavā kē thōravā

bhahum tōra hāve ē lōbhiyā cadhala kamaniyā.

5. Ātha tōra hāve ē lōbhiyā katarala panavā

ōra tōra hāve ē lōbhiyā kari kari mōchiyā.

6. Bām̄hi tōra hāve ē lōbhiyā sōbarana sōmtavā
pēta tōra hāve ē lōbhiyā puraini patavā.

7. Pithī tōra hāve ē lōbhiyā dhōbiyā kē patavā

gōra tōra hāve ē lōbhiyā kēravā kē thumhavā.

El río es profundo y las aguas corren sin fondo. Mi amado se ha ido hacia los Morangas, y mi pecho está destrozado.

1. Si hubiese sabido, ¡oh, ambicioso!, que querías partir para un país lejano, hubiera escondido tu vestido de viaje debajo de mis ropas.

2. La chakwa y su macho se lamentan en el mar y Ah Ram mi amado me ha dejado sola.

3. ¡Oh, ambicioso! Tu rostro es como los rayos del sol y tus ojos son grandes como una fruta de mango partida.

4. Tu nariz es como un pico de papagayo, y tus cejas como un arco tendido.

5. Tus labios son rojos como *betel* cortados, y tu bigote es tieso.

6. Tus brazos son como báculos dorados y tu estómago como la flor del loto.

7. Tu espalda es lisa como una tabla de lavar y tus piernas esbeltas como un tronco de plátano (20).

Que tampoco son desconocidos en el Nuevo Mundo estos cantos de molino lo muestra primeramente un pasaje de una narración de un viaje hecho por el teniente G. M. Wheeler en 1874 por Nuevo Méjico y Colorado (21). Se refiere al pueblo indio de San Juan en Río Grande, situado algo más arriba de la desembocadura del río Chama. «Paseando una noche por las calles del pueblo, llamó mi atención un canto muy monótono que salía casi de cada casa. Subiendo la escalera que conducía á la casa, me encontré á la dueña ocupada en moler grano, para lo cual se servía de dos piedras entre las cuales frotaba el grano. Para sostener el ritmo acompasado del movimiento de los brazos, cantaban esta canción el padre y los hijos. Veo en las descripciones de Castañedas que hablan de las expediciones de las tropas españolas en Nuevo Méjico que en aquel tiempo reinaba aquí, lo mismo que hoy, semejante costumbre».

Por último, sea citada aquí esta noticia, que amablemente nos comunica R. Sappers: «El trabajo que más tiempo les lleva á las mujeres de la América central septentrional es el moler el maíz. Mientras las mujeres mestizas de la América central tratan de animar á veces, pero no con frecuencia, este trabajo, extraordinariamente monótono, con un canto en voz baja, las indias de las tribus del Norte hacen no pocas veces esto mismo tarareando y silbando. Las indias de Quiché, en Guatemala, acostumbran á acompañar este trabajo silbando suavemente al compás de dos por cuatro, repitiendo siempre los mismos pasajes con pequeñas variaciones. En la primera mitad del compás se desliza el rodillo sobre la piedra de moler, ligeramente bombeada, y con esto queda el maíz cocido, deshecho y molido. En la segunda mitad del compás se recoge otra vez el molino, y así sucesivamente. La mayor parte de las veces los ritmos son extraordinariamente sencillos, como el siguiente:

b) *Trabajos preparatorios de las materias textiles.*

Lo mismo que el moler y el resto del trabajo posterior que se refiere al pan, son también predominantemente trabajos de mujeres las distintas operaciones que exige la obtención del lino, cáñamo, algodón, seda. Por consecuencia, encontramos aquí también numerosos cantos de trabajo. Particularmente el lino, al cual ha atribuído la fantasía popular en todos los momentos de su desarrollo tantas cualidades supersticiosas, es un favorito de la poesía del trabajo. La elaboración del lino comprende un gran número de operaciones: sembrarlo, recogerlo, cardarlo, macerarlo, secarlo, espardarlo, agramarlo, peinarlo, etc., y, por último, hilarlo y tejerlo. La mayor parte de estos trabajos pueden realizarse rítmicamente. Sin embargo, es problemático incluir entre los muchos cantos del lino que encierran las colecciones de cantares populares de Alemania y otros países, determinadas canciones destinadas á la siembra y cosecha de la planta. Muchos de ellos parecen ser cantos de danza que se cantan en las ruedas que las mujeres y las muchachas bailan alrededor del campo «para que el lino prospere» (23).

Entre los trabajos anteriormente citados está representado el arrancado por la siguiente canción del bajo Rhin (24):

NÚM. 14

No muy aprisa.

Wat dood eer met dá Rou? wat dood eer met dá
 Rou? Wat dood eer met dá Tai-sche Rou? viv-la viv-la
 Tai-sche Rou? Wat dood eer met dá Rou?

El lino maduro se arranca con raíces de la tierra. Durante esta faena, las arrancadoras se permiten bromas distintas con los transeuntes; particularmente se les cantan canciones en que su nombre vaya unido al de muchachas del pueblo. Por desgracia, en las colecciones de estos cantos populares (25), van con frecuencia mezclados con los que se cantan en el agramado y aun en el cardado del lino. Para el cardado, reúnen en general las muchachas y muchachos del pueblo, y las canciones que se cantan mientras se carda tienen el carácter de una coquetería bastante libre. Pero en los estribillos, compuestos la mayoría de las veces de exclamaciones sin sentido, se adaptan al ritmo del trabajo, imitando frecuentemente el ruido del peine de un modo bastante perceptible.

NÚM. 15.

1. Usen Cristian, den neimt du wol gern?
«De Quinke de quank
He is mi to lang,
Krigt mir unner de Bank.»
Juchhei, lat en gahn!
 2. Den N. N., den neimst du wol gern?
«De Quinke de quank
He is mi to dick,
He hed kein Geschick.»
Juchhei, lat en gahn!
 3. Den N. N., den neimst du wol gern?
«De Quinke de quank,
He is mi to arm,
Datt Gott erbarm!»
Juchhei, lat en gahn!
 4. Den N. N., den neimst du wol germ?
«De Quinke de quank,
De is mi to grot,
De fritt mi mein Brot.»
Juchhei, lat en gahn!
1. A Christian le tomarías de buena gana? «De Quinke de quank, es demasiado alto para mí; puede meterme debajo del banco.» Juchhei, déjale que se vaya.
 2. A N. N. le tomarías de buena gana? «De Quinke de

quank, es demasiado gordo; no sirve para nada.» ¡Juchhie, déjale que se vaya!

3. ¿Al N. N. le tomarías de buena gana? «De Quinke de quank, es demasiado pobre; Dios tenga compasión de él.» ¡Juchhei, déjale que se vaya!

4. ¿Al N. N. le tomarías de buena gana? «De Quinke de quank, es demasiado tragón; me comería todo el pan.» ¡Juchhei, déjale que se vaya!

Por desgracia no tenemos ningún dato que nos diga la forma en que se canta esta canción. Pero probablemente será un canto alternado entre el coro y la moza á quien se canta. El coro cantará el primero y el último verso de cada estrofa y la moza el resto. El canto no parece comprenderse si no se le piensa cantado en una faena al aire libre, en la recolección del lino, por ejemplo. Por el campo donde se trabaja van pasando mozos que se adjudican por las cantoras á las muchachas presentes (26).

Nr. 16. (Soest.)

No muy movido.



1. Wat schweint op u-sen Dui = le? ¹⁾ hm, hm! Woll
2. Wei satt denn dar = in = ne? hm, hm! Na-
3. Wei leip denn dar = üm = me? hm, hm! Franz



1. nur su = ne hoal = le Tun = ne. Na = na, ha ha!
2. ria Klein satt dar = in = ne. Na = na, ha ha!
3. Wer = ner leip dar = üm = me. Na = na, ha ha!

Complemento.



4. Niu loat us mal öw-er-rummeln ²⁾. Hei juch-hei! Franz
5. Wat sälle für eine wu-ier ³⁾ heb-ben? Hei juch-hei! So-phie



4. Wer-ner hätt sui = ne Deurn ⁴⁾ ver-kum-pelt ⁵⁾. Hei juch-hei!
5. Mät-ter sall't söi = ber sinn. Rum-mel-dum-bei!

NÚM. 17

2. We sall dat Siebken halen?
 Veder lipp un dei!
 Dat sal wol use Katriken don.
 Ei ja, veder lipp un dei!
 Ei ja, der Lieben sind twei!

¿Quién traerá el colador?
 Veder lipp un dei!
 Eso lo hará nuestra Catalina.
 ¡Ei, ja, veder lipp un dei!
 ¡Ay, sí, los amantes son dos!

NÚM. 18 (HALINGEN)

1. Ik här 'ne Piäpermüele sniuwen
 Fidderlidum van der lipp un dal!
 Hauge buawen Kösters Hiuse.
 Wer da, wer da?
 Tummel die mal na Gänsima!
2. Bai sal der dann oppe male?
 Fiderlirium etc.
3. Witten Tüens sal der oppe malen.
 Fiderlirium etc.
4. Bai sal 'me dan derbei helpen?
 Fiderlirium etc.
5. Swatten Félke sal iäm helpen.
 Fiderlirium etc.

NÚM. 19

(KÖRNE JUNTO A DORTMUND)

Knötken briekt bove af.
 Kloven, groven!
 Klörken Schulten well nu heme gohn,
 Jo heme gohn!
 Klörken kann so nette danzen
 Un so lise gohn.
 O du, min leve Klörken,
 Wat hev eck di dann don,
 Dat du wus heme gohn?

«Dat well eck wull seggen :
 Du löfft alle Derens noh,
 Un wen du dat ne loten wus,
 Dann maut eck heme gohn,
 Jo heme gohn !

Kriotken está desesperado.
 ¡ Kloven, groven !
 Clarita Schulten quiere irse á casa,
 ¡ Irse á casa !
 ¡ Clarita baila tan bien
 Y anda tan suavemente.
 Oh, mi querida Clarita,
 ¿ Que he podido hacerte yo
 Que te quieres ir á casa ?
 «Voy á decírtelo pronto :
 Vas tras todas las muchachas,
 Y si no has de dejar eso
 Tengo que irme á casa,
 ¡ Irme á casa !

NÚM. 20

Boven an de Köhendör,
 Rem sen jo jo !
 Do kümmt de leckerø Schlückes dör,
 Do seih eck noh.
 Midden unner de Luken
 Rem sen jo jo !
 Do sitt de fulen Pucken !
 Do sitt de fulen Pucken !
 Do krast se em Mülle,
 Rem sen jo jo !
 Du Lecker, du Lecker, hoho !

NÚM. 21 (KORNE)

Lat de Riepe fart gan,
 Ränzeriaria !
 De Bänner maut süss mautig stan,
 Ränzeriaria !

Todos estos, y los demás conocidos cantos de cardado de lino de Westfalia, tienen una nota común. Algunas

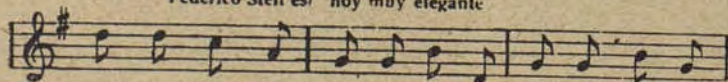
partes de ellas se improvisan ó, por lo menos, se cambian los nombres de las personas en ellos aludidos. A veces, el texto lo canta un solista, y el coro contesta con el estribillo; otras veces se canta en forma de cantos alternados entre cardadores y atadores de manojos. Esto ocurre en una de dos canciones conocidas del bajo Rhin, las cuales son, por lo demás, cantos populares de enumeración que se cantan también en otras regiones de Alemania independientes del trabajo del lino. La música de estas canciones parece muy antigua. Se canta de manera que cada verso se dice primeramente por un solista y luego es repetido por el coro.

Al cardado sigue el enriamiento ó agramado del lino, que se mete en el agua. Recogido de nuevo, comienza el agramado. El instrumento que en esta faena se utiliza consta de una especie de cajón en el cual se introducen los manojos secos de lino ó cáñamo, á los cuales se golpea luego para separar la parte aprovechable. El golpear rítmico de las agramadoras produce un ruido sonoro que cuando se reúnen varias agramadoras da por resultado un ritmo muy vivo. Los dos ejemplos siguientes provienen de la comarca de Mähren.

Nr. 22.



1. Frik Stell der steht hübsch sei - ne; er
Federico Stell est hoy muy elegante



trägt a schwarz-brauns Hü - te - lein, das Hü - tein steht ihm
trae un sombrero gris, el sombrero le esta



muy bien; la suya le quiere mucho
bra - ve; die Siene die hat ihn ger - ne.

2. Was würde dem nicht brave stehn?

Weil er a braver Jungesell is,

A brever und a feiner:

Die Siene is schon seie.

¿Quién no te tendrá cariño?
 Porque es un buen muchacho,
 Un muchacho bueno y fino:
 La hermosa es ya suya.

NÚM. 23

1. Ei mei liebes Malchen hie,
 Jetzt is die Reih' an dir!
 'S is eben an der Zeit.
 Ich weiss, dein feiner Knecht
 Er wart't of dich allein;
 Er will dich eba hon.

2. Er wird schon wegen deiner
 An braunen Standpalz anhan.
 A brauner Standpalz
 Das is a edle Zier.
 Ei, mei liebe Frische Lies,
 Jetzt is die Reih' an dir!

1. ¡Ay mi querida Malchen!
 Anora te toca á ti la vez.
 Es precisamente el tiempo.
 Yo sé que tu servidor
 Te aguarda á menudo á solas.
 Te quiere á ti precisamente.

2. Por tu causa quiere ponerse
 Una chaqueta de piel gris.
 Una chaqueta de piel gris
 Es un adorno muy fino.
 ¡Ay, mi querida Frische Lies!
 A ti te toca ahora la vez.

En ambas canciones se emparejan las muchachas con determinados amantes. La indica, además, que la broma va circulando de muchacha en muchacha.

Que también en otros países se encuentran estos cantos lo muestra la siguiente canción estonia (28):

NÚM. 24

Lähme koio, kolgi rahwas,
 Koio, kolgi, moifarahwas
 Karro, meil käinud kamberisa,
 Metsa ol käind honeessa,
 Pilland mahha pima püttid,
 Kallutanud kore kirnud.
 Hakkame koiox minnema!

Vamos á casa nosotros los cardadores,
 A casa de nuestro señor, cardadores.
 Un oso ha entrado en nuestra habitación,
 Un oso se ha metido en nuestra casa,
 Ha vertido las tazas de leche
 Y las cazuelas de nata.
 Déjanos irnos á casa.

2. Ku on tousnud, koit on wäljas :
 Koddokorjajad küllassa,
 Perreröwijad perresa,
 Lastetatijad tallussa !
 Touske ülles, nored piad,
 Touske, linno lougutama,
 Kannepida kolkimaie !

2. Se oculta la luna, comienza á amanecer :
 En el pueblo empieza la vida,
 Oyense las voces de los criados que se aprestan para ir
 al trabajo.
 Y el griterío de los niños en las casas.
 ¡ Arriba, vosotras, muchachas !
 Arriba á cardar el lino
 Y á trabajar el cáñamo.

Según todas las apariencias están aquí mezcladas dos distintas canciones, la segunda de las cuales es una excitación á las muchachas perezosas para que se levanten á cardar el lino, y la otra, una invitación á retirarse á sus casas los obreros después de terminada la obra del día.

En cada una de ellas fundamenta humorísticamente la pretensión con un acontecimiento terrible que se supone ocurrido.

Pero dondequiera se distinguen los cantos de este grupo por un carácter alegre que llega en ocasiones hasta la licencia. Por esa razón forma un buen contraste con los cantos de molino, que se caracterizan principalmente por su gran seriedad y por las conmovedoras quejas que contienen. Las dos clases de trabajo son igualmente penosas, y ambas son, además, ejecutadas por mujeres. Pero el moler es trabajo diario; las obreras lo hacen solas y generalmente en habitaciones cerradas. Por el contrario, los trabajos de las materias textiles duran poco tiempo, la mayor parte se hace en comunidad, muchos al aire libre, y cuando no, como sucede en el cardado, con la colaboración de obreros de ambos sexos, mientras que el moler es faena exclusiva de las mujeres.

c) Hilar, tejer, hacer encaje, trenzar mimbres.

Los escritores griegos citan repetidamente cantos de hilanderas, y Virgilio hace cantar á las Nereidas, mientras hilan, los amores de Marte y Venus. Conocido es también el canto del parto, en el epitalamio de Cátulo Peleo y Thetido, cuyo estribillo,

Currite, ducentes subtemina, currite, fusi!,

tiene relación, sin duda, con algún canto popular de hilandera. De todos modos, estas noticias que la poesía erudita de la antigüedad nos ha transmitido no nos dan idea alguna exacta del contenido ni de la forma de las canciones que las esclavas cantaban al lado de la rueca. No hacen más que testimoniar de la costumbre que entre circunstancias análogas se encuentran todavía hoy. Así cuenta Mungo Park de una mujer negra que, después que le cogió, le proporcionó un refresco y un sitio para descansar, tornó á llamar á sus criadas para continuar hilando al-

godón, en cuya tarea siguieron la mayor parte de la noche. «Amenizaban su trabajo cantando. Uno de los cantos era improvisado, de seguro, pues yo mismo era el asunto de él. Lo cantaba una de las mujeres jóvenes, y las otras respondían con una especie de coro. La melodía era triste y quejumbrosa, y las palabras eran éstas:

NÚM. 25

Soplaba el viento, caía la lluvia. El pobre blanco tan cansado y débil yacía bajo nuestro techo. No tiene mujer que le mueva el grano, ni madre que le llene de leche la taza.

Coro: ¡Oh, tened compasión del pobre blanco; ni mujer ni madre cuidan de él.

Que aquí se trata de cantos de trabajo acompañados, lo verá claramente quien se represente el hilado con el huso. El huso «baila», es decir, se mueve rítmicamente mientras los numerosos cantos de hilanderas que contienen nuestras colecciones de cantos populares, como se refieren al torno, á lo sumo pudieran acomodarse al ritmo del pie que pone la rueda en movimiento. Y de que realmente hacen eso existen varias pruebas, no sin importancia, para nosotros. El labrador de Westfalia, que reúne en su casa, alrededor del torno de hilar, niños y criados, dice: «En cuanto noto que las ruedas se desaniman, propongo un cantar alegre, y había usted de ver qué alegres suenan las ruedas con el canto». Inserto aquí una de esas canciones (29):

NÚM. 26

1. Blinne Jost, de hadd' 'ne Deeren,
De woll he von harten geren
Bringen to den rechten Stand,
De von Gott ist toerkant.
2. Klecks de Schriever de wörd ropen,
He kam mit den Echriewtüg lopen,
Un he schrew wol in den Breef,
Wat de Deeren mit e kreeg :

3. Eenen Pott un eenen Schlef,
Sess Paar Lepels, krumm und scheef,
Eenen Roch, sess Ellen wiet;
O, wat fröde sick dat Lüt!
4. Eenen Kist un eenen Schrank,
Sene Tunnen to'n Schwinedrank,
Twe ole Küssen, eenen Pöhl;
Segge ji Lüe, war dat nich weel?
5. Rappel-Pappel hett de Pape,
He ham mit de Mönkes kappe,
Nam en old Katgissenbook,
Gew se een, twe, drie tahop.
6. Abends güng de Hochtied an,
Frölick wören Fru und Mann,
Frölick wören alle Gäste,
Dre brade Herink was dat Beste.
7. «Jösken, schmeck es to, wo söte»
«Dunerhal, et is je Kriede!»
«Junge et is je Brannewin
Un en Klutken Sucker drin.»
8. Use Hans nu dukk und wull,
Küsst sin Gretken, dat nich wull,
Bats! kreg he en up de Schnupe;
«Jess-Mar'Josep, min Auge' is ute!»

1. Blinne Jost tiene una novia, á quien quiere de corazón, y quisiera alcanzarla por el camino que Dios ha señalado.

2. Le llamó á Klecks el escribiente, que vino en las cosas de escribir, y escribió el documento: el dote de la muchacha.

3. Un puchero y una taza, seis cucharas retorcidas, una saya de seis varas. ¡Cómo se alegró la chica!

4. Una caja y un armario, una cuba para vino, dos almohadas y una cama. ¿No es verdad que esto era mucho?

5. Vino luego el pastor con un viejo catecismo; preguntó una, dos, tres veces y quedó despachado.

6. Por la noche fué la boda. El novio y la novia estaban muy alegres, y muy contentos los invitados. Pero el mejor era el buen Herink, fué el mejor.

7. Jösken, ¿te gusta eso que es tan dulce? ¡Caracoles! Es vinagre! «Muchacho, es aguardiente con un trozo de azúcar dentro.

8. Hans á todo trance quiere buscar á Gretken que no quiere. ¡Zas!, le pega una bofetada. ¡Jesús, María y José, me he sacado un ojo!»

Esta canción es característica de todo un grupo de ellas que se designa comúnmente con el nombre de *Bettelhochzeiten* (30).

En la forma de la narración tienen cierto parecido con otro género de canciones que se encuentran en los cancioneros bajo el nombre de *Historias de enumeración* y que está demostrado tienen su origen en las faenas de hilar; es más, en ellas están íntimamente ligadas con el trabajo. El primero que ha consagrado su atención á estas ingenuas creaciones de la poesía popular, J. C. Meinert (31), dice que se emplean al hilar «para excitar la emulación»; es preciso hilar un hilo en el tiempo que tarda en pronunciarse cada línea de la canción, y luego los hilos se cuentan por las líneas. Hilanderos hábiles logran cantar é hilar una estrofa entera antes que otros una línea ó una estrofa corta. Hay que confesar que no podía elegirse otra medida más noble para la aplicación que la que se ha elegido en este trabajo manual. El número de estas canciones es bastante numeroso (32); la que va á continuación es de las más conocidas:

NÚM. 27

1. Dro-ben auf arü-nen=der Gaid, da steht ein schö=ner
Arriba en el campo verde, hay un hermoso

Birn-baum, ichö=ner Birn-baum trägt Laub. 2. Was
peral, el hermoso peral tiene hojas. Que

ist auf dem sel=bi=gen Baum? Ein wun=der=schö=ner
hay en el mismo árbol una hermosa

Wit
rama

ist auf dem Baum. Baum auf der Gaid
rama en el árbol, árbol en el campo.

D. C.

3. Was ist an demselbigen Ast?
 Ein wunderschöner Zweig.
 Zweig an dem Ast,
 Baum auf der Haid.
 Droben auf grünender Haid,
 Da steht ein schöner Birnbaum.
 Schöner Birnbaum trägt Laub.
4. Was ist auf demselbigen Zweig?
 Ein wunderschönes Nest.
 Nest auf dem Zweig,
 Zweig auf dem Ast
 Ast an dem Baum,
 Baum auf der Haid.
 Droben auf grünender Haid, etc.
3. ¿Qué hay en la misma rama?
 Una ramita preciosa.
 Ramita en la rama
 Rama en el árbol
 Arbol en el campo.
 Allá arriba en el campo verde
 Hay un peral muy hermoso.
 Peral hermoso tiene hoja.
4. ¿Qué hay en la misma ramita?
 Un nido precioso.
 Nido en la ramita,
 Ramita en la rama,
 Rama en el árbol,
 Arbol en el campo.
 Allá arriba en el campo verde, etc.

En el nido hay un huevo, en el huevo un pájaro, en el pájaro pluma, de la pluma sale un colchón, y así sucesivamente. Cada estrofa contiene también las precedentes, y resulta por eso más difícil de repetir sin falta. A este grupo pertenecen las historias de número de Jockel, á quien el labrador envía á segar cebada (en Suavia á sacudir peras), del cazador que tiene que tirar sobre la liebre, del puchero que tiene un agujero, el de las partes de una casaca, y también el del primo Miguel, que se hace un violín, una flauta, un arpa, etc. La mayor parte de estos cantos sin

rima se han convertido en canciones infantiles. Me limito á insertar aquí un ejemplar que ha sido publicado por D. H. Sanders (33), como «canto de hilandera bajo alemán»; pero que no se encuentra en esta forma en los cancioneros populares alemanes. Basta conocer la última estrofa, que encierra en sí las otras doce.

NÚM. 28

As ick ênst en Hûswirt wir,
 Köft ick mir ein Gör:
 Schit vör de Dör-het min Gör
 Lusepung-het min Jung,
 Dicklyw-het min Wyw,
 Spinnichgirn-het min Dirn
 Domichrecht-het min Knecht,
 Wittstirt-het min Pird
 Rodobst-het min Oss,
 Sett bit to-het min Ko,
 Trippeltrin-het min Schwin,
 Trippeltrap-het min Schap,
 Träderant-het min Gant,
 Kugeldan-het min Han,
 Tridirin-sett bett in.

La mayor parte de los llamados cantos de hilanderas en nuestros cancioneros populares son sospechosos á causa de su tendencia moralizadora. Sólo muy pocos tienen un tono fresco y burlesco, y éstos conciden con los dos grupos de cantos de que acabamos de hablar, en cuanto que en ellos la enumeración tiene un gran papel. Entre ellos hay que contar el tan á menudo publicado «Spinn, spinn, meine liebe Tochter» (Hila, hila, mi querida hija) (34), y en el que la madre promete á la hija, primero, un par de botas, luego medias y luego un vestido. Sin embargo, la hija no puede hilar; le duele el dedo; hasta que al fin la madre le promete un hombre.

Ja, ja menie liebe Mutter,
 Der steht mir wohl an!
 Ich kann auch schon spinnen,
 Es schmerzt mich kein Finger
 Und tut und tut und tut mir nichtweh.

Sí, sí, mi querida madre; ése me parece bien. Además, ya puedo hilar. No me duele ningún dedo ni me lastima más.

El origen de esta característica forma de la poesía del trabajo hay que buscarlo en la institución conocida en toda Alemania con el nombre de «*Spinnstube*» (Cuarto de hilar), y de la que pueden encontrarse muestras fuera de Alemania, desde Bretaña hasta el Himalaya (35). En él se reúnen un gran número de muchachos y muchachas para el trabajo nocturno en común. Se cantan canciones; generalmente uno de ellos canta delante, y los demás le responden con un estribillo. La parte del que canta delante no tiene nunca en las canciones de hilar de que aquí se habla más que dos ó tres versos; pero á medida que la canción avanza crece el estribillo y se hace, por tanto, mayor y más complicada la parte del coro, y el que canta delante tiene más espacio para introducir nuevas variantes en el texto ya conocido. Ahora bien, como cada cual puede cantar delante y estas canciones no tienen propiamente fin, los concurrentes se excitan y aparece la emulación, así para improvisar como para hilar; así se explican las muchas variantes que se encuentran de estos cantos en los cancioneros.

Entre los wendos, en el Lausitz, «cada cuarto de hilar tiene su cantora delantera (*sanoseika, kantorka*), la cual comienza las canciones y, en general, dirige el canto. Por lo tanto, tiene que tener una buena provisión de letras y melodías en la cabeza. El cargo está lleno de dignidad, pues las muchachas dan mucha importancia al canto, y en las noches de hilaza, á él se destina la mayor parte del tiempo. Por eso se oye preguntar con frecuencia cuando se acerca el tiempo de las hilazas: ¿Qué nuevas canciones vamos á oír? (36).

También los letos tienen en los cuartos de hilar cantores especiales que reciben en recompensa de su labor guantes confeccionados con particular esmero por las muchachas (37).

Cantos de fuera de Alemania he podido encontrar pocos. Quizás el que expresa con mayor fidelidad su carácter es el de Normandía, que va á continuación:

«Mientras el que canta delante, en muchos casos el poeta al mismo tiempo no dice más que un verso, el coro canta un estribillo de varios versos cuya monotonía se adapta muy bien á la lentitud del trabajo y al mismo tiempo da espacio al poeta para seguir improvisando» (38).

NÚM. 29

De Paris á la Rochelle,
Plantons le moy (=mai)
Plantons le moy, Madeleine,
Plantons le moy,
Vous et moi.

2. Il y a trois demoiselles,
Plantons, etc.
3. Qui se coiffent á la chandelle,
4. «O ma soeur, que vous êtes belle!»
5. «A quoi ma beauté m'y sert elle?»
6. Je n'en suis pas plus tôt mariée».
7. «Dedans un an vous le serez».
8. «Dedans un an je serai morte.
9. Que ce ne soit e roc ni terre,
10. Mais dedans un coffret de roses,
11. Sur ma tombe que l'on y plante
12. Un rosier de roses blanches,
14. Les escoliers qui vont en ordre,
15. Y cuilleront chacun une rose,
16. Et prieront Dieu pour la belle,
17. Pour la belle morte d'amourette».

Plantons le moy,
Plantons le moy, Madeleine,
Plantons le moy
Vous et moy.

De Serbia conocemos dos romances que, sin duda, han tenido su origen en el cuarto de hilar (Moraba) (39). Insertaremos aquí todavía una canción de rueca de Masuren (40):

NÚM. 30

Gdy śnie - zek po - bie - li te zie - ló - ne po - la
 te - dy się zej - dzie - my wi - co - rem zka - dze - ló, gdy
 koł - ka za - war - ko, niech się, śpie - wy wzno - so. Nić
 tnie - jsa nad ied - wabł', to nas - za ro - zko - sa.

Cuando la nieve blanquea los campos verdes, nos reunimos para hilar. Cuando las ruedas zumban, suena nuestro canto. Que los hilos sean finos como seda. ¡Ese sea nuestro placer!

Además poseemos algunas cuartetos letas. En una de ellas se pide á los muchachos que enciendan las luces para que las hilanderas puedan ver; en otro se increpa á las muchachas porque se duermen y trabajan poco. Este último motivo se repite con frecuencia, entre otras, en esta canción griega moderna (41).

NÚM. 31

Αι κακai μου συννιμφάδες ἀκαμάτραι μέφωνάζου.
 Κ'έγω γνέθω, τηλυγ' διαζω πέντε μηνας, πέντ' ἀδράκτια
 πέντε μηνας, πέντ' ἀδρακτια! πόσε τά' γνεο' ηκαίμενη

Mis malas cuñadas me dicen que soy-holgazana y en cinco lunas hilo cinco ruecas. Cinco ruecas enteras en cinco lunas. ¿Cuándo descanso yo entonces?

Mucho menos sabemos del canto de los tejedores. Esto dependerá de que el t \acute{e} jer dif \acute{i} cilmente puede hacerse en comunidad, y si bien han llegado hasta nosotros noticias de que las esclavas antiguas y las siervas de la Edad Media cantaban en el telar, estos cantos pasaban como muy simples é indignos de ocuparse de ellos (42). Sin embargo, tambi \acute{e} n tej \acute{i} an mujeres libres. La marcha r $\acute{i$ tmica del trabajo, as \acute{i} como su duraci \acute{o} n y monoton \acute{i} a, deb \acute{i} an invitar al canto. Ya Homero hace que las diosas tejedoras acompa \acute{n} en con cantos sus faenas (43). En la odisea dice:

«Llegados á la puerta de la diosa de los cabellos rizados, oyeron á Circe; cantaba con voz melodiosa, tejiendo una maravillosa tela con la gracia inmortal con que las diosas hacen sus trabajos divinos.»

Virgilio nos describe la vida campestre en las noches de invierno: el hombre

*Interea longum cantu solata laborem
Arguto coniunx percurrit pectine telas.*

La canci \acute{o} n consuela del largo trabajo. Fortalece la paciencia de la obrera que amenaza consumirse por la lentitud de la marcha de la obra; pero el telar mezcla con la de ella su voz aguda. La voz humana y los golpes r $\acute{i$ tmicos del peine marchan á compás.

De tiempo moderno poseemos dos canciones de tejedoras de Lituania (44), de las cuales la primera se asemeja por su contenido á los cantos de molino.

NÚM. 32

En las montañas sajonas encontramos una interesante imitaci \acute{o} n de las costumbres del cuarto de hilar entre las confeccionadoras de encajes. Tambi \acute{e} n éstas cantan canciones con versos de enumeraci \acute{o} n, que sirven «para estimular las obreras haciéndolas colocar los alfileres con el ritmo de los versos». Conocemos dos colecciones de estos cantos (45); contienen principalmente historias de enumera-

ción, todas ellas de una encantadora ingenuidad. Muchas recuerdan las canciones infantiles. Inserto aquí una muestra :

NÚM. 33

Ihr Techtr giht ze Rocken,
Macht 11 Ehl'n Borten,
Im zwied'r ehamm.
Hat 1 geschlagen,
Hat 2 geschlagen,
.....
.....

Hat 12 geschlagen.
Sunntig is Mantigs Brud'r ;
Dienstig lieng m'r im Lud'r,
De Mittwoch is de Woch halb aus,
'n Darschtig sei kane Bort'n im Haus,
'n Frettig giht de Mutt'r aus,
'n Sunnobnd wied'r ei,
Kocht en gut'n Hierschbrei :
Drei Mann'l Eier nei,
E halb Niess'l Butt'r nei,
Wer rácht geklipp'lt hot,
Ka á d'rbei sei.
D'r Fuchs ging ins Kraut,
De grinn Blett'r fross 'r raus,
De galn liess 'r lieng
Ihr Klipp'lmád, lasst eich net betrieng.
De Ehl is krump,
De Schár ist stump,
Wen Klipp'lmád'n fahlt noch e lang'r Strump.
Sogt a, wie viel ?

Esto ocurre ; luego dedica la cantadora un regalo á cada una de las muchachas como recompensa de su aplicación :

Du krist en Rock,
Du krist en Hut,
Du krist e Tich'l, etc., etc.

Los versos se recitan en un tono medio cantado y medio hablado, como las canciones de los niños. Es el único

caso que yo conozca en que una industria á domicilio se haya apropiado cantos de trabajo pertenecientes á la forma de la economía casera cerrada; el fenómeno es tanto más notable cuanto que la mísera situación de las encajeras parece poco apropiada para despertar en ellas alegría.

Aquí debe mencionarse también una canción que se canta en Francia en las comarcas productoras de seda (46). Recuerda el canto de hilandera arriba (pág. 70) citado, y se muestra por el largo estribillo como canto de trabajo. He aquí las primeras estrofas:

NÚM. 34

1. La Pernette se lève.
Tra la la la la la tra la la la,
Londérira!
La Pernette se lève.
Deux heures d'avant jour.
2. Y prend sa quenouillette,
Tra la la la la la tra la la la,
Londérira!
Y prend sa quenouillette,
Son joli petit tour.
3. A chaque tour qu'elle file
Tra la la la la la tra la la la,
Londérira!
A chaque tour qu'elle file,
Sa mêt' vient, lui demand';
Perette, qu'avez-vous?

Semejante á los labores textiles es el trenzado de cordeles, esteras, cestos, que pertenece, como aquéllas, á los trabajos que mayor paciencia exigen. Por eso encontramos también aquí el canto de trabajo (47), aun cuando apenas podamos representarnos el ritmo de estas faenas. Como muestra insertamos esta canción serbia (48).

NÚM. 35

La muchacha está en la altura, en la altura, allá lejos, con seda teje cordones y les habla así:

«Si supieras, cordoncito mío, que había de traerte un mozo quisiera tejerte de seda y oro, y adornarte con perlas.»

Esta canción puede considerarse como canto de trabajo, por lo menos en cuanto que hace pasar del trabajo á la aplicación de sus productos, y por tanto —á semejanza de otros ejemplos todavía no citados—, expresa pensamientos del obrero que están en relación con su faena.

d) En el acarreo de agua.

En civilizaciones con una técnica poco desarrollada se cuenta entre los trabajos más penosos el de procurarse agua para hombres ó animales ó para el riego de los campos en países secos. Es necesario primeramente excavar el pozo, luego sacar agua de él y, por último, llevarla á casa. Sven Hedin (49) cuenta cómo en un momento de desesperación porque el agua faltaba en el desierto, uno de sus acompañantes excava un pozo trabajando al compás de un canto. Poseemos aún el texto de una canción de pozo primitiva de los israelitas, contenido en una inscripción que conmemora el sitio donde descansó este pueblo en su paso por el país de los moabitas (50). Allí se dice: «Este es el pozo que Jehovah pensaba cuando ordenó á Moisés:—Reune al pueblo para que pueda darle agua». En aquel tiempo cantaban los israelitas la siguiente canción:

NÚM. 36

«Corre, ¡oh, pozo! ¡Cantadle alegremente! Tú, pozo, cavado por los príncipes, á quien ahondaron con sus cetros y bastones los más nobles del pueblo.»

Probablemente se trata aquí de una canción muy popular cuyo origen atribuía la tradición al pozo más famoso. Es posible que los primeros versos constituyan el estribillo con que se acostumbraba á comenzar los cantos destinados á las excavaciones de pozos.

Todavía se canta hoy en Palestina. Esto ocurre primeramente al dar de beber á los rebaños. Se echa al pozo el cubo de cuero, atado á una cuerda, de la cual dos personas van tirando lentamente. «Inclinándose hacia el pozo, uno de ellos coge con ambas manos la cuerda y tira de ella tanto como sus brazos dan de sí cuando se ha puesto en pie. Mientras tanto, canta el primer verso de la canción, unas cuatro ó siete sílabas. Entretanto, el otro se ha inclinado á su vez y coge la cuerda en el momento en que el primero la suelta, la sube y canta el verso siguiente. Con el tirar alternativamente se aligera y se hace más rápida la operación. Con mucha frecuencia, este trabajo lo hacen muchachas (51), á veces hombres y á veces un hombre y una mujer».

Dalman (52) inserta tres de estas canciones, de las cuales daremos aquí una.

NÚM. 37

Haijhin jom gen
haij helwat elleben
'allaiji merwihenne
lauin edlewi schemne.

¡Bien venidas las ovejas que tornan! ¡Bien venidas las de la leche dulce! Tengo que ordeñarlas abundantemente sin remisión.

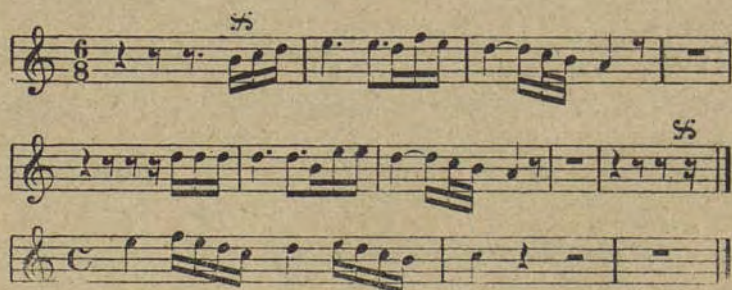
Todavía más difícil y penoso es el trabajo de sacar agua para regar ó drenar los campos, como se hace en Oriente con frecuencia. El trabajo se hace con instrumentos imperfectos y bajo los rayos del sol más abrasador, y es para los obreros muy fatigoso. Por eso sus cantos no constan con frecuencia más que de una frase ó de una sucesión de exclamaciones sin sentido alguno, á los cuales, los observadores que los han oído no han concedido importancia bastan'e para tomarlos. Emil Schmid (53) nos ha recogido un ejemplo muy característico en la India meridional. Es una canción de los trabajadores que sacan el agua de los campos de arroz, y suena de este modo:

NÚM. 38



Mientras estos monótonos cantos los cantan en la India hombres y mujeres á coro, y por lo tanto, quizás estuvieran más en su sitio en nuestro tercer grupo, los cantos de los sacadores de agua egipcios son, indudablemente, cantos individuales. He aquí algunas de sus melodías, recogidas en Esneh y Kenneh por Villoteau (54):

NÚM. 39



El agua se saca, generalmente, por medio del Schadûf, una polea sujeta á una viga, á uno de cuyos extremos va una vasija y al otro un peso. «Con esta vasija se eleva el agua hasta una cuba dispuesta á unos ocho pies de altura, para recibirla y después conducirla por el campo que se quiere regar» (55). El trabajar en el Schadûf pasa como el más difícil de los que realizan los campesinos egipcios. Los obreros están casi siempre en el agua y tienen que cuidar de que los cubos suban y bajen sin cesar. La letra de las canciones que en esta operación se cantan son tan melancólicas como sus melodías. He aquí uno de esos cantos (56). Proviene de Abú Gurêb, junto al Cairo:

NÚM. 40

Hakámte, ja bèn, bisán i?
 Báhbah el-haije!
 La umme tibki
 wa-la amme
 wa-la haije.

¿Has decidido ahogarme, ¡oh, Dios? ¡Afloja si no el lazo!
 Ninguna madre llorará por mí, ni ninguna hermana, ni ninguna tía.

Por último, se canta también en Oriente al acarrear agua. «Fuentes y pozos están muy alejados de las casas y las tiendas de campaña. Por esa razón, el acarreo del agua es una de las ocupaciones más importantes de las mujeres y las muchachas. Hacia la noche ó por la mañana temprano salen á buscarla y la traen con sus jarros sobre la cabeza». Primeramente insertaremos aquí un ejemplo del alto Egipto:

NÚM. 41

Ja bant, imlu u-silu
 la-n-nahar jitla aleje!
 hafe min mahbubi jila ini
 sidi u m-harrag aleje.

«Durante el camino se habla y se bromea mucho. A una casada joven le ha prohibido, por cualquier razón, ir á buscar agua su marido; pero ella, á pesar de eso, se ha escapado». Entonces, dice:

«¡Muchachas, llenad vuestros jarros y quitadlos, no vaya á sorprenderme el día! Temo que mi amado me encuentre. Es mi señor y me lo ha prohibido» (57).

Hay un segundo ejemplo que proviene de la comarca de Alepo (58). Dice así:

NÚM. 42

Jabu fard en-jafdak abu-l enin!
 jabu fard en
 Unomak al idin -nom alcheschef ta aban,
 nomak al idin.

«¡ Oh, tú el tuerto! ¡ Sálvate la que tiene dos ojos! ¡ Oh, tú el tuerto! Tu sueño en mis brazos es el sueño del hijo de la gacela, del fatigado.»

La muchacha tiene un amante tuerto. Para remediar su mal daría gustosa uno de sus ojos.

e) *Domésticos.*

Ya en el segundo capítulo se indicó que también en la esfera de las faenas domésticas hay varios trabajos que se verifican rítmicamente. También entre ellos se encuentran ejemplos interesantes de cantos de trabajo. En Arabia (59), el esclavo que tritura el café en el mortero acompaña con cantos el ruido acompasado que su trabajo produce, y de Bengala (59.^a) se nos comunica una canción que nos atestigua el mismo hecho fregando una caldera.

NÚM. 43

«La hermosa está limpiando la caldera y canta una canción. Dice así:

«Todo lo que mi marido gana con su trabajo lo gastó yo en *Betel*.»

El editor explica la canción por la costumbre india de que los trabajadores ambulantes, allí tan frecuentes, envían á su casa lo que ganan, donde no siempre se le da la debida aplicación; pero dice que podría entenderse también en el sentido de que lo que el marido enviaba era tan poco que sólo daba para comprar fruta.

Un trabajo que se verifica á compás es el corte de la

paja de nuestros campesinos. Aquí va una canción bohemía (60) que se canta durante esta operación, de tal modo, que el trabajador corta tres veces mientras recita un verso; luego arroja la paja, vuelve á cortar tres veces con el canto, y así sucesivamente:

NÚM. 44

Kdyz jsi ty, sedlace, pan,
iezej si rezanku sam;
ja se budu divat
jak ti bude litat
rezanka od stolice;
ja pud ju k sve milence.

«Si tú, campesino, quieres ser señor, corta tu paja por ti mismo. Entonces yo quiero mirar cómo poco á poco va cayendo la paja. Hazlo por amor mío.»

Son bastante frecuentes las canciones de lavanderas, cantadas al golpear la ropa con la pala. Un trabajo con un instrumento análogo se encuentra en algunas comarcas para macerar carne, bacalao, etc. En una conocida novela de Zola (61) hay una canción francesa corta de lavanderas. Hela aquí:

NÚM. 45

Pan, pan! Margot au lavoir
Pan, pan! à coups de battoir
Pan, pan! va laver son coeur
Pan, pan! tout noir de douleur.

Entre los lituanos es un tema predilecto de canciones populares el de una muchacha que lava en el río y á la cual se le cae al agua su guirnalda. El amado aparece y, al querer sacarla, se ahoga (62). Las canciones son demasiado largas para que las insertemos aquí. Sólo daremos la música de una de ellas:

NÚM. 46

En una canción búlgara análoga (63), la muchacha que lava en el Danubio cae ella misma al agua; la madre y el padre no se atreven á arrojarla al río para salvarla, pero sí el amado. Por último, una canción leta (64) trata de la suerte de las mujeres casadas en casa de sus suegrós:

NÚM. 47

«Las manos y los pies se me hielan cuando lavo en el Danubio. Arroja la pala en el Danubio, y corre á casa de tu hermano á calentar pies y manos.»

Mientras la canción francesa indica por su contenido su estrecha relación con el trabajo y su pertenencia á él, está, además, asegurada por el uso que hace el novelista de la canción (una lavandera pega á otra á su compás); en el leto no puede deducirse más que de su contenido la aplicación de la canción, pues el editor no hace de ello indicación alguna.

Un trabajo doméstico muy pesado y que exige mucha paciencia es la elaboración de la manteca. Dado el decidido carácter rítmico de este trabajo, no nos maravillará encontrar canciones que se cantan al batir la leche en países tan apartados como Palestina, Bohemia y Estonia.

En Palestina se echa la leche con la que se va á hacer la manteca en un jarro ú odre, que se sacude por las mujeres. «Cuando la vasija es pequeña la operación se hace en el suelo. Si es mayor, se cuelga y se mueve entonces por dos mujeres» (65). Mientras la leche se bate se canta la canción siguiente:

NÚM. 48

Ja schkewti medah medah
kull jom mallili-lgedah.
¡Oh, mi odre de manteca, muévete, muévete,
Lléname todos los días la fuente!

Entre los estonios se usa para esta operación la vasija que antes se utilizaba también entre nosotros. Quien haya movido por sí mismo alguna vez este instrumento de tortura no olvidará la prueba de paciencia á que al hacerlo se sometió, y podrá comprender, por tanto, la canción estonia que va á continuación :

NÚM. 49

Kokko, kokko, korekenne!
 Taewaft tulgo, kirno, mingo
 Modä Männa mütta mätta,
 Laua peäle lattakida
 Leiwa peale liistakida!
 Kokko, kokko, kokorene!

«Corra, corra la manteca. Ven del cielo, ven al odre, Aparece en grandes tortas en la mesa y sobre los trozos de pan delgados. Corre, corre, manteca.

El editor (66) dice que á esta canción se le da un poder mágico. «Si la leche no quiere cuajarse, se canta la canción á la vasija; si esto no basta, se toca con una vara». Quien conozca el procedimiento antiguo y repare en el ritmo de la canción estonia correspondiente al que produce el ruido de la nata golpeada con un mazo de madera, no dudará un momento de que la canción ha nacido como canto de trabajo; mas esto no se opone á que luego se le atribuyeran virtudes mágicas.

En el pueblo alemán encuéntrase la misma creencia. Un conjuro para la manteca de la comarca de Planer, en Bohemia, dice:

NÚM. 50

Röia die Küwl, röia die...
 Von daun bis dan af Rom,
 Va jedan Haus a Tröpfrl,
 Künnt denaa eppas z'samm!

«Corra, corra la manteca... Desde aquí hasta Roma. De cada casa una gota. ¡Así se reunirá algo!

Si la nata no quiere espesarse, se arroja en la vasija un guijarro que se ha cogido en un camino en la mañana de Pascua. En Egerlande se pincha con espina la vasija «en nombre del diablo». Se cree que «las brujas sufren los pinchazos» (67).

f) *Canciones de artesanos.*

La mayor parte de los trabajos que hasta aquí hemos insertado pertenecen á la elaboración de primeras materias en las familias campesinas, en la mayor parte de los casos por medio de procedimientos muy monótonos y trabajosos. Hay que sospechar que los establecimientos donde la técnica más desarrollada reúne un mayor número de obreros para realizar estas mismas operaciones han de ser también campos abonados para que en ellos florezcan las canciones de trabajo. Ya una canción infantil describe el ritmo peculiar del instrumento de los diversos artesanos, imitando con palabras su ruido característico:

El zapatero dice: Ke Quarkbrut mag ich ni
 El sastre: O hätt' ich's, o hätt'ich's!
 El carpintero: Do host'sdo host's!
 El carretero: Mich worgt's, mich worgt's.
 El herrero: Trenk druf Trenk druf!

Tampoco en la poesía erudita han faltado imitaciones de los ritmos y ruidos del trabajo de los artesanos, y muchas de estas composiciones figuran en colecciones de cantos populares. Bastará insertar aquí el comienzo de una canción de oficial de herrero del siglo XVII, digna de notarse por su ritmo alternativo:

Tapfer ihr gesellen,	Animo, muchachos,
An euern Stellen,	A vuestros puestos,
Weils Eisen erhitst,	El hierro está candente,
Macht widerprellen	Hacedle chisporrotear,
Des Ambos Schnellen,	Dad rápidamente al yunque,
Dás donnert und blitst.	Que truene y relampaguee.

Sin duda, corresponde aquí cada sílaba acentuada á un golpe sobre el hierro ardiente, y las no acentuadas á la caída más suave del martillo sobre el yunque. Pero la canción entera trae el sello de los *Pegnitzschäfer* (68 a) de Nuremberg, de cuyo medio ha salido y no ha sido cantada nunca en el trabajo. Recuérdese la canción de estudiantes de la Alemania inferior: «En Grossmid sat in goder Roch», con el expresivo estribillo: «Sieh düt, sieh dat, sieh do», ó como se dice en versión de la alta Alemania: «Siditze, sidatze, sidomm! » No menos característicos son los estribillos de una canción de hostería de los toneleros que se cantaba en las reuniones de los oficiales:

Fasbinder	Los toneleros.
Wo sind sie?	¿Dónde están?
Hier sind sie	Aquí están.
Lasst euch hören (69).	que se dejen oír.

Al llegar al último verso se palmorea imitando el ritmo de los golpes sobre los aros. La canción no ha nacido en el taller y pasado de allí á la hostería, sino que ha nacido en ésta y sólo puede compararse con las canciones de estudiantes que se cantan con idénticos acompañamientos.

Es chocante que entre los numerosos cantos de artesanos que contienen las colecciones alemanas (70) hay sólo escasísimas huellas de cantos de trabajo. La mayor parte de estas canciones pertenecen á la última época de los gremios, y su forma y su contenido son poco amables y amistosos. De esto hay que exceptuar, naturalmente las canciones burlescas contra algunos oficios y las canciones de oficiales, en las que reina un tono más fresco y que pertenecen, además, á una época bastante anterior. Es notable que los pocos cantos de oficios alemanes, que decididamente deben ser incluidos en la categoría de cantos de trabajo, pertenecen en su mayor parte á los oficios ambulantes. En este grupo hay que contar varios cantos de afiladores (71), bastante antiguos; uno de calderero y varios de deshollinadores.

NÚM. 51

1. Es kommt ein fremder Schleifer daher,
Schleifer daher,
Er schleift die Messer und die Scheer,
Messer und Scheer,
Messer und Scheer,
Bsch, bsch, bsch!
 2. Junge, geh das Dorf hinein,
Da wird etwas zu schleifen sein.
Messer und Scheer, etc.
 3. Ich bin schon lange drin gewest
In dem alten Rattennest.
Messer und Scheer, etc.
 4. Junge, geh, hol Waser her!
Das wir schleifen Messer und Scheer.
Messer und Scheer, etc.
 5. Junge, geh, hol Branntewein!
Der erste Schluck soll deine sein.
Messer und Scheer, etc.
-
1. Aquí viene un afilador forastero,
Aquí viene un afilador,
Que afile cuchillos y tijeras,
Cuchillos y tijeras,
Cuchillos y tijeras.
 2. Muchacho, vete al pueblo
Allí habrá algo que afile.
Cuchillos y tijeras, etc.
 3. Ya estuve allí mucho tiempo,
En ese viejo nido de ratas.
Cuchillos y tijeras, etc.
 4. ¡Niño, trae acá agua!
Que afilemos cuchillos y tijeras.
Cuchillos y tijeras, etc.
 5. ¡Niño, trae acá aguardiente,
El primer trago será para ti
Cuchillos y tijeras, etc.

NÚM. 52

Guten Tag, mein lieber Kupferschmied,
 Tru ru di rallerallera!
 «Schön Dank, mein lieber Kessler!».
 Und wen du bist mein Schwager sein,
 Tru ru di rallerallera!
 So heirat' meine Schwester.

Buenos días, mi querido herrero.
 ¡Tru ru di rallerallera!
 Muchas gracias, mi querido calderero,
 Y si quieres ser mi cuñado
 ¡Tru ru di rallerallera!
 Cásate con mi hermana.

En los talleres de los oficios estables alemanes difícilmente se encontrarán cantos de trabajos estrictos, en el sentido de este libro. Se canta en ellos, ciertamente; pero en general se trata de canciones populares de carácter general que se acomodan al ritmo de un trabajo determinado ó que sirven solamente para amenizar la faena (71 a). De todos modos, merece notarse la circunstancia de que las pocas canciones de oficio alemanas incluídas en esta sección, que pueden considerarse como cantos de trabajo, propiamente dichos, pertenecen á aquellas profesiones cuyo ejercicio se verifica públicamente. La herrería de pueblo puede considerarse aún hoy, como en tiempos de Hesiodo, como una especie de lugar público. También puede decirse lo propio de las canciones de martinete de los carpinteros, que más adelante vamos á conocer. Por el contrario, entre los bohemios parece que se cantan en los talleres cantos de trabajo, propiamente dichos. Inserto aquí los dos ejemplos siguientes, tomados de un oficial de carpintero en las cercanías de Königgrätz (72):

NÚM. 53

- | | |
|--|--|
| 1. Proc bychom nebyli
truhlári veselí,
kdyz máme prkynka
hoblovany. | 1. ¿No hemos de alegrarnos
Nosotros, regocijados carpinteros?
Hemos cepillado las tablas
y afilado. |
| 2. Z prkyněk postylka,
na ní ma milenka,
a ta me vábila
k milováni. | 2. Las tablas se harán camitas,
En la cama mi amada,
Que me llamará amorosa
Para abrazarla. |

NÚM. 54

Kovár u své kovadliny stojí pevne postaven; pevné rany dává svym kladivem.	El herrero está en el yunque, se ha puesto allí decidido. Su martillo da en el yunque Fuertes golpes y sonoros.
---	--

Pero en general, parece ocurrir que en la esfera económica á la que el oficio desarrollado pertenece, el canto de trabajo, propiamente dicho, muere para los trabajos individuales. Por lo menos, lo buscamos en vano en aquellas labores en las cuales los pueblos primitivos y poco civilizados nos lo muestran. Así Dalman (73) nos comunica nada menos que ocho cantos de trabajo que se cantan en Jerusalén llevando piedra y haciendo paredes. En la mayoría de los casos parece que se trata de improvisaciones en las que los trabajadores se burlan del maestro ó solicitan algo de él. Aquí va un ejemplo corto:

NÚM. 55

El maestro compró una mula;
Se compró una mula cana;
Cuando está hambrienta le come la barba,
Cuando está ahita se la ensucia.

Todavía menos pretensiones parecen tener las canciones que los carpinteros suaheli cantan construyendo botes (74), y de las cuales damos aquí dos muestras:

NÚM. 56

Mwambie mama, aombe
 nami niombe,
 mwomba, yeye rabbana

Dile á mamá que tiene que rezar,
 Yo también quiero rezar,
 Y aquel á quien se reza es nuestro Señor.

NÚM. 57

Pasua mbau, tuunde,
 pasua mbau, tuunde
 masermala, pausa mbau, tuunde.

Separa las tablas para que podamos trabajar,
 Separa las tablas para que podamos trabajar,
 Carpinteros, separad las tablas para que podamos trabajar.

El texto se diferencia, á lo sumo, sólo por la referencia que hace á la particularidad del trabajo, de los cantos sencillos que se cantan en Oriente, en los trabajos agrícolas y de transporte de tierras.

g) *En la recolección.*

En la sección anterior hemos visto que el canto de trabajo apenas si se manifiesta en la industria desarrollada en oficios; lo mismo puede decirse de la agricultura de nuestros países civilizados. No quiere esto decir que el canto de trabajo falte en las faenas agrícolas. Al contrario; en el próximo capítulo veremos que existe en todas las distintas labores del trabajo de la tierra, desde la siembra á la recolección. Ciertamente parece en relación con determinadas formas de la técnica y organización agrarias; pero de todos modos parece lo más acertado tratar allí, reunido, lo que poseemos de canto de trabajo, en la esfera propiamente agrícola.

Aquí sólo se tratará de algunas canciones que se can-

tan con ocasión de la recolección de ciertas plantas. En primera línea figura en este grupo el lúpulo. Como se sabe, la planta se corta primeramente en el campo y luego, allí mismo, ó luego en casa, se coge el lúpulo.

En ambos casos es preciso proceder con mucha rapidez. Por eso se emplean numerosos trabajadores, mujeres y niños en su mayoría. Durante esta faena se cantan canciones, algunas de las cuales se cuentan entre las creaciones más graciosas de la poesía del trabajo.

El primero de los ejemplos que siguen es de lengua alemana (75); el segundo (76), de lengua leta, y el último (77), de lengua lituana.

NÚM. 58 (ALEMÁN DE BOHEMIA)

Alegre.



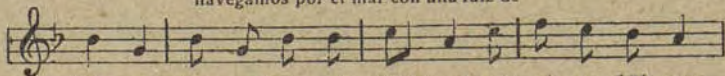
1. Jetzt fahr'n wir ü = bern See, ü = bern See; jetzt

Ahora navegamos por el mar, por el mar; ahora



fahr'n wir ü = bern — See mit ei = ner hölz=neru

navigamos por el mar con una raíz de



Wur = zel, Wur = zel, Wur = zel, Wur = zel, mit ei = ner hölz=neru

con una raíz

madera, raíz, raíz, raíz, 1. 2.



de madera, remo no lo habla all. Wur = zel, kein Ru = der war nicht — an.

2. Und als wir drüber war'n, wieder war'n,
 Und als wir drüber — : war'n,
 Da sangen alle Vöglein, Vöglein, Vöglein,
 Da sangen alle Vöglein,
 Der helle Tag Brach — : an.

3. Die Magd die kehrt das Haus wieder aus,
Die Magd die kehrt das Haus ;
Und was sie in dem Kehrhäus fand,
Kehraus, Kehraus, Kehraus fand,
Das teilt sie mit dem -- :Knecht.
 4. Die Frau erwischt den Strang von der Wand,
Die Frau erwischt den— : Strang
Und schlug der armen Dienstmagd,
Dienstmagd, Dienstmagd, Dienstmagd,
Und schlug der armen Dienstmagd,
Den Besen aus der— :Hand.
 5. Der Jäger rief ins Horn, wieder Horn,
Der Jäger rief ins— :Horn ;
Da blasen alle Jäger
Jäger, Jäger, Jäger,
Da blasen in sein— :Horn.
 6. Das Liedlein das ist aus, wieder aus,
Das Liedlein das ist— :aus ;
Und wer das Lied nicht singen kann,
Singen, singen, singen kann,
Der zahl' ein halb Fass— :Wein (78).
-
1. Y cuando llegamos allí,
Y cuando llegamos allí,
Cantaron todos los pajaritos, pajaritos, pajaritos.
Cantaron todos los pajaritos.
Amanecía el día claro.
 3. La criada limpia la casa,
La criada limpia la casa,
Y lo que encuentra en la limpieza,
La limpieza, la limpieza, la limpieza,
Lo parte con el criado.
 4. La mujer descuelga las correas de la pared,
La mujer descuelga las correas,
Y golpea á la pobre criada,
la criada, la criada, la criada,
y golpea á la pobre criada,
y le quita la escoba de la mano.
 5. El cazador toca su cuerno, su cuerno,
El cazador toca su cuerno.
Entonces soplan todos los cazadores,
cazadores, cazadores, cazadores.
Cada cual en su cuerno.

6. La canción se acabó, se acabó,
 La canción se acabó,
 Y quien no pueda cantar la canción,
 Cantar, cantar la canción,
 Pagará medio litro de vino.

NÚM. 59 (LETO)

Detrás de la montaña siembro cebada, procurando que el lúpulo no lo note. Pero el lúpulo, mal intencionado, acecha subido en un árbol.

NÚM. 60 (LITUANO)

1. ¿Y qué dijo entonces el lúpulo enterrado en la tierra?
 ¡Era ritamta, faladroti, kwmferta!
 Si no me atan bien saldré de la tierra.
2. ¿Y qué dijo entonces el lúpulo escalando las varas? Era, etcétera. Si no me cortan pronto, me pasaré.
3. ¿Y qué dijo luego el lúpulo en el granero? Era, etc. Si no me mueves bien, me pudriré.
4. ¿Y qué dijo luego el lúpulo cociendo en la caldera? Era, etcétera. Si no me tapan bien, me evaporaré.
5. ¿Y qué dijo luego el lúpulo encerrado en la cuba? Era, etcétera. Si no me tapan bien, perderé el gusto.
6. ¿Y qué dijo luego el lúpulo en el vaso? Era, etc. Si no me vences, te arrollaré por el suelo.

En el sur de Francia se oye en la recolección de aceitunas uno de aquellos cantos tan sencillos y tan alegres que en otro lugar hemos designado con el nombre de historias de enumeración (79). Insertamos aquí la primera y la última estrofa:

NÚM. 61

1. Ai rescountrat ma mio
 Diluns.
 Que s'en anavo vendre
 De fum,
 Luns fum, toou!
 Retourno-te ma mio bis
 Retourno-te que plou

10. Ai rescountrat ma mio

Un an

Què s'en anavo vendre

De pan

An pan, mes pes, jour flour, menche penche, sato pato,
vendres cendres, joous biou, merces lebre, mars lard,
luns fum toou!

Retourno-te ma mio bis

Retourno-te que plou.

Es sabido que en las comarcas vinícolas se canta durante la vendimia. El país más rico en cantos de vendimia es Francia (80). Baste presentar aquí una pequeña muestra de la Champaña:

NÚM. 62

1. Vignon, vignon,
Vignon, vignette,
Qui te planta il fut peudron.
Tu fus tillée á la serpette,
Vignon, vignon,
Vignon, vignette!
2. Vignon, vignon,
Vignon, vignette!
Il m'est bien advis que g'allaitte,
Quand tu coule en mon gorgeron.
Vignon, vignon,
Vignon, vignette!

Del Rhin posemos un canto de vendimia que muestra una gran semejanza con los que pertenecen á las labores del lino.

NÚM. 63

1. Die Trauben die wir schneiden,
Und die sind dürre;
Wann woll'n wir Jungfer Liesche
Wohl zur Kirchen führe?
Hei! die Trauben die sind dürre.
2. Hie ist sich einer, der Adam heisst,
Und der ist wilde;
Er führt ein silbernes Kärstchen
In seinem Schilde.

3. Er ist so wilde nicht
 Er wird auch wied'rum zahm.
 Er nahm sich Iungfer Liesche.
 In seine Arme lang.
 Hei! die Zeit fiel ihm nicht lang.
1. Las uvas que cogemos,
 Y son bien secas;
 ¿Cuándo vamos á llevar á la iglesia
 á la moza Liesche?
 ¡Ay, qué secas son las uvas!
2. Hay aquí uno que se llama Adán,
 Y es muy hosco.
 Lleva una azadita de plata
 En su colgante.
 ¡Ay, el pillito qué hosco es!

3. No es tan hosco, ño—A veces se domestica.—Tuvo á la moza Liesche en sus brazos largamente.—¡Ay, el tiempo no se le hizo largo!

Dalman encontró en la comarca de Jerusalén un género de canto especial «Imlala», que se oye á las mujeres en las viñas (81). En el texto de una canción se introducen á voluntad las sílabas *lele* o *lelo*, y como estribillo se añade al texto la exclamación *Jarawelo*. La melodía la canta siempre una sola persona, aunque á menudo se oye al mismo tiempo la «Imlala», cantado en competencia desde todas las viñas. He aquí un pequeño ejemplo en el cual se increpa á un ladrón de uvas:

NÚM. 64

Tā' itla' lā tala't illa katīlī—jjarwēlelō!
 Umhammal' ala brāl u' alhamīrī—jjarwēlelō!
 Bērāl uhamīrī mā jeschīlnak—jjarwēlelō!
 Mā jeschīlnak rēre brāl ilmesākīnī—jjarwēlelō!

Hasta qué puntos son antiguos estos cantos de vendimia, lo muestra su mención por los profetas del Antiguo Testamento, donde se les cita en unión de los cantos de prensa de uva. Las uvas se prensaban y se prensan aún hoy

en parte en el Oriente por hombres que, con los pies desnudos, las iban deshaciendo. Ya se ha indicado que estas canciones formaban entre los griegos un grupo especial, y lo mismo debe poder decirse de la actual Palestina como de la antigua, aunque el editor de la canción que hemos insertado afirma que «no hay canciones especiales para la prensa de la uva» (82). Lo mismo que una canción de ope-retea, que se pega fácilmente al oído, se canta en seguida por los chiquillos en la calle, pasan, naturalmente, al dominio general las canciones de prensa de uva, y para nuestro objeto basta comprobar que en el lagar se cantan, efectivamente, ciertas canciones. La muestra que sigue delata su origen por su forma y por su contenido:

NÚM. 65

¡Handandelli handando!
 hada ðneb hada tin,
 hada akl il asafir.
 ¡Handandelli, handando!
 Aquí hay uvas, aquí hay higos,
 Aquí hay cebo para los pájaros.

En China se canta en la recolección del té. «Las plantas de té cuelgan la mayoría de soportes, por lo cual la recolección es bastante difícil para las mujeres y las muchachas. Para animarlas en el trabajo en la provincia de Tsche-Kiang, toca un hombre con una flauta de bambú una melodía y las trabajadoras cantan conocidas canciones, como la antigua que empieza: «Subiendo hacia la montaña de Occidente, cogemos las hojas sagradas», etc. En el Occidente vive Buddha, en el sagrado de Lassa; allí crecen también las hojas que dan la inmortalidad. El canto compara la trabajosa labor con una peregrinación al Occidente. Con eso olvidan las trabajadoras lo penoso de su faena. Esta marcha cada vez con más rapidez, pues cada mujer quiere tener terminada una parte del trabajo para cuando el can-

to acabe y no quedarse rezagada (83). Poseemos una traducción inglesa de un canto de cogedoras de té que tiene nada menos que treinta estrofas (83). Principalmente, se ocupa de la recolección de las hojas de té, pero se refiere también á otras labores que igualmente están á cargo de las mujeres. Daremos aquí las primeras estrofas:

NÚM. 66

1. Nuestra casa está en medio de diez mil colinas,
Al norte y al sur crece el té en abundancia.
Empujado sin cesar de Chinse hacia Kuyii,
Tengo que madrugar todos los días para hacer mi labor.
2. Vistiéndome, cuando apenas clarea, el cabello sólo á medias
en orden,
Cojo mi cesta y entro en la obscura niebla.
Muchachitas y dignas mujeres van camino adelante cogidas
de la mano.
Y me preguntan: «¿A qué altura vas á subir tú hoy?»
3. Una luz triste envuelve las cimas de los montes.
Las hojas y los botones son malos de coger.
No sabemos por quién—para saciar su sed—
Trabajamos apenadas, y en parejas diariamente tenemos
que ir.
4. Por parejas y alternando cogemos las ramas de té
Y en voz baja una á otra nos decimos: «No desmayes,
Que los botones no se hagan en la rama muy viejos,
No venga á la mañana sobre ellos la lluvia suave.»
5. Ya hemos cogido bastante; apenas queda alguna hoja.
Nuestros cestos desbordan ya de llenos y hablan del regreso.
Rientes caminamos; por la senda cruzan precisamente.
Patos silvestres sagrados y vuelan en dispersión, etc.

En la continuación del canto hay todavía algunos cantos interesantes de la vida de las cogedoras, en las cuales el mal tiempo les juega malas pasadas. A las expresiones de vanidad femenina se mezcla muchas veces la preocupación de llevar al mercado el mejor té; en seguida vuelven las quejas sobre el penoso trabajo, el mal tiempo, el cabello despeinado... En resumen, verdadera poesía femenina. El «Schiking», que contiene varios trozos popula-

res, nos ha conservado una canción de cogedoras de yan-tén, del siglo XII antes de Jesucristo; es la siguiente:

NÚM. 67

1. Thsài thsài fêu-i,
pok-yên, thsài thsi;
tshài tshài fêu-i,
pok-yên, yeù tsi.
Thsài tsài fêu-i
pok-yên, tot tsi;
thsài thsài fêu-i
pok-yên, tuot tsi.
3. Tshài tshài fêu-i
pok-yên, kiet tsi;
thsài thsài fêu-i
pok-yên, tuot tsi.

Todos estos cantos se refieren á faenas en la que se trata de coger de la planta, una á una, hojas, espigas ó frutos, y reunirlos luego. Ciertamente no es absolutamente imposible dar un ritmo á estas labores, por más que la gran variedad de circunstancias con que se coge las diversas partes de la planta parece que excluyen el que aquí pueda trabajarse á compás sin interrupción.

h) Trabajos en hombres.

El asunto de esta investigación ofrece tantas cosas extrañas é incomprensibles, que muchas veces sólo con resistencia se da crédito á los hechos. Esto puede aplicarse particularmente al siguiente grupo de cantos, en el cual yo he reunido los pertenecientes á distintas operaciones á que se sujeta á los hombres, sin poder hacer intuir, por falta de observación personal, la correspondencia entre las palabras cantadas y el movimiento corporal.

En primer término, citaré aquí el tatuaje, que en las islas del Pacífico acostumbra á realizarse con acompañamiento de canto. Pero no poseemos ejemplos de esta clase de cantos más que de Samoa (85) y Nueva Zelanda (86).

Los maoris tienen una canción para el tatuaje de los hombres y otra para el de las muchachas. La primera dice:

NÚM. 68

Estamos juntos sentados y nos entretenemos juntos; miramos los dibujos sobre los ojos, sobre la nariz de Tutetawa, que se desparraman aquí y allá como los pies de la lagartija.

¡Pínchale con el cincel de Mataora! No tengas codicia de que las mujeres te miren, pues quisieran ir á coger las hojas jóvenes del Warawara.

¡Yo soy el maestro de vuestros magníficos dibujos! Al hombre que te pague bien tátúale con esmero; ¡al que no te pague, á ése no le hagas dibujos bonitos! ¡Suenen la canción! ¡Levántate, Tangarao! ¡Arriba, Tangarao!

El instrumento de tatuaje es un bastón que termina en un nudo, al cual va adherido un trozo de hueso apuntado. La materia colorante de que este último va teñido se introduce en la piel á golpes de un martillo de madera. Sin haberlo visto por sí mismo no puede decirse si los golpes se dan respondiendo á compás. Imposible no lo es de todos modos.

Entre los indígenas de Australia se les hace á las muchachas casaderas, con una piedra ardiente, incisiones que dejen cicatriz en la espalda. Una vieja coge entre sus rodillas la cabeza de la paciente, mientras que un viejo va trazando las dos líneas paralelas de incisiones, para lo cual necesita á menudo una hora; entretanto, la muchacha se lamenta dolorosamente, y la concurrencia recita monótonamente en alta voz la fórmula de conjuro:

NÚM. 69

Karro, karro wimmari,	¡Calla, calla, dolor!
Karro, karro kauwemuka,	¡Vete, dolor!
Karro, karro makitija,	¡Dolor, dolor, estáte tranquilo!
Makitija muljerija! (83).	

Entre los suaheli hay algunas peinadoras. Cuando éstas peinan á alguien, la operación se realiza con el acompañamiento de cantos como el siguiente:

NÚM. 70

Kwetu imekuja khatti, yatoka bendari Nuri; bwana Saleche na Hamadi wamezidi kwa uzuri.	Hemos recibido una carta Que viene de la ciudad de Nuri; El señor Salehe y el Hamadi Son dos hombres excelentes.
---	---

La canción (88) indica que durante la ocupación, algo monótona, la paciente dirige sus pensamientos á los hombres á quienes quisiera agradar con su peinado.

Otros datos dicen que los papuas tienen cantos especiales para la circuncisión (89), y los danakil una canción para la infibulación (90), que realizan mujeres expertas. Pero nada podemos decir del carácter que estos cantos puedan tener. Sabemos demasiado poco de los actos á que corresponden y de las ceremonias con que se celebran. ¡ Pero qué pocos hay hoy que conozcan la verdadera naturaleza de los cantos de cuna (91), que tan estrechamente se unen á los movimientos de la cuna, movida por la madre con los pies ó las manos ! Lo que es seguro es que la inclinación á prestar un ritmo á toda actividad duradera está tan enraizada en los pueblos primitivos, que no es fácil imaginarse hasta dónde llega el imperio del canto acompasado. Por lo demás, en los actos mencionados se mezcla un carácter religioso, por lo que la canción se convierte fácilmente en fórmula mágica ó conjuro.

i) Trabajo en y con animales.

Todos los cantos de trabajo puros tienen su ritmo, determinado en principio, por el del trabajo á que se refieren ; pero influyen, á su vez, por el tiempo en que se cantan en la marcha del trabajo mismo. Prescindamos de cómo se puede efectuar fisiológica y psíquicamente esta influencia. Lo que es seguro es que se efectúa, y la experiencia demuestra que su acción no se limita á los hombres, sino que se extiende también á los animales. El ritmo de la música ó del canto se comunica á una tropa en marcha ; del mismo

modo aprenden los caballos del Ejército y los de circo á regular por ese ritmo su marcha.

Modernamente se han hecho experiencias sobre el efecto que la música ejerce en las distintas especies de animales de un parque zoológico. La mayoría de los pueblos que se dedican á la cría de animales no dudan de la eficacia de este influjo. Las tribus nómadas mongolas creen poder, por medio del violín, recordar sus deberes maternos á las camellas que se niegan á dar de mamar á sus hijos (92), y poseemos un número tan grande, de los países más distintos, de cantos análogos que se cantan en faenas realizadas en ó con animales, que es absolutamente necesaria la sistematización de este material, aun cuando sea á veces difícil introducir los casos aislados en el asunto de este libro.

En lo que esto estará más claro será en aquellos trabajos que el hombre realiza con los animales domésticos, y que tienen ya por sí un marcado carácter rítmico. A esta clase pertenecen el ordeño y el esquileo de los animales.

Sabemos de cantos de ordeño letas y estonios, suizos, de Steirmark y de Palestina. Según Dalman, los beduínos son de opinión de que los camellos necesitan ser amansados por el canto durante el ordeño; las vacas están, por lo menos, más quietas cuando se canta, mientras que con las ovejas el canto es superfluo. Los textos de canciones que inserta (93) sólo se refieren al ordeño de vacas. Encarecen las condiciones del animal, tratan de apartar de él el mal de ojo, le prometen buen forraje. Entre los letos y los estonios, el canto pretende mover á los animales que se resisten á dejarse ordeñar á que entreguen la leche (94). La elección de muestras es difícil; si embargo, las siguientes bastarán para dar una idea:

NÚM. 71

Haijalla bsunbhijje
hallabt errub ijje!
la tiz ali la tiz ali
weddar minnik temteli.

¡ Viva la pálida,
La que da un cuarto de leche!
No seas mala, no seas mala
Y llenarás la casa de leche.

NÚM. 72 (LETO) (94)

Ya grita mi vaquita berrenda.
 ¿Por qué bramabas á la tarde?
 ¿Echabas de menos la cuadra dorada
 ó el establo de plata?
 —No bramaba por la cuadra dorada,
 Ni por el establo de plata bramaba,
 Que bramaba porque la holgazana de mi dueña
 No quería venir á ordeñarme.

NÚM. 73

(Canción de Appenzell.)

Tra-li-li-la-da tra-li-ja-da tra-li-ja-da tra-li-a,
 tra-li-li-la-da tra-li-ja-da, tra-li-lüi-a-da.

Nr. 74 Prolongado.

Steiermark.)⁵⁾

Rueh sal Rueh ja! mein hel-me-te⁴⁾ Rueh! wer wird dich denn
 ¡Vaca, vaquita! la de la cabeza bonita. ¡Vaca! quién te
 mel-chen, wann ich hei-ra-ten tue? Dort drob'n auf d'r
 ordeñará cuando yo me case? Allá arriba en la
 Rei = ten. dort steht a' Kna'-ner Bue, der wird dich, schoñ
 escalera allí está un niño, él traerá la que
 mel-chen, wann ich hei-ra-ten tue. u. s. f.
 te ordeñe cuando yo me case, etc.

Las demás canciones son de una delicadeza conmovedora; de la última se dice destinada á amansar la vaca; creemos que conseguirá su objeto con el mismo gusto con que confiamos en que la ordeñadora logrará aunar el ritmo de su labor y el de su canto.

Que en el esquileo de los animales sigue la mano un ritmo acompasado se deduce del ruido de las tijeras. Mas á las canciones que en Palestina se cantan en esta operación se les confía, además, la misión de mantener tranquilo el animal. Particularmente, esto se hace con los camellos, «á quienes no les gusta el procedimiento de las tijeras». Dalman inserta cinco de estos cantares, de los cuales se aplican dos á las ovejas y tres para los camellos. Bastará dar un ejemplo de cada clase:

NÚM. 75

Ja rabb sellimhin mnettehdidi
wo gal gauajimhin mnilhadidi.

¡Oh, señor, protégelos de cansancio (á los camellos)
Y haz de hierro sus miembros.

NÚM. 76

Gizzi ja abesa gizzi
sufitsch harir una im eggizi.
¡Déjate esquilar, cabecita pequeña, déjate esquilar!
Tu lana es suave como seda.

En general, los pueblos en los que el camello es el animal más importante asignan al canto una influencia ilimitada sobre esta bestia, tan difícil de tratar. No sólo al ordeñarle ó esquilarle, sino en todas las tareas que en él ó con él suelen hacerse, se cantan melodías especiales; al cargarlo, al beber, al montarlo y cuando camina cargado. Y realmente existen testimonios de que el animal alarga ó acorta el paso según el conductor cante en ritmo más ó menos lento. Los árabes están firmemente convencidos de la

antigüedad de estos cantos y de su importancia en el desarrollo de su poesía (98). También los somali saben que los cantos que cantan al cargar ó abreviar los camellos son de una enorme antigüedad (99). Los ejemplos que aquí se insertan provienen, á excepción de uno, de los beduinos de Palestina (100).

Para cargar el camello se necesitan dos hombres, porque el peso debe ir repartido por igual: primero se levanta una de las mitades de la carga, y uno de los cargadores la sostiene en el aire hasta que el otro ha colocado en su sitio y asegurado la segunda mitad. De las tres canciones que inserta Dalman reproduzco aquí la más larga:

NÚM. 77

Il ilbil dannuha laschschel
winhad ja galil ilhel
ja bnaija jalli filbet
schufni inkanni dellet
en ajunik la-ntechet
latarehlik ahl ilbet.

Los camellos la transportaron. Así, ¡oh, tú débil, levántate!
¡ Oh, muchacha, la que estás en la casa, mírame á ver si soy poca cosa! Por amor de tus ojos tendré valor para expulsarte la gente de casa (101).

El canto acompasado lo canta el conductor para mantener á todos los animales al mismo paso. «Lo cual es necesario porque los camellos de carga van atados por una cuerda en grupos de cinco á siete. Cada una de estas reuas de camellos tiene su conductor, que á menudo camina á su lado, pero que, con frecuencia, va montado sobre el primer camello». El canto de estos conductores tiene un ritmo especial, largo y monótono, que según Littmann (101) podría expresarse así en notas:

NÚM. 78



Poseemos bastantes ejemplos ; la mayor parte no constan más que de dos líneas. Su contenido es variado ; con frecuencia se refieren al animal ó á las fatigas del camino, como en las muestras siguientes :

NÚM. 79

Jā bint lā tibki walā titwalwali
gēmāl baijik bilgātar il' auwali

Oh, muchacha, no llores ni te quejes;
los camellos de tu padre van en la primera recua.

NÚM. 80

Labudd mā nutwīk jelba 'īde
taj ilharīr innā' im iggedide.

Tendremos que ir arrollándote á ti, el que estás lejos (103).
Como se arrolla la fina seda, la nueva.

NÚM. 81

Jabu-lchauachil ugoz ennahle
Ja zamil aijan fog errahle.
¡ Oh, tú, el del par de campanillas !
¡ Tú, el que llevas la manta sobre la carga !

En el último caso se increpa al camello que marcha á

la cabeza y sobre el cual va montado el conductor. Lleva en las rodillas colleras con campanillas que suenan á cada paso, análogamente á las campanillas de los camellos de las caravanas africanas.

Pero el canto de marcha no se limita al camello. Se encuentra aplicado á todos los animales que son conducidos al pasto en rebaño. De Livonia se nos comunica: «Los pastores estonios aquedaban en mi juventud, entre gritos melodiosos, al rebaño, al principio lentamente, y luego, á medida que se aproximaban al aprisco, eran más rápidos los gritos y más rápido el paso de los animales (cerdos, corderos, vacas), que al final se convertía en carrera vertiginosa, que, naturalmente, corrían también los pastores, que van á la cola». Se conoce también la letra de un canto estonio de aqueda que, traducido, dice así:

NÚM. 82

¡ Ven á casa, rebaño ! Ven á casa de buen grado, sin que haya necesidad de emplear un látigo, sin que se corte ninguna vara de árbol, sin que se quite la corteza de una rama de pino, sin que se coja ninguna rama de abedul...

Es decir, atraídos solamente por el canto. El más conocido de éstos es el *Kühreihen* (canto de aqueda ; en francés, *ranz des vaches*), como se encuentra en los cantones suizos de Appenzell, Berna, Lucerna y Friburgo. «El canto de aqueda más simple consiste en una sucesión de tonos cromáticos de arriba á abajo ; el campesino, vaquero ó pastor va soltando trinos que atraen al ganado. Aquí inserto dos cantos de aqueda, uno más corto y otro más largo, que aun hoy se canta mucho en Appenzell. En ambos alternan los largos trinos con un vivo estribillo que contiene esencialmente nombres cariñosos para la vaca á quien se llama. La exclamación Liauba se repite también en muchos cantos de aqueda alemanes transformada en Loba.

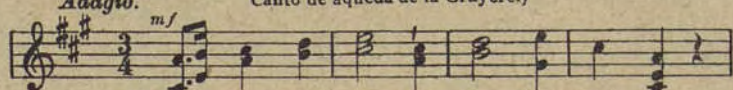
NÚM. 83

Mucho más sencillas son las cancioncitas que en distintas comarcas de Palestina se cantan al llevar las ovejas á beber :

Nr. 83.

Adagio.

Canto de aqueda de la Gruyère.)



1. Lè z'ar-mail-li dai Co-lom-bet-tè
2. Kan san veg-nu ai bas-sè z'i-voùè



Dè bon ma-tin sè san le-vâ, ha! ha! ha!
D'ne sein lo pi k'lan pu pas-sâ, ha! ha! ha!



ha! Ah! Liau-ba! liau-ba! por a-
ha! Ah! Liau-ba! liau-ba! por a-



riâ! Liau-ba! liau-ba! por a-riâ!
riâ! Liau-ba! liau-ba! por a-riâ!

Nr. 84.

Genne-lahojalaho de Appenzell.)



Sen-ne-la-hoi-a-la-ho! Sen-ne-la-hoi-a-la-ho!

Sen = ne = la = hoi = a = la = ho = ho! Sen = ne = la = hoi = a = la = ho!

Sen = ne = la = hoi = a = la = ho! Sen = ne = la = hoi = a = la = ho!

Sen = ne = la = hoi = a = la = ho = ho = ho! Ríef de Bru = ne, ríef de

Gää = le, sö = lid all = samm! sö = lid all = samm! Ríef de

Öfheg = ge = te, ríef de Öfle = de = te, sö = lid all = samm in Stall i = ne

choo. Di = ra = la holl = di = ra, rra = la = la = la

holl = di = ra, di = ra = la, holl = di = ra, di = ra = la

holl = di = ra di = ra = la holl = di = ra tra = la = la =

holl = di = ra di = ra = la holl = di = ra = la hoi = a = la ho!

NÚM. 85

Estas canciones de rebaño tienen en el antiguo Egipto un curioso equivalente. Son canciones que cantan los

pastores cuando al uso del país llevan el rebaño al campo acabado de sembrar y todavía húmedo, para que las ovejas introduzcan con sus pies las semillas en la tierra (108). Una de estas cancioncitas se ha conservado y dice así:

NÚM. 86

Vuestro pastor está en el agua con los peces. Habla con el glano; se saluda con el sollo. ¡Poniente! Vuestro pastor es un pastor de poniente.

Parece que el pastor se burla de sí mismo de tener que estar así metido en el agua, donde los peces le dan los buenos días. Otra canción india, de la que han llegado á nosotros varias versiones, se canta á los bueyes que trillan el trigo con sus pies ó con el trillo:

NÚM. 87

¡ Trillad para vosotros! ¡ Oh, bueyes, trillad para vosotros!
 ¡ Trillad para vosotros la paja, y el grano para vuestro señor!
 ¡ No descanséis un momento, que el día está frío!

Esta costumbre de cantar parece dominar aún hoy dondequiera que se emplea á los bueyes en la trilla (109). En Palestina va un muchacho delante del trillo y azuza á los bueyes que van uncidos á él. Generalmente, cantan dos muchachos. El uno canta delante, y el otro, su vecino del trillo más próximo, va repitiendo todos los versos. Dalman publica cinco de estos cantos: uno que se canta en la trilla con bueyes y otro en la trilla del durra con búfalos (110). Los primeros son muy largos y recuerdan á las historias enumeradoras de nuestros cuartos de hilar (V. pág. 66). Bastará con que demos aquí un trozo:

NÚM. 88

El Akki, el akki!
 Yo voy á la Meca.

Me escondéis lo que me escondéis.
 Me escondéis un trozo de hojaldre,
 Y el trozo de hojaldre está en la despensa,
 Y la despensa no tiene llave,
 Y la llave es del carpintero,
 Y al carpintero le falta el hacha,
 Y el hacha es del herrero,
 Y el herrero necesita hierro,
 Y el hierro es de Uzid,
 Y Uzid necesita un huevo,
 Y el huevo es de la gallina,
 Y la gallina necesita trigo,
 Y el trigo es del trillador,
 Y el trillador necesita una novia,
 Y la novia es del labrador,
 Y el labrador necesita ganado,
 Y el ganado necesita forraje,
 Y el forraje necesita lluvia,
 Y la lluvia necesita rayos y truenos.

 Jejejejeje oo!

El final lo forman unos insultos groseros que el editor ha dejado sin traducir. Las exclamaciones del final se repiten constantemente.

Análogamente se canta en Egipto aún hoy al trabajar en el Sá''je, la gran noria movida por bueyes. Schäfer (111) publica la letra de dos de estas canciones, de las cuales insertamos una aquí:

NÚM. 89

Ja sa'' je, jammú tāra,
 waradet 'alēki-l-'adara?
 Waradet 'alēje ummú mandīl
 wil-ka 'b zēi el-hijāre:
 Wet-tōr ''āl:Dauwarūni
 amla li-sūd el-'ijūni
 Win gat el-agūz battalūni
 tahram 'alēje-d-doāra.

Se trata aquí de una conversación entre la noria y los trabajadores.

«Tú, Sá''je de la gran rueda: ¿Han venido á verte las muchachas? Ha venido una con un pañuelo á la cabeza». Y el toro ha dicho: «Hazme dar vueltas para que acabe mi tarea. Pero si viene la vieja, déjame cesar; entonces, dejaré de girar.»

Por último, también arando se les cantó á los animales, y también aquí parece que es el buey el que goza del privilegio de ser impulsado en el trabajo por cantos. Esto ocurre en Palestina, en el Tibet y en Estonia. El recopilador de los cantos populares de Palestina (112) advierte que si bien en todas partes se canta arando no se conoce ninguna canción destinada especialmente á esta labor. La *Ataba* es el género de canciones que más se emplea en ella. Y según los demás datos que de ella da (114) esta clase de canciones que dejan libre campo á la improvisación, parecen las más apropiadas para utilizarse como cantos de trabajo. La usa «el vagabundo como el arriero, como el beduino montado en su caballo, como el muchacho del pueblo que va en su asno hacia la ciudad, el pastor y el campesino. La melodía del *Ataba*, con sus melancólicas cadencias, pertenece á aquellas canciones sin las cuales no es posible concebir el paisaje de Palestina. El *Ataba*, no sólo se canta por las carreteras polvorientas y en el camino, sino también en casa con el trabajo y particularmente en las reuniones nocturnas».

Esto coincide admirablemente con un dato que del Tibet poseemos. Los tibetanos tienen un canto especial popular al que llaman *Thogskad*, ó canto de arado. «Se usa particularmente en los trabajos del campo. Sin embargo, se canta también para transportar pesos, y recibe distintos nombres según el trabajo á que se destine. Por ejemplo, se le llama también *Slaso* (alivio). Como los cantantes son casi siempre gente inculta, no se puede esperar gran cosa de sus improvisaciones, y efectivamente, despojándoles de la melodía, no les queda á estos versos ni un átomo de arte... Raras veces son cantados por uno solo, lo mismo el

Thogskad que el *Slaso*; casi siempre intervienen dos personas ó dos grupos de personas en el canto, y aparece así un canto alternado. En el ejemplo siguiente, que contiene una de las melodías más comunes de *Thogskad*, es fácil de ver que en él aparecen las primeras tentativas para la construcción de una música artística. Es la primera aplicación grosera del contrapunto. El primer cantor sostiene siempre su última nota, mientras su camarada comienza á su vez la frase» (115).

NÚM. 90

Primer cantor.

Geh, mein Ochs, und spu = te dich;

Segundo cantor.

bist ja so lang in den Ber-
gen

haft von den schönsten Blumen gezehrt!

gewesen, bist du denn nicht stark geworden?

¡ Ven, buey mío, date prisa! Has estado demasiado tiempo en la montaña; día por día has pastado las más hermosas flores. ¿ No te has fortalecido con eso? Ven. ¡ Adelante! Tú eres como el cachorro del tigre; tu fuerza iguala á la del león. ¡ Puedes, por tanto, arrastrar el arado ligero!

Según el recopilador, esta canción contiene todos los elementos fundamentales que aparecen en los demás cantos de arar y que se introducen en las improvisaciones.

Según un testimonio del siglo XVIII (116), los cantos de arar de los estonios se parecen á los del Tibet en que los

cantan dos personas. «Uno canta delante y otro detrás». En una colección de cantos populares de 1850 hay un ejemplo de ellos.

NÚM. 91

¡ Oh, oh !, mis bueyes veloces, la pareja de bueyes más veloces ! suben rápidos la montaña, van saltando á beber á la fuente, brañan en el surco de la tierra. El conductor del arado descubre corre, zinc los cuernos de los bueyes, oro la reja del arado.

También aquí se habla directamente á los bueyes, y con el humor peculiar á los estonios, del que aún hemos de conocer más muestras. Los lentos y pesados bueyes deben trabajar con tal ímpetu que hagan que el arado descubra tesoros.

Después de esto no producirá extrañeza el que también el canto tenga un papel importante con el asno (118) y con el más noble de los animales de carga: el caballo; y en efecto, se encuentra el canto en todos los usos á que estos animales pueden destinarse, como animales de silla, tiro y carga. Los beduínos emplean, cuando cabalgan, versos análogos á los que emplean con los camellos. «El caballo adapta su paso al ritmo lento ó apresurado del canto». He aquí dos ejemplos del norte de Africa:

NÚM. 92

El cabalgar al calor del Mediodía te ha debilitado, caballo mío.

A mí me han herido unos ojos negros ardientes.

NÚM. 93

Corre á prisa, pobre animalito miedoso,

Pues ahora vives con gentes desconocidas y tu hogar está vacío.

En las expediciones guerreras se cantan también estas canciones en coro ó en canto alternado, pero de una manera

completamente distinta á como se cantan en tiempo de paz.
He aquí una muestra, de Palestina :

NÚM. 94

Jā rabbi challi mhērti
tikbar wana chajālha,
elma 'raga schillet harri,
rīsch enne'ām zelālho.
Jā mēmei raddi mhērti,
rīsch enne'ām gēlālha
uaschrilha gūcha hamra,
wal 'idde mscharbascha.

Señor, deja crecer á mi caballito y yo seré su jinete. Que su sudadero sea de seda y su gualdrapa de pluma.

Madre mía, dale de comer á mi caballito. Su albarda sea de pluma y cómprale una tela roja y guarnece de borlas su silla.

Los estonios tienen un gran número de estos cantos, y tampoco falta en las colecciones de canciones populares alemanas (120). Aquí inserto una canción estonia (121) y una de lengua alemana (122) que tratan el mismo tema :

NÚM. 95 (GOTTSCHÉE)

Tschihi, tschihi, main Praune, hodaho!
Noch haint brscht du ahoime shain
Noch haint orscht du ahoime shain, daho,
Pai main dar jungn Kronairin,
Terala, terala, terala, teho,
Toderala, terala, terala, teho!

NÚM. 96 (ESTONIO)

Apresúrate, potro mío. Nos aguardan á los dos. A ti te aguarda la cebada y á mí mi esposa me espera.

Los estonios cantaban también arando con caballos, y hasta en Alemania quedan restos de esta costumbre. En la península Butjadingen, entre los jadebusos se suele arar la tierra con cuatro caballos enganchados por parejas. A los dos de atrás los lleva el conductor de las riendas y á los

de alante un muchacho que va cantando un son monótono : «Hä, Jungs, hä hä ! Hä, Jungs, hä ! » (¡ Hala, muchachos, hala ! ¡ Hala, muchachos, hala !) Los conductores de arado procuran que el muchacho delantero, no sólo sea un buen jinete, sino también un buen cantor, pues el canto pone á los animales á paso lento y constante que hace posible un trabajo cómodo y que los surcos salgan alineados. Si los animales van enganchados á una trilladora, donde el paso debe ser más ligero, se apresura, en consecuencia, el ritmo del canto (123). Por lo demás, ya la antigüedad sabía aligerar en su trabajo á los animales por medio del canto.

Poseo el texto de seis cancioncitas japonesas (124), que cantan á sus cabalgaduras durante el camino los conductores de animales de carga.

NÚM. 97

Ise wa Tsu-de motsu,	¿ Qué es Ise sin Tsu ?
Tsu wa Ise-de motsu,	¿ Qué es Tsu sin Ise ?
Owari Nagoya wa	¿ Qué es Nagoya el de Owari
Shiro-de motsu.	Sin su palacio ?

NÚM. 98

Fiji-no atama-ga tsun moyeru ;
 Najo-ni kemari-ga tsun moyeru ?
 Mishima jioro-shu-ni
 Garar uchiomi.
 Kogare ojiattara tsun moyeta.

Arde la cima del Fuji,
 ¿ Por qué tanto humo ?
 Porque se han echado dentro
 Todas las rameras de Mushima.
 Si tuvieran que arder todas en amor desaparecería entre las llamas el Fuji.
 ¡ shion gaye do do !

NÚM. 99 (PROVINCIA DE SURUGA)

Yombe naaa	Buenas noches, na
Shinon dara yeee	Cuando me deslicé suavemente, ye,
Osar doña,	Al cuarto de la criada,
Madzu ii asesane-nete ita kara :	Dormía profundamente.
Iyo! nave-no meshiya sugi	¡Iyo! Había comido mucho arroz
tsutsubushitaaa yeee.	Y dormía profundamente.

NÚM. 100

Uraga o-chiomatsu-no kakaa wa,
Takoyo!
Chia azesa! tako dato
hakken mannaka-ni ashidarake.
Shion gaye do do!

Cuando miro á la mujer del O-Chiomatsu
Takoyo!
Chia azesa! Me parece un calamar.
Ocho ken en el medio miden sólo los pies
¡Shion gaye do do!

NÚM. 101

Uraga shione wa Mamana-no hashi-yo yee
Ima wa tatayeteee,
Otomo senu yo eee,
¡dou, dou!
Mi humor es como el puente del Hamara.
Ahora está roto y no escucha ningún sonido.
¡dou, dou!

NÚM. 102

Takai yama-kara tanisoko mireba yeee,
Oman kawai-ya nuno sarasu nayeeyee, dou, dou!
Cuando miro desde la montaña al valle verde, yee,
Qué hermosa me parece Osman! Está lavando ropa blanca, na-
yae, dou, dou!

El hombre que dirija por el canto á los animales de

quienes ha hecho sus auxiliares en el trabajo y encadène rítmicamente los movimientos de aquéllos á los suyos propios, se comprende por singulares que á primera vista puedan parecer estos cantos. En algunas de las operaciones en que se usan (ordeñar, esquilár), el animal tiene una intervención pasiva y, además, la naturaleza rítmica en sí de estos trabajos facilita el que con ellos se empleen cantos de trabajo. En un segundo grupo (arar, trillar y también girar la noria) trabajan juntos el hombre y el animal; en el pastoreo ó conducción de animales de carga ó de tiro entra más, en segundo término la actividad del hombre, cuya única misión se limita á ir con la misma velocidad que él delante, detrás ó al lado del animal. Aquí los cantos no pueden regular más que el paso del animal, al cual tiene luego que acomodarse el del hombre. Esto puede aplicarse más aún al cabalgar, donde sólo el caballo trabaja y el jinete apenas tiene más que un papel pasivo. Mas no debe olvidarse que el movimiento rítmico del animal se comunica también al jinete y que éste tiene que espolear á su calgadura.

A pesar de toda la precaución con que debe tratarse el asunto, ya desde ahora comienza á abrirse camino la sospecha de que el hombre primitivo cayó en la ocurrencia de aplicar el canto para regular y facilitar el trabajo de los animales, precisamente porque se había ya acostumbrado á aplicarlo al suyo propio. En muchos de estos cantos se deja entrever la creencia de que el hombre pueda someter á su voluntad al animal por el medio mágico del canto rítmico: á la vaca para ordeñarla, á la oveja para esquilársela, al buey para arar y trillar, al camello para cargarlo, ordeñarlo y darle de beber.

Y el hecho de que, efectivamente, este efecto se consigue, no debe olvidarse para la explicación de la cadena de fenómenos psico-físicos que, eslabón por eslabón, va pasando ante nosotros.

Los pueblos de la antigüedad clásica estaban más fa-

miliarizados que nosotros con estas cosas ; conocían el canto del pastor de ganado y sabían enseñar á los caballos á acomodar su paso á la melodía de una flauta. La importancia que daban al canto de los pastores en el origen de la poesía se explica principalmente por esto. Uno de sus escritores más objetivos, Polibio, cuenta que «los pastores de cerdos van delante de sus rebaños, á los cuales traen por toques de cuerno». Los rebaños obedecen en seguida y corren en tropel á su llamamiento, y están de tal modo acostumbrados al sonido del cuerno de su pastor, que aquellos que le oyen por primera vez se admiran y no pueden comprender. Cada pastor tiene su melodía especial, y cuando se han reunido cerdos de distintos propietarios los separan tocando cada cual la suya. Lo mismo ocurría con las cabras y vacas en la isla de Córcega. Virgilio cita el canto por medio del cual reunía Amphion á su rebaño (125). Cada animal acude al oír el nombre que se le ha puesto, y están de tal modo acostumbrados al sonido de la siringa, que los toros, atraídos á la playa y metidos en un barco pirata, se arrojan al tajo.

Sin embargo, no es prudente poner en relación demasiado íntima este fenómeno tan extendido de la dirección de los animales por el canto y la música con el trabajo rítmico de los hombres. Esto tanto más cuanto que los hechos de esta naturaleza no están, ni mucho menos, agotados con el material hasta aquí presentado. La observación de los pueblos primitivos no conduce más lejos, por mucho que puede resistírseles. No sólo á los animales domésticos—en su estado actual resultado de la obra educativa de innumerables generaciones—se les somete con fines económicos al canto y á la música ; hasta á los animales silvestres se quiere extender su influjo. El domador de serpientes indio se vale en sus representaciones de un instrumento de música, y Arbaud (126) publica en su colección de canciones populares provenzales una canción que los muchachos saboyanos cantan cuando hacen bailar á sus

lirones. Los habitantes de Australia cantan cuando pescan el opussum ó cuando cazan el dungo (123). El último se adormece con el canto de modo que se le puede matar muy fácilmente. Los griegos llegaban á hablar de un pez que salía del mar cuando oía una canción.

Pero no basta esto. Los tahehetieres cogen el varo, un cangrejo de mar, á cuyo extremo van cuatro lazos en los cuales hay como cebo un trozo de pescado. Con este aparato se busca la morada del animal en el agua, un agujero que cierra con arena al meterse en él. Los lazos se sostienen con la mano derecha sobre el agujero mientras se va golpeando con los dos primeros dedos de la mano derecha rítmicamente y cantando al mismo tiempo la siguiente canción :

NÚM. 103

Varo, varo patita, varo, varo patata,
 e mau taetae, e mau omii,
 tahoro atu to maa iti tooreva.
 O tane iti oe au ae inia,
 o vahine iti oe au ae inia.
 E ra atu te heva oioi mai ;
 e ra atu te heva oioi mai !

Varo, varo mueve tu cola para que se te pueda coger por la cabeza ó por las piernas ; trágate el pedazo de pescado. Si eres macho, ven ; si eres hembra, ven también. Detrás de ti hay un espíritu, por tanto, apresúrate. ¡ Detrás de ti hay un espíritu, por tanto, apresúrate !

La melodía de este canto es medio adormecedora, medio excitante. Sin embargo el varo, menos atraído por el canto que por los movimientos de la mano en el agua, sale de su agujero para venir á caer en los lazos (128).

Estas curiosas observaciones no seguirán siendo un caso aislado después que se ha despertado el interés por ellas. Están seguras de ser recogidas bajo la frase «supersticiones de caza», ó como una manifestación de «animismo», que tan de moda está ahora.

2. TRABAJOS CON COMPÁS ALTERNADO.

La mayor parte de los trabajos que se verifican en un compás alternado puede reducirse á movimientos de golpe y empuje. Dan, además, por sí mismos un ruido bastante sonoro, y como en ellos tienen que ocuparse, al menos, dos obreros, dan también un ritmo de influencia excitativa. Por lo tanto, no necesitan el auxilio complementario de la voz humana (1). Sin embargo, también en ellos se encuentran cantos de trabajo; por tanto, el trabajo está auxiliado aquí por dos ritmos distintos: el del ruido que produce el trabajo mismo y el del canto, y como es preciso que ambos estén acordados, las canciones de esta clase son de un interés particular. Como fácilmente se comprende, su número es muy pequeño y muy escasas las noticias que acerca de ellos poseemos. La mayor parte de los trabajos pertenecientes á este grupo exigen, además, un gran esfuerzo.

Cantos de trilla, en el sentido aquí indicado, sólo podrán encontrarse donde la trilla se haga por medio de un zurriago ó mayal. Como los antiguos trillaban los cereales principalmente con animales ó con trilladoras, no debe esperarse encontrar en ellos el compás de la trilla (2), aun cuando no les falten cantos de trilla de otro género (V. página (104 y sig.). Lo mismo puede decirse de los países del Asia occidental y de Egipto. Por el contrario, son muy frecuentes en los países orientales del Asia. «En la Galla se reúnen vecinos de un pueblo en la era para trillar en común acompañados de cantos melódicos. Hacia la puesta del sol puede encontrarse allí á todo el vecindario, y desde muy lejos se perciben los golpes acompasados y los cantos de los trabajadores» (3).

En ocasiones sufre la trilla de los cereales particulares modificaciones ó se hace juntamente con la bielta. En la isla Letti se extienden en una era las espigas, y todos los parientes y amigos del propietario bailan encima de ellas hasta que los granos quedan sueltos (4). Esto mismo hacen

los bergdamaras en el sud de Africa, sólo que allí son las muchachas las que se encargan de la danza sobre las espigas, acompañándolas con cantos monótonos y melancólicos. A veces toca el maestro de escuela la filarmónica (5). Entre los estonios se trillaba todavía á principios del siglo XIX los cereales de verano por caballos ú hombres. «Los últimos acompañaban esta f ena con cantos y danzas acompasado.» (6). El centeno no se trillaba con mayales, sino con varas combas que terminaban en una punta roma. El trabajo no era difícil gracias á que el centeno se había secado antes tanto, que hasta niños de catorce años podían tomar parte en él. Es de suponer que el procedimiento fuese análogo en los vecinos lituanos, pues allí encontramos un canto de trilla muy particular, que ya se diferencia del resto de los cantos populares de este pueblo, en que está compuesto en verso dáctilo, mientras que los restantes suelen estar en metro trocaico, casi exclusivamente. Mas no se sabe si se canta en el trabajo ó si se ha cantado alguna vez. En Alemania hay que dudar si los pesados mayales que generalmente se usan dejan tiempo suficiente para respirar, y lo que se encuentra en las colecciones de cantos populares bajo el nombre de cantos de trilla es sospechoso.

También debe aceptarse con precaución una canción francesa cuyo estribillo imita visiblemente el compás de la trilla, aun cuando su contenido tenga el más puro carácter de canto popular (7). De todos modos, nos parece conveniente insertar aquí las primeras estrofas:

NÚM. 104

1. Voilá la Saint-Jean passée,
Le mois d'août est approchant,
Et tous les garçon des villages
S'en vont la gerbe battant.
Ho ! batteux battons la gerbe
Compagnons joyeusement.
2. Par un matin je me lève
avec le soleil levant ;

- Et je entre dedans une aire :
Tous les batants sont dedans.
Ho !, etc.
3. Je salue la compagnie
Le maître et les suivants ;
Ils étaient bien vingt ou trente,
N'est-ce pas un bon regiment ?
Ho !, etc.
4. Je salue la jolie dame
Et tous les petits enfants,
Et dans ce jardin là j'entre
Par une porte d'argent.
Ho !, etc.

Que el compás de la majada del trigo incita á la imitación vocal lo prueban las frases esparcidas por Alemania en las cuales se imita el ruido del mazo, según el número de obreros que colaboren en la operación, y en los cuales cada sílaba corresponde á un golpe de mazo. En Ammerlaud (Oldenburgo) se dice cuando no hay más que dos majadores: «He kummt»; con tres, «Nu man gau»; si se agrega un cuarto, «De bur der kummt»; si viene un quinto, «Dot all'wat ji koent!»; si son seis, «Nu geht all wat baeter»; si siete, «tis alles noch nich so richtig!». Y por último, cuando el labrador se agrega como el octavo, «Wen ick d'r nick bin, denn watt'r nicks van» (8). El pueblo oye estas palabras en el ruido acompasado del trabajo; ambas cosas quieren decir para él lo mismo, y de aquí la importancia de esta cita.

Con frecuencia se han observado cantos de trabajo en la trituration de cereales, que en el antiguo Egipto y actualmente en el Asia central y oriental, entre los malayos y los chinos, se verifica por dos ó cuatro obreros ú obreras machacando el grano en un mortero (V. lám. III. A. y B.). Lo mismo entre los Basegua (9), donde las mujeres machacan el maíz en una artesa de piedra, y en Borneo, donde G. Rohlfis vió en casa de uno de los jefes mujeres que machacaban grano, «acompañando á la manera de los negros el ritmo

de los golpes con cantos acompasados». Por último, Wisman (10) dice de la elaboración del aceite de ginguba por las mujeres de los Lunda: «Se arrojan las frutas, descascaradas, en un mortero de madera y se las machaca; después se agrega agua y luego convierten, con indecible paciencia, cuatro mujeres la mezcla en una pasta, revolviéndola incansablemente con un palo aguzado en la punta. Después de horas y horas de trabajo, se van mostrando en la superficie las burbujas de aceite, que poco á poco se va separando... En la elaboración del aceite, que se hace acompañada de cantos, sólo intervienen mujeres; no puede ningún hombre asistir á ella porque su presencia puede comprometer el resultado». Ya se indicó más atrás (pág. 39) que entre los griegos este género de cantos formaba un grupo especial.

También entre los chinos desempeñan un gran papel los cantos con ocasión de machacar granos (12), y en general, igualmente en todos los pueblos orientales del Asia, donde el arroz constituye la substancia alimenticia principal. Pero no poseemos textos de canciones ni de China ni de Africa. En general, no hemos podido encontrar más que un ejemplar de estas canciones, que consiste en una larga improvisación que se canta en Seul, en Corea, al descascarillar el arroz, y que ha sido recogido por el traductor del Comisariato francés. Sólo existe una traducción francesa del texto (13). Termina con las siguientes exclamaciones, que deben considerarse como un estribillo:

¡ Ei, ei na, ei ei ei, ei, na na, ei na, ei na !

Oyendo los cuales se puede reconocer fácilmente el ritmo del apisonamiento (14).

De la misma fuente proviene el texto de otro canto semejante que se canta también en Seul por los trabajadores apisonando el suelo para encimentar una casa. El editor advierte (15) «que el canto está compuesto en lenguaje coreano, pero contiene alusiones á muchas cosas chinas». Se compone de estrofas irregulares, cada una de las cuales

contiene una frase, mayor ó menor, y que están separadas unas de otras por ocho ó diez sílabas sin sentido. Estas últimas tienen carácter imitativo. El texto está escrito bajo el dictado de trabajadores que estaban ocupados en 1890 en Seul en la construcción del Comisariato francés. Como el contenido del texto es de la mayor importancia para nuestro asunto, lo transcribo aquí íntegro, á pesar de ser muy largo:

NÚM. 105

El día es largo y el calor muy fuerte; la hora del descanso está todavía muy lejos; nos faltan fuerzas; tenemos hambre. ¿Cómo podremos terminar nuestro trabajo?

Trabajemos con ánimo y levantemos á prisa los mazos que apisonan el suelo.

¡O o, y ri, hel hei ya!

¡Ha ha, hei yo, hei hei!

Hemos recibido esta noche cincuenta sabeques grandes, y compraremos arroz, madera, aceite y tabaco; pero entonces no nos quedará ningún sabeke para comprar algo que comer con el arroz. ¿Qué vamos á hacer? Sea lo que sea tenemos que levantar los mazos y apisonar con fuerza.

Cuando el viento mueve las hojas del bambú se creería oír el ruido de cien mil hombres.

Los botones de nenúfar cubiertos de rocío son tan hermosos como tres mil esclavas del rey en el baño.

En la montaña de Ku-uel reverdecerá la hierba en primavera.

En el palacio de O-kyeng brilla roja al crepúsculo la luz del sol.

La piedra que está allá abajo es el lugar donde Kang Htai Kong pescó el pez. Los primeros veinticuatro años de su vida vivió en la miseria; cubría su cabeza con un sombrero de junco y echaba al agua su caña de pescar, que no tenía ni cuerda ni anzuelo; así esperaba la llegada del emperador Mun-rang. Nosotros, en cambio, esperamos y tenemos que trabajar.

El año pasado fué bueno el tiempo y abundante la cosecha; la lluvia cayó á tiempo y el viento fué favorable. Este año será lo mismo; si es buena la cosecha podremos hartarnos de comer y nuestros vientres se llenarán; tendremos calientes nuestras es paldas y seremos felices sobremanera.

¡ Apisonemos unidos y levantemos nuestros mazos ; apisonemos fuerte y rápidamente !

Cuando se construyó la terraza de Kim-hpo-tai en el distrito de Kang-neung, la casa de placer Sam-il-hpo, en el distrito de Ko-seyeng, el convento de bonzos de Nak-sang, en el distrito de Yeng-yang, el kiosko de Yenkoang en la ciudad de Hpyeng-yang, hubiese estado bien ir allá para saber si los trabajadores de entonces apisonaban el suelo como ahora lo apisonamos nosotros. ¡ Arriba los mazos, apisonemos valientemente !

Comer legumbres, beber agua fresca, dormir con la cabeza reclinada esos son privilegios de los grandes señores (es decir, de las gentes dichosas que no trabajan y que pueden comer, beber y dormir á su gusto) ; por eso, comamos legumbres, bebamos agua y apisonemos el suelo (esto nos proporcionará dinero y nos pondrá también en situación de llegar á ser grandes señores). ¡ Arriba los mazos y á apisonar valientemente !

¿ Dónde van á parar todos los sabekes ? De seguro que no vienen á nosotros ; acaso hayan olvidado el camino hacia nuestras casas.

Esta noche caerán en nuestras bolsas, ligeros como el rayo, cincuenta sabekes. ¡ Arriba los mazos, golpeemos la tierra y allanemos las excavaciones !

Allá abajo, donde entre praderas hay un palacio de placer, se divierten los tiradores y las bailarinas y hacen música.

Camaradas, el tiempo es hoy hermoso y podremos apisonar bien la tierra.

¡ Hei, hei y ri, hei, hei ya !

No ganamos más que medio kandarin al día. ¿ Podemos alimentar con él á nuestras familias ?

¡ O o, hei, hei ya !

Cuando nuestros padres nos educaban,

¡ hei, hei y ri !

nos hacían aprender las letras chinas con la esperanza de que más tarde nos hiciésemos empleados ; teníamos que estudiar todos los días ; pero nosotros no teníamos ninguna disposición y la enseñanza no nos sirvió de nada.

¡ Hei, hei y ri !

Así, nos hemos hecho trabajadores y vendemos nuestras canciones por cincuenta sabekes.

¡ Hei, hei y ri, hei ya !

¡ Hei, hei y ri, hei ya !

Si hoy apisonamos bien la tierra mañana la apisonaremos mejor (porque nos habremos acostumbrado á este trabajo).

¡Hei, hei y ri!

Si mañana trabajamos mejor quizá el señor nos dé una recompensa. Pero que nos la dé ó que no nos la dé... ¡arriba los mazos y á apisonar con fuerza!

¡O o, y ri, hei ya!

Entretanto tenemos que arrollar el pañuelo sobre nuestras cabezas, levantar los pesados mazos, sacudir nuestros muslos y allanar las elevaciones. ¡Apisonemos, apisonemos!

Dicen que Y-Htai-paik, á quien gustaba mucho la bebida, después que fué viejo montó en una ballena y subió al cielo.

Ham-Sin, que fué el hombre más célebre del mundo, era muy pobre en su juventud y pedía limosna á los transeuntes.

Cómo podríamos, pobres gentes, como nosotros, cantar sus alabanzas?

¡Y o tscha, y o tscha!

¡Apisonemos!

Ol ha; hei, hei y ri;
 hei, hei ya, ha ha, hei yo;
 hei, hei, hei; hei, hei yu;
 ¡hei, hei o ya!

Sí, sí, nosotros trabajamos todos los días; por eso no hemos notado cómo pasa el tiempo. ¿No es hoy el 8 de la cuarta luna (fiesta de Buda)? ¿No somos verdaderamente desgraciados puesto que no podemos subir á la montaña de las diez mil cimas, pasear bajo la sombra de los árboles reverdecidos, divertirnos en el columpio, y puesto que no hemos ni bebido ni una taza de vino?

¿Esta noche, cuando recibamos nuestros dos kandarines y medio, iremos á ver al tabernero ó no?

Eso sería un despilfarro; no hay que pensar en ello; guardaremos nuestro dinero para nuestras casas.

¡Hei, hei yu; hei, hei ya, ya; hei, hei yu!

¡Mariposa, mariposa! Déjanos subir á la montaña azul!
 ¡Pintadas mariposas! ¡venid con nosotros! Si la noche nos sorprende en el camino nos tenderemos sobre las praderas floridas.

¡Ea! Cuando las flores hayan caído dormiremos bajo la sombra de los árboles.

Hemos pasado con nuestros caballos por sobre una alfombra

de flores; cada pisada de nuestras caballerías, al destrozar las flores, ha levantado maravilloso aroma.

¡Hei yu, hei yu, ei, hei ya; ha ha, hei yo! ¡Camaradas! o y tscha, ha tscha, ha, hei yu, hei ya, o tsch yo tscha, tscho yo tscha, ¡arriba los mazos, arriba!

El canto termina con una gran cantidad de semejantes exclamaciones, que los trabajadores repiten á coro.

Se tiene la impresión como si á la parte de este interminable canto que trata de la situación de los trabajadores le haya sido añadido algo por los franceses que lo recogieron. Es posible que no sea todo, hasta el estribillo sin significado, más que una improvisación. Desgraciadamente, el editor no ha dado explicación alguna acerca de esto. Pero si todos los signos no engañan, tenemos ante nosotros un ejemplar del mismo género que al que se alude en las siguientes referencias que amablemente me ha comunicado el profesor Hans Stume:

«El apisonado del empedrado ó del suelo se hace en Túnez por negros que realizan esta labor con acompañamiento de cantos. Uno de ellos canta delante é improvisa versos cortos con dos tonos. Mientras se canta este verso, las gentes levantan sus instrumentos y los vuelven á bajar con la exclamación «âjâ» (¡ea!), que va antes del estribillo y se acomoda á las exigencias de ritmo y melodía. A í se oye, por ejemplo, lo siguiente:

NÚM. 106

Solo.

Obreros.



Dúgg err - zâ - ma! á - já! u - dúgg err - zâ - na!

¡Golpead con el mazo! ¡Alla va! ¡Y golpead con el mazo!



â - já! â - já! sí - di! á - já! a - ti - ni si - gár - ro!
Los denn! Se, mein Herr! Los denn! Gib mir eine Ei-gartette!

¡Allá va! ¡Eh, señor! ¡Allá va! ¡Dame un puñillo!

M. B. 3 M. B.
 â - já! â - já ma - dá - ma! â - já! thäbb ed-
 ¡Allá va! ¡Eh, madame! ¡Allá va! ¿Quieres
 dâ leš täü - wa? â - já! etc.
 ir ahora á pasear? ¡Allá va! etc.

Como en los dos cantos coreanos y en la canción francesa de trilla, el estribillo se acomoda aquí al ruido del trabajo, y si se puede juzgar por los pocos ejemplos que poseemos, estas exclamaciones, repetidas á menudo, y que la mayor parte de las veces carecen de sentido, forman la parte primitiva y en la mayoría permanente de este género de canciones. El resto del texto es improvisación; sólo en la canción de trilla, que pertenece ya á una cultura más adelantada, existe un texto transmitido.

Es preciso, además, notar que el apisonamiento del suelo con mazos de madera, tal como hoy se hace, por ejemplo, al asfaltar, desempeña en la vida de los pueblos semicivilizados un papel muy importante. Del Sudán occidental poseemos sobre esto la siguiente descripción (16): «El suelo de la casa ó de la cabaña se allana todo lo posible; sobre él se extiende una capa de arcilla ó greda que se apisona hasta que quede firme. Esta sirve de base para una segunda capa del mismo material que va mezclada con grava y arena. Por último, esta capa se golpea durante días con mazos de madera hasta que adquiere la consistencia y lisura del cemento... Este trabajo lo hacen las mujeres bajo la dirección de la dueña de la casa. A menudo, la labor se hace acompañándola de cantos acompasados y toques de tambor».

Por último, parece que se puede también incluir en el grupo de los trabajos con compás alternado el empaqueta-

miento de la seda en bruto, tal como se acostumbra á hacerlo en China. « Como la seda en bruto toma mucho espacio, se procura empaquetarla en fardos lo más pequeños posible. Se ata cada fardo con tres cuerdas, cuyos extremos á ambos lados tienen en las manos tres trabajadores. Mientras otros dos trabajadores pegan con mazos sobre el fardo, tiran ellos de las cuerdas alternativamente. Como acompañamiento suelen cantar una de las canciones cortas que han aprendido en la escuela » (17).

3. TRABAJOS CON COMPÁS UNIFORME.

Mientras en los cantos de trabajo de que nos hemos ocupado hasta aquí se destaca claramente el elemento animador, las canciones cantadas con trabajos de compás uniforme desempeñan un papel completamente distinto. Aquí es su misión principal el determinar que los trabajadores empleen al mismo tiempo y en la misma medida su fuerza.

En todos los casos de esta especie se trata de mover un gran peso, para dominar al cual son necesarias varias personas. Las actividades puestas aquí en movimiento pueden consistir en levantar, arrastrar, mover, tirar, empujar ó remar. Según esto, en esta sección habrá que considerar cinco clases de cantos de trabajo:

1. Para levantar pesos.
2. Para tirar de pesos hacia arriba.
3. Para mover objetos pesados.
4. Para arrastrar pesos.
5. Para remar.

Estos trabajos y los obreros que los realizan no pueden separarse unos de otros con precisión la mayoría de las veces. Lo mismo se entiende de los cantos que les pertenecen, de los cuales muchas veces no sabemos sino que se les canta con ocasión de aplicación de muchas fuerzas á un mismo tiempo. Por esa razón clasificaremos estos cantos según la clase de trabajos en que se presentan con más frecuencia.

a) *Arrastre de materiales de construcción.*

Cuando los Lhoosai, un pueblo montañés que vive en los límites entre la India y Barma, tienen que arrastrar un peso ó rodar árboles por el bosque, empujan todos juntos emitiendo acompasadamente el grito ¡hau, hau! Dicen que sin ese grito no podrían trabajar (18). Un grito semejante (hû ó ahu) lo emplean los chinos desde hace siglos para derribar y arrastrar troncos de árboles (19), y para transportar pesos por medio de unas andas. «marchan al compás de exclamaciones que se repiten constantemente» (20). Los habitantes de Java cantan estas palabras sin sentido para levantar un tronco de árbol ó transportarlo (21):

NÚM. 107

Uno: ¡Oleleh, djaho!

Todos: ¡Djahoe!

Mackay, que en 1877 construyó en el Africa oriental un camino y un puente, escribe sobre sus trabajadores indígenas (22): «Cuando penetran en la espesura marchan todos juntos y se animan mutuamente con cantos que tienen poco ó ningún sentido. Una de esas canciones, que parece ser se ha compuesto en especial honra mía, dice así:

NÚM. 108

eh, eh, msungu, mbaya

Tu katti mitti

Tu ende ulaya.

Lo cual significa: «¡Oh, el hombre blanco no es malo porque corta los árboles para que puedan venir los ingleses!» Y de un trabajo semejante en el Africa oriental alemana se dice (23): «En el valle resonaban nuevamente los golpes de los trabajadores, que cortaban las ramas y que acompañaban su trabajo con un estribillo cualquiera... Sin el canto les sería imposible ejecutar tal trabajo. Y esto está

bien, porque con el ritmo de estos cantos, no sólo los menos aplicados, sino los completamente holgazanes, tienen que trabajar al compás general».

Hay cuatro cantos muy antiguos de la parroquia de Loppi, en Finlandia (24). Todos ellos no contienen otra cosa que simples exclamaciones y palabras sin sentido. Los dos últimos se cantan para transportar árboles al sitio de la construcción; el segundo se canta, no sólo en esos trabajos, sino también para partir piedras, el primero sólo en ellos. Los momentos de tirar ó aflojar están indicados por flechas.

El editor hace notar que primero se hacían rodar los troncos, mientras que ahora se les transporta á lo largo sobre tres rodillos.

La monotonía de los gritos se atenúa á veces introduciendo entre ellos palabras y frases cortas con una determinada significación. Ellos se convierten entonces en estribillo, y así se producen textos como el siguiente, que se canta para arrastrar troncos poco pesados:

NÚM. 110

1. Kuppari kay ja vapisee,
sen sumfatiralairallai ra,
sarvet ne pussissa kalisee,
sen sumfatarilai hurransu.
 2. Soiskos kuppari silakkaa
sen sumfatarillai raa,
vaikka se vahan janottaa,
sen sumfatirallai hurransuu.
 3. Kammarissa on olutta,
sen sumfatatirallai raa,
joka sen janon sammuttaa,
sen sumfatarillai hurransuu.
-
1. El sangrador va y tiembla,
Sen sumfatirallai rallai ra,
Suenan los cuernos en los sacos
¡ Sen sumfatirallai rallai ra!

2. Corred sin temor, arenques,
Sen sumfatirallai rallai ra,
Aunque os haya de dar sed.
¡ Sen sumfatirallai rallai ra !
3. En casa hay cerveza
Sen sumfatirallai rallai ra,
Que os apagará la sed.
¡ Sen sumfatirallai rallai ra !

« Grupos de cuatro á seis trabajadores se esfuerzan en transportar bloques de granito sacados de la cantera y que van á ser utilizados en la construcción de una calle, un muro ó un puente, sobre el suelo desigual. A causa de estas desigualdades del suelo el movimiento se verifica muy irregularmente y á golpes. Pero es indispensable que los trabajadores empujen la piedra al mismo tiempo, si no no se moverá de su sitio. Por eso uno de los trabajadores canta la canción en un tiempo lento, lo cual produce un ritmo uniforme de trabajo. En las notas largas tiene lugar un movimiento de la piedra. Cuál ha de ser éste lo dice cada vez el texto, que se acomoda siempre á lo que la posición de la piedra haga necesario » (26).

Entre los georgianos ocurre con bastante frecuencia que se traslade de un lugar á otro, con ayuda de palancas y rodillos, toda una casa de madera. Para regular los movimientos de las palancas dan gritos sin sentido, como « ¡ e-le-ssaa ! » « ¡ a-a-haa ! », que sirven de señar para la concentración de los esfuerzos (27).

Algo semejante puede verse entre nosotros. En Austria un aserrador dirige los movimientos de los demás con este canto :

Hii-o-ruck
Hioo-ruck
Hio-schieben !

b) *El totowaka de los neozelandeses.*

Los neozelandeses tienen un género particular de can-

ciones al que llaman *totowaka* (28). Aunque sin valor musical, estos cantos responden maravillosamente al objeto para que se les destina, que es el de poner á un número considerable de personas que quieren arrastrar un tronco pesado ó sacar á tierra una canoa, en situación de aplicar al mismo tiempo sus esfuerzos. El que haya oído cantar á los marineros descargando un barco ó tirando de una maroma en comunidad se dará perfecta cuenta de cómo se cantan. Estos cantos tienen un ritmo más ó menos lento, según el peso del objeto que se ha de transportar. Si se va montaña arriba, entonces el verso consta de muchas sílabas cada una de las cuales parece salir de la boca de los trabajadores con la misma lentitud que el objeto avanza. Pero cuando se han vencido los obstáculos y el movimiento es más rápido y más libre, se aplica otro compás formado de una serie de sílabas cortas.

«Las primeras cinco sílabas del ejemplo que sigue forman un canto que se llama *Pukwa* ó *Hari*. Está destinado á cantarse por una sola voz, que da la señal de prepararse para tirar. En seguida viene el *totowaka*, cuyos versos se cantan alternativamente, uno por la primera voz, mientras los demás toman aliento para tirar, y la respuesta por el coro cuando todos tiran.»

NÚM. 115

Pukwa ó Hari.

Toia tainui, te Arawa
Kia tapotu ki te moana.
Koia i hirihara te matawa-
titiri takataka-tumai
I taku rangi tapu.

Tirad Tainui, tirad del bote
Para llevarlo del dique al mar.
Seguramente que el rayo al caer aquí
Cae sobre mis días.

Totowaka.

1.^a voz. Katangi te Kiwi

Coro. Kiwi. (Tirón corto y rápido.)

1.^a voz. Katangi te Moho

Coro. Moho

1.^a voz. Katangi te tieke.

Coro. Tieke.

1.^a voz. He pohoanake

Coro. To tikoko, tikoko. (Tirón largo.)

1.^a voz. Haere i te ara!

Coro. Tikoko. (Tirón fuerte.)

1.^a voz. Ko te tau-rua te rangi.

Coro. Kauaea

1.^a voz. Ko te hao-tane

Coro. Kauaea

1.^a voz. Homai me kade

Coro. Kauaea

1.^a voz. Me kawē ki whea?

Coro. Kauaea

1.^a voz. A-ki te take

Coro. Take no tu. (Tirón prolongado.)

1.^a voz. E hau!

Coro. Toia!

1.^a voz. Hau riri

Coro. Toia!

1.^a voz. Toia ake te take

Coro. Take no to

(Pausa y luego nueva embestida).

1.^a voz. Koia rima haere

Coro. Kauaea

1.^a voz. Totara haere

Coro. Kauaea

1.^a voz. Pukatea haere

Coro. Kauaea

1.^a voz. Homai te tu.

Coro. Kauaea

1.^a voz. Homai te maro.

Coro. Kauaea

1.^a voz. Kia whitikia

Coro. Kauaea

1.^a voz. Taku takapu

Coro. Kauaea

1.^a voz. Hihi he
 Coro. Haha he
 1.^a voz. Popi he
 Coro. Tata he
 1.^a voz. Apitia!
 Coro. Ha! (Tirón corto y rápido.)
 1.^a voz. Apitia!
 Coro. Ha!
 1.^a voz. Ko te here
 Coro. Ha!
 1.^a voz. Ko te here
 Coro. Ha!
 1.^a voz. Ko te timata!
 Coro. E-ko te tikoko pohue
 1.^a voz. E-ko te altanga a mata
 Coro. E-ko te aitanga te hee-manuka.

(Entonces una pausa y á continuación comienza de nuevo la acometida).

1.^a voz. Koau, koau
 Coro. Hi taue! (Tirón prolongado.)
 1.^a voz. Mate ko te hanga
 Coro. Hi taue!
 1.^a voz. Turuki, turuki!
 Coro. Panike, panike!
 1.^a voz. Oioi tetoki!
 Coro. Kauaea
 1.^a voz. Takitakina!
 Coro. Ja!
 1.^a voz. He tikaokao
 Coro. He tarajo
 1.^a voz. He parera!
 Coro. Ke ke ke ke
 1.^a voz. He parera!
 Coro. Ke ke ke ke

Grita el Kiwi
 Kiwi
 Grita el Moho
 Moho
 Grita el tieke.
 Tieke.
 Nada más que un tirón.

Cogedle, cogedle.
 Cortadle el camino!
 Cogedle, cogedle.
 Hoy es el año segundo.
 ¡Arriba, muchachos!
 Es el raptor de hombres.
 ¡Arriba, muchachos!
 Ponte aquí y arrástrale.
 ¡Arriba, muchachos!
 ¿Pero dónde le arrastro?
 ¡Arriba, muchachos!
 ¡Ah, las raíces!
 Raíces de tú.
 ¡Oh, viento!
 ¡Tirad hacia afuera!
 Viento furioso
 ¡Tirad hacia afuera!
 ¡Tirad las raíces á un lado!
 Raíces de to.
 Sigue adelante, Rimu.
 ¡Arriba, muchachos!
 ¡Adelante, Totara!
 ¡Arriba, muchachos!
 ¡Adelante, Pukatea!
 ¡Arriba, muchachos!
 Dame el tu.
 ¡Arriba, muchachos!
 Dame el maro.
 ¡Arriba, muchachos!
 ¡Tenedlo rígido!
 ¡Arriba, muchachos!
 ¡Ay mi vientre!
 ¡Arriba, muchachos!

Tres sílabas largas para indicar que es preciso un tirón fuerte y sostenido para salvar una irregularidad del suelo.

Todos á una vez
 ¡Ha!
 Todos á la vez
 ¡Ha!
 ¡A la sogá!
 ¡Ha!
 ¡A la sogá!

¡Ha!
 ¡Y á la lanza!
 ¡Ah, y el ténedor de Pokue!
 ¡Ah, y el niño de la piedra de fuego
 ¡Ah, y el niño del remero Manika
 ¡Yo lo soy, yo lo soy!
 ¡Tirad con fuerza!
 ¡La cosa está muerta!
 ¡Tirad con fuerza!
 ¡Fuera, fuera de aquí!
 ¡Aprisa, aprisa!
 ¡Mueve el hacha!
 ¡Arriba, muchachos!
 ¡Tirad con brío!
 ¡Ala!
 ¡Es un pollo!
 ¡Es un tarajo!
 ¡Es un pato!
 ¡Qua qua qua qua!
 ¡Es un pato!
 ¡Qua qua qua qua!

c) *En excavaciones.*

En trabajos que exijan largo tiempo se modifica este canto. Características son las observaciones hechas por los directores de excavaciones en Oriente. También allí cantan los trabajadores en todas las aplicaciones de esfuerzos comunes, por pequeñas que sean (29). «Generalmente, uno de los obreros, que suele ser el más viejo, canta delante, y los demás le responden con el estribillo. Según la ocasión, el solista improvisa un verso que se reemplaza por otro de tiempo en tiempo cuando el cantor tiene alguna inspiración poética, el cual, á su vez, exige un nuevo estribillo. La mayoría de las veces estos cantos tienen un carácter religioso ó contienen mutuas excitaciones al trabajo, y generalmente, una misma frase se repite en ocasiones hasta quince veces». A veces se alude en ellos al director de las obras ó á los vigilantes, y á veces también á otras personas. Las improvisaciones siguen durante toda la obra, des-

de que comienza hasta que acaba, como lo muestran los siguientes trozos tomados de la colección recogida por H. Schäfer en las excavaciones del templo de Abusir, en Egipto, durante el invierno de 1900-1901:

NÚM. 116 (CANTO DE LA MAÑANA)

U-sabahna asdin Alla,
Ala babak ja kerim jalla,
ala bab min fatah abwabak.
Wa-la haul wa-la uwa illa-bak.

Por la mañana nos encomendamos á Dios. Estamos á tu puerta, Dios misericordioso, ante la puerta que tu gracia nos ha abierto. Y no hay poder ni fuerza más que en ti.

NÚM. 117

Dä-l-efendi a id ala-l-elwe.
bit tarbus wer-ra abe-l-hilwe.

Ved, el Effendi está sentado en la altura con el Tarbusch y el dulce cuello.

NÚM. 118 (CON MUCHO CALOR)

Ia sämse higgi, balas dala a ;
di surle miri wa-la fise safa a
Vete más lejos, ¡ oh, sol !, no nos molestes con tus rayos. Esta es una prestación personal en la que no hay compasión.

NÚM. 119 (ANTES DE LA PAUSA DEL MEDIO DÍA)

Ia sidi raddi katakitak
lemutu wa-la hadde jeritak
¡ Oh, señor ! Deja á tus vaquitas comer de mediodía. Si no se morirán y no podrán ayudarte.

NÚM. 120 (DESPUÉS DE LA PAUSA DEL MEDIO DÍA)

Kalna we-umma, o ba-l-afa lla !
rauwh, ja mirsal, awadak al-Alla !
Hemos comido y nos hemos puesto en pie. ¡ Si siquiera fuese día de fiesta !

¡ Ve, mensajero (el que ha traído la comida), ¡ Alláh te recompense.

NÚM. 121 (EN VÍSPERA DE FIESTA)

Ia-lli ma akum is-sa-at,
adi mi-ad afa-lla fat !

¡ Vosotros los que tenéis reloj! ¡ Mirad, que el tiempo de la fiesta se pasa !

Naturalmente, no se limitan los cantos á estos temas ; todo cuanto en la vida monótona de los fellachs produce curiosidad, burlas ó simpatía se manifiesta en seguida en improvisaciones que se intercalan en el canto y que encuentran inmediatamente eco en los compañeros.

Sobre las excavaciones en Babilonia me escribe lo siguiente el profesor F. H. Weissbach : « Los árabes cantan con gusto mientras trabajan canciones que reciben el nombre especial de *hóusa*, plural *housat*. Consta cada una de un verso de ocho sílabas, que según la melodía corriente son, probablemente, dos molosos y un espondeo ; por tanto,



El procedimiento consiste generalmente en que uno de ellos entona á menudo, improvisándola, una de estas canciones ; la repite una ó dos veces ; entra entonces el coro y repite la « canción » una docena de veces, hasta que á un signo determinado se produce el silencio, y otro trabajador entona una nueva canción.

Por su contenido, la mayor parte de estas canciones son versos de burla contra los enemigos. Por esa razón estarían mejor llamadas « canciones de guerra ». Sin embargo, algunos de ellos tienen un contenido más pacífico, y esos son los preferidos para cantarlos durante el trabajo. He aquí algunos ejemplos :

NÚM. 122

1. Ia biek, el-bahsis enrida.
Señor, queremos una propina.
2. Dam Allah ras el-biek inná!
Dios nos conserve la cabeza del señor.
3. Ia biek ismat sur Iskandar.

¡Oh, señor! Tu nombre es como el muro de Alejandro (el Grande, que construyó este muro para proteger al mundo contra el ateísmo y la perversión de las Gog y Magog).

4. Billa l-ma uordat no ridha.

Con la ayuda de Dios haremos florecer lo que no ha florecido.

Canción de burla.

5. Hallata mituazir bida.

He conseguido que utilice su mano como taparrabos. (El cantor le ha quitado á su enemigo todos los vestidos, no dejándole más que la piel).

d) Cantos de kuli.

Lo mismo encontramos entre los kulis, esa casta infeliz que desempeña en todo el Océano Indico y en el Asia oriental los oficios de jornaleros, acarreadores de tierra, transporte de pesos y labores semejantes. Ellis (31) oyó sus cantos monótonos en Port Louis, en Mauricio, al descargar un barco. Jacob (32) se los encontró hasta en los puertos más pequeños del mar de Banda, y de las islas Celebes poseemos el texto de unos de sus cantos (*tiboto*). En la India se les ha observado más exactamente, y algunos de sus cantos han sido copiados inmediatamente sobre el terreno, de manera que pueden darnos una buena idea de ellos (33). Generalmente, los kulis se dividen en secciones (*gans*) que toman en comunidad un trabajo. Casi siempre uno de ellos canta delante y los otros le contestan. Pero en los barcos, el solista es siempre el mismo, y como recompensa por sus servicios se le dispensa de las faenas más duras. En los demás casos, el solista va cambiando de modo que cada uno canta una canción entera. Naturalmente, hay casos de

que algunos no puedan cantar, pero éstos son excepciones de la regla general. Hay algunos cantos que consisten en versos largos que se repiten lentamente; éstos se aplican cuando el trabajo exige grandes esfuerzos con intermedios relativamente largos. Por el contrario, otros están destinados á acompañar faenas con esfuerzos rápidos, pero pequeños. Los cantos de trabajo son producto de una masa inculta, y el dialecto en que están compuestos es casi ininteligible para los indios de las clases elevadas. La primera de las muestras siguientes es una canción á Pillaiyar, el dios del vientre, cuyo nombre es propiamente Ganesa. Se le venera particularmente por las clases bajas como el dios de la buena fortuna, como salvador de dificultades. Se le representa con una piel de elefante y un estómago monstruoso. Ganesa está en íntima relación con Saraswati, la diosa del aprendizaje, pues sólo ayuda a salir de aquellas dificultades que no pueden salvarse con ayuda de los conocimientos adquiridos. La mitología popular ha hecho hermanas á ambas divinidades:

NÚM. 123

1. Que Pillaiyar os dé constantemente buena fortuna y Saraswati habilidad. ¡Oh, oh, trabajad de firme, Pillaiyar, tú que eras Dios antes de que se hubiesen hecho las casas. ¡Oh, allana nuestro camino! ¡Oh, oh! ¡Trabajad de firme!
2. Antes que el trabajo fuera ya no eras tú un sueño. ¡Pillaiyar, ábrenos camino! Allá debajo de los bananos rezaré yo á Pillaiyar.
3. ¡Dios de los pies de oro, ten siempre tu protección ante mis ojos! ¿Pillaiyar, Dios, si te encuentro cómo podré pagar mis culpas?
4. Cogeré lentejas verdes mezcladas con arroz y aceite... ¡Cómo huele después cuando se sirve el arroz!
5. Luego cogemos un trozo de azúcar de caña del grueso de un palo de pastor. A quien se le diese una barra semejante ya sacaría agua.
5. Cogéremos luego de las ramas bajas del árbol frutas bien

- gruesas. Descargaremos también al árbol de guava del peso superfluo.
6. Esto te lo llevará. Además pienso coger hojas verdes. En la ladera del norte hay árboles verdes, creo que son plátanos.
 7. Y en la ladera del sur verdea magnífica la hoja en punta del árbol de teak; las flores que hay en las rocas las robare para ti.
 8. Con tijeras y cuchillo cortaré botones llenos y raros. Pronto van á florecer y á adornar los cabellos negros como la pez.

NÚM. 124.

1. El salario es pequeño. ¡Yo jo! ¡Arriba, jo, oh señor bondadoso! Todos reunidos ¡Yo jo! ¡Arriba jo!, conseguiremos más. ¡Yo jo! ¡Arriba, jo!
2. El señor benigno nos es favorable. Ayúdanos también á alcanzar un salario mayor.
3. Su magnificencia oye nuestro ruego y reparte entre nosotros buenas cosas.

El último de estos cantos se continúa inmediatamente con otro mucho más largo en la misma medida, que es curioso porque cuenta la historia del pecado original y de la redención á la manera cristiana. Los kulis que lo cantaban eran sólo la tercera parte cristianos, y el coleccionador tiene la impresión de que lo habían aprendido de memoria sin cuidarse de la letra, porque lo corto de los versos se adecuaba al trabajo, que se verificaba con un compás rápido. Pero dada la manera como se cantaba la canción, bastaba en realidad con que fuera cristiano el que recitaba delante, pues el coro sólo cantaba el estribillo. Al final de este canto, medio religioso, se han añadido dos estrofas sobre el salario. El cantor pregunta que por qué se apresuran tanto en su trabajo. Ellos eran jornaleros y su salario les bastaba para vivir; si hoy terminasen no tendrían mañana nada que hacer.

Pero el trozo más curioso de la colección es una canción de baile de las bayaderas que habían tomado los kulis para su trabajo. El editor piensa que la habrían com-

puesto ellos mismos y que indicaría algo así como un sentimiento de reacción que hace á los trabajadores soñar en la dicha de los que no hacen nada, y á los hambrientos complacerse en la evocación de banquetes copiosos. Pero yo creo que el contenido entero de la canción, tan honradamente sentida y sobre todo la estrofa final, contradicen esta apreciación. Si, en cambio, se acepta que sólo esta es obra de los trabajadores, mientras que lo demás está tomado de las bayaderas, se hace comprensible la cosa. Tenemos aquí un caso en que un canto ha pasado de la esfera del juego á la del trabajo; ya encontraremos más tarde el caso contrario.

NÚM. 125

1. Traen el agua del Ganges en la vasija de azófar. ¡Arriba! ¡Arriba! Yo lavo mis pies de bailarina, y los seco con seda. ¡Arriba! ¡Arriba!
2. Vayamos unidas al altar de Madavan. ¡Vayamos y recémosle! ¡Ofrezcamos nuestra sangre, la alegría luce con nuevo esplendor!
3. ¡Qué delicias se respiran en el ambiente! ¡Y todo esto es para nosotras! ¡Oh, amigas, mi pecho palpita! Yo he nacido para el baile.
4. ¡Qué alegría haber nacido para el baile! ¡Y qué más puedo desear? ¡Qué placer en el sentimiento! Mi resplandor es mayor que el del mismo rey sobre el trono.
5. Prefiero ser un pedazo de arcilla que una ramera semejante. Pues un alfarero hace una vasija de la arcilla, y eso tiene alguna utilidad.

También en el Japón posee la clase de trabajadores correspondientes á los kulis indios, llamados nin-soku, cantos de trabajo especiales. Puedo insertar aquí dos de ellos que no son, por cierto, fáciles de explicar:

NÚM. 126

Fune wa naaa,
Oite-ni ho kakete hashiro nan ye;

Hayaku, saa ! Atsuta-ni tomaritaya.

Aye ! Hachibei doshita mmademo nondaka ?

Nandaka hara-ne

à dokkoi, dokkoi !

El barco... naaa

navega con buen viento y las velas tendidas... nan ye !

Aprisa... ¡saa !... quisiera descansar en Atsuta.

¡Aye ! ¿Qué has hecho Hachebei ? ¿Te has tragado un caballo ?

Yo no sé lo que es.

A, dokkoi, dokkoi !

NÚM. 127

Koi-no omo-ni onaaa

Tsundara

Omma-ni ikuda aro yara shine nukui.

Nanayeee !

Si quisiésemos cargar el gran peso del amor sobre un caballo es difícil decir cuántos caballos se necesitarían para llevarlo.

Cantos de cargadores.

Poseemos una canción de cargadores del Japón que no contiene más que exclamaciones :

NÚM. 128

Ho hoiyo ho hoyo

ye kora sassa !

hoho yoi yoi,

ye kora sassa !

Se comienza el canto cuando los cargadores se apresuran, y parece que sirve para animar á los trabajadores. Los japoneses tienen para estos cantos rítmicos que sólo contienen exclamaciones sin sentido y que se cantan en todos los trabajos en comunidad un nombre especial : *Kiyari*, lo cual es una prueba de que son muy frecuentes. El canto ru o que sigue está en una cierta oposición con este japo-

nes (34). Parece que se oyen en él los esfuerzos de las gentes que se arrastran agobiadas por el duro peso :

NÚM. 129

Lento.

Ой - разъ! еше разъ! Ой - разъ! еше да разъ!
 ¡Una vez! ¡Otra todavía! ¡Una vez! ¡Y otra todavía!

En el puerto de Zanzíbar vió Ricardo Böhm (34) «unos esclavos que arrastraban grandes pesos acompañados de cantos acompasados». Sobre esta gente dice con más detalle Stanley (35): «En la ciudad de Zanzíbar se oye á todas horas á los negros que en parejas transportan sacos, cajas y cosas semejantes cantar monótonas melodías, por las cuales se animan mutuamente y á cuyo compás marchando van con los pies desnudos por las calles. Se puede reconocer en seguida á estas gentes en la consecuencia con que cantan sus melodías. Varias veces al día he visto desfilar desde las ventanas del Consulado a la misma pareja, y siempre cantando la misma melodía con las mismas palabras. Algunos tendrían por demasiado ingenuas estas canciones, pero para mí tienen un cierto encanto y las considero como perfectamente adecuadas á su objeto.»

Desde entonces ha publicado Velten (36) una cantidad considerable de estas canciones, que son altamente características. Así, por ejemplo :

NÚM. 130

Kwanza hê les, kwanza he
 as-subuhi na mapema les,
 kwanza tuombe muungu.

El comienzo es hoy, el comienzo está ahí. Mañana por la mañana, hoy. Pero ante todo queremos rogar á Dios.

NÚM. 131

Palia, palia,
 binti Hemedi
 kaupiga jembe mqurafuu,
 palia, palia!

¡Cava, cava! La hija del Hemedi quiere cavar el campo de claveles. ¡Cava, cava!

NÚM. 132

Kwa mama Yaya,
 les kwa mama Yaya,
 muhogo kwa tembo tamu
 kwa mama Yaya.

Queremos ir á casa de mama Yaya,
 Hoy á casa de mama Yaya
 Y beber kasswa con vino dulce de palma
 En casa de mama Yaya.

Los portadores de palanquín constituyen una clase especial de los kulis. Sobre ellos dice Emil Schmidt: «El palki es una caja de madera larga, cuadrada y resistente, del que parten, una hacia adelante, otra hacia atrás, dos varas largas y torneadas. Dentro de la caja hay una silla estrecha con un quitasol (38). Cada vara lleva gruesas almohadas de algodón para que en ellas apoyen los hombros los portadores, que por parejas llevan la vara, apoyando el que va detrás su brazo en la espalda del que le precede; los dos hombres de cada pareja se sostienen frecuentemente uno contra otro para presentar de este modo más resistencia. Cada cinco minutos cambian de hombro; cada veinte se reemplazan los portadores. El ritmo del paso es muy rápido, algo así como el paso ligero de los versaglieri italianos. Con frecuencia, la marcha se acompaña de un canto rítmico que se compone de dos frases que se repiten constantemente. Mis portadores cantaban siempre una de las dos melodías siguientes»:

NÚM. 133

a mahaha ho ho! da mahaha ho ho' da mahaha etc.

etc.

mahaha ngó mahaha ngó etc.

ehe om etc.

etc.

eh etc.

mahaha ngó etc.

etc.

maha maha etc.

ngó mahaha ho ngó etc.

etc.

maha maha etc.

Las palabras no tienen sentido, pero esto no ocurre en todas partes con los cantos de estas gentes. «Los portadores de palanquines—cuenta Gover (39), el coleccionador de los cantos arriba mencionados—son excelentes cantores que acostumbran á vengarse de pasajeros avaros improvisando versos en los cuales hacen toda clase de consideraciones sobre sus clientes y sobre los parientes femeninos de los mismos. Como la mayor parte no comprenden su lengua, sus ataques no tienen consecuencias casi nunca. Me acuer-

do de un señor bastante grueso que había alquilado portadores para un viaje á la montaña y que era tan poco dádioso ó andaba tan mal de bolsa que no había tenido á bien ofrecerles una propina decorosa en consideración á su peso, no ordinario. Por desgracia, entendía perfectamente el lenguaje popular tamúlico. Apenas habían llegado á las montañas comenzó su calvario. A cada nueva milla caía sobre él un canto de burla diferente. Protestar, le parecía que iba contra su dignidad, pero escuchar pacientemente excedía de la fuerzas humanas. El viajero ardía en cólera. Les mandó que callasen porque quería dormir. Durante un rato obedecieron, mas en seguida comenzó de nuevo la queja monótona contra el destino que les obligaba «á subir una montaña á otra montaña». Por fin alcanzaron su objeto, pero de muy otra manera de como lo pensaban. Cuando todavía les faltaba un buen trozo de camino, el viajero decidió despedirlos y confiarse á sus propias piernas. Horas después llegaba á la cima un viajero agotado, una víctima de la poesía improvisatoria de los portadores de palanquín.»

También del Japón poseo un canto de los portadores de litera, que inserto aquí:

NÚM. 134

Hakone hachi ri wa na!
 Uma-de mo kosu-ga na!
 Kosu-ni kosarenu,
 Ci gawa!

El puerto de Hakone, que tiene ocho millas de largo, puede pasarse á caballo. Pero lo que no se puede pasar por muchas veces que se intente es el río Oi (40).

El mismo medio de transporte se encuentra en la India (41), en Madagascar (42) (filansana) y en el Africa occidental (tipaya). Sobre este último dice Pogge (43): «El tipaya marcha muy rápidamente. Anda de tres cuartos á una milla por hora. Los portadores cantan con gusto en el

viaje ó se contentan con dar gritos inarticulados, bestiales, ó también hacen silenciosos su camino».

f) *Para levantar pesos.*

Pertenecen á este grupo, en primer término, aquellos trabajos en que varios obreros tienen que mover un peso tirando de una cuerda, y en los cuales es necesario que todos tiren á un mismo tiempo. Uno de los ejemplos más característicos de esta clase se encuentra en «La paz de Aristófanes», en la cual los griegos tienen que sacar con una cuerda la Eirene, escondida en una cueva. No quiero dar aquí más que un trozo muy corto del coro, el cual probablemente se apoyaba en cantos análogos que en ocasiones semejantes se oirían en las calles ó en los puertos de Atenas:

NÚM. 135

ΑΓΕ ΝΥΝ, ΑΓΕ ΠΑΡ
 ΚΑΙ ΜΗΝ ΕΜΟΥ' ΟΤΙΝ ΤΗΔΗ
 ΜΩΤΗ ΝΥ ΑΝΩΜΕΝ ΑΛΛ' ΕΠΕΝ
 ΤΕΙΝΩΜ ΕΝ ΑΝΔΡΙΚΩΤΡΟΝ.
 ἤδη ὅτι τούτ' ἐκεῖνο.
 ὦ εἶα, εἶα, εἶα, εἶα, εἶα, εἶα
 ὦ εἶα, εἶα, εἶα, εἶα, εἶα, εἶα, εἶα, πρσ.

En muchas ciudades del sur de Alemania había en la Edad Media un gremio de arrastradores de cubas (Fasszieher) que se encargaban de sacar las pipas de vino de las bodegas, de cargarlas en los carros y otros trabajos semejantes. Esta labor era extraordinariamente fatigosa, tanto, que se necesitaban á veces diez y seis obreros para sacar un tonel. A este trabajo pertenece el siguiente canto, cuyo tiempo y lugar no se puede precisar desgraciadamente con exactitud (44):

NÚM. 136 (PARA ARRASTRAR CUBAS EN AUSTRIA)

Hört zu al,
 wie ein geschal

wir doch han,
 so wir gan
 und vass ziehen wollen,
 so ruf wir unserm gesellen;
 kombt mit mir!
 nembt mit geschir:
 wagen-leiter,
 kampf-leiter,
 schemel, die gar hohem-schemel,
 die geis-chemel, die böck-schemel,
 tragt mit euch her auch die klein-südrige feil
 dreiling-halbfüdrige feil!
 vierzig eimer zeucht man damit.
 ...so mit spaten!
 lauft und bringt spaten;
 nebinger!
 und versperr
 uns das vass schir!
 So Bodenknecht,
 halt uns entgegen recht!
 gib her den Durchzug allein!
 die peilhaken her!
 So, Themel,
 leich uns her den Dremel,
 dass man dass vass recht ruck,
 nit zuck!
 So, Gegenknecht, bucke dich!
 schau auf dich!
 halt an dich!
 Dass vass ligt auf dem höhel.
 Zu! zu! seucht hin! schau, dass es bleib!
 leg an die seil!
 stet gleich an!
 Nun, wolan!
 in Gottes namen!
 zieht alle gleich!
 Ho! ha! oh!
 halt fest ir lieben gesellen!
 halt fest!

2 Pars.

So, Gleseris schmir die leiter bass,
 dass es nem ein ena.

Greift alle an behend !
 Ho se hin ! io ha !
 Lieben gesellen, noch ein kleins !
 Jo se hin ! zieht alle gleinh !
 Halt fest die Leiter an, das nit weich !
 das vass ruck um, herbass, dass gleich ligt !
 Nun ligts gleich ;
 rucks hinter sich !
 So ligt es recht !
 So, Wagenknecht, nim hin dass vass,
 hüt sein bass !
 ich gib dirs ganz in dein Gewalt.
 Gott behüt uns jung und alt !

Por último, falta hablar de la pesca, que se hace con grandes redes que luego son sacadas del agua tirando de largas cuerdas. En Nueva Zelanda tienen estas cuerdas hasta mil varas de largo y su uso requiere cientos de manos (45). En Arabia observó Wellsted que treinta ó cuarenta hombres traían á tierra, tirando de una sogá, redes semejantes (46). Los antiguos egipcios ejercitaban también esta clase de pesca (47). Debíamos esperar, pues, aquí la existencia de cantos de trabajo, y efectivamente, ya Diodoro cuenta de los ichtiófagos que se animaban mutuamente en su trabajo con cantos inarticulados, y Freycinet (48) comunica un canto de las mujeres en la pesca, que parece expresar con su ritmo el enrollamiento de la red :

NÚM. 137



No tenemos letra alguna de este canto ; probablemente consistiría, como en muchos casos análogos, en sonidos inarticulados que los observadores no consideraron dignos de transcripción.

En la pesca de los japoneses se encuentra el mismo procedimiento, repetidamente aplicado. En una colección de representaciones gráficas de las diferentes ramas de la vida

económica del último cuarto del siglo XVIII, en la cual se consagra á la pesca un cuaderno entero, vemos este procedimiento aplicado muchas veces, particularmente en la pesca de la ballena, en la cual cuatro hombres van envolviendo en un cilindro colocado verticalmente una maroma á cuyo extremo va atada la ballena. El resto de la gente está entregada á un baile de alegría, acompañado, naturalmente, de canto. Parece que el director del coro, por medio de palmadas, marca el compás, así para los bailarines como para los obreros.

En China se aplica el mismo procedimiento para elevar barcos. Con frecuencia, el lecho del río ó canal es más alto que el suelo alrededor, y por eso las orillas están protegidas por largos muros contra inundaciones posibles. Ahora, cuando se quiere hacer pasar á una *Dschunke* de un canal á otro, como no hay esclusas, es preciso hacerlo elevándola por encima del muro de contención. Esto se consigue por medio de largas maromas atadas á la parte anterior del barco que van sujetas á unas poleas colocadas en las dos orillas y de las cuales tiran diez y ocho ó veinte obreros. El trabajo se realiza á compás del siguiente canto :

NÚM. 138



Shang - k'ü, k'naischang - k'ü lai! lai!! lai!!!

¡Adelante, aprisa, adelante! ¡Una vez! ¡otra! ¡otra!

Cuanto más pesado es el barco se canta más alto y más despacio (50).

g) *Canciones de trabajadores de los ríos.*

La especie más extendida de este género de cantos son las canciones que cantan los obreros de ríos en la introducción de estacas ó postes, llamados en Alemania *Rammlieder* ó *Pilotenlieder*. Se cantan al introducir los postes

por medio de un martinete para marcar el momento en que los obreros tienen que tirar en comunidad. El aparato consta de un martillo muy pesado que se sube por varios trabajadores á una polea colocada en lo alto de un andamio, y se deja caer á una cierta altura para que su peso haga introducirse al poste en la tierra. El número de los trabajadores depende del peso del martillo. Antes se aplicaban á veces hasta 30 y 50 trabajadores; hoy suelen ser 8, 12 ó 16. Uno de ellos dirige la obra; los demás tiran de una cuerda especial. La mayor parte de las veces hay uno que hace la primera voz y los demás le secundan en coro (51).

Estas canciones existen en toda Alemania, desde el Lech y el Danubio hasta los mares del Norte y Báltico, y naturalmente, abundan más en las construcciones hidráulicas y en las comarcas con marismas, como Holanda, donde se construyen las casas sobre postes. Además existen también en Francia, Italia, Dinamarca, Suecia, Rusia, Finlandia y el Japón. Que son verdaderos cantos de trabajo lo prueba el hecho de que en ellos permanece siempre viva la improvisación, aun en aquellos países donde han desaparecido los demás cantos populares. Si el solista es, como ocurre con frecuencia, un mozo de chispa, saca en la canción todas las cosas posibles: novedades del día, alusiones á la obra, al jornal, ó graciosos apóstrofes á los espectadores, lo que contribuye no poco á animar el pesado trabajo. Así, en Borkum era muy popular una canción que se dirigía contra el patrono Jüre Bjiel y comenzaba con las palabras:

¡ Oh, Jüre Bjiel, Jüre Bjiel !

¿ Cómo vas á gustarme ?

La canción se cantaba con la música de otro canto popular, y en general, cantos populares conocidos ayudan á los cantores y sirven de base á las improvisaciones. Generalmente, comienzan con una larga canción de enumeración. Así en el primero de los ejemplos que siguen, que parece muy extendido en Austria (52). Consta de tres estro-

fas. La primera cuenta hasta veinte y durante ella se dan diez golpes en el poste. En seguida sigue una canción, unas veces más larga y otras más corta, elegida por el solista. Esta canción decide si un poste necesita más ó menos golpes. Por último, viene el final, que no falta en ningún canto. Quien por primera vez oiga estos cantos de trabajo, que resuenan á lo lejos con dificultad, podrá sustraerse á la impresión producida (53). Naturalmente que hemos de limitarnos aquí á las canciones hechas para este trabajo y nacidas evidentemente en él. Mas de éstos daremos un buen número, indicando siempre la procedencia, tanto más cuanto el antiguo martinete está llamado á desaparecer substituído por el martinete de vapor, y estas canciones, la mayoría no impresas, están esparcidas en sitios difíciles de encontrar.

NÚM. 139 (VIENA)

Primera parte.

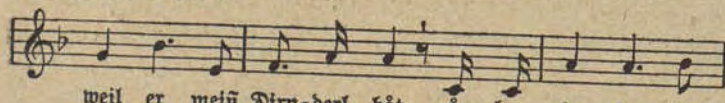


U = mál auf! Zwoa-mál drauf! Drei-mál hoch! vie = re
Fün = fe auf! Se = xe drauf! Sieb' = mi hoch! ach = te

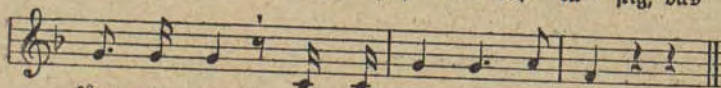
Segunda parte.



nách! Zwan-zig nách! Lu = stig is mein Rá = me = ráb,
nách! u. s. w.

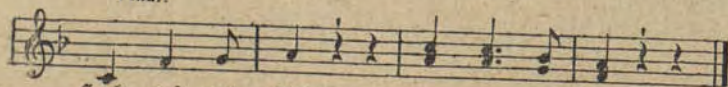


weil er mein Dirn = derl hát, á = ber lu = stig, dáß



kann er sein, á = ber's Dirn = derl kherl mein.

Final.



God auf und gáßt, an'n drauf und Ráß!

NÚM. 140 (SALZKAMMERGUT)

Hoi! Auf mit'n Bär'n!
 Was nütz eahm das Wehr'n?!
 Eini muass ár, da Kund!
 Már Buab'n san g'sund!
 Schlag már eahm auf am Kranz
 Dem dalketen Schwanz!
 Er mag nôt eini in Bach!
 Kimmts, helf már eahm nach!

Hoy! ¡Adentro el poste! De nada le ha de servir defenderse!
 ¡Adentro tendrá que ir! ¡Nosotros, muchachos, estamos sanos!
 ¡Golpeemos con fuerza al mal bicho, tiene que clavarse en la arena. ¡Venid y ayudémosle á entrar!

NÚM. 141 (BAVIERA) (54)

Ey ja na wider auf!
 Und ziehhts na wider a!
 Und gel mein lieb Gespa
 Und gel mei, iebe Bursch,
 Schau, wie das Schlegal duscht.
 Schau, wie das Schlegal gallt
 A 'Beergnegen und a 'n Wald
 Und dade bei der Au
 Und bey de schö n Jungfrau.
 Bist gar e schöne Zier,
 Geeh her und zoihh mit mier!
 I leihh uk ja mei'n Strik,
 Ka st ziehhe-r-a demit.
 Mier war e' ja scho fael,
 en iede hat sein Thael;

NÚM. 142 (FRANCFORT) (55)

1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9;
 Der Pfahl muse hinein
 Durch Felsen und Stein,
 Durch Wasser und Sand,
 Dem König ins Land,
 Dem Kaiser ins Reich.
 Drum Bruder, zieht allzugleich!

Ich seh' ein'n, der zieht nicht ;
 Ich seh' ein'n der mag nicht ;
 Ich könnt ihn euch nenne ;
 Ich werdet ihn wohl kenne ;
 Ich bild' mir-ihn ein :
 Es muss der August wohl sein !
 Warum zieht er denn jetzt ?
 Weil's geht auf die letzt' !
 Hoch auf !
 Einen darauf !
 Einen aufs Haupt !
 Einen oben auf den Pfahl !
 Einen daneben !
 Wir wollen ihm noch fünf geben !
 1, 2, 3, 4, 5 !
 Festgesetzt !
 Diess ist der letzt' !

1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9 ! El poste tiene que entrar por rocas y piedras, por agua y arena, el rey en el país, el emperador en el imperio.

Por eso, hermanos, tirad, todos á una. Yo veo uno que no tira. Yo veo uno que no hace nada. Podría deciros quién es. Pero ya lo conoceréis. Yo me figuro quién es. Será Augusto, sin duda. ¿Por qué tira ahora? Porque ya está terminando.

¡ Arriba con él ! ¡ Dadle uno encima ! ¡ Uno en la cabeza ! Vamos á darle otros cinco todavía. 1, 2, 3, 4, 5 ! ¡ Firme ! ¡ Este es el último !

NÚM. 143 (FRANCFORT)

Hoch auf mit der Litz !
 Es donnert und blitzt !
 Es blitzt, es kracht !
 Der Schlingel steht da und lacht !
 Es ist der dumm Erbfeind,
 Hat Haare wie ein Pudelhund,
 Macht alle Piloten rund.
 Hoch auf !
 Einen darauf !
 Einen daneben !
 Wollen ihm noch zehn geben !
 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10.
 Hoch auf und last ihn stehn ! (56).

¡Arriba con el poste! Truena y relampaguea. Relampaguea y tiembla la tierra. Ahí está el pilla riéndose. Es el enemigo hereditario (el demonio). Tiene pelo como un perro de lanas. Se burla de todos los trabajadores.

¡Arriba! ¡Darle uno encima! ¡Darle otro al lado! ¡Démosle diez todavía! 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10. Darle con fuerza y dejarlo!

NÚM. 144 (BRAUNSCHWEIG) (57)

Hoch up den Block
 In't deipe Lock!
 Dei Bate is swer,
 Kommt alle her!
 Daut alle Mann,
 Wat jeder kann!
 Fat an den Strik,
 Une wenn't ok ritt,
 Trecket alle feste,
 Ritt ck dei Weste!
 Hoch up den Bären!
 Der Winstock hat vel Reben,
 Reben hat de Winstock,
 Kalf ist kein Zickenbock.
 Hoch in die Danne,
 Beir in die Kanne,
 Wost op en Disch,
 Dann geit et frisch.
 Hoch in die Klette,
 Hoch up un sette!

¡Arriba, á meter el poste en el pozo profundo! ¡El mazo es pesado! ¡Venid todos acá! ¡Haga cada uno lo que pueda! ¡Tirad de la cuerda aunque se rompa! ¡Tirad todos de firme, aunque os rasguéis los chalecos! ¡Dar fuerte sobre el poste!

La viña tiene muchas uvas, muchas uvas tiene la viña, una ternera no es un cabrito. Arriba el mazo, cerveza en el jarro, entonces se trabajará bien. ¡Arriba el mazo, arriba y darle encima!

NÚM. 145 (BREMA)

Fertig überall?
 Hoch den Fär, hoch up und dal!
 Von baben up den Pal!
 Je höher dat he geit,

Je beter dat he fleit!
 So geit he gct;
 So fleit he got.
 Denn teit de Pal
 Ok immer dal.
 Hoch in de Luft!
 Den Pal in de Gruft!
 Hoch in den Scheer,
 Dem Zuschauer zun Ehr!
 Ein'n zulezt!
 Hoch up und setzt!

¿ Todos preparados? ¡ Arriba el mazo, arriba con él! ¡ De arriba que caiga sobre el poste! Cuanto más alto suba, tanto mejor entrará el poste. Así va bien, así entra bien. Así va entrando el poste cada vez más adentro. ¡ Arriba el mazo! ¡ El poste en el agujero! ¡ Arriba el mazo! ¡ Vaya por los espectadores! Démosle el último. ¡ Arriba y ya está!

NÚM. 146 (MARIENHAFE)

Twê Mantjes pumpen,
 Hog up de Klumpen,
 Leg up de Scho!
 Pastör steit up de Kansel
 Un preekt der to.

 Wo hoger dat he geit,
 Wo deper dat he fleit.
 Hog an de Steern!
 Dat heet de Meistern gern.

Dos hombres tocan el órgano allá en el coro. ¡ Arriba el mazo! El pastor sube al púlpito y empieza á predicar... ¡ Cuanto más alto vaya más hondo entrará el poste! ¡ Arriba el mazo hasta las estrellas! Eso es lo que le gusta al maestro.

- Hoi-ho! Nu man to! Bört up mit alle Man!
 Fât um wiss un holt hum fast:
 Denn kummt he feller an!
 Loat hum fiern! Soo geit he gôd!
 Haut hum up sien hōge Hōd! (Golpe)
 Bumsfallera! dar was he ja!
 Dat êrste Krōs verdent!

2. Her mit d'Fless un her mit't Gless,
 De't êrelk mit uns mënt.
 War wull du Bur, dar achter stân?
 Kumm mit dat Fatt man her vand'in!
 Dat Fatt, dat Fatt, dat Fatt hett Natt,
 Dat Natt, dat Natt—wel mag noch wat? (Golpe).
 Bumsfallera! dar was he ja!
 All wer en Krôs an d' Kant.

1. ¡Hoi-ho! ¡Nu man to! ¡Todos á una á levantarle! ¡Agarrad con fuerza y tened firme! Así entrará con fuerza y tened firme! Así entrará más aprisa. Dejadle caer. Así va bien. Dadle siete fuertes golpes. (Golpe.)

¡Bumsfallera! Ya está. Hemos ganado la primera botella.

2. Venga la botella y vengan los vasos; nosotros trabajamos honradamente. ¿Qué quiere el muchacho que está ahí detrás? Ven y trae aquí el barril. El barril, el barril tiene que beber. Beber, beber. ¿Quién quiere más? (Golpe).

¡Bumsfallera! Ya está. A beber otra vez una botella.

NÚM. 149 (DELFZYL) (60)

(MÚSICA)

2. De darde Pal de kummt daran!
 Vörut mit all de twalfen!
 De een mut stürn, de andre schlan,
 So geit't wall up Kommando.
 Uns' Jöfraus komen mit Drinken an.
 Dre Schlagen noch, dan het hei all.
 Hogeset!

3. Jung, schenk uns erst en Buddel in,
 Dat geit so schlecht von hannen.
 Uns' Meester kummt, uns' Meester kummt
 Wall mit di Fiets gavaren:
 Hier stan, te proten en nix doen,
 Dat is geen Werk wall mit ferzun.
 Hogeset!

¡Ahora viene el tercer poste! ¡Adelante con él los doce! El uno debe dirigir, los demás tirar; así marchará con orden. Nuestras mujeres vienen con bebida. Tres golpes más, y ya está. ¡Ya está!

3. Muchacho, sírvenos una botella, si no esto irá muy mal. Nuestro maestro viene; nuestro maestro viene en la bicicleta. Estar charlando y no hacer nada no es manera de trabajar. ¡Ya está!

NÚM. 150 (HOLANDA)

Haman hy heeft een galg gebouwd
 Voor Joden en voor smousen
 Maar ach, hy moest er selver aan
 Met schoenen en met kousen :
 O, wat een spyt !
 Nu zyn wy Haman kwyt.
 O, wat een rouw !
 Hy had ook nog een vrouw ;
 Hy had een ryke oom,
 Die woont in Rotterdam,
 Die had veel koiën op de stal
 En schepen varen op zee.

NÚM. 151 (FRANCIA)

En voilà une !	En voilà deusse
La jolie une !	La jolie deusse,
La une s'en va,
Ça ira !
La deusse revient,	En voilà huit,
Ça va bien !	La joilie huit etc.

NÚM. 152 (VENECIA)

Per San Marco, eh !	Quatro bote, eh !
Quatro bote, eh !	E un bariloto, eh !
Que stanote, eh !	Co'rente un goto, eh !
Non gh'è la luna.	Sur la laguna.

B. (61).

Da bravi, isselo in alto, in alto isselo
 Fin al capelo, e dopo andar lasselo ;
 Lassé ch'el vaga abasso e ch'el se interna
 De Cafurlon (el demonio) ne l'orrida caverna,
 Dove no'l vede specchio de laguna,
 nè la fazza del sol, nè de la luna.
 Deghe una botà e fe'che se ghe senta
 El rimbombo in laguna e sul canal ;
 Déghene un'altra ancora, e un'altra spenta,
 Che se senta al porton dell'arsenal,

Dove i fa le galere che spaventa
 El turco can, nemigo universal,
 E l'Algerin corsaro e'l Marocchin,
 Che a bordo el magna porco e 'l beve vin.

NÚM. 153 (RUSIA) (62)

(MÚSICA)

1. Nu riebyáta prinimáisya,
 Za dubinuxca jvataisya,
 Ei dubinuxca, újнем,
 Ei, zeliónaya samá paidiot!
 Paddiórнем, paddiórнем!
 Da újнем!
 Xtob anó u nas kipiélo;
 2. Nútca, primemsya za diélo,
 Ei, dubinuxca, újнем!
 3. Nútca, primemsya mi drújna
 Pascaréi acónchit' nujna
 Ei, dubinuxca, újнем!
 4. Nu, reyáta, ne zieváite,
 Rázam drujna napiraste,
 Ei, dubinuxca, újнем!
 5. Nu, tyani, riebyat, smiélo.
 Chtób rabóta-to kipiéla
 Ei, dubinuxca, újнем!
 6. Vi tyaníte pasilniéie.
 Apuscaíte vrás drujneie
 Ei, dubinuxca, újнем!
 Ei, zeliónaya samá paidiot
 Paddiornem, paddiornem,
 Da újнем!
1. Vamos, muchachos, podemos empezar,
 ¡A coger los mazos!
 Ei, tú, mazo ¡ujnem!
 Lo verde irá por sí solo.
 ¡Golpead! ¡golpead!
 ¡Y ujnem!
 2. Adelante, que empiece la cosa,
 Para llegar pronto al fin.
 Ei, tú, mazo!

LAS DISTINTAS CLASES DE CANTOS DE TRABAJO

3. Adelante, demos todos unidos
Así terminaremos primero.
Ei, tú, mazo.
4. Muchachos, no dormirse,
¡Dad todos á la una, no distraerse!
Ei, tú, mazo.
5. Vamos, muchachos, pegad con valor,
¡Que el trabajo nos luzca!
Ei, tú, mazo.
6. ¡Tirad más fuerte ahora, hermanos!
¡Dejad caer los mazos todos á una!
¡Ei, tú, mazo ujnem!
Ei, lo verde entrará por sí mismo.
¡Tirad ahora, tirad ahora!
¡Y ujnem!

NÚM. 154 (FINLANDIA)

1. Hei juu juntanapoo!
Hei heilari ylös-ja laskekaa jo!
 2. Hei juu juntanapoo!
Hei mestari tulee-huilataan jø!
-
1. ¡Hei ju, tirad!
¡Hei, arriba el martillo, soltadlo ahora
 2. Hei juu, tirad!
Viene el maestro. ¡Descansemos ahora!

NÚM. 155

Haluvilu von, haluvilu von!
Huono palkkani on,
Jonkarähden mä valitan.

¡Haluvilu von, haluvilu von!
Mi salario es pequeño,
Por eso me quejo.

También en el Japón se canta al introducir piedras y postes, ó bien se da por medio de gritos en alta voz la señal para tirar todos los trabajadores á una (63). Conocemos dos «canciones de trabajadores con tierras» (Jizuki-

Uta) de este género (64). Son muy cortas, pero tienen un cierto parecido con los cantos coreanos de machacar, arriba insertados. En cuanto á su letra, hay alusiones á la vida humana y natural. Dicen de este modo:

NÚM. 156.

Ondotori
Kimi ga ta to,
Waga ta wo narase,
Aze narase!

Ninsoku:
Tani no nagare de
Kame asobu,

Solo:
Trabajemos nuestros campos
Y arreglemos nuestros linderos.

Coro de trabajadores:
En el Talbach murmurador
Diviértese la tortuga.

NÚM. 157

Ondotori
Ugoki naki,
Shitatsu, iwane no
Futo bashira!
Miwo tatsuru yo no
Tameshi nari!

Ninsoku:
Miwo tatsuru yo no
Tamehsi nari keri!

Solo:
¡ Vosotras, gruesas pilastras,
Inmóviles,
Firmes é incommovibles como rocas!
Del mismo modo que os hagamos á vosotras
Así será nuestra suerte.

Coro de trabajadores:
Del mismo modo que os hagamos á vosotras.
Así será nuestra suerte.

Según el editor de las canciones, el sentido de la última estrofa sería: «De la misma manera que en la construcción de una casa lo esencial es que las pilastras exteriores estén firmes, así entre los hombres lo primero que es necesario para que salgan adelante en su vida es haber recibido una buena educación.»

h) Conduciendo el arado

En varias partes de la tierra encontramos huellas de que en un tiempo primitivo el arado fué arrastrado por el hombre. Así, entre los antiguos pueblos americanos y en-

tre los egipcios. Sin embargo, parece que aun entre ellos la regla general era que el arado fuese conducido por bueyes ; pero se han conservado monumentos en los cuales están representados hombres tirando del arado, y aún hoy pasa esto en China. Aquí, principalmente, cuando en un mismo campo funcionan varios arados ó cuando los miembros de una gentilidad numerosa se ayudan mutuamente en la labranza de las tierras. En tales casos se produce fácilmente un canto alternado entre el que conduce el ganado y el que tira de él. Los primeros cantan una canción y los últimos contestan con un estribillo. El canto que se inserta á continuación parece que es uno de los más extendidos. La melodía es la misma para sus tres primeras estrofas ; bastará dar el texto chino de la primera y la última estrofa :

NÚM. 158

(Primera á tercera estrofa.)

Una solista. Coro.

Tieh sheng wan wü h jên wei tsui-küei. Wo shi jin yih loa ya.

Cuarta estrofa.

Todos los solistas. Coro.

Tieh sheng wan wü h wo teh tsai hoa. Sie tieh sie di.

1. Primer arador : Padre del cielo, haz que todo crezca ; el hombre es la más noble de todas las criaturas.
Coro de tiradores : Yo soy un hombre. ¡ Qué feliz de serlo !
2. Segundo arador : Entré los hombres hay varones y mujeres.
El varón es más noble.
Coro de tiradores : Yo soy un varón. ¡ Qué feliz de serlo !

3. Tercer arador: Unos varones son fuertes y otros son débiles.
El más fuerte es el más noble.
Coro de tiradores: Yo soy fuerte. ¡Qué feliz de serlo!
4. Todos los tiradores: Padre del cielo, haz que todo crezca.
Que á cada cual se le dé lo mejor y más noble.
Coro de tiradores: ¡Gracias al padre del cielo! ¡Gracias al Dios de la tierra!

i) Cantos de arrastradores de barcos.

Un grupo muy antiguo lo forman los cantos de los bajadores que en la mayoría de los ríos navegables se encargan de arrastrar las embarcaciones, y que se encuentran también en muchas partes allí donde en vez de la fuerza humana se emplean caballos que tiran de la maroma. La forma más primitiva de ellos la dan las siguientes notas de los llamados Bootmätscher del Elba superior, que se oían todavía en Dresde hace una generación:

NÚM. 159



El editor advierte lo siguiente: «Este canto no puede en realidad designarse como tal. No consta más que del ¡hibei, hobei!, repetido constantemente. Sobre las sílabas *hi* y *ho* se cargaba el tono de un modo especial, y al mismo tiempo se adelantaba el pie derecho y se hacía fuerza con un bastón (una especie de bastón de montaña), con el cual se favorecía la marcha del pie izquierdo.»

No es menos uniforme un canto de los arrastradores de barcos en China, el cual ha sido transcrito por G. Kreitner, tomándolo del río Han. Ocho de ellos remolcaban trabajosamente, por medio de una cuerda tejida de bambú, el

bote, luchando contra un violento viento del norte. « Parecía una labor desesperada la que estaban realizando. Con el tronco inclinado de tal modo, que el pecho casi tocaba el suelo, luchaban contra la fuerza de la corriente, que arrastraba río abajo la embarcación. Los pies de los trabajadores sepultábanse en el suelo blando y los pechos jadeaban bajo la presión de las cuerdas, que rodeaban sus cuerpos con tal violencia que se introducían en sus carnes. De pronto llegaron á un tronco de árbol que había en la orilla, al cual ataron la cuerda. Al cabo de unos momentos de descanso bien necesario comenzaban de nuevo el penoso trabajo. Iban cantando una canción de marinero. Sus notas llegaban á nosotros en vibraciones sordas más y más apagadas. »

También son conocidos los cantos de los *burlakos*, que arrastran por el Volga los grandes barcos cargados de cereales. Aquí va un ejemplo de ellos que me ha sido proporcionado por la señora V. Seroff, de Moscou:

NÚM. 161

Ра - зо - вьемь мы ку - дря - ву! Ай - да да, ай - да!

Ра - зо - вьемь! Ай - да да, ай - да! Ку - дря - ву! Эй ухнемь!

Эй ух - немь! Е - ше ра - зикъ! Е - ше за режь!

Con mucha expresion

«test.

Эй ух - немь' Эй ух немь' Е ще ра - зикъ
 Е - ще да разъ! Ра - зо - вьемъ мы бе - ре - зу

Muy alto :

Ei, ujnem, Ei, ujnem !
 ¡ Otra vez, todavía otra vez !

Algo más bajo :

Ei, ujnem, Ei, ujnem !
 ¡ Otra vez, todavía otra vez !
 Desenvolvámosla ahora, desenvolvámosla !
 Ai da-da ! ¡ ai da !
 Desenvolvámosla-ai da-da ! ¡ ai da !

Muy bajo :

Ei, ujnem, Ei, ujnem !
 ¡ Otra vez, todavía otra vez !
 Ei, ujnem, Ei, ujnem !

También los *hohenauer*, es decir, los marineros que empujan las grandes caravanas de barcos (*hohenauen*) en el Danubio y en el Inn, tenían sus cantos especiales. Poseo la siguiente imitación que parece que se acerca mucho á la realidad.

NÚM. 162

Hagenauer, schlaget ein, alles Geschlecht
 Der Schiff-Knecht ;
 Schnalzt zusammen, schreit und spricht :
 Ho, ho, ho, dauch an, dauch an !

Jodl dauch an, Jodl dauch an!
 Ho, dauch an, mein Steuer Mann!
 Thut Ehr beweisen der Wunder Hagenau!
 Die Rueder niedersenckt und grüeset dise Fraw!
 Dein Gemüeth und Hertze wendt, den schönen Ort anschaw'!
 Den Schiff Leuthn ist sie gewogn,
 Unser Liebe Fraw von Pogn.
 Jodl dauch an, Jodl dauch an,
 Nur sein dapffer angerogn!

k) Chanties.

Los chanties son cantos que cantan los marineros para levar anclas, al izar las velas, para enderezar los mástiles y á veces también en los trabajos con bombas. Están extendidos por el mundo entero. Los ejemplos más antiguos que conozco provienen de Escocia, donde se recogieron por un patriota junto con otros cantos de marineros y canciones populares de distintos géneros. He aquí dos de ellos:

NÚM. 163 (AL LEVAR EL ANCLA)

Veyra, veyra,
 gentil gallandis,
 Veynde, i see hym,
 pourbossa!
 Hail al ande ane,
 Hail hym' up til us.

Involved, ¡ involved,
 nobles muchachos!
 ¡ Involved!, yo lo veo.

(No conozco la significación exacta de la palabra).

Tirad todos á la una,
 tirad de ella hacia nosotros.

NÚM. 164 (AL IZAR LA VELA)

Heisau!	¡ Izad todos!
vorsa!	(?)
vou!	¡ Un tirón fuerte!
Ane lang draucht!	¡ Con más fuerza!
Mair maucht!	¡ Con más fuerza!
Yong blude,	¡ Sangre joven!
Mair mude!	¡ Más ánimo!
False flasche,	Carne floja
ly a back!	Es que la tenéis.
Lang suak,	Tirón largo.
that, that,	Eso, eso,
thair, thair!	¡ ahí, ahí!
Yallou hayr,	¡ Pelo amarillo!
hips bayr!	sin caderas!
Til hym al,	¡ Todos á él!
vidde fullis al,	¡ Buitres todos!
grit and smal,	grandes pequeños,
ane and al,	todos á una
heisau,	¡ izad!
Nou mak fast the theyrs!	Y asegurd ahora las velas.

Al cantar se repetían todos los versos. Las canciones que se cantan hoy en los barcos de vela ingleses están todavía construídas por el mismo procedimiento. Se dividen en una parte, que canta solo uno de los marineros, y en el estribillo, que cantan los demás á coro. En algunos cantos hay hasta dos coros. En los siguientes ejemplos está contenida la parte que el coro canta:

NÚM. 165

In Amsterdam there dwelt a maid,
 Mark well what I do say!
 In Amsterdam there dwelt a maid,
 In Amsterdam there dwelt a maid,
 And I'll gon o more a-ro-o-ving
 Since roving's been my ruin.
 I'll go no more a ro-o-ving with you, fair maid.

En Amsterdam vive una muchacha ; Nota bien lo que te digo !
 En Amsterdam vive una muchacha, en Amsterdam vive una muchacha. Y no quiero volver á remar con usted, hermosa muchacha, á remar, á remar, desde que remar ha sido mi ruina. Yo no quiero volver á remar con usted, hermosa muchacha.

NÚM. 166 (IZANDO LA VELA)

A long, long, time and a long time ago,

To me *way* hay *ohio* !

A long, long, time and a long time ago,

A *long* time ago.

A smart Yankee packet lay out in the bay.

To me *way* hay *ohio* !

A smart Yankee packet lay out in the bay,

A *long* time ago, etc.

Se tira de la maroma al llegar á las palabras que en el texto están en bastardilla. La repetición de cada verso y el estribillo dan tiempo al solista para pensar en el verso siguiente. Claro está que esto favorece á la improvisación. Esta se refiere la mayoría de las veces al sitio donde está el barco, y hace alusiones á la marcha del trabajo. Tampoco faltan elementos de balada y recuerdos históricos, como en el ejemplo que sigue :

NÚM. 167

Louis was the king of France afore the revolution,

Away, haul away, boys ; haul away to-ge-ther !

But Louis got his head cutt off, which spoiled his constitution.

Away, haul away, boys ; haul away o !

El contenido de muchos de estos cantos no es muy superior al de los pueblos primitivos. Algunos no tienen principio ni fin ; se puede cambiar una estrofa por cualquiera de las otras, se puede terminar en cualquier sitio. Pero esto corresponde precisamente á la naturaleza de un trabajo cuya duración no puede de antemano prever-

se. Si al cantor no se le ocurre nada por su cuenta, toma simplemente la letra de un cantar popular cualquiera. Así, los marineros y trabajadores de puerto alemanes cantan, mezclándolo con un estribillo inglés el tan conocido cantar popular :

Als ich an einem Sommertag
Hurra, meine Boys, hurra!
Im grünen Wald im Schatten lag,
Hurra, meine Boys, hurra!, etc.

En la marina inglesa sólo se encuentra el canto de trabajo en los barcos mercantes, la mayoría de los cuales llevan una tripulación insuficiente. Un marinero viejo caracteriza su significación con las palabras *A song is ten men on the rope* (Un canto vale por cien hombres en la cuerda). Hay que notar, además, que al lado de los cantos en que el solista alterna con el coro hay también cantos de coro exclusivamente. De esta clase parece que son los cantos de Helgoland, que van á continuación :

NÚM. 168

His em up, hu = ro, jol-leh! Hol em up, hu = ro, jol-leh!

His em up, hu = ro, jol-leh! Ho, ho! his em for de Kron, jol-leh!

NÚM. 169

Heay em up, huro, jolley!
Hol em up, huro, jolley!
Heay em pu, met dem huro, jolley!
Up met em huro, jolley!

sordo; á las pocas horas se acostumbra uno, sin embargo, y se duerme muy bien, á pesar del estrépito desaforado.» También en Nueva Guinea, en la costa de Maclay, se rema con canto y toque de tambor (82).

Sin embargo, están mucho más extendidos cantos de remeros sin acompañamiento instrumental. Prescindamos de si los griegos antiguos lo usaban. En cambio, está seguramente demostrado entre los indios de la América del Norte y Central (83), en los boteros del río Cachemira (84), en todo el archipiélago índico oriental, entre los anamitas (85) y en muchas islas y grupos de islas del mar del Sur. Lo mismo ocurre en las islas de Palos (86), en el grupo de la Nueva Britania (87), en las Salomones (88), en Tongatabu, Samoa (89), Viti (90) y Nueva Zelanda.

Sobre estos últimos cuenta el misionero Nicholas (91): «Los neozelandeses tienen la costumbre de animarse mutuamente según un cierto compás; la mayor ó menor profundidad de las aguas pide una distinta manera de remar, y así gritan todos á la vez las palabras ¡hiohah, itokih, itokih!, con cuyas palabras se indica el ritmo lento ó apresurado del remo.»

Más detalladas son las noticias de E. Shortland (92). Según él, las canciones de remeros forman un grupo especial de los cantos de trabajo que se designan con el nombre de Toitoi-waka ó Tukiwaka. «En las grandes canoas de guerra van dos cantores (kaikuti) sobre dos tablados, colocados á la misma altura á los lados de la embarcación, el uno hacia popa y el otro hacia proa. Al cantar, mueven á compás una de sus armas de la misma manera que el director de una orquesta mueve el arco de su violín. Unas veces cantan distintas canciones, otras una alternativamente, otras una misma los dos juntos. El compás lo guardan con extraordinaria precisión. Yo he visto cómo cincuenta ó sesenta remeros hundían al mismo tiempo sus remos en el agua sin que pudiera verse la menor diferencia entre ellos. Los cantores improvisan bromas en estos can-

tos ó tocan otros asuntos para producir la alegría de la tripulación y animarla en su trabajo. Shortland inserta el texto de un tukiwaka:

NÚM. 171

Tena toia!	¡ Tirad!
Tena peia!	¡ Ciad!
Tena tukia!	¡ Guardad el compás!
Tena tiaia!	¡ Ciad!
Tena kia mau!	¡ Parad!
Tena kia u!	¡ Remad con fuerza!
Hoe, hoe atu!	¡ Remad, remad hacia allá!
Runga, runga atu!	¡ Adelante, adelante!
Waipa atu!	¡ Hacia Waipa, adelante!
Tena toia!	¡ Tirad!
E hara te puhi o tana waka.	Las plumas de su bote no valen
Te oreore	la pena de verse.
Te oreore	¡ Golpe rápido!
Toia!	¡ Golpe rápido!
Toia!	¡ Tirad!
Tiaja!	¡ Tirad!
He tuki!	¡ Ciad!
He pehi!	¡ Venga otro canto!
Werohia!	¡ Un buen empujón!
Kia ngoto!	¡ Meted los remos bien adentro
He kukume!	¡ Más adentro todavía!
Ae, ae!	¡ Un tirón largo!
He pehi!	¡ ¡ Así, así! !
Tena tiaia!	¡ Un empujón!
Aue pehia!	¡ Meted el remo!
Koroheque ki te whana!	¡ Arriba con él, por pesado que
Tishaua!	sea!
Ki te whana!	Ahora aparece un viejo.
Tangohia!	¡ Mira alegremente!
He piko!	¡ Ahora parece!
Tango mai!	¡ Adelante!
He rae!	¡ Una vuelta! (del río).
Waiho atu!	¡ Pasadla!
Toia!	¡ Una punta de tierra!
Toia!	¡ Dejadla atrás!
	¡ Ciad!
	¡ Ciad!

Además de este tukiwaka hay aún otros dos cantos de remeros (haka) que se cantan por todos á coro. El ejemplo que sigue da una idea de ellos:

NÚM. 172

Haere nga wahie
 Ki maketu te kai ai.
 E timu ana,
 E timu ana,
 Ki te kai mata ma puku.
 Toia!

No están menos desarrollados los cantos de remeros entre los pueblos negros africanos. G. Rohlfs (93) los encontró entre los negros de Akkra, en la costa de Oro, y los kakanda, á quienes les es imposible hacer andar su canoa sin acompañar con canto cada golpe de sus remos. M. Buchner (94) describe con admiración la marcha de las canoas de los duallas, en el Camerón. «Cuando la ligera embarcación lleva la tripulación completa se hunde tanto que, aparte de los extremos graciosamente adornados que sobresalen, no queda fuera del agua más que una estrechísima línea, y en realidad apenas se ve de la embarcación más que la doble fila de remeros (50 ó 60), que introducen á compás en el agua sus remos puntiagudos ó los sacan con fuerte empuje. En el centro está de pie el patrón con algún pintoresco adorno de plumas en la cabeza, y á su lado el timbalero, que golpea incansable su instrumento. Los remeros van cantando una canción guerrera. Las banderas ondulán graciosas al viento y la extraña embarcación va cortando las olas como una creación de cuentos de hadas.» Análogas noticias dan Stanley y Livingstone (95) del Congo central, del lago de Tanganica y de la costa de Zanzízar. Cuando las gentes de Stanley, en su viaje en busca de Livingstone, al partir de Udschidschi, oyeron que se trataba de regresar, se impresionaron alegremente. «Comenzaron á

entonar el canto de júbilo de los remeros de Zanzíbar, que empieza con el coro

Kinan de re re Kitunga.

En seguida comenzaron á remar como locos hasta que, agotados, tuvieron que descansar mientras sudaban á mares. En cuanto estuvieron repuestos volvieron de nuevo á sus remos y entonaron la canción del Mrima:

O Mama re de mi ky,

cuya melodía les anima con nuevo fuego. Con su apasionado remar, así como con sus cantos y risas, exclamaciones y gritos, daban nuestras gentes expansión á la alegría que les causaba el pensamiento de volver á casa y de que en la ruta que yo escogí hacia Unyanyembe no había peligro alguno que temer:

Hemos escapado al Wahha, ¡ah, ah!

Los Wavinza no nos atormentarán más, ¡oh, oh!

Mionvu no recibirá más telas nuestras, ¡hy, hy!

Y Kila no nos volverá á ver, ¡he, he!

gritaban con estrépito salvaje, y al mismo tiempo hacían con los remos locas cabriolas que hacían conmovearse de arriba á abajo á la vieja embarcación». Los últimos versos eran improvisados y se referían á cosas que habían pasado durante el viaje de ida.

Los observadores de Madagascar hablan también de cantos de canoas improvisados en sus descripciones. «Uno de los remeros dice un recitado que con frecuencia se refiere á alguna cosa que hace poco ha pasado y que suele contener corteses adulaciones al europeo á cuyo servicio están. Se alaban su generosidad y su riqueza, y á estas alabanzas se enlaza la pregunta de si en el punto de descanso próximo habrá carne, arroz y otras comidas. En intermedios regulares entran los demás en coro, con frecuencia

sólo con un estribillo de pocas palabras, como el conocido

He! mioi va?

(¡Oh!, ¿hay algo?) En uno de estos cantos describe el coro á la ciudad de Tamatave como un sitio donde se puede gastar mucho dinero, mientras el recitado va pasando por todos los pueblos en el camino de Tamatave hasta la capital, y termina con una descripción de la entrada norte del palacio de Antananarivo.»

Lo mismo observó Jacobsen (97) en una travesía por el mar de Banda. «Los remeros trataban de animarse mutuamente y de despertar en nosotros el deseo de dádivas por medio de cantos. Uno de ellos decía, verbigracia: «El señor tiene mucho arrak y nos lo dará», cuyo verso repetía á continuación el coro. Pero como el señor no daba arrak, seguía diciendo: «El señor tiene mucho tabaco; nos dará algo de él», y así sucesivamente, cantando todas las excelencias del pasajero; una costumbre que puede observarse en todo el archipiélago.»

Los siameses tienen exclamaciones especiales para mantener los remos á compás, y otras por medio de las cuales los remeros se animan mutuamente. Las primeras son: ao pho pho!, y las segundas, ao tua tua! (98).

Los japoneses tienen también un nombre especial para las canciones de remero (Fune-nori-uta). Puedo dar aquí dos muestras de ellas:

NÚM. 173

Sumida gawa mi wa
Ki-no ha-wo nagas';
Watascha nushi yue
Na-wo nagas'.
Gichong! Gichong!

Por el río de Sumida echo las hojas de los árboles á navegar. Por tu causa echaría mi buen nombre río abajo. ¡Gichong, Gichong!

NÚM. 174

Itagomashima-no
Makomo naka-ni
Ayame saku-to wa ;
Nikurashiga !

Bajo la cubierta de un barco, en Itagomashima ha brotado una flor ; ¿ no es esto terrible ?

Pero en ninguna parte están tan extendidos estos cantos como en Egipto, entre los remeros del Nilo, que no sólo para cada faena, sino para cada acontecimiento de su vida profesional tienen una canción especial. Una para remar, otra para cambiar la vela, otra cuando el bote ha varado y cuando tienen que arrastrarlo, y estas canciones cambian todavía según que se trate de travesías por valles ó entre montañas ó que el trabajo se haga por la mañana, al mediodía, por la tarde ó por la noche (99). Los canta delante uno de los remeros, los repite luego toda la tripulación y la mayor parte de las veces terminan con exclamaciones que se repiten muchas veces. Como parece mejor presentar reunidos todos los cantos pertenecientes á un mismo oficio, los insertamos todos en el apéndice.

El canto de los remeros es en los grandes Dschunken chinos muy original. Estos son en realidad barcos de vela ; pero cuando el viento está en calma tienen que remar los marineros. En la parte posterior del barco hay, uno á cada lado, dos grandes remos. Cada uno de ellos es manejado por tres marineros. Mientras seis reman, descansan los otros seis que forman el turno de relevo. El trabajo es de prueba, pues el pesado barco sólo con gran dificultad se mueve. Sin embargo, los remeros van cantando, alternando los dos lados de frase á frase. Además, con frecuencia, uno de los que descansan toca un instrumento metálico semejante al gong. Una de las canciones que más se cantan es obra de un antiguo poeta chino, y dice :

NÚM. 175

Tenor.



Shao-siao li kia lao tai wei Siang yin wu kai piu moa ts'au.

Erh tung siang kie puh siang shih Siän wen kai ts'ung ho tsü lai.

1. Dejé joven y fuerte la patria y vuelvo á ella siendo casi un viejo. Es verdad que mi rostro y mi sentir han cambiado poco; pero mis cabellos han encanecido.
2. Cuando abandoné á mi hijo era un niño. Hoy ha florecido ya en él la juventud. Aquí estoy á la puerta de mi casa, que es la misma que era.
3. Por la puerta sale un hermoso mancebo; pero no reconoce á su padre. E inmediatamente, con una inclinación cortés, pregunta: «¿De dónde viene el señor?»

La canción despierta en los marineros nostalgias de la tierra é involuntariamente reman con más frecuencia y rapidez» (100).

Como prueba de que en la Europa moderna existen también cantos semejantes, inserto aquí, para terminar, los dos trozos siguientes:

NÚM. 176 (BARCAROLA DE LOS MARINEROS ILÍRICOS) (102)

1. ¡Pisombo, Pisombo! El cielo está claro y el viento es hermoso. El viento sopla tibia y dulcemente, la luna aparece sin nubes, la tormenta no pesa sobre las velas.
2. ¡Pisombo! ¡Pisombo! ¡Coged ágiles vuestros remos y remad con fuerza! Si lográis que la blanca estela corte las aguas podremos estar esta noche en Ragusa. ¡Pisombo, Pisombo!
3. Naveguemos arrimados á la costa para que no caiga sobre nosotros ningún pirata. Los piratas llevan en sus botes fusiles y sables afilados y hacen estragos con ellos. ¡Pisombo, Pisombo!

Ya estamos en la capilla de San Esteban. San Esteban es el patrono de nuestro barco. San Esteban nos enviará vientos favorables, porque estamos cansados de remar. ¡Pisombo, Pisombo!

5. ¡Pisombo, Pisombo! ¡Cómo vuela el hermoso barco! No lo diera por la Caracke, que necesita siete días para volverse. ¡Pisombo, Pisombo!

NÚM. 177 (CANTO DE LOS MARINEROS DE CARBÓN EN EL
TYNE) (103)

As I came thro' Sandgate, thro' Sandgate, thro' Sandgate,
As I came thro' Sandgate I heart lassie sing;
Weel (well) ma y the keel row, the keel row, the keel row
Weel may the keel row, that my lad is in.
He wears a blue bonnet, a blue bonnet, a blue bonnet,
Ha wears a blue bonnet, and a dimple in his chin;
And weel may the keel row, the keel row, the keel row,
And weel may the keel row, thaf muy lad is in.

NOTAS FINALES

La mayoría de los cantos de este grupo tienen un sello de antigüedad indudable. Con los primitivos de entre ellos nos encontramos en el reino de los sonidos naturales, de los cuales, según doctrina generalmente aceptada, han salido todas las lenguas humanas. El ¡hau, hau! de los lhoo-sai, el ¡yo jo! y ¡jo jo! de los culis indios, el ao fo fo de los siameses, el ju ju aju de los chinos, el ¡na sa aye onaa! de los japoneses, el ¡haha e! ¡hihi e! de los neozelandeses, el ¡haah hihi, hehe! de los marineros del Tanganica, el ¡hihi beii, hoho beii! en el Elba, el ohipp, oheiju-veiju de los finlandeses, el ¡ai da, da! de los marineros del Volga, son sonidos que se escapan dondequiera del pecho que padece bajo el peso de esfuerzos apresurados y difíciles, involuntarios y sin sentido, y que sirven, sin embargo, de descanso. Son al mismo tiempo el signo de la colaboración que une las débiles fuerzas individuales en un poder colectivo gigantesco, y por eso aparecen como estribillo, aun

cuando en las más distintas formas en la mayor parte de los cantos de este grupo. En el djahoe de los javanos, en el ¡mahaha hoho, mahaha ngo! de los portadores de literas indios y en el oi gawa de los japoneses, en el ¡huro joley! de los habitantes de Helgoland, en el ¡pisombo! de los marineros dalmáticos, en el ¡gichong, gichong! de los remeros japoneses, lo mismo que en el penoso ¡ei uchnem! salido del fondo del alma de los arrastradores de embarcaciones rusos. Muchos de estos sonidos han debido transmitir á través de los siglos del mismo modo que el *ᾠήτα εἶτα* de Aristófanes, se encuentra aún hoy en el *ἔα λέεα* y *ἔα ᾠδῶα* de los actuales marineros griegos (104). Muchos de estos cantos apenas si han salido más allá de los sonidos naturales, como, verbigracia, de los marineros de Helgoland. En otros se les ha unido con palabras de significado ó se les ha substituído por éstas; en otras, por último, sólo quedan como estribillo, mientras que los versos con palabras de significación han adquirido el predominio.

En esto se asemejan á los cantos del grupo anterior, mientras que en las canciones cantadas con trabajos individuales sólo casualmente se encuentran elementos de este género. Sin embargo, estas exclamaciones se diferencian de los estribillos de los cantos de compás alternado; aquéllos se adecuan al instrumento de trabajo é imitan su ruido característico, mientras éstos quieren hacer posible la colaboración de todos, y por eso tienen que tener principalmente un carácter incitativo, pues la mayoría de estos trabajos no se prestan para el tono rítmico, y por eso no basta, verbigracia, entre los remeros de Seram el canto sólo para mantenerlos á compás; es preciso que además suenen tambor y gong. Pero en conjunto se equivocaría quien creyese que en estos casos se logra el ritmo del trabajo simplemente por la letra y la música acompasadas. Estas lo que hacen más bien es secundar el movimiento rítmico determinado por las condiciones técnicas del trabajo y en su melodía tienen que ajustarse á las condiciones de aquél.

En conjunto, predominan las canciones con un texto largo y con sentido. Parece que una gran parte de este texto, por lo menos en los ejemplos aducidos, es permanente. Pero queda también espacio para la improvisación, lo que se muestra no sólo en que algunas circunstancias (nombres y cosas semejantes) pueden alterarse, sino en que se hace en ellos relación á nuevos acontecimientos ó á personas conocidas de los trabajadores. En general, la letra la canta uno solo, y los demás el estribillo. En su contenido presenta una porción de rasgos comunes.

1. Impulsan siguiendo el curso del trabajo á esfuerzos unidos regulares.
2. Tratan de estimular á los compañeros con burlas y censuras y refiriéndose á la opinión de los espectadores.
3. Expresan las ideas de los trabajadores sobre el trabajo y sus condiciones, sobre el instrumento y la obra, dicen alegría ó disgustos, quejas contra las grandes fatigas y la pequeñez del salario.
4. Dirigen ruegos al dueño ó al vigilante y á veces también á los espectadores.

Además de éstos se encuentran en ellos otros elementos líricos y hasta épicos; pero en conjunto abundan menos que en los cantos de los dos grupos anteriores. Los cantores están siempre preocupados con la faena cuyo curso variable exige su atención constante y cuyo buen éxito exige la concentración de todas las fuerzas, mientras que en el trabajo individual y en los trabajos del ritmo alternativo, el pensamiento puede distraerse una vez hallado el ritmo apropiado de los movimientos, porque entonces la tarea sigue automáticamente su marcha.

APÉNDICE

Cantos de trabajo de los negros de los Estados Unidos de América.

Es sabido que en los tiempos de la esclavitud tenía un gran papel en los Estados del Sur de la Unión el canto de trabajo; menos conocido es que los negros libertados que ganan su vida en régimen de libre concurrencia como aparceros, pequeños arrendatarios ó jornaleros, realizan sus labores á compás con acompañamiento de cantos acentuadamente rítmicos. El don de la improvisación parece que continúa siendo en ellos tan vivo como en sus compañeros de raza los negros que pueblan la patria de origen: África. Pero al mismo tiempo se han producido en gran cantidad letras permanentes de canciones que ciertamente por su contenido podrían calificarse de cantos religiosos, pero que por su construcción musical llenan todas las condiciones de cantos del trabajo. Un solista canta una estrofa que dice á continuación el coro, repitiéndola innumerables veces. Estos cantos de los negros han atraído hacia sí en los últimos tiempos la atención general, tanto más cuanto que la población blanca de la Unión no conoce la canción popular propiamente dicha, y en general no se distingue por una gran disposición musical. De aquí que se hayan hecho colecciones de ellas y se haya arreglado su música para ser ejecutada por las Sociedades de canto (105); hasta se las ha imitado en numerosas imitaciones cómicas. Y para muchos esta «música de negros» es la música nacional de los

Estados Unidos y su fomento y ennoblecimiento una misión nacional.

Ahora, aunque en estas condiciones se designe una parte de los cantos expresamente como cantos de trabajo, el utilizarlos aquí me producía, sin embargo, ciertos escrúpulos, y por eso estoy obligado á la mayor gratitud al profesor de Chicago Charles R. Henderson, que se me ofreció para recoger para mí, con ayuda de sus numerosos discípulos, algunos cantos de trabajo de los negros de los Estados del Sur. El botín apareció desde los primeros momentos más rico de lo que se esperaba. No sólo se encontraron gran número de cantos en las faenas del campo que no figuraban en las colecciones, sino que aparecieron cantos acompañados en trabajos completamente modernos, en los cuales apenas podía sospecharse que existiesen. Por último, se vió que muchos de estos cantos no pueden atribuirse á ningún trabajo determinado, puesto que se les encuentra utilizados en las más distintas faenas. En estas condiciones no parecía conveniente esparcir esta curiosa aparición entre las diversas partes del libro, sino presentarla aquí toda ella.

Antes de pasar á la reproducción de los textos mismos convendrá hacer dos ó tres consideraciones de carácter general.

El negro de los Estados Unidos ha conservado, merced á su esclavitud secular, muchos rasgos del hacer y el pensar primitivos, y las barreras sociales que aun hoy se alzan entre él y el hombre blanco han de impedir que estas características desaparezcan pronto y que se produzca una nivelación entre ambas razas. El negro es trabajador; pero no tiene constancia ninguna en el trabajo, y nos sentimos inclinados á creer lo que se dice de que hoy en la libertad trabaja menos de lo que antes como esclavos trabajaban (106). Tiene pocas necesidades; la preocupación para el porvenir no existe para él, ni para su trabajo ni para sus comidas conoce una distribución regular de tiempo. El juego y el

trabajo son todavía para él cosas muy cercanas ; raras veces es su actividad especializada ó cualificada. Sus instrumentos y utensilios de trabajo son de la más primitiva sencillez, y sus movimientos lentos y pesados. Justa, honrada y buena, pero imprevisora, desordenada é inconstante en realidad, es la población de color un elemento extraño en un país en que domina en la vida económica, energía de trabajo y aprovechamiento del tiempo, cálculo cuidadoso y espíritu de empresa audaz, y es una prueba viva del poder de resistencia de las cualidades de razas primitivas.

Todas estas características no pueden aplicarse naturalmente más que á la masa, principalmente para la población campesina de los antiguos Estados de la esclavitud ; en cambio, en las poblaciones y dondequiera que los negros están mezclados con el resto de la población pueden sin duda encontrarse excepciones.

Los textos que á continuación se insertan no han sido todavía impresos, á excepción de uno solo. La mayoría de ellos me han sido proporcionados por la señora Marta Young de Greensboro, en Alabama, que ha publicado por su cuenta una colección de canciones de los negros (107). Hace notar que efectivamente los negros guardan en su trabajo el mismo compás que en el canto, pero que no conoce ningún canto especial para sus trabajos particulares. Es decir, que la misma canción se canta en distintas faenas. Los demás comunicantes, cuyos nombres van al lado de cada canción, en su mayor parte han dado, respondiendo á mi ruego, detalles sobre la faena de que en cada caso se trata y sobre la relación del canto con ella. Desgraciadamente, sólo de una de estas canciones poseo la música. Por ese motivo he tomado la primera canción, muy característica para la música de los negros, de la colección Hampton.

Esta canción muestra, ante todo, la relación entre la parte del solista y la del coro, y es de suponer que sea análoga en las demás canciones. El contenido de las canciones es la mayor parte bastante pobre ; hasta hay algunas que

no consisten más que en el grito «oo», repetido en todos los tonos en palabras sin sentido ó versos cortos. A veces, del canto se pasa al recitado y luego nuevamente al canto. El lenguaje de todos los cantos que aquí se insertan es el conocido inglés de los negros americanos. Debe añadirse, además, que en la Luisiana los negros tienen canciones semejantes compuestas en un francés corrompido, que son muy alabadas por su dulzura y su belleza musical (108).

a) *Cantos de trabajo religiosos.*

NÚM. 178

Refrain.

Oh, po' sin-ner, Now is yo' time. Oh, po' sin-ner!

Fine.

What yo' gwine to do when de lamp burn down?

1. Oh, de lamp burn down an' yo' can - not see;
2. E - ze - kiel saw dat wheel o' time;
3. God made man an' He made him out o' clay.

(Sigue á la vuelta)

What yo' gwine t' do when de lamp burn down? Oh, de
 What yo' gwine t' do when de lamp burn down? An'
 What yo' gwine t' do when de lamp burn down? An' put

lamp burn down an' yo' can - not see.
 ev - 'ry spoke was of hu - man kind;
 him on de earth, but not to stay;

D. C.

What yo' gwine t' do when de lamp burn down?
 What yo' gwine t' do when de lamp burn down?
 What yo' gwine t' do when de lamp burn down?

(Un antiguo canto de una plantación de Georgia.)

4. Dey cast ole Daniel in de lion's den ;
 What yo' gwinw t' do when de lamp burn down?
 An' Jesus locked de lions jaw ;
 What yo' gwinw t' do when de lamp burn down?
5. Ole Satan's mad an' I am glad ;
 What yo' gwinw t' do when de lamp burn down?
 He miss one soul he thought he had,
 What yo' gwinw t' do when de lamp burn down?
6. Ole Satan's a liar an'a conjurer too ;
 What yo' gwinw t' do when de lamp burn down?
1. Metieron á Daniel con los leones. ¿Qué hará usted si la lám-
 para se apaga?
 Pero Jesús cerró las quijadas de los leones. ¿Qué hará?, etc.

NÚM. 179

Jus' let me get on de mountain top.

I shall shout and neber stop.

Coro: Keep me from sinkin' down,

O Lawd, o my Lawd.

2. Pilate washed his hands in a pan.

An' says. «I'm free from de guilt ob de innocent man»

Coro: (Se repite.)

1. Dejadme subir á la cima de la montaña. Quiero alabar á Dios sin cesar.

Coro: Líbrame de caer, ¡oh, señor, oh, señor mío!

NÚM. 180

(De Florida, comunicado por la señorita Annie Mac Lean.)

1. Eighteen hundred and twenty one,

I am de tree of life;

When Jesus' worh 'had jus' begun,

I am de tree of life.

Coro: Eben ma Jesus say:

«Children I am de way»

Eben ma Jesus say:

I am de tree of life.

2. Eighteen hundred and twenty two,

I am de tree of life.

When Jesus brought dat mourner there,

I am de tree of life.

Coro: Eben ma Jesus say etc.

El canto tiene numerosas estrofas semejantes y puede prolongarse así al infinito.

1. Mil ochocientos veintiuno, yo soy el árbol de la vida. Justamente cuando Jesús comenzaba su obra, yo soy el árbol de la vida.

Coro: Precisamente entonces decía mi Jesús: «Niños, yo soy el camino». Precisamente entonces decía mi Jesús: «Yo soy el árbol de la vida».

2. Mil ochocientos ventidós, yo soy el árbol de la vida. Cuando Jesús trajo á fin al triste, yo soy el árbol de la vida.

Coro: Precisamente entonces decía mi Jesús, etc.

b) *Cantos de trabajo en el campo.*

NÚM. 181

Badoy, my head hurt me
 To-day! To-day!
 So bad! So bad!
 wan to see li'l Lulu
 To-day! To-day!
 So bad! So bad!

Nene, me duele la cabeza. ¡Hoy! ¡Hoy! ¡Tan malo! ¡Tan malo!

Quisiera ver á la pequeña Lulú. ¡Hoy! ¡Hoy! ¡Tan malo! ¡Tan malo!

NÚM. 182

La, la, run hea honey, put yo' hand in mine,
 And say you will be mine.

La, la nex' day won't be Suday
 To day! To day!

Sometimes I feel I can make it,
 But I dunno wher' I ca nor no.

La, la!

La, la, traiga aquí miel; ponga su mano en la mía y diga que quiere ser mía.

La, la, el día próximo no será domingo, ¡hoy!, ¡hoy! A veces me parece que puedo hacerlo; pero no sé si puedo ó no. La, lá.

NÚM. 183

(Se canta generalmente al ir al campo á arar.)

Daddy had a mule,
 An de mule would
 Hit him in de head wid a singletree
 Sugar Babe! Sugar Babe!

Papá tenía una mula, y la mula no quería andar. ¡Dale en la cabeza con una vara! ¡Niño, rico! ¡Niño, rico!

NÚM. 184

(Se canta después de terminado el trabajo del campo.)

Every evenin'
Sun go down ;
Hang my head and cry ;
Ef I had whins lak Nora'dove
Fly all 'ruon' de sky.

Todas las tardes se pone el sol ; inclino mi cabeza y lloro. Si tuviera alas quisiera volar por el aire.

NÚM. 185

(Se canta á la tarde al recoger los instrumentos para irse á casa.)

Come on, Skinner,
You know de rule ;
Eat yo' supper and curri de mule.
 Woa, mule !
 Woa, mule !
Can't git de bridle on de white folk's mule !
Eat yo' supper,
 An' curry him right.
Ketch on de pay day Satday night.
 Woa, mule !
 Woa, mule !
Can't git de bridle on de kickin' ole mule.

c) *Korn-Holler.*

Bajo este nombre se comprenden canciones cortas campesinas que se cantan principalmente para cavar, y cuyo compás se adecua al ritmo propio de este trabajo. El primero de ellos no tiene más que dos líneas y el estribillo. Suele cantarse á la caída de la tarde.

NÚM. 186



Sun set-tin' Ma-ry, Sun set-tin' gal!); Sun set-tin' Ma-ry,
Sun set-tin' gal, O-a O-a O-a a - a-oo oo.

NÚM. 187

Don't you hear dat pea-fowl hollerin'?

Gimme rain! Gimme rain!

Don't you see dat pea-fowl flyin'?

Gimme rain! Gimme rain!

¿No ha oído usted al ave? ¡Dame! ¡Dame lluvia! ¿No ha visto usted al ave volar? ¡Dame! ¡Dame lluvia!

d) Cavando en los campos de algodón.

Este trabajo tiene por objeto librar de cizafia los campos y separar las plantas que sobran. «Los trabajadores se colocan en línea. El que va delante debe ser un trabajador experimentado que pueda dar el compás á los otros. La línea va avanzando, moviéndose en una diagonal á través de la parcela. El que va delante no suele ser el que canta delante porque necesita el aliento para el trabajo; pero de cuando en cuando canta también con los demás.»

NÚM. 188

Young lady! Young lady!

Shoo-la-lu! Shoo-la-lu!

NÚM. 189

Susan! Susan!

Susan day!

Whar you gwine, Susan,
Susan day?
Gwine down to new groun'
Susan day?

¡Susana! ¡Susana! ¡Día de Susana! ¿Dónde va usted, Susana? Día de Susana. Voy allá abajo á los campos nuevos. ¡Día de Susana!

e) Cogiendo el algodón.

NÚM. 190

Take dis ring, charmin'Betsey;
When I courted charmin'Betsey;
Fare well, charmin'Betsey,
If I see you, charmin'Betsey,
Never no mo charmin'Betsey;
Put it on yo' right hand,Betsey,
Think of me, charmin'Betsey, etc.

Toma este anillo, encantadora Betsey; yo cortejo á la encantadora Betsey. Adiós, encantadora Betsey. Si no te vuelvo á ver, encantadora Betsey, ponlo en tu mano derecha, encantadora Betsey; piesa en mí, encantadora Betsey.

f) Arrastrando ó levantando troncos de árboles.

NÚM. 191

Lord, I'n rollin',
Lord, I'n rollin',
Rollin' logs all night.

In de rain!

In de rain!

All! Heave! Now! Heave!

Señor, yo he arrastrado; señor, yo he arrastrado; troncos he arrastrado toda la noche. ¡A la lluvia! ¡A la lluvia! ¡Todos! ¡Levantar! ¡Todos! ¡Levantar!

NÚM. 192

O Carrie! I'm workin'
So hard! In de rain!
So hard! Fer you!
All down! 'Long wid you! All down!
Git hit on de heap dar!

¡Oh, Carrie! ¡Mi trabajo es tan duro! ¡A la lluvia! ¡Tan duro! ¡Para usted! ¡Todos á ellos! ¡Usted también! ¡Todos á ellos! Cójalo de aquel montón.

g) *Cantos de trabajadores en barcos.*

NÚM. 193

(*Cantado por los trabajadores del Missisipi.*)

«El capataz no trabaja él mismo, sino que dirige el trabajo de los demás por el compás de su canto, en cuyo estribillo le acompañan los otros. Tiene, además, un látigo para de vez en cuando darle con él á un mozo holgazán.»
G. W. Henderson y R. C. Harrison. Tomado de dos negros.

Mollie was a good girl
And a bad girl, too.
Hurry 'long,
Mollie Abel;
O, take them bags and pile 'em up high
On Mollie Abel.
Cartin' on levee,
Pile 'em up high;
Get it all out, by and by.

Mollie era una buena muchacha y una mala muchacha también. Anda ligera, Mollie Abel. Oh, toma estos sacos y apílalos, Mollie Abel. Acarréalos, apílalos, y, cuando hayas terminado, adiós.

NÚM. 194

(*Cantado por los trabajadores del arsenal de Mobile, en Alabama.*)

Al izar las velas, los negros cantan y tiran á compás de las cuerdas. Recogido por Richard C. Harrison de un negro que actuaba en Chicago como cantor popular:

Up step a whale
With a peaka' forka' tail,
And said. «Haul away together»

And I'll blow up a gale
 Of windy weather,
 Stormy weather.
 And they all hauled away together.

Si aparece una ballena clavadle en la cola un arpón afilado.
 ¡ Izad la vela! Quiero parar una galerna de tiempo ventoso y tempestuoso. ¡ Tirad todos de las cuerdas!

h) En la construcción de un ferrocarril.

1. I'll make a dollar easy dis day,
 I'll make a dollar easy dis day.
 De road it am long,
 But wid laughter and song,
 I'll make a dollar easy dis day.
2. I'll make a dollar easy dis day,
 I'll make a dollar easy dis day.
 De boss he am hard,
 But I stickes to my pard.
 I'll make a dollar easy dis day.

1. Quiero ganar un dólar fácilmente este día. Quiero ganar un dólar fácilmente este día. El camino es largo; pero con risas y cantos quiero ganar fácilmente un dólar en este día.

2. Quiero ganar fácilmente un dólar en este día. Quiero ganar fácilmente un dólar en este día. El clavo está duro; pero á fuerza de insistir ganaré fácilmente un dólar en este día.

Este canto lo cantaban los negros que en las obras de un ferrocarril allanaban con picos el suelo, colocaban traviesas é introducían pesadas planchas. Cantaban todos al unísono, y al final de cada verso dejaban caer los picos ó martillos. El que cantaba delante determinaba el ritmo del trabajo según que cantase más ó menos lentamente. A veces cantaba el solista únicamente; otras veces, todos ó muchos un verso mientras levantaban el cuerpo y hacían subir el instrumento por encima de sus cabezas para dejarlos luego caer gritando todos «Ughem» con precisión matemática al terminar el verso. Luego se cantaba á coro otro verso y se repetía la misma operación. El verso

I'll make a dollar easy dis day

lo cantaban lentamente mientras elevaban poco á poco el instrumento. Luego gritaban « ¡ Ughem ! », y lo dejaban caer con toda su fuerza.

La señorita Mildred J. Hill observó en Louisville (Kentucky) cómo unos negros colocaban por un procedimiento semejante los raíles de un tranvía. Un solista decía el primer verso del canto mientras los obreros cogían un rail de un montón que había al lado ; luego el coro repetía la última palabra y se llevaba el rail al sitio en que debía ir ; en seguida se repetía otra vez y se colocaba el rail. Las palabras eran éstas :

- (1) Another good man gone.
- (2) Gone !
- (3) Gone !

i) Cargando materiales de transporte.

NÚM. 196

I'm but a poh ol' culled man,
 I does de bes I can.
 It's bawn in Souf Ca'lina 'fo de wah.
 It takes my glass of Holland gin,
 It tinks it taint no sin,
 I drinks muy sweetened toddy ebry mawn.

Yo soy un pobre viejo de color, hago todo lo que puedo. Nací en la Carolina del Sur antes de la guerra. Tomo mi vaso de gin de Holanda, no creo que eso sea ningún pecado, y bebo todas las mañanas mi grog.

El observador R. L. Care hace notar : « El negro á quien oí esta canción estaba ocupado en cargar pesadas cajas en carros de transporte. La faena se hacía con dificultad, y el canto, entonado á media voz, sonaba como una disculpa del trabajador por su incapacidad para poder cargar más rápidamente las cajas. Comenzaba un verso al coger una caja por un extremo para darle la vuelta y lo terminaba cuando había acabado de realizar esta operación. »

k) En trabajos de construcción.

NÚM. 197

Joshua was the son of Nun
 The Lord was with him till the work was done ;
 Judas was a deceitful man,
 He betrayed the innocent Lamb.

Coro : I'm feeling so bad,
 I'm feeling so sad,
 I feel like I want to go home.
 Oh, give me a hammer,
 Oh, give me a hatchet,
 Oh, give me a hammer,
 Fort to knock out my brains.

Josué era el hijo de Nun ; el señor estuvo con él hasta que la obra se hubo terminado. Judas fué un hombre perverso ; hizo traición al cordero inocente.

Coro : Me siento tan mal, me siento tan cansado, quisiera irme á casa. ¡ Oh, dadme un martillo ! ¡ Oh, dadme un hacha ! ¡ Oh, dadme un martillo para saltarme los sesos.

El Rev. Robert Lord Cave, á quien debemos esta canción, « la oyó por primera vez á unos negros que ayudaban como peones en la construcción de unas paredes de una casa en Nashville, en Tennessee. Todos los peones, los que amasaban la cal, lo mismo que los que transportaban ladrillos ó los que llevaban la cal amasada ó las pesadas piedras, cantaban á coro. Generalmente, cantaba delante un negro apodado Cotton, y todos le respondían, cada cual desde el sitio donde á la sazón estuviese : unos subiendo al edificio, otros bajando, otros mezclando la argamasa, otros llevando agua, otros descargando y transportando ladrillos. Todos guardaban con precisión el compás, subían y bajaban el tronco y procuraban que al compás del canto cayesen las azadas, los ladrillos, etc. El capataz me dijo que Cotton era inapreciable porque con su canto estimulaba á los demás al trabajo. »

1) *Cantos de lavanderas.*

NÚM. 198

1. Neber seen de like since I been bawn. (Solo.)
Little David play on yo' harp (3 ó 4 voces).
Hallelu! Hallelu!
2. Some ob dese mornins bright and fair
I'm goin' to hitch on ma wings an' try de air.
Hallelu! Hallelu!
1. Nunca vi nada semejante desde que nació.
El pequeño David tocaba el harpa.
Alleluya! Alleluya!
2. Una de estas mañanas resplandecientes y hermosas,
Voy á desplegar mis alas por el aire.
Alleluya! Alleluya!

NÚM. 199

What yo' gwinw to do
When de meat grys out?
Bab-a. B-ab-a.
Stand on de corner
Wid yo' lips stuck out
Dis mornin', dis mornin'.

¿Qué va usted á hacer cuando se termine la carne? Bab-a.
Bab-a. Esta mañana estaba en el rincón con los labios cerrados.
B-ab-a. B-ab-a.

NÚM. 200

Drown ole Daniel,
Drown ole Daniel,
In a tub of suds,
For de lub ob de Lawd.

El viejo Daniel fué ahogado; el viejo Daniel fué ahogado en una tina de lejía por el amor del señor.

La señorita Annie Mac Clean que recogió en la Florida estas canciones hace notar á propósito de ellas que las lavanderas hacen á compás sus movimientos; pero que cada

una de ellas tiene un ritmo especial distinto del de sus vecinas. No cree que pretenden aligerar el trabajo por medio del canto; las negras no pueden estar sin hacer nada. Su canto no es más que una expresión de su contento. Al planchar se canta con más frecuencia que lavando. Frecuentemente se canta un verso sí y un verso no, como solo; pero nunca dos versos seguidos. A veces cantaban las sopranos solas y las demás repetían luego el verso. En cuanto aparece un extraño cesa el canto.

Los ejemplos que se han insertado bastan para dar idea de la extensión que alcanza el canto de trabajo entre los negros de los Estados Unidos. Sin embargo, estos ejemplos no agotan todas las clases de cantos de trabajo. La colección del Instituto de Hampton contiene dos canciones que se cantan en las fábricas de tabaco, y ante mí tengo una descripción de W. H. Levering, que ha dirigido largo tiempo en América coros y que se expresa con entusiasmo sobre la impresión que en una de estas fábricas le produjeron los cantos de los obreros de color. «En una gran sala había 150 negros, hombres y mujeres, muchachos y muchachas, codo con codo, en una larga mesa trabajando las hojas de tabaco. De pronto, una voz cantaba dos ó tres notas y á seguida rompía un coro de voces de una belleza admirable. Pronto conocí que lo que cantaban era el antiguo coral «Bread of Heaven». Mientras iban cantando con un ritmo lento, iban moviéndose á compás graciosamente sus cuerpos. En cada movimiento se percibía el encanto de la música. La emoción del corazón se trasladaba también á los dedos: movían las hojas de tabaco como si tocaran una guitarra. Era difícil percibir de cuántas voces se componía el coro: soprano, alto tenor; durante un rato cantaban algunos en la misma voz; luego, de pronto, una parte de ellos acordaba una octava más alta, mientras los negrazos que trabajaban en la prensa hacían sonar un bajo que hubiera podido dar envidia á un órgano... A continuación cantaron otra canción. «Roll, Jordan, roll», y aquí estaban en

su propio terreno nacional. Esta era la atmósfera y el tono de la herencia de su raza: extraño, inquietante, excitador. Los movimientos del cuerpo se hicieron más rápidos, y si sus manos no hubiesen estado ocupadas en otra cosa de seguro hubieran comenzado á palmotear, pues mientras cantaban no eran dueños de sus movimientos, y sus rostros brillaban con reflejos de éxtasis divino.»

Después de esta descripción entusiasta de un músico, no causará extrañeza oír que la enorme granja de J. Howard Hale, destinada á la explotación de melocotones, donde en poco tiempo hay que recoger y embalar para el mercado la fruta de 250.000 árboles, no sólo los negros cantan en la recolección, sino que en el sitio donde se embala se hagan tocar por una banda de música canciones alegres que estimulen á las muchachas, porque el patrono había observado que el duro trabajo las fatigaba mucho. El resultado fué que «no sólo las muchachas se cansaban menos y dormían mejor, sino que el número de cajas embaladas aumentó en un 30 por 100... lo que bastaba para pagar la música y sacar todavía una ganancia» (108).

Aplicación de los cantos de trabajo á mantener unidas grandes masas de hombres.

Dondequiera que se reúne una gran masa de hombres para una acción común se hace valer la necesidad de una colaboración ordenada y homogénea, aun cuando cada individuo aislado esté en situación de alcanzar el fin que se ha propuesto. En estos casos el canto se presenta como un poder ordenador y al mismo tiempo como un elemento animador y estimulante. Se produce casi espontáneamente y la masa se somete de buen grado á su yugo. Cada cual procura moverse al compás que marca y la multitud desordenada se convierte así en un organismo unitario.

Donde esto se ve más palpable es en aquellas faenas en que lo más importante consiste en ir moviendo en el espacio el propio cuerpo. No quiero detenerme, sin embargo, mucho en los cantos de marcha, de los cuales hay un número enorme, desde las embaterias griegas hasta las canciones militares más modernas. Todo el mundo las conoce y conoce sus efectos. Sólo quisiéramos hacer constar que ya en los pueblos primitivos se encuentra dondequiera paso acompasado con canto. El ritmo es ordinariamente en ellos lento, dado el estado de los caminos.

El canto de masa presta al trabajo algo de solemne. La marcha á la guerra ó á la caza tiene en muchos pueblos primitivos un carácter de fiesta; el ritmo de su paso degenera con frecuencia en un ritmo de danza. En vez de los muchos datos que poseo daré una corta descripción (1):

«Entre los basutos el canto acompaña á la mayor parte de los movimientos militares. Sobre todo para la marcha pasa como inexcusable. Lo mismo el paso corriente que el paso rápido que la carrera tienen todos sus cantos especiales. Cuando las tropas al marchar contra el enemigo pasan por delante de las puertas de los miembros de su tribu que se han distinguido por su arrojo, hacen alto y bailan una danza guerrera. Esto es un reconocimiento de la bravura del guerrero y una invitación á unirse á ellos. Raras veces termina la danza antes de que el dueño de la casa se precipite fuera, armado de todas armas y blandiendo su lanza como si se creyese ya frente al enemigo. Se oyen hurras estruendosas ; luego todo calla. Vuelven á cerrarse las filas y la expedición sigue adelante acompañada de una melodía seria y monótona.»

En la caza, la marcha á la caza y el regreso de ella con la presa, forman dos de los momentos más importantes de la labor. Ambas cosas se hacen con cantos ó toques de tambor, en las cuales participan á veces las mujeres también (2). También éstas tienen sus cantos de marcha especiales para acarrear leña, agua ó en faenas semejantes. En la tribu de los basutos parece que se les enseña á las muchachas especialmente estos cantos (3). Al acarrear piedras para la construcción de una casa, «las mujeres marchan á compás y cantan durante horas monótonas canciones en lenguaje nama» (4), y «uno de los rasgos más característicos de la vida de los zulús es ver pasar á las mujeres á la mañana y á la tarde cantando melancólicos sonos hacia la plaza vallada, donde los soldados hacen sus comidas, llevando para ellos cada una un gran puchero de cerveza en la cabeza» (5).

Las mismas noticias comunica Pasargue (4) sobre la edificación de Gau, la capital de los batuana. «Las mujeres marchan á compás cantando, llevando sobre sus cabezas grandes haces de cañas, y al marchar van agitando rítmicamente las envolturas de los cartuchos que llevan al pe-

cho, colgadas al cuello por un cordón de cuero, y en el que guardan el rapé, para ellas tan precioso. »

Aquí debe mencionarse también el canto de las caravanas africanas. R. Böhm (5) designa una caravana semejante, « como una fila inacabable de negros que van á la desfilada y que arrastran por el desierto, en medio de un gran griterío y á paso rítmico, sus pesadas cargas cubiertas por una estera. » Según Pogge (6), este canto consiste « en que uno de los portadores grita muy aprisa algunas palabras ininteligibles, á las cuales contesta á coro toda la larga columna. » La impresión que este canto produce ha sido descrita á menudo por los viajeros (7).

También entre nosotros se han conservado restos de algunos cantos de marcha. El más notable es, sin duda, el canto de marcha de los holandeses, que probablemente proviene de los tiempos en que se establecieron en los territorios eslavos del Este, pero que se canta todavía hoy en Holanda por los mozos de cuerda:

Naer Ostland willen wy ryden,
Naer Oostland willen wy mee,
Al over die groene Heiden,
Daer isser een betere stee (8).

A la misma clase pertenecen los numerosos cantos de camino de los aprendices, y en general de las gentes ambulantes (9), y principalmente los antiguos cantos de procesiones y peregrinaciones (10). En ambas clases hay canciones que son verdaderas perlas de poesía popular y melodías de una conmovedora sencillez.

Si estos ejemplos muestran cómo el canto ayuda á conseguir su fin á gentes que pasajeraamente se hallan unidas por un objetivo común, este efecto ha de ser mucho más considerable allí donde un deber social los reúne para un trabajo efectivo. Deberes semejantes se originan en muchos pueblos de las relaciones de vecindad. En las labores del campo, en la edificación de casas y para ciertas labo-

res que no pueden ser aplazadas, principalmente las que se refieren á la recolección de la cosecha, los vecinos se solicitan mutuamente la ayuda. Después del trabajo suele haber un convite en casa del vecino á quien pertenece la labor realizada (11). Si entre los simples vecinos este trabajo gracioso descansa en la reciprocidad, frente á los jefes de la comunidad toma fácilmente la forma de una prestación obligatoria semejante á la que se exige de ellos en trabajos públicos. Desde luego es ya significativo el hecho de que en toda comunidad de trabajo voluntaria los ricos reciben más de lo que dan; esta relación puede convertirse en una carga obligatoria en el caso en que aparezca un régimen de desigualdad (12).

Sea de esto lo que se quiera, lo importante para nuestro objeto es que en muchos de los países donde encontramos estas instituciones desempeña el canto un papel asombroso. En ellos vemos cómo se realizan á compás, con acompañamiento de canto ó de instrumentos, trabajos en los cuales técnicamente parece imposible que se dé este ritmo. Será conveniente presentar reunidos los datos que lo atestiguan. Como se trata de una primera colección, bastará ordenar la materia desde puntos de vista etnográficos, consagrando, sin embargo, al mismo tiempo alguna atención por sí misma á la costumbre del trabajo gratuito, hasta ahora poco conocida.

1) *Pueblos africanos.*

Los basutos se reúnen todos los años para cavar y sembrar los campos que sirven para la alimentación personal de su caudillo y de su mujer principal. Es admirable entonces el espectáculo que ofrecen cientos de negros levantando y bajando al mismo tiempo con perfecta regularidad sus azadas en una fila como tirada á cordel. Resuenan constantemente cantos que animan á los obreros y les hacen guardar el compás. El caudillo considera ordinariamente como un deber suyo el estar presente en tales ocasio-

nes, y cuida de que se maten y se preparen unos cuantos bueyes bien cebados para los trabajadores. Todas las clases utilizan el mismo sistema para aligerar y apresurar su trabajo; pero en las gentes comunes se hace á base de reciprocidad (13).

Idénticas costumbres reinan entre la tribu de los sotho, emparentada con la de los basutos (14). Los caudillos y los ricos reúnen un buen número de trabajadores que cavan y siembran sus tierras. Para la danza se canta un coro lo mismo que en los trabajos ejecutados á compás. El informador inserta dos de estos cantos, cantados el uno en el trabajo del campo y el otro en la construcción de un vestíbulo para el caudillo.

NÚM. 201

Ma inama, inama!	¡Inclínate, inclínate!
Oe! ó a inamalo a;	¡Oh, él se pone en pie!
Mmaa oe ke moloi oa thuri.	Su madre es una bruja.

NÚM. 202 (CANTO EN LA CONSTRUCCIÓN)

A ee ea ee ea ee ee, ea ee ee, ea ee, a ee,
 Ea ee ee, ea ee ee,
 Ea ee ee, ea ee ee;
 Ma laku a kxoro, ó, re a ela kxosi
 Re a ela kxosi, etc.

Columnas del patio, sí; nosotros construimos para el caudillo.
 Nosotros construimos para el caudillo, etc.

Estas comunidades de trabajo en trabajo gratuito y prestación personal están muy extendidas entre los baronga, que los designan con la voz *Djimo*. «En el trabajo de la tierra se ayudan unos pueblos á otros y unas casas á otras. Cuando se reúnen medio centenar de negros en un campo las azadas marchan con una velocidad vertiginosa y el trabajo se hace como una danza. Reina una excitación, un griterío, un entusiasmo indescriptibles. Los obreros se animan mutuamente y se apresuran á llegar al punto se-

ñalado porque saben que el dueño del campo tiene algo con que convidar á los que ahora le ayudan, los cuales, por su parte, en la próxima ocasión, solicitarán de él el mismo servicio. La única excepción la constituye el *Djimo* para la mujer del caudillo; éste debe considerarse como una verdadera prestación personal, y en él los pucheros de cerveza sólo aparecen cuando los trabajadores se vuelven á reunir para recoger la cosecha del campo, que la tribu tiene que trabajar todos los años para la esposa que el caudillo se ha comprado» (15).

Las tribus del Congo que viven en las cercanías del Stanley-Pool llaman de la misma manera en la forma *Temo* á todos aquellos trabajos que son demasiado grandes para ser ejecutados por los miembros de una sola familia, y estas comunidades temporales de trabajo toman forma que parece justifican el que se las compare con el Artel ruso (16).

También labores industriales se realizan por la vía de la comunidad voluntaria de trabajo. Esto ocurre en la construcción de embarcaciones en el lago Tanganika y en la preparación de pieles entre las tribus de los basutos. Poseemos varias descripciones de este último caso (17). Insertaré aquí la viva descripción del misionero francés Casali: «Un ruido desusado nos llama de nuevo hacia el pueblo. Es un conjunto de bramidos y gruñidos mezclados con gritos estridentes, todo él, sin embargo, sujeto á un ritmo. Se creería estar oyendo un coro de osos, jabalíes y monos. Todo este terrible estruendo tiene su punto central en una piel de buey que debe hacerse lo suficientemente blanda para poder adaptarse al cuerpo de un bípedo. Una docena de hombres puestos en cuclillas la cogen por aquí y por allá, la frotan entre sus manos, la doblan, la retuercen, todo esto con tal rapidez y comunicándole tales movimientos que parece que la hacen vivir en medio de todos los malos tratos á que la someten. Cada movimiento del cuerpo, cada vuelta de la piel, van acompañados por uno de aquellos so-

nes extraños, de los cuales nosotros no podíamos darnos cuenta alguna; á medida que la obra avanza, con tanto más empeño y rapidez se trabaja; hay un momento en que la cosa degenera en verdadero paroxismo. El ruido, el poder irresistible del ritmo parece que les privan de razón á los trabajadores; los unos imprimen á sus lomos los graciosos movimientos de las gacelas; otros se arrojan furiosos, como un león sobre su presa; los otros juegan con los extremos de la piel como el gato con un ratón. De pronto cesa el ruido: la piel se ha puesto suave como un guante. Entonces se la arrastra, y los obreros se fortalecen con algunos jarros de cerveza, la única recompensa que por su trabajo esperan» (18).

En Camerón, «el caudillo Ngilla, un importante tratante en esclavos árabes, hace que sus gentes le caven el campo en secciones de á cien hombres, trabajando al compás de una música que marcha detrás de ellos. A continuación de estos obreros vienen también marchando á compás los sembradores que esparcen las semillas contenidas en sacos que llevan colgados de su cuello». El animado cuadro hace ver plásticamente el procedimiento.

Ultimamente se han dado á conocer un número considerable de canciones que se cantan en las prestaciones personales en los campos del caudillo de los Wanyamwezi, con acompañamiento de toques de tambor (19). «Es muy interesante verlos cuando pegan con el mango en su mano izquierda, en la que llevan una campanilla, y cuando entran dando con el pie en el suelo.» Por desdicha, el editor no nos da á conocer más que el contenido literal de las canciones, y no las melodías, estribillos y exclamaciones, de modo que las muestras que van á continuación no tienen para nosotros más que un valor limitado.

NÚM. 203

Trabajar, trabajo de mala gana: comer, comer, como con prontitud.

NÚM. 204

Ven, la lluvia se aproxima, estoy cansado, estoy cansado de trabajar. Vayámonos lo más á prisa posible á la ciudad al trabajo del sentarse (es decir, del comer).

NÚM. 205

¡ Oh, rey !, podrías procurarme una pulsera mu pequeña ; podrías hacerme un cierto número de pulseras europeas ! Te lo pide el toque del tambor.

NÚM. 206

Yamamila es un cazador de elefantes. Queremos comer con vosotros, gente con las muelas careadas (que no pueden comer á prisa). Ya no podemos más seguir limpiando el grano para otros, ya no podemos más.

No parece extraño leer en Pausanias que Micena fué construída y fortificada entre toques de flauta, bóticos y argivos, ó cuando Plutarco cuenta que Lisandro hizo derribar los muros de Atenas con acompañamiento de música. En algunas partes más civilizadas del Africa reina aún hoy la misma costumbre, especialmente en el Sudán occidental. Un viajero refiere (20): « Las ciudades y pueblos que pasábamos en nuestro camino estaban protegidos con muros y trinchéras contra los ataques de los enemigos. La mayoría de los muros estaban en buen estado. Donde no ocurría esto, trabajaban en repararlos libres y esclavos al son animador de los tambores y bajo la dirección de varios jefes. » Otro cuenta (23): « Delante de la casa de Kaiga-ma sonaba la música para animar á la gente que trabajaba en los muros de la ciudad, que el sultán quería levantar considerablemente. La música consistía en dos especies de arpas de cinco cuerdas rasgueadas con los dedos ; de dos largas trompetas de madera, que tocaban alternativamente ; de una cáscara pequeña de calabaza recubierta de cuero, y en cuyo interior había unas piedrecitas, y por último, de un gran tambor. Puede imaginarse la música que saldría de la

cmbinación de todos estos instrumentos. Al lado estaba un viejo que acompañaba con una canción esta infernal melodía.»

Los franceses han utilizado en la construcción de sus ferrocarriles africanos esta costumbre, haciendo que una música indígena animase en su trabajo á los negros que excavaban, espaleaban ó arrastraban tierra (22). Los cantos eran improvisaciones cómicas alabando el ferrocarril.

2) *Chinos y otros pueblos del Asia oriental.*

La costumbre últimamente mencionada teníanla también los chinos, que la ejercitaban en grande escala en las prestaciones personales al Estado. A. Conrady me comunica sobre ello lo siguiente: «Los chinos, que en general tenían conciencia clara del valor del trabajo rítmico, usaban ya en tiempos muy antiguos el tambor ó el timbal (y por cierto uno especial, el kao-ku, de doce pies de largo), para regular los trabajos públicos, á los que, entre otros, pertenecían las grandes cacerías y la construcción de diques, murallas y palacios. El testimonio más antiguo de esta costumbre es, sin duda, un precepto del libro de ritos *Ceuli* (fines del siglo XII antes de Jesucristo) (25), que dice: «I kao-ku kú yik-ssī». Las prestaciones personales se animan con el kao-ku.» Se le ha referido exclusivamente á las expediciones de caza, pero sin duda erróneamente, pues otros muchos testimonios demuestran que se le utilizaba en todas las prestaciones personales. Así, dice el *Sung-shu* (siglo V después de Jesucristo) de un modo terminante: «Se le toca en todas las empresas militares y prestaciones personales (el kao-ku); hoy se llama á esto hiá-kao; y la siguiente estrofa, que proviene de una canción del *Shi-king* (24), también de á fines del siglo XII antes de Jesucristo, da una demostración de su empleo en los trabajos de construcción, al mismo tiempo que una visión plástica del movimiento que se produce en la edificación de un palacio:

Kiu ci zing zing,
 tok ci huang-huang,
 cuk ci teng teng,
 siok lii p'ing-p'ing,
 pek tù kiai hing,
 kao-kù fut sing.

«Grandes masas de gente traían tierra y la arrojaban haciendo mucho ruido, y la apisonaban firmemente, y la alisaban de arriba abajo. Cientos de muros iban naciendo, y el estrépito era tan grande que no se oía el toque del gran timbal.»

Parece que se ha cantado en estos trabajos. Canciones de trabajo, propiamente dichas, no las conozco; pero deben contarse entre ellas las dos que inserto á continuación, y que nos ha transmitido el *Tso-cuen* (25). Las cantaban los obreros en construcciones del Estado, y tienen, sin duda, el carácter de improvisaciones.

La primera es del año 745 antes de Jesucristo, y se burla del general Hoa Yuen, que había salido sano y salvo de una batalla perdida, y luego tenía la dirección de los trabajos. Dice así:

NÚM. 207

Los obreros cantan:

Hàn k'i muk,	Con ojos brillantes
po k'i fuk,	y vientre rollizo,
k'i kiap rī fuk.	pero sin el collar de búfalo volvió.
iü sai, iü sai,	Bigote lo tiene todavía, bigote lo tiene todavía.
k'i kiap fuk clai	! Pero perdió su collar.

Hoa Yuen canta;

Nien tsek yeu p'i,	Los bueyes tienen piel,
k'i kiap tsek no?	Rinocerontes hay muchos
si-ssi sang to,	¿Qué importa que yo haya arrojado mi collar?

Uno de los obreros, dice:

Ts'ung k'i yeu p'i
 tan ts'it zok-ho?

Puede ser que tengan pieles
 Pero no están teñidas de rojo.

La segunda canción, del año 633 antes de Jesucristo, es una queja de los trabajadores que, contra la tradición se ven obligados á trabajar durante el tiempo de sus faenas agrícolas en la construcción de una torre. El hombre de quien esperan auxilio es un funcionario que había aconsejado al príncipe contra esta medida:

NÚM. 208

Tsik-mèn ci sik
sit hing ngò yik;
yip cung ci k'im
sit wéi ngò'sim.

El blanco de la puerta de T'sih
Nos impuso esta faena.
El negro que vive en el mercado
Nos libertará de ella.

Hay varios testimonios de que también en el Asia oriental se emplea el canto de trabajo en las faenas agrícolas que se realizan en comunidad. En la China occidental vió un viajero (26): «Con frecuencia, en los campos de Paddy grupos de veinte y más hombres y muchachos que avanzaban en fila, hundidos casi hasta las rodillas en agua y fango, que iban quitando con los dedos de los pies y afirmando las raíces de las plantas tiernas. Este trabajo iba acompañado incesantemente de un coro ensordecedor.»

En Cachemira el azafrán se planta «con acompañamiento de cantos melancólicos, pero que no carecen de hermosura» (27). Y también entre las tribus indias montañosas la mayoría de los trabajos del campo se hacen con acompañamiento de cantos (28). En la India septentrional se reúnen al plantar el arroz los vecinos, hombres y mujeres, para prestarse mutua ayuda voluntaria. «Ya en el campo, se ordenan las mujeres en fila, llevando cada una un manojo de plantas de arroz en la mano, y van avanzando lentamente y metiendo en el cieno las plantas. Mientras trabajan cantan canciones á coro, en las cuales hay muchas veces trozos improvisados. Generalmente, el dueño del campo contrata dos ó tres músicos y suele convidar con comida y bebida á toda la compañía» (29).

También en Siam se encuentra el trabajo gratuito al lado de un sistema bastante desarrollado de prestaciones personales al Estado. «Para la siembra de algunas plantas y luego para la recolección acuden todos los parientes y amigos de los caseríos vecinos y ayudan en el trabajo. Para los campesinos este trabajo es una reunión alegre. Todas las noches, al final del trabajo, se da una fiesta con música, canto y baile á costa del dueño del campo.» Frente á los nobles, este trabajo toma el carácter de una prestación personal dulcificada (30). Algo parecido ocurre en Tonking (31).

En la isla del Banda Kissar observó Jacobsen (32) cómo trabajaban la tierra los indígenas. «Los veíamos alineados en largas filas y oíamos desde lejos ya su canto. En cuanto comenzaba el estribillo volvían con una especie de palanca de hierro, sin duda una manera penosa de arar. Parecía que un vigilante dirigía el trabajo. Las gentes no llevaban encima más que un taparrabos y un mal sombrero... Por doquiera resonaba el monótono canto sobre los cantos. De Formosa (33) se conocen varios cantos de trabajo que tienen un sello muy primitivo. Aquí van dos de ellos:

NÚM. 209 (AL PLANTAR ARROZ)

Aquí estamos reunidos. Sembramos y plantamos á buen tiempo, y pedimos que venga á su hora la lluvia. Si recogemos bendiciones y un invierno favorable, después que el invierno haya pasado y el arroz esté maduro, prepararemos todos, seguramente, ofrendas, nos dirigiremos á las tierras y daremos gracias al Dios de los campos.

NÚM. 210 (AL PLANTAR JENGIBRE)

En este tiempo es todavía el cielo del tercer mes. Adelante marchemos y aremos los campos. Sin distinción, hombres y mujeres, viejos y jóvenes, marchad todos á labrar los campos y á sembrarlos con buenas semillas. Esperaremos á que el jengibre madure; luego volveremos y beberemos vino.

3) *Georgia* (36)

En Georgia se usa aún hoy, con frecuencia, el trabajo gratuito. «Consiste en que se reúnen los vecinos por invitación y prestan de balde sus trabajos al que los ha invitado. Particularmente ocurre esto en los trabajos que no consienten demora como la vendimia, la siembra del maíz y la separación de la cizaña de éste por medio de la azada, la recolección del maíz y el desgrane de las mazorcas, la siembra y recolección del trigo, el corte y el arrastre de la leña. El dueño del campo da á los que le prestan ayuda dos comidas caliente diarias, que son llevadas por las mujeres al campo: una por la mañana, á las once, y otra por la tarde, de tres á cuatro. A la caída del sol se suspende el trabajo y los trabajadores marchan cantando á la casa del dueño, donde les aguarda una cena. Apenas si es necesario decir que el dueño, aunque no sea más que por temor á la murmuración, procura hacerlo lo mejor que puede. En cada comida se bebe vino, pero raramente se producen excesos en estas ocasiones. Después de la cena, los ayudantes marchan con sus azadas, ó con los instrumentos de trabajo que sean, hacia sus casas.»

Los trabajos se hacen ordinariamente con acompañamiento de canto; más aún: hay algunas faenas que se hacen siempre con cantos. Esto ocurre sobre todo con el maíz. En toda la Georgia occidental se cultiva principalmente maíz. Por dos veces en distintas épocas se le limpia de cizaña. El trabajo gratuito se llama en georgio *nadi*, y el canto que en él se canta *naduri*. El *naduri* se canta en voces muy altas, de tal modo que puede oirse á gran distancia. El viajero francés Gamba, que visitó Georgia el año 20 del siglo pasado, se pregunta con asombro cómo pueden resistir los pulmones un canto semejante y al mismo tiempo un trabajo tan duro (36). Todo el canto consiste en exclamaciones sin sentido, como «io opa, opapa opa, io

opa, io io, opa io » ; un texto, propiamente dicho no existe de ordinario. Generalmente se comienza con un tiempo lento, de modo que el ritmo del canto se acorde con el movimiento ordinario de la azada. Pero á medida que se avanza, el ritmo se hace más apresurado y el trabajo marcha más rápidamente. Este es bastante penoso, pero los trabajadores no notan cansancio alguno con el canto. Yo puedo afirmar con seguridad que al fin del trabajo se trabaja con más rapidez que al principio. Claro está que es imposible sostener por mucho tiempo un estado semejante de excitación, y por eso cuando el canto ha llegado á su punto culminante cesa en seguida. Se produce una pausa mayor ó menor durante la cual se trabaja con la velocidad ordinaria y acaso un poco más despacio, hasta que el canto comienza de nuevo á animarse.

De los tres naduri que van á continuación y que se cantan al sallar maíz, el primero quiere dar idea de todo el curso del canto y al mismo tiempo del trabajo. Los trabajadores están divididos en dos partes ó coros. Primero canta el primer grupo á tres voces un verso, cada voz con distinta articulación. A continuación repite el segundo grupo este verso del mismo modo. En seguida canta el primer grupo algo más aprisa el segundo verso (B), con nuevas articulaciones para cada voz ; á continuación el segundo grupo lo repite, y así sucesivamente los cinco versos, cada uno de los cuales significa una velocidad distinta del trabajo. Entonces se canta en coro general ó bien el verso E ó una pequeña estrofa, y luego, por último, otros tres versos (F-H) por los medios coros.

NÚM. 211 (IMERERHI, ESPECIAL EN GURIA)

Primer medio coro .

1 voz : Hoaa, oaa, ioa, haa, hoa !

A. 2. O, io, io, io, io, io, io !

3. Jo, o o o o o, io o o o o o !

Se repite por el segundo coro.

- 1 voz. Oii, oa, ha, ha, ha, hoa.
 B. 2. Jo, io, io, io, io, io, io, io!
 3. Joo, ioo, ioo, ioo, ioo, ioo!
 1 voz. Ei, oaa, hoaa, hoa!
 C. 2. Jo, io, io, io, io!
 3. Jooo, iooo, iooo!
 1 voz. He, he, he, heaa, ooo!
 D. 2. Jo, io, io, io, io, io!
 3. Jo, o o o o o o o o!

El coro entero.

- 1 voz. Odile, oida, odileioida
 E. 2. Jo, io, io, to, io, uo!
 3. Jo, io, io, io, io, io!

A veces la segunda voz canta también en falsete la siguiente estrofa, mientras las otras dos voces siguen cantando gritos sin sentido:

- | | |
|------------------------------|-------------------------------------|
| Aba Nado, mogwechmare | ¡ Arriba Nadi, ayúdanos ! |
| Damous with thochi pschkhara | ¡ Moved con brío las azadas ! |
| Napirebi gawitanoth | ¡ Terminemos los surcos ! |
| Thorem msei gadiara. | ¡ Si no se ocultará pronto el sol ! |

- 1 voz. Ei, oa, aai, ooo, ioo, eio, iopa!
 F. 2. Obaw, delaw, obaw, delaw, obaw, delaw!
 3. O, o, o, o, o, o, o, o, o, o...

Más aprisa.

- 1 voz. Jo, io, io, io, io, io, io, io, io, io!
 G. 2. Jo, io, io, io, io, io, io, io, io, io!
 3. O o o o o o o o o o!

Muy aprisa aún.

1. voz. Jo, io, opa, io, io, io, io, io, io, io!
 H. 2. Opa, opa, io, opa, nela () nela, nela!
 3. O o o o o o o o o o o o o o!

NÚM. 212 (KAHRTHLI Y KACHETHI)

Lento
(Comienza la 2.^a voz.)

1.^a VOZ.
2.^a VOZ.

3.^a VOZ.

Wthoch-noth da wthoch-noth ssi - min - di,
Cabemos, cabemos el maíz.

(1.^a voz)

mer-me ka-nis mkaz mo-wa - o. he - - - ri - la - lo -
Ya vendrá la hora de la siega.

he, he

wthoch-noth ssi-min-di,

Wthoch-noth da wthoch-noth ssi-min-di da
Cabemos, cabemos el maíz.

wa - la - la - li - wthoch-noth ssi-min-d'

ho!

mer-me ka - nis mkaz mo-wa - o. mer-me ka - nis
Ya vendrá la hora de la siega.

ho - wa - la - la - li

mkaz mo - wa - o. he - ris - ha - ru - la - lo. bi-tsche-

(2.^a voz.) (con viveza)

ho
wa - ra-la-li tha-ru-le-da ha-ri la-lo wai-wa-ra-lo-bo!

NÚM. 213 (KACHETHI) (36)

1. Ssimihdsa thochna dawuzko erthchmath bawdsachoth muschuri.
Egeb maschin dagwa wizkades,
Rom glechni warth ubeduri.
Bitschebo, waris warale waralali aleo?
2. Marto tschwenhthwis ar wmucchaobth,
S' chwissiz gwmarthebs ssamsachuri,
Batoni gwkaws, warth ssazkali,
Upatrono ubeduri!, etc
3. Kwela thawschi gwitschatschunebs,
Garesche da eschinauri;
Zchelsa mizas uch wad albobs.
Ophli tschwengan monazuri, etc.
4. Tschwens dschabhith monakwani
S' chwasthan midis ssasrdo puri.
Schin zol schwils schmschili gwiklaws,
Magram win miujdos curi?, etc.
5. Mathsa ssasrdos s'chwa itacebs,
Stiris zoli medsudsuri,
Schimschilisgan rdse uschreba,
Dtziwis schwili ussussuri!, etc.
1. Limpiemos el maíz de cizaña; cantemos todos la canción del trabajo, entonces podremos, quizá, olvidar que somos miserables campesinos. ¡Muchachos, waris warali waralali araleo!
2. No trabajamos para nosotros; nuestros afanes son para otros;

pobres que somos, tenemos señores ; somos miserables é infelices, etc.

3. Todos nos maltratan : el de casa, como el de afuera. Nuestro sudor cubre la tierra, goteando de nuestras frentes.
4. El trigo, la obra de nuestro trabajo ; nuestro alimento va á manos de otros. Nuestras mujeres é hijos tienen hambre ; y, ¿quién va á cuidar de ellos ?
5. Su alimento se lo come otro ; lágrimas llora la madrecita ; su pecho se agobia de hambre, y la débil criatura grita, etc.

Este canto conmovedor proviene sin duda de los tiempos de la servidumbre de la gleba. Al trabajo actual no corresponde ; pero parece que sigue cantándose, una prueba de que á los ojos del pueblo exteriormente se diferencia poco el trabajo de ayuda á los vecinos de la prestación personal. Parece que pertenecen al mismo tiempo dos pequeños *naduri* que no están destinados á ningún trabajo especial. Los dos provienen de la Georgia oriental (37). El primero es una canción de lamento. Su parte más importante está en el estribillo. El segundo dice lo que cree el pobre que el rico piensa de él. En la Georgia oriental sólo comen maíz las gentes pobres ; «comedor de maíz» es un insulto.

NÚM. 214

Muscha unda muscha obdesso.

El obrero tiene mucho que trabajar.

Ari arale, ari araleo !

NÚM. 215

Ssaalsa kazsa win miszems

Aghebis ghames ghwinossa ?

Tschadi tschamos da zkali swas

Dazwes da daidsinossa ?

¿Quién va á dar vino á los pobres

La víspera del ayuno ?

Hay que comer maíz y beber agua,

Tumbarse y dormir.

Los cantos que se emplean en la recolección del trigo y en la siega de la hierba se diferencian de los que se cantan al sallar maíz, solamente en que aquí no puede obser-

vase una apresuración progresiva del ritmo. Ambas labores se hacen con la hoz. En Georgia hace poco tiempo que se usa la guadaña, y no está todavía generalizada. Para la siega del trigo, en cada surco se coloca un trabajador, y en medio de ellos el delantero. Este es, al mismo tiempo, el mejor segador. Inicia el canto y dirige por medio de él el trabajo. El canto sirve para dar ritmo al trabajo. El delantero comienza con un ¡Hoop!; los demás repiten ¡Hoop! En seguida canta el delantero un verso de una canción (por ejemplo, el del núm. 217: «Tú, muchacho, el de Asamburi»). Los otros lo repiten. El delantero vuelve á decir ¡Hoop!, y los otros vuelven á repetirlo. A seguida viene la continuación del canto («Suenan tan lejos tu voz, alma mía»), y otra vez ¡Hoop! ¡Hoop! El hoop se repite hasta cuatro veces. A cada hoop ó á cada línea de la canción correspondiente á él da el segador un golpe de hoz y conserva lo cortado en un haz en su mano izquierda hasta que ya no puede sostenerlo más. Entonces lo pone en el suelo y los trabajadores que vienen detrás lo recogen en gavillas. Cuando las hoces cortan mal se produce una pausa, se trae vino y se afilan con acompañamiento de un canto especial que está inserto en el número 219.

NÚM. 216 (GEORGIA ORIENTAL)

1. Bidscho, puri schemossola,
Ghelaws, bsinaws okhrospherad.
Aralale, waralali aralale
eri ereloo!
2. Uphlis thwali sching trialebs,
Modith nacheth thu ar
Gdscherath!, etc.
3. Schig nu tschwztzwawth
zowda aris,
Nu gawchdebith tschwen
ghwthis mterad, etc.
4. Namglebs piri gawulessoth!
Gadawikhzeth mthlath ssingherath, etc.
5. Moimko da galletza,
Dailoza scheni chwawi!, etc.

6. Marzwali hgaws schindis
kurkas,
Ssathesle da dassaphkhwawi, etc.
7. Kwelas ekwis dschars dschamaaths,
Ekurthcheba mkwdars ssapahlawi, etc.
8. Dschalabobaz Gamodsgheba,
Ar mogikwdes tschemi thawi,
Aralale waralali, aralale eri ereloo!
1. Muchachos, es la cosecha del trigo.
El campo brilla como oro.
¡Aralale waralai, aralale eri ereloo!
2. La bendición de Dios está en él,
Venid á verlo si no lo creéis.
3. Dejarlo en pie sería pecado.
Eso nos haría enemigos de Dios, etc.
4. Afilemos las hoces!
Y en seguida comenzaremos á cantar.
5. Ya está trillado y molido
¡Bendita sea tu abundancia!
6. Granos grandes como pepitas de nisperos.
Granos para sembrar y para moler!, etc.
7. Para todos habrá grano.
También los muertos tendrán su parte, etc.
8. Podrá hacerte la familia,
Lo juro por mi alma.
¡Aralale waralali, aralale eri ereloo!

NÚM. 217 (KARTHLI Y KACHETHI)

1. Schen, bidscho, Asamburelo,
Schen chma tschamodioda,
Scheni namglissa dschriali,
Kkal gaghma gamodioda.
2. Asambureli momkali
Me mowkal Utharelmao.
«Arza schem, mohkal, arze me,
Mindorma mohkla gdselmao.»
3. Zkal gaghmaurma gogoma
Tschkhila dagwikhnia tschwen
Is ikhit mohkla ssurwilma,
Tschwen akheth zagwakzia tschwen.
1. Tú, muchacho, el de Asamburi,
Suena tan lejos tu voz,

- Y el ruido de tu hoz al cortar
Se ha oído al otro lado del río.
2. Al segador de Asamburi
Lo he vencido yo, de Uthari.
«Ni tú ni yo le vencimos,
El largo campo le cansó.»
3. Desde la otra orilla hizo la muchacha
Un signo con el velo.
La nostalgia la mata á ella allí
v á nosotros nos agota aquí.

NÚM. 218 (KHARTHLI)

Lento
(1.^a voz.)

1.^a voz.

2.^a voz.

3.^a voz.

wa-li-wa-la - la-lo - wa-li-wa-la-

(2.^a voz.)

la lo ho! wa - la - la - lo -

wa - la - la - lo

(con viveza)

wa-li-wa-la - la-le-da-ho! ga-u-swi da

ga-mo-us-wi. wa-la - la - lo,

bi - tcho, thi - wa mo - i - thi - be, ho, wa - la -

la - le wa - li - wa - la la - le - da ho'

This musical score is for a piece in G major (one sharp) and 2/4 time. It consists of two systems of music, each with a treble and bass staff. The lyrics are written below the treble staff. The first system ends with a fermata over the final note.

Nr. 219.

(Georgia oriental.)

Gaw - le - ssoth, dsme - bo. nam ga - li!

¡Afilad, hermanos, pues, las hoces!

This system is in G major and 2/4 time. The treble staff has a melody with a fermata over the final note. The bass staff provides a simple accompaniment.

Gaw - le - ssoth, dsme - bo, nām - ga - li! Pu - ri

¡Afilad, hermanos, pues, las hoces! El

This system continues the melody from the previous system. It features a fermata over the final note in the treble staff.

acheg-wkhni - a ssam - ka - li. } De - la - ol

trigo está ya maduro.

This system concludes the piece. The treble staff has a fermata over the final note. The lyrics are split by a closing curly brace.

NÚM. 219 (GEORGIA ORIENTAL)

1. Gawlesoth, dsmebo, namgali!
Puri schegwkhinia, ssamkali.
Delao!
 2. Dscher hopum dawafufunoth,
Da mere hariarali!
 3. Wera hchedaw tschwens methaurs,
Rogora chtis, guli uchurs.
 4. Ra fsiamith ds fsicharbith
Schekurebs damziphebul pus!
 5. Methauro, dagwazale,
Dscher es kanzi gamozale!
 6. Mere gnachaw, raz bidschi char,
Namgali daatriale.
-
1. ¡Afilad, hermanos, las hoces!
El trigo está maduro ya.
¡Delao!
 2. Cantaremos primero «Hopum»,
Y luego, alegremente, «¡Hariarali!».
 3. Ved hoy á nuestro primero,
Cómo salta con las mejillas encendidas.
 4. Y cómo mira con placer y alegría
A la rica cosecha.
 5. Danos primero tiempo para beber,
¡Bebe el primero de este cuerno!
Vamos á ver qué casta de mozo eres,
Y cómo manejas la hoz.

Además de los trabajos aquí enumerados se canta también en la siembra. Con frecuencia se introducen improvisaciones en las canciones principalmente á las muchachas que pasan por delante del campo.

4) *Palestina, Asia Menor y Egipto.*

También en Palestina parece que se conoce el trabajo gratuito. Por lo menos, se nos dice (39) que durante la recolección las gentes de los caseríos vecinos se ayudan con

frecuencia mutuamente. Un número considerable de textos de canciones atestiguan que en la recolección de cereales y legumbres, que unas veces se cortan con hoces y otras se arrancan de raíz, se cantan canciones especiales (40), de las cuales algunas hacen recordar los cantos geórgicos. Sin embargo, el editor de estas canciones las designa como cantos individuales, y á especiales requerimientos míos me ha asegurado que en la recolección nunca se canta en comunidad. Pero que también existían cantos de trabajo en comunidad lo atestigua una descripción hecha con perfecto conocimiento de causa por el director del Hospicio sirio de Jerusalén (41). Es la descripción de la recolección de la cosecha de altramuz, hecha por sus asilados. El trabajo es duro, pues hay que arrancar las plantas con las manos, y los cálidos rayos del sol pesan sobre los obreros. «En una situación difícil se tiene en Oriente, en todas partes, un remedio que hace olvidar todo cansancio, lo mismo en la recolección que en las obras de construcción, dondequiera que el trabajo amenace pararse. Consiste en un canto rítmico en el que alternan un solista y un coro, que le responde... Es admirable hasta qué punto un canto semejante electriza los cansados cuerpos, y los anima á un trabajo fuerte. Incansablemente pueden repetir con sólo cortos intervalos el mismo canto muchas veces. La razón principal es que estos cantos se mueven en ritmo y los versos riman siempre, aun cuando expresen las más absurdas y triviales ideas. No son más que poesías de ocasión. Algunos, como los dos siguientes, han alcanzado gran popularidad.»

NÚM. 220

Solista: Ja hadsch Muhammed,	Tu hadsch Mahomed,
Coro: Jo jäh!	
Solo: ikrini husanak,	Alquilame tu caballo.
Coro: Jo jäh!	
Solo: Arhkab u assäfir.	Quiero montar y marchar
Coro: Jo jäh!	

Solo : A bilad Isskandar.	Al país de Alejandro.
Coro : Jo jäh !	
Solo : Isskandar mä mät	Alejandro no ha muerto,
Coro : Jo jäh !	
Solista : Challaf bänat,	Ha dejado hijas,
Coro : Jo jäh !	
Solo : Banät u 'ubed,	Hijas y Abud el pequeño,
Coro : Jo jäh !	
Solo : Katta el-ked	Que rompe cadenas
Coro : Jo jäh !	
Solo : Ual-ked hadid	Aun cadenas de hierro.
Coro : Jo jäh !	

NÚM. 221

Nahna l-hardi raihin,
 pihgim a bä ess-sseraja
 nuktul el bäscha u asskare.
 barudnä msebak bifrannssä,
 ssujufänä tilwi el-hadid,
 rimahunä turgi el-anid.

Partimos á la guerra,
 Tomaremos por asalto la puerta del seraja
 Y mataremos al pachá con todos sus soldados.
 Nuestra pólvora está hecha en Francia,
 Nuestras espadas doblan hasta el hierro,
 Nuestras lanzas derriban aun á los espectros.

Mas también se canta para trillar y aechar el trigo.
 De los dos cantos (43) que á continuación se insertan es
 digno de notar el primero por su ritmo, que parece acomodar-
 se al del ruido que produce la labor de aechar, mientras
 que el primero se refiere directamente á la ayuda de los
 vecinos en el trabajo.

NÚM. 222

Ja midrati-wen bitbati-bil aramati.
 Jalla-lbaraki-barakat rabbi-fi hassubi,
 barakat heidar-fi halbeidar,
 he dajim-jalla dajim.

¡ Oh, mío !—¿ dónde has pasado la noche ?—en el montón de trigo.
 ¡ Oh, Dios, las bendiciones—las bendiciones del Señor—vengan
 sobre este montón de trigo.
 Las bendiciones sobre Heidar—en este granero.
 ¡ Oh, eternal !—¡ Oh, Dios eterno !

NÚM. 223

Wasse'uli benkum
 wig aluni chekum,
 uchaj chajalin lakum
 ubeddig a inkum.
 Inu limin je inkum
 uhadi-l alga ja schabad,
 uhaiju rakkab elerkab,
 uhaiju min jit an ujitni.

Hacedme sitio entre vosotros y admitidme como á vuestro hermano. Y el hermano es para vosotros un caballero y yo os auxilio en la necesidad. Ayudar á quien os ayude ; esta es la cosa, jóvenes. ¡ Viva el caballero sobre su estribo ! ¡ Viva el que trabaja con afán !

Por último, la ayuda entre vecinos se usa también en Palestina en la construcción de edificios, cuando llega el momento de coronar con la bóveda los muros ya dispuestos. « Vienen entonces todos los amigos y vecinos del dueño de la casa en construcción y trabajan juntamente con los obreros pagados... El trabajo avanza con una rapidez asombrosa, entre un canto rítmico general, con cortas canciones ó voces características, como « ¡ heejalissa, heejalissa ! », cantadas por cincuenta ó cien gargantas que las repiten incansablemente. Las pequeñas poesías de ocasión que el coro repite un número considerable de veces siguiendo á un solista versan con preferencia sobre las maravillas del convite y guarda una delicada alusión para el dueño de la obra que trabaja con ellos. Desde el sitio en que yacen las piedras hasta el maestro de obra que dirige toda la faena se forma una larga fila. Cada cual pasa á su vecino las piedras, que van así de mano en mano hasta allá arriba en la bóveda... Reina entre los trabajadores un ambiente

de animación, el júbilo general estalla y resuena mezclado con los característicos gritos de las mujeres (*sagharit*) en el pueblo entero y en las colinas vecinas, cuando por último se ha puesto la piedra postrera sobre la bóveda. Todos los que han tomado parte en el trabajo reúnen entonces en alegre convite, ofrecido por el dueño de la obra en su casa ó en el lugar de la construcción, y para el cual mata uno ó varios carneros, que reparte á discreción.»

El ejemplo siguiente da bastante bien el carácter general de estos cantos. Únicamente parece que se aparta de la realidad en que comienza con la parte del coro «Ja chalil alla!», mientras que sin duda el canto lo inicia el solo con las palabras «Jabu-ldifan», á las cuales contesta el coro con el estribillo. Además, el editor advierte que puede prescindirse también del estribillo. En ese caso, el coro va repitiendo cada verso, mientras se alarga piedra y cal á los albañiles.

NÚM. 224

Ja chalil alla	¡ Oh, padre de los huéspedes!
jabu-ldifan,	¡ Oh, favorito de Dios!
ja chalil alla,	Ven aquí.
uhdur lahan;	¡ Oh, favorito de Dios!
ja chalil alla,	¡ Fortalece mi brazo!
kauwi zindi,	¡ Oh, favorito de Dios!
ja chalil alla,	¡ Como el del soldado!
mitl eggindi,	¡ Oh, favorito de Dios!
ja chalil alla,	¡ Adelante, vosotros!
jalla jantum,	¡ Oh, favorito de Dios!
ja chalil alla,	¿ Qué pensasteis vosotros?
esch chammantum?	¡ Oh, favorito de Dios!
ja chalil alla,	Correr caballos,
chel ibtil ab,	¡ Oh, favorito de Dios!
ja chalil alla,	En este campo de carreras.
fi halmil ab,	¡ Oh, favorito de Dios!
ja chalil alla,	¡ Dios, Dios,
alla, alla	¡ Dios, Dios!
alla, alla!	

Del Asia Menor no poseo más que un ejemplo. Pero es de una importancia particular, porque proporciona una nueva demostración de la costumbre que ya conocemos de Africa y China de realizar las prestaciones personales con acompañamiento de música. «Para trabajos públicos, tales como la construcción de calles, puentes ó cuarteles, cada ciudad y cada pueblo tienen que proporcionar un cierto número de obreros que trabajan sin jornal. Para mantener animados á estos trabajadores se utilizan oboes, timbales y zampoñas, que regulan los movimientos de la gente cuando hay que transportar objetos muy pesados.» Esto escribe el misionero inglés J. van Lennep (44), el cual trata de explicar por esta costumbre, según es general aún hoy en toda la Turquía Asiática, una escultura primitiva frigia, en la cual aparecen representados obreros de construcción en el trabajo, y junto con ellos dos músicos tocando así como un tercer personaje que parece tener un mono en los brazos. Podemos prescindir aquí de si la explicación es exacta. Pero de lo que parece que no pueden quedar dudas es de que aquella costumbre no fué llevada por los turcos al país. Como las prestaciones personales, durante las cuales se practica, existía ya probablemente en tiempo de los Acaménidas, y ha resistido, como aquéllos, muchos siglos de distintas tiranías.

Lo mismo puede decirse de Egipto. Klunzinger (46) describe el cuadro de una construcción en una ciudad pequeña del Egipto superior. Un gran número de personas, la mayor parte muchachos desnudos y muchachas medio desnudas, como también hombres y hasta pobres viejas, están ocupados en transportar tierras y piedras. Cada sección de trabajadores tiene un vigilante que les obliga á trabajar con un látigo. Pero éste apenas si es necesario, pues basta el canto, monótono é incansable, para mantener encendido en jóvenes y viejos el fuego del trabajo. Cada sección canta una canción distinta y el coro suena y se mueve como un enjambre de abejas. El peso se lleva

encima de la cabeza ó sobre los hombros ; escenas semejantes donde se pueden ver todos los detalles encuéntranse en las pinturas del antiguo Egipto.

5) *Serbia, Bulgaria, Rumanía.*

En Serbia el trabajo gratuito se llama *moba*, y también *Pomoe* (ayuda); en Bulgaria, *tluka* ó *tlaka*; en Rumanía, *claca*. Se practica en la construcción de casas, para la recolección de cereales, para arar, pocas veces en la escarda del maíz, en la siega de la hierba, en la recolección de ciruelas, en la vendimia, á veces para tejer é hilar. En Serbia se eligen para ellas á menudo días de fiesta familiar, en los cuales los obreros auxiliares no tienen que trabajar en sus propias casas. Por el contrario, no se celebran nunca en domingos y días de fiesta generales. A los *moba* no van en general más que gentes jóvenes. Muchachos, muchachas y mujeres jóvenes; ellas van con sus trajes de fiesta. Por la mañana se sale cantando y por la noche vuelven cantando también, tanto que las canciones de recolección se llaman en Serbia canciones de *moba*. Estas comunidades voluntarias de trabajo cuentan á menudo treinta y más cabezas. Muchas veces toman parte en ellas también amigos de los pueblos cercanos, que traen consigo á sus mujeres y á sus hijas. « Generalmente, la *moba* se celebra en el tiempo en que no hay ayuno, y el dueño de la casa debe convidar de un modo espléndido á la concurrencia. Por eso sólo son gentes en buena posición. » En Bulgaria, en Bosnia y en Herzegovina se hacen á menudo sin convite, cuando viudas ó huérfanos no están en situación de trabajar por sí mismos. Excepto en estos casos, después del trabajo se canta y se baila hasta muy entrada la noche en la casa del labrador que ha llamado la *moba* (46). He aquí algunos cantos de *moba*:

NÚM. 225

¡Animo, trabajadores, que la noche se acerca! Conseguiremos la segadora aunque su madre diga que es todavía débil, que sus piecitos no pueden llevar calcetines, que sus deditos no son para traer anillos ni sus delicadas mejillas besos.

NÚM. 226

Muchachos y muchachas cortan á porfía. El muchacho corta veintitrés gavillas, la muchacha corta veinticinco. Por la noche, á la cena, el muchacho bebió veintitrés vasos y la muchacha veinticuatro. Y cuando amanece él no puede levantar la cabeza, y ella está ya sentada y borda.

NÚM. 227

Gracias sean dadas al único Dios, porque en el Domingo de los cristianos tenemos que segar el trigo. Y tres nubes flotaban sobre el campo: la primera, Elías, el tonante; la segunda, María, con las llamas; la tercera, San Pantaleón (48). San Pantaleón grita indignado:

«Descarga el trueno, tonante Elías. Arroja fuego flameante, María, y yo, Pantaleón, levantaré tempestades». A esto contestó María la flameante:

«Deja el trueno, tonante Elías. No envíes tempestades, Pantaleón. Yo, María, no les arrojaré tampoco llamas porque los turcos no creen en Cristo, y los frutos no aguardan al día de trabajo.»

NÚM. 228

Amada, vayámonos ahora hacia casa. Nuestras casas están lejos, lejos, á través de los bosques. El que tiene una madre cuida su madre de él. La que tiene un niño seca su llanto. La que tiene un marido joven (1).

Las dos últimas canciones muestran de nuevo el estrecho parentesco que hay entre la prestación personal obligatoria y la ayuda gratuita. A los turcos se les reprocha el trabajar en domingo, en el día que los cristianos no trabajan para sí... Gerhard traduce la última canción por «en

las tierras del señor». Aún hoy hacen un gran uso de la moba los curas de pueblo, cuyas tierras á menudo no se cultivan sino por trabajo gratuito.

En Bulgaria se encuentra una aplicación original al trabajo asalariado de las costumbres que rigen para el trabajo gratuito. Todos los años van de las aldeas balcánicas numerosos segadores y segadoras á las llanuras de Rumania, especialmente á la comarca de Philippopol. Pero no emigran aisladamente, sino que la mayoría de las veces van juntos todos los de un pueblo ó los de varios pueblos vecinos, bajo la dirección de un capataz (dragoman), que reúne los trabajadores, hace contratos con los dueños de las tierras y reparte lo ganado entre los participantes. Durante la marcha y en el trabajo se canta siempre al son de la zampoña. Las noches de víspera de fiesta se ejecutan con acompañamiento de canto las danzas y juegos patrios. Hasta en las polvorientas carreteras puede verse á las muchachas durante los altos bailar sus danzas «para reponerse de los estragos del camino» (49).

No menos original es la extensión que ha encontrado el trabajo gratuito al tejido de alfombras.

La elaboración de alfombras llenas de arte se hace en industria casera en toda la vertiente septentrional balcánica, desde la Serbia sudoriental hasta el Ponto. Estas alfombras se venden ó bien en comercio ambulante por sus productores mismos ó por intermediarios. Estos últimos están principalmente en Pirot, Serbia ó en la Ciprovia búlgara. «En las alfombras de gran tamaño trabajan á menudo al mismo tiempo de cuatro á seis mujeres y muchachas. Si en la casa no hay tantas, ayudan las vecinas mediante una indemnización de cuatro á seis piastras diarias. En el invierno se trabaja con luz artificial hasta una hora muy avanzada de la noche. Las obreras se sientan muy cerca unas de otras en un banco de madera, y cada una de ellas teje de arriba á abajo las tiras que el ama de la casa le ha señalado. Muchachas en la más tierna edad trabajan

lo mismo que las mayores, con increíble fuerza y rapidez» (29). Al mismo tiempo se canta un coro, de tal manera que todas las personas que allí trabajan arreglan á su ritmo sus movimientos. Por desgracia, sólo poseemos el comienzo de una canción, y por cierto de la ciudad de Pírot (50). Dice así:

NÚM. 229

Pur putuje bezridjance
Nigde selo ne nahodi;
Malko, projde, selo najde.
U seloto nikoj nema,
Samo ima stara baba
Stara baba, stara cuma!

Va viajando un comerciante
Y no encuentra pueblo alguno.
Va más lejos, halla un pueblo.
En el pueblo no había nadie,
Sólo vió una mujer vieja.
¡Mujer vieja, peste vieja!

La canción parece que continúa. Como se ve, se refiere á las aventuras de un comerciante ambulante. Las canciones de este género sólo se cantan en la estación del trabajo para que están destinadas; por consiguiente, aquí, en el invierno, que es cuando únicamente se hacen alfombras. «Si se le pide á un rapaz ó á una muchacha campesinos que cante una canción de recolección contestará que no puede cantarse hasta que haya llegado el tiempo, una prueba segura de lo firmemente que están ligadas las canciones al trabajo.»

Entre los rumanos está todavía más extendido el trabajo gratuito.

También ellos lo designan con la misma palabra, que sirven para designar la prestación personal: *claca*. Se aplica, además de á los trabajos de renta, y en general á las labores del campo, á una porción de faenas caseras, como el tundido del lino y del cáñamo, la preparación del algodón, el envolver tabaco, el hilado y el tejido de alfombras. Tradicionalmente prestan los vecinos del pueblo la *claca* al cura y al maestro de escuela; también al señor y, naturalmente, unos á otros. Con preferencia se practica en los numerosos días de fiesta y media fiesta de la Iglesia griega; pues si bien en estos días está prohibido trabajar

para sí mismo, el ayudar á quien necesita ayuda es un mérito. La claca no es concebible sin canto; hasta se alquilan gitanos para que animen con sus canciones á los trabajadores. Si la abundancia de comida y bebida expendidas no atrajeran á la gente la atraerían la música y la danza á la tarde en la casa.

He aquí cómo describe el trabajo una observadora: «Los músicos están sentados á la sombra de un sauce gigantesco. ¡ Con qué alegría suenan los címbalos y schujer (una especie de flauta)! En el campo vuela la guadaña por entre el trigo. ¡ Cómo enciende el ritmo de la música los ojos negros, cómo bailan arriba y abajo á compás! Y además, suena el canto, canciones suaves, de lamento y de salvaje pasión, de un ritmo extrañamente monótono, y sin embargo, rico en cadencias, que el oído europeo occidental no puede coger» (51).

En la Bukovina, lo mismo en los pueblos rumanos que en los rutenos, se aplica la claca para desgranar maíz. Se reúne, á la clara luna, en el campo, ya recogido. «Durante el trabajo toca la música del pueblo para animar á los obreros. Después que aquélla ha tocado algunas piezas comienzan todos los presentes á cantar sus canciones favoritas.» Al trabajo sigue un copioso convite y baile. En el pueblo rumano de Satulmare «se colocan sobre los montones que se han de desgranar calabazas huecas, con aberturas é iluminadas por dentro. Tan pronto como empiezan á lucir por las callejas y senderos aparecen de todas partes muchachos y muchachas que van á este y al otro campo, y que en corro, alrededor del montón de maíz, no sólo hacen su trabajo, sino que conquistan algún corazón y se juegan alguna broma pesada» (52).

También para los preparativos de boda se encuentran estas comunidades voluntarias de trabajo. «Por la noche se reúnen las criadas de la novia y sus amigas, lo mismo las casadas que las solteras, para ayudar á su amiga. Estas reuniones nocturnas, *sezatoare*, transcurren del modo más

alegre. Se cuentan cuentos, leyendas y anécdotas, y se cantan canciones que se refieren al novio y á la novia, pero con más frecuencia á la suegra. Se ríe mucho, pero se trabaja también » (53).

6) Rusia.

En Rusia las prestaciones personales se llaman *toloka*. Se usan con mucha frecuencia y se extienden hasta Siberia (54). Principalmente se practica en los trabajos de verano sobre los campos en barbecho, para el transporte de abonos, en la recolección del heno y de los cereales, para el corte y acarreo de leña, en la construcción y reparación de las casas; por las mujeres, en la preparación del lino, en el hilar y hasta en la limpieza de la casa. Donde está más extendido es en el acarreo de estiércol. En muchas comarcas donde no se abonan en absoluto las tierras este trabajo no pertenece propiamente á los agrícolas. No se trata más que de sacar el estiércol de las cuadras, y se solicita la ayuda de los vecinos para verse pronto libres del sucio trabajo. La *toloka* se deja con frecuencia para los domingos ó días de fiesta, sobre todo cuando vienen dos seguidos. Naturalmente, á quien más aprovecha es á los ricos; pero los labradores prestan con gusto este trabajo; es más, muchos se sentirían ofendidos si no se les invitase para ellos. Durante la recolección ocurre á menudo que personas de la misma casa trabajan unas veces con un vecino y otras con otro. Para muchos, la alegría en el trabajo y la esperanza de un copioso convite, y sobre todo de licores, tiene ya atractivos bastantes. Se hacen tres comidas. La cena degenera en una orgía, y el dueño más alabado es aquel en cuya casa no ha habido más que borracheras. A veces se baila también.

Durante la *toloka* se canta en todas partes. Las canciones, ó son estrofas cortas que hablan de las copas que se esperan ó cantos populares comunes. Me conformaré con insertar aquí dos de ellos, porque se les destina á trabajos

especiales (55). La canción del lino parece que hoy ya no se canta en el trabajo; pero es originariamente de seguro un canto de trabajo de las mujeres ocupadas en la preparación del lino (56). De la canción que sigue se me dice que se canta por los campesinos ocupados en la construcción de un molino, y que se utiliza con frecuencia para improvisaciones, á menudo un poco fuertes.

7) *Estonios y lituanios.*

Un viajero que visitaba en el siglo XVIII las provincias rusas del Báltico escribe: «Cuando por el camino encontré, en el tiempo de la recolección, á los segadores, oí en todas parte el bárbaro canto con que estas gentes acompañan su trabajo, y un sacerdote me dijo que cantaban aún viejas canciones paganas, de las que no podía desacostumbrarseles» (57). Otros muchos testimonios nos dicen que los señores, para la recolección, reunían á veces varios cientos de sus siervos, y que para animarlos hacían que se tocara la zampoña mientras los obreros segaban las mieses (58). «Es un espectáculo extraño ver cómo los escuadrones de segadores van poco á poco avanzando, llevando la zampoña tras sí, y á ambos lados los dos jefes (el *Kubjas* y el *Schilter*), con su bastón de mando en la mano. Los obreros tienen por vergonzoso que la zampoña les toque aires ligeros, porque ello es una censura á su lentitud en el trabajo. Por eso mientras la zampoña toca marcha sin interrupción y á compás la faena. Por el contrario, cuando aquélla calla, desmaya el trabajo también y las hoces parece caérseles de las manos. Después que se ha segado todo se señala un día de fiesta. Este día se llama en idioma estonio *Talkus*, y es para los pobres campesinos uno de los más alegres del año. Muchas veces les dan también labradores en buena posición un *Talkus* á sus segadores.»

La prestación personal tiene, pues, aquí las mismas formas que el trabajo gratuito entre los pueblos eslavos. Ante

todo, se celebra reuniéndose mucha gente y acompañado de cantos como allí. En lugar del canto, con el cual los trabajadores libres procuran animarse á sí mismos, emplea aquí el señor la zampona, el instrumento preferido de los estonios, para que el trabajo pueda ser regulado por medio de él por vigilantes. Los defensores del sistema antiguo creen necesario defender á los señores del reproche de que pretende explotar de ese modo la fuerza de trabajo de sus obreros. Aun más numerosos que para la recolección de cereales eran los obreros empleados en la recolección del heno, en la cual tomaban parte hasta los niños pequeños. No faltan, principalmente en los cantos estonios, quejas contra la dureza de los señores y contra los inspectores, que les obligan á trabajar demasiado.

Entre los trabajos en comunidad en los que se canta están seguramente, según los testimonios que poseemos, la siega de cereales y la siega y vuelta del heno. Entre los estonios se canta también durante el estercoleo, y conocemos varias de estas canciones. Pero el editor hace notar que los cantaban en las pausas las mujeres mientras que los abonos acarreados se habían esparcido por el campo y no habían llegado aún nuevos carros.

A) ESTONIO

a) *Canción de segador.*

NÚM. 232

Sal, sol, sal; que el tiempo sea claro y resplandeciente; sal, que nos asamos sin ropa, y danos sudor sin vestidos.

Brilla, brilla, ¡oh, sol!, sobre el perg y sobre los corales plateados. El calor no destruye el perg ni el tiempo claro los corales abigarrados. ¡No brilles sobre los alemanes! ¡Brilla sólo sobre nosotros.

NÚM. 234

Cesa, cesa, ¡oh, sol amado! Cesa, sol, estamos cansados. Cesa, sol, no podemos más. Se cansan hombres fuertes. ¿Qué van á hacer los débiles? Cesa, cesa, amado sol!

b) En la siega del heno.

Mejor es la vida en el profundo ; más feliz la desgracia en el infierno que la existencia en nuestros campos. Antes de la salida del sol ya trabajábamos ; á la luz de la luna segábamos el heno, y después de puesto el sol se siguió trabajando. ¡ Señor de los campos verdes, señora de la corona de oro, joven señor con el anillo de plata ! Subid, á la silla ; id á la sala. Mirad al pueblo cómo se le maltrata sin compasión ; cómo se atormenta á los pequeños.

B) LITUANIA

a) En la recolección del centeno.

NÚM. 235

El centeno está tan tieso y tan orgulloso ; mis espaldas van á doblarse ahora. Que se doble el centeno ; mis espaldas no se doblarán.

NÚM. 236

¡ Ponte, oh, sol amigo ! ¡ Danos pronto el descanso de la noche ! Los señores, duros ; los capataces no quieren dar descansos. Los pobres trabajadores están agotados por la prestación.

b) En la recolección del heno.

NÚM. 237

La abeja le pide al segador, inclinándose hasta el suelo, que en el límite le deje un poco de trébol.

Del gran número de textos que poseíamos hemos escogido tan sólo unos cuantos ejemplos característicos. Los cantos de trabajo estonios se diferencian esencialmente de los georgios, pero coinciden con los rusos y con una parte de los serbios en que son cantos de mujeres. Describen los sentimientos de la mujer durante el trabajo. En las pequeñas canciones lituanas predomina la contemplación sensual de la naturaleza. A las fatigas del trabajo se hace re-

lación en ambos con una alusión á la situación del sol y á la terminación del trabajo, que recuerdan vivamente las canciones de los fellachs (pág. 132).

También los pueblos de las familias de los estonios y letos, finlandeses y lituanos, conocen el trabajo gratuito y les dan el mismo nombre que aquéllos. Entre los finlandeses se practica principalmente en la corta de madera y para el acarreo de grandes troncos de árboles. Entre los lituanos, en todos los trabajos agrícolas grandes y principalmente en la recolección de los cereales y del heno, en la preparación del lino y en el acarreo del estiércol (62). Su relación con las prestaciones personales está también aquí fuera de toda duda.

8) Otros países.

Mientras la prestación en los pueblos europeos orientales puede ilustrarse con una multitud de ejemplos, en los países germanos y latinos ha sido hasta ahora poco observada. Pero esto no dice nada en contra de su existencia. Hace poco tiempo se han dado á conocer ejemplos muy interesantes de ella en el Mediodía de Francia (63). Se llama allí *emprout*, lo que podría traducirse por algo así como trabajo prestado, y se practica en la recolección de la uva y aceite, en la siega de la hierba, en el desgrane del maíz, en la elaboración del aceite de nueces y en la preparación del cáñamo y la seda. A continuación del trabajo hay también convite y baile.

En Alemania se ha conservado; en cuanto ahora, puede verse principalmente en los trabajos agrícolas secundarios, como en la preparación del lino, en la corta de judías y además en la construcción de casas (64); pero tampoco en el cultivo, propiamente dicho, ha desaparecido por completo, aun cuando haya pasado en él á segundo término. Antes era una costumbre establecida aun en esta clase de trabajos. En Baviera se llamaban los ayudadores que

se presentaban para la recolección *bittschitter* (segadores rogados) (65). Para designar sus canciones se usaba en la Edad Media la misma palabra que para los cantos de remeros (*celeuma*); parece poderse deducir de aquí que ambas clases de cantos estaban en la misma relación con el trabajo. En Amberg se dió en 1554 la disposición de que «ningún vecino puede hacer entrar en la ciudad á sus trabajadores y segadores con timbales, pitos y guitarras, ni debe después darles un baile nocturno». En un documento bávaro de 1652 «se censura» de que los domingos y días de fiesta, en día claro, así como á la claridad de la luna, se reúnen trabajadores, la mayor parte criados, solteros, á los cuales, después que el trabajo ha terminado, se les da de comer y beber y se les convida á bailar. Esto basta para mostrar que reinaban las mismas costumbres que en el temo africano, en la moba serbia y en la toloka rusa.

En las colecciones alemanas de cantos populares encuéntrase con frecuencia canciones de recolección y especialmente canciones de siega (66); muchas de ellas indican, por un moralismo exagerado, que no son cantos de trabajo (67); otros, en cambio, son más populares. Schmeller equipara los *schnadahüpfeln* bávaros con los segadores gratuitos y ve en ellos canciones de acompañamiento para los bailes de segadores. Si la explicación fuese exacta, del mismo modo podrían ser canciones burlescas cantadas durante la siega. Del condado de Mark se nos dice que la siega comenzaba con un canto alternado entre los segadores y las muchachas. En Zürichgau trabaja la columna de segadores al compás de un violín (68). En Isenhagen, un distrito de Braunschweig, el último día de la recolección «aparecen ya por la mañana los músicos en el campo que se va á segar, y al son de la música y entre alegres cantos se siegan los últimos trancos. Hasta los labradores que podían ya haber terminado con su centeno dejan una parte de él para poder segarlo el día de la fiesta al son de la música» (69). Todo esto indica que también en Ale-

mania se practica la animación del trabajo rítmico por el canto y la música.

No son difíciles de reconocer en las costumbres alemanas de la recolección las huellas de la prestación gratuita y tampoco las de la prestación obligatoria. En una ordenanza del siglo XVII para el pueblo de Linschied, en Tannus, perteneciente al caballero de Hohenstein, se dice (70): «Cuando los junker hacen segar sus mieses, deben tener un músico que anime á los segadores, y cuando el sol se haya puesto, deben bailar hasta que sea de noche», y debe dárseles comida y bebida sanas.

Sólo puede insertarse aquí un verdadero canto de trabajo que por su forma y contenido pertenece, sin duda, á este grupo. Es una canción muy antigua que las obreras cantan en la escarda del mijo, un canto alternado entre una primera voz y el coro (71). El coro inicia el canto y se repite después de cada nueva estrofa; la cantora que canta delante dice una canción que coincide con las canciones de María, usadas en la comarca.

NÚM. 238

Coro:

De bochtl schluget in inshrm waude.
 Got, gib insch haier a guetes jaer,
 In bainpargue unt in hirschpodn!

Solo:

1. Shi trit bol auhin af proitn bak,
 Af proitn bak, af schmueln schtaik.

Coro:

De bochtl schluget, etc.

(Lo mismo ante cada una de las siguientes estrofas):

Solo:

2. Af schmueln schtaik, af hoachn park,
 Af hoachn park, im roashainguertn.
3. Bos belt shai túen in roashainguertn?
 Shai belt prachn geliechte reashlain.
4. Geliechtai roashn prachet shai,
 Geliechtai kranzlain wlachtet shai.

5. Zbai hent id di kranzlain geliecht?
Zum hailign ktaizi belt shai she hengn.
6. Bu belt shai hin mitm hailign kraiz?
Zum gotxchbak shean, ins himlraich.

Coro:

La codorniz se ha aparecido hoy en nuestros campos. ¡ Señor, concédenos un año bueno en las viñas y en los campos de mijo!

Solo:

1. La codorniz se aparece en los amplios caminos, en los amplios caminos y en los senderos estrechos.

Coro:

La codorniz ha aparecido, etc.

Solo:

2. En el sendero estrecho, en la alta montaña, en la alta montaña, en el jardín de rosas.

3. ¿Qué quieres hacer en el jardín de rosas? Quiere deshojar florecitas claras.

4. Deshoja claras florecitas; teje hermosas coronas.

5. ¿Pará qué quieres las hermosas coronas? Quiere colgarlas de la Santa Cruz.

6. ¿Dónde quiere ir con la Santa Cruz? Por el hermoso camino del Señor, al reino de los cielos.

NOTA FINAL

La prestación gratuita tiene su causa originaria en el cambio constante de trabajos en la agricultura y al carácter inaplazable de muchas faenas agrícolas. El que la demanda no la recibe de balde en realidad, pues tiene que proceder recíprocamente con sus auxiliares, y además, los gastos de convite no son tan pequeños. Si á pesar de esto se ha conservado por espacio de tantos siglos tan extendida, es porque, sin duda, se ha asegurado su derecho á la existencia, probando poseer ventajas económicas que la hacen preferible al trabajo aislado. Y efectivamente; existen de hecho estas ventajas. Si se piensa en los distintos trabajos á que se aplica la prestación gratuita se encontrará que en su mayoría son labores monótonas que desaniman por su larga duración al trabajador aislado y le hacen cansarse pronto. El trabajo en comunidad anima, exci-

ta á la emulación, produce burlas y bromas, despeja el ambiente y apresura el trabajo. Por eso el trabajo total de un pueblo se hace más aprisa en comunidad que si cada familia lo realizase aisladamente.

En estas consideraciones puede dejarse en segundo término el canto de trabajo y cualquier otro estímulo musical y no darles más valor que á las demás formas de la mutua animación. Pero siempre seguirá siendo un poderoso medio de unión entre los trabajadores. El coro despierta sentimientos de comunidad. No hay más que figurarse una multitud que en tiempos de gran agitación política se ha reunido en un sitio público. Suena entonces un canto patriótico y cada uno se siente penetrado de un sentimiento de íntima comunidad con los demás, por muy extraños que en la vida ordinaria sean entre sí. En el trabajo de masas debe obrar el canto aún con mayor eficacia. Une interiormente el ejército de los obreros voluntarios ó forzosos, y sujételos ó no á un compás uniforme de trabajo, hace de ellos un organismo íntimamente ligado por todo el tiempo que dure su comunidad.

Mas no podemos dudar después de las descripciones aportadas de todas las partes de Africa, de Palestina, Georgia, los países balcánicos, etc., de que el trabajo con compás uniforme se produce en todas partes en estas comunidades temporales de trabajo. El ritmo ejerce un poder irresistible. El compás se apresura, los movimientos son cada vez más rápidos, hasta que por último se produce como un vértigo de trabajo que sólo con el agotamiento acaba. Diversos observadores han sentido y declarado que no hay aquí apenas límite entre el baile y el trabajo.

Nuestra ojeada, por deficiente que á causa de la falta de trabajos preparatorios pueda parecer, nos ha hecho ver al canto de trabajo como compañero y ordenador del trabajo de masas en tantos y tan distintos países, que las manifestaciones aisladas del fenómeno han perdido lo chocante que á primera vista presentaban, y no podemos me-

nos de reconocer que hemos visto pasar á grandes rasgos ante nosotros un proceso de evolución mundial, por el cual pasa, como un hilo rojo orientador, un elemento psico-fisiológico que no hubiéramos esperado encontrar aquí. El canto de trabajo, que al principio no es más que un medio de autodisciplina por obra del cual se unen y animan mutuamente masas de trabajadores, se convierte, ó en su lugar la música, en un auxiliar de la disciplina autoritaria que aplica lo mismo el caudillo africano que el mandarín chino y el señor báltico.

También en el contenido de los cantos se verifican claras modificaciones. Si el trabajador libre expresa su alegría sobre la abundante cosecha, ó bromea con sus compañeros, ó expresa su pasión amorosa, el canto del trabajador forzoso respira con frecuencia un odio amargo contra sus tiranos ó se deshace en quejas contra su propia miseria. En la mayoría de los casos, parte de los cantos se refieren al trabajo mismo, pero á veces la relación con él es muy lejana ó no existe en absoluto. Las distintas naciones ofrecen en este respecto grandes diferencias. Pero sería ir demasiado lejos insistir sobre esto, y en general pretender deducir consecuencias generales sin adoptar grandes precauciones, dado lo escaso de los datos que poseemos.

Sólo en un sentido podemos aquí continuar adelante. Si el canto de trabajo y la música instrumental se han mostrado como medio de disciplina en las prestaciones personales obligatorias, donde debían adquirir toda su importancia era en el trabajo de los esclavos. Los esclavos huelgan cuando no se les vigila; hay que emplearlos en masas, porque si no los gastos de vigilancia son demasiado grandes. La realización rítmica del trabajo se recomienda aquí con sólo tener en cuenta que de este modo nadie puede quedarse atrás (72). Los antiguos veían como una cosa natural que la flauta diese el ritmo al trabajo (73), y cuando el satírico romano nos dice que en la casa del rico Tamalchio se realizaban todas las faenas de los esclavos con acom-

pañamiento de canto, hasta el punto de que al verlos podía uno creerse en presencia de un coro pantomímico, exagera sin duda, pero una exageración semejante no puede suponerse sin un fundamento real. Sobre los cantos de trabajo de los esclavos agrícolas no podemos decir nada con certeza (74); pero seguramente los habrá habido como los había entre los negros de las colonias americanas. Basta tener en cuenta que á los antiguos les parecía sobreentendido que se cantase en todo trabajo difícil ejecutado al aire libre. Livingstone (75) nota una vez con referencia al personal de las caravanas de comerciantes en el Africa oriental lo siguiente: «El sonido del tambor y del cuerno de kudu parecen evocar una especie de espíritu en aquellos que han sido esclavos.» Se les puede reconocer entre los demás. Esto lo dice todo.

VI

Cantos con otras clases de movimientos corporales.

Nuestra investigación nos ha puesto repetidas veces ante el hecho de que en los comienzos de la civilización el trabajo y el juego no se diferencian entre sí. La gran cantidad de material que los dos capítulos anteriores han puesto ante nuestros ojos nos muestran el trabajo de tal modo que su fin útil y el elemento disgusto, que es inseparable de él, pasan á segundo término, y en su lugar parece que se ha introducido un doble elemento de placer: movimiento rítmico del cuerpo y canto ó música animadores. Con frecuencia nos encontramos con fenómenos como los movimientos análogos á los del baile en el cultivo de los campos, en la trilla de los cereales, en el apisonamiento de los pisos terrenos, en los cuales, para un ojo un poco experimentado, parece que desaparece toda diferencia entre juego y trabajo.

Esta consideración podía hacer aparecer como superfluo consagrar todavía una atención especial en nuestra investigación á los hechos que están más allá de los límites del trabajo, según el concepto que hoy tenemos de él. Pero para la marcha posterior de esta investigación tiene alguna importancia establecer que aun en aquellas actividades que hoy no se consideran como trabajo, cuando se ejercen durante algún tiempo entra con extraordinaria frecuencia el movimiento rítmico con acompañamiento de canto ó de música instrumental entre los pueblos primitivos, con tan-

ta frecuencia que debe considerarse como regla. Ahora, si en este capítulo nos consagramos todavía á la observación de tales actividades, no se trata al hacerlo de la cuestión de si entre los pueblos primitivos se dan movimientos corporales sin acompañamiento de canto ó de instrumentos. Esto lo tengo por indudable. Aun en los trabajos para los que existen cantos especiales no se canta continuamente. Sólo puede ser aquí problema el determinar si en los pueblos primitivos se encuentran canto y música sin movimientos corporales, es decir, completamente independientes, y esto sólo puede decidirse precisando lo más exactamente posible las ocasiones en las cuales se canta y se hace música.

A ellas pertenece, en primer término, el baile. Sobre el baile entre los pueblos primitivos se ha escrito enormemente. Hasta los viajeros más superficiales lo han observado y lo han descrito más ó menos prolijamente. De que va siempre unido al canto y á la música no cabe duda alguna. Esta unión aparece todavía más íntima en el baile que en el trabajo; tanto que muchos pueblos designan con una misma palabra á ambos (1). El baile tiene un carácter más declaradamente rítmico que el trabajo. Lo es por naturaleza y lo es siempre, mientras que el trabajo sólo puede tomar una forma rítmica suponiéndole una duración uniforme, y aun entonces no siempre.

Los investigadores han hecho muchos esfuerzos para encontrar un pensamiento en los bailes de los pueblos primitivos; hasta ahora estos esfuerzos han sido vanos, porque los bailes se encuentran en las ocasiones más distintas, en la alegría como en el duelo, antes y después de la caza y de la pesca, cuando se ha tenido éxito en ellas y lo mismo en el caso contrario, en los cambios de luna, en la adoración de los dioses y también sin ningún motivo exterior. Por eso no se puede decir, ni siquiera con alguna seguridad, que el baile quiera expresar ó producir una determinada excitación sentimental que no nazca sino del simple

placer del apaciguamiento de sentimientos excitados. Pues además está bastante comprobado que no sólo produce alegría y excitación en los participantes, sino también en los espectadores, y que la mayor parte de los bailes de los pueblos primitivos consisten en imitaciones rítmicas de escenas de la vida humana y animal, es decir, que son bailes cuya forma rítmica influye sobre otros, les produce placer y que dan honra y gloria al ejecutante. Esto puede aplicarse principalmente á los solos de baile, que aparecen desde muy temprano al lado de las danzas. Considerado de este modo, el baile de los pueblos primitivos tendría económicamente tanto carácter de trabajo como pudieran tenerlo, verbi-gracia, las producciones del cuerpo de baile de nuestros teatros, y nosotros no tendríamos motivo alguno para consagrarle en este aspecto una atención especial. El canto de bayaderas, que en otro lugar (pág. 137) hemos insertado, debería, según esto, considerarse como canto de trabajo, desde el punto de vista de las bailarinas que lo han inventado, y no simplemente desde el punto de los culís, que se lo han apropiado.

Pero hay varias cosas que hablan contra esta concepción. Ante todo debe tenerse en cuenta que en el baile el ritmo se inventa libremente, mientras que en el trabajo está influido por la constitución de nuestro cuerpo y por las exigencias técnicas y económicas á que está sometido. Además, habría que observar que el baile, sea cualquiera el motivo que primeramente le haya dado origen, nunca ha sido una consecuencia inmediata de la necesidad como el trabajo. Por último, no debe olvidarse que muchos de los bailes de los pueblos primitivos no son otra cosa que imitaciones conscientes de ciertas faenas corrientes (construcción de botes, caza, pesca, guerra, recolección), y que muchos cantos de trabajo han continuado existiendo en la forma de cantos de baile. En ambos casos el trabajo ha debido necesariamente preceder al baile, y aunque estemos poco inclinados á admitir en esta investigación diferencias en-

tre el trabajo y otras actividades humanas, nos vemos obligados á aceptarla en estos casos en que los mismos pueblos primitivos sienten como distintas ambas actividades.

Por tanto, por este camino no llegamos á nuestro objeto. Pero quizás por otro lado nos aproximemos más á él. El baile de los pueblos primitivos no es como el nuestro, simple movimiento de los pies. Hay bailes que se bailan en pie y otros que se ejecutan sentados. Las bailarinas de Java apenas si hacen uso más que de las manos y los dedos. Muchos bailes orientales consisten en movimientos de rodillas y caderas. Se hace uso en ellos del tronco, de la cabeza; en una palabra, de todos los miembros capaces de movimientos propios. Tenemos, pues, que decir que el baile en estos pueblos es, en todo caso, movimiento rítmico del cuerpo, y su objeto la expresión rítmica de ciertas escenas y actividades que en sí mismas no se producen rítmicamente ó imitación rítmica de otras que tienen también en la vida ordinaria un ritmo. Por tanto, el cuerpo movido rítmicamente, se eleva en el baile á un medio de expresión artística, y la inclinación latente en la naturaleza humana á plasmar rítmicamente los movimientos encuentra en el baile su perfección más alta, porque con él consigue llegar á producir efectos artísticos. Si á la poesía se la ha llamado la plástica de la vida interior, el baile de los pueblos primitivos es una especie de plástica de la vida exterior.

Con esto se comprende que el baile, al lado del elemento mímico, debe y puede expresar también otros sentimientos. Pero siempre es entre los pueblos primitivos el conjunto de movimientos del cuerpo, ordenados con sujeción á determinada medida y calculados para producir el agrado de los espectadores, el que unido con el canto y la música constituye la esencia del baile (2). Esto está también conforme con la concepción de los griegos, para los cuales la Orquestica es el arte de los gestos y movimientos en general, y comprende dentro de sí la poesía y el arte dramático (3).

No podemos entrar aquí más profundamente en este asunto. Baste para confirmación de lo dicho una descripción que á manera de ejemplo aducimos. «Los bailes de los ostjaken—dice P. S. Pallas—(4), que exigen no pequeña habilidad y esfuerzo, hacen sudar á los bailarines ; representan en parte escenas de la caza de distintos animales y de la pesca, en parte los movimientos y cantos de los animales y pájaros más notables, todo ello en el compás musical más adecuado, que cambia con frecuencia en las distintas partes del baile. Así he visto, por ejemplo, representar de un modo exagerado y caricaturesco la caza de la marta, las costumbres de las grullas, de la danta, la huída y robo de la avutarda, los gestos de las mujeres rusas lavando en el río y otras escenas más alegres aún. La que me ha parecido más difícil fué la imitación de la grulla, pues en ella el bailarín está sentado, tapado con una piel cuyo extremo va levantado por un largo bastón que termina en una cabeza de grulla, y así, en cuclillas, ó muy inclinado, tiene que imitar con el bastón todos los movimientos de la grulla. En la imitación de la danta la música debe expresar los distintos movimientos del animal : cuando marcha al paso, al trote ó á la carrera, é indicar las pausas que hace para volverse á mirar si ve al cazador. Apenas se sospecharía una cosa tan artística y tan bien combinada en un pueblo tan atrasado. Sus representaciones favoritas son los bailes satíricos, así como es su mayor goce burlarse de canciones de propia invención de unos ú otros ; aun cuando aun sin baile, siempre que beben y están alegres reducen al momento cuanto se les ocurre á una canción.»

En realidad no se reconoce toda la importancia que tiene el baile en la vida de los pueblos primitivos, cuando se cree que lo esencial en él es que produce en los bailarines una excitación siempre creciente, lo que ya exteriormente se manifiesta en que el ritmo de sus movimientos, y con él el del canto que acompaña, se va apresurando suce-

sivamente hasta que termina por degenerar en un verdadero delirio. Esta consecuencia de los movimientos rítmicos del cuerpo no es tampoco extraña á algunos trabajos, como hemos podido comprobarlo con referencia al desgrane del maíz en Georgia (pág. 204) y al cultivo de los campos africanos (pág. 195). Para mayor ilustración, inserto aquí la melodía de una canción de fellacs egipcios (5). Por desgracia, no conocemos á qué especie particular de trabajo se aplica :

NÚM. 239

Muy moderado.



Con viveza y fuerza



Más lento, pero todavía vivo.



Si no se discute el valor que como elemento de placer tienen para los ejecutantes los movimientos rítmicos continuados habrá de aplicarse del mismo modo al trabajo rítmico que al baile, y con esto tendríamos la prueba que al final del primer capítulo demandábamos. El trabajo rítmico no se diferencia cualitativamente del baile, sino sólo cuantitativamente. También se asemejan ambos en que en el baile como en el trabajo se persigue un fin que está fuera de la actividad misma específica que desarrollan: la di-

versión y la admiración de los compañeros. Por último, el «poder socializador» que se ha asignado á los bailes de masa de los pueblos primitivos debe extenderse con toda decisión á su trabajo en masa también (6).

El baile entra también no pocas veces en una relación especial con el trabajo, porque forma el comienzo ó la terminación de una gran obra; en él se repite entonces ésta de una manera rítmica figurada. Esto ocurre en la pesca, la caza, la construcción de casas, de embarcaciones y, especialmente, en la recolección. Un resto de esta costumbre son nuestras canciones de segadores en la fiesta de la recolección. En muchos pueblos, mientras los hombres están fuera, en la caza ó en una expedición guerrera, ejecutan las mujeres un baile en el que expresan su interior participación en el buen éxito de la empresa.

Todavía se encuentran relaciones más extrañas entre el baile y el trabajo. Hemos visto ya (pág. 36) que entre los ussukuma hay un bailarín que ejecuta un baile delante de los portadores de pesos. En el pueblo de Maskat encontró Wellsted (1835) un gran barco cuya tripulación estaba compuesta de unos 150 marineros persas, árabes, armenios y negros. Los últimos estaban en mayoría. Para animar y alegrar su trabajo escogen diez de entre sí que les canten algo á los demás. Ordinariamente dirige el canto un muchacho con una voz aguda de tenor; sus camaradas cantan en un bajo profundo y acompañan el canto con algunos instrumentos y con pintorescos bailes salvajes. Aquellos instrumentos son completamente primitivos y desprovistos de arte. Unos se parecen al tantan del Indostán, otros á las panderetas europeas, y si no tienen ninguno de estos instrumentos golpean en sus cucharas de cobre. A un europeo no le suena á música esta algarabía; pero para los africanos tiene algo de indeciblemente excitante. Una cosa semejante observó Jabsen en un puerto de las islas Key en el gran bote de un rajá. A derecha é izquierda van veinte remeros, que se mueven á compás.

Los cantos de baile no se diferencian de los cantos de trabajo. Lo mismo que éstos, á menudo no se componen más que de un ¡ ho, ho, ho !, ó un ¡ hu, hu, hu !, repetido incesantemente, ó de una corta frase que vuelve siempre. Estas exclamaciones ó frases se completan con un texto, propiamente dicho, que va entre ellas y al cual interrumpen constantemente á guisa de estribillo. Generalmente, el director del baile inicia el canto y da así la señal de empezar. Con frecuencia los distintos grupos de bailarines siguen cantando alternativamente la canción, y con frecuencia también toman parte las mujeres, que están de pie ó sentadas alrededor de los bailarines, en la fiesta, cantando ó dando palmas. El ritmo del movimiento no se halla sólo apoyado por el canto, sino casi siempre, además, en el ruido acompasado de las manos y los pies. Este último puede reemplazarse chocando las armas, golpeando con las manos en los muslos, con tablas ó con un instrumento de percusión. La siguiente música de baile de los barabra (10), en las cercanías de las cataratas del Nilka, da ideas de cómo puede sonar un «conjunto» semejante.

Nr 240

Primer coro

Segundo coro

Ritmo de las manos.

Ritmo de los pies

The musical score consists of four staves. The first two staves are vocal parts in treble clef with a common time signature (C). The first staff, labeled 'Primer coro', contains a melody of eighth and quarter notes. The second staff, labeled 'Segundo coro', contains a melody of quarter and eighth notes. The third staff, labeled 'Ritmo de las manos', shows a rhythmic pattern of eighth notes with vertical stems indicating hand claps. The fourth staff, labeled 'Ritmo de los pies', shows a rhythmic pattern of eighth notes with vertical stems indicating foot stomps. The entire score is enclosed in a large bracket on the left side.

Por lo que toca al contenido de los cantos de baile sólo puede decirse en general que si á veces el texto hace

relación á los movimientos de los bailarines, en general apenas se ocupa del asunto que el baile representa. A veces se le describe detallada y vivamente; pero esto no es en absoluto necesario, pues el lenguaje convencional de los gestos y movimientos no les deja á los espectadores duda alguna sobre el significado del baile. Las improvisaciones son tan frecuentes ó más en los cantos de baile como en los cantos de trabajo. Es completamente equivocada la creencia de que los cantos de baile de los pueblos primitivos son de naturaleza exclusivamente lírica. Los elementos épicos se encuentran en ellos quizás con tanta frecuencia como los líricos. Como muestra he aquí el canto ejecutado á son de timbales en el baile de despedida que en honor de Stanley ejecutaron en Unyanyenbe los indígenas (10).

NÚM. 241

Solo: ¡Oh, oh, oh! El hombre blanco se va á su casa.

Coro: ¡Oh, oh, oh! Se va á su casa.

Se va á su casa. ¡Oh, oh, oh!

Solo: Al país dichoso en el mar.

Donde hay perlas á porfía. ¡Oh, oh, oh!

Coro: ¡Oh, oh, oh! Donde hay perlas á porfía.

¡Oh, oh, oh!

Solo: Mientras Singiri (el conductor de la caravana) nos ha detenido tanto tiempo, ¡oh, tanto tiempo!

Lejos de nuestra patria tanto tiempo. ¡Oh, oh, oh!

Coro: Lejos de nuestra patria. ¡Oh, oh, oh!

¡Oh, oh, oh!

Solo: Y no tuvimos qué comer por tan largo tiempo.

¡Bana Singiri!

Estamos medio muertos de hambre, oh, hace largo tiempo!

Coro: Hace largo tiempo. ¡Oh, oh, oh!

¡Bana Singiri, Singiri!

¡Singiri, oh, Singiri!

Solo:

Mirambo se fué á la guerra

A luchar contra los árabes.

Los árabes y los Bangwana

Han salido á combatir con Mirambo.

Coro : ¡ Oh, oh, oh ! A combatir con Mirambo,

¡ Oh, Mirambo, Mirambo !

¡ Oh, á combatir con Mirambo !

Solo : Pero el hombre blanco nos contentará.

¡ Se va á su casa ! Se va á su casa

Y él nos contentará ¡ Chs, chs, chs !

Coro : El hombre blanco nos contentará. ¡ Chs, chs, chs !

Chs, chs-s-s-chs-s-s-s-s !

Um-m-um-um-m-mchs !

Stanley asegura que este canto lo ha transcrito literalmente por su admirable hermosura épica, su excelencia rítmica y su poderosa pasión, que hace de él una de las creaciones mejores de los unyamwesis, tan amantes de los coros.

Cosas semejantes podrían comprobarse en los demás pueblos primitivos y en la poesía histórica de nuestros países civilizados. Los cantos de baile de los habitantes de las islas Faeroes conservan aún hoy este carácter épico, y en ellos se desarrollan temas de la mitología y el mundo de los héroes, leyendas nórdicas y hasta romances de caballeros venidos de Dinamarca. « El tiempo de baile, propiamente dicho, dura desde Navidad hasta Carnaval. Pero fuera de él se baila también los días de fiesta y para celebrar algún acontecimiento. No es necesaria música instrumental alguna, se baila al son del canto. Unas veces canta uno, otras otro delante y, por lo menos, en el estribillo cantan todos á coro. El baile consiste en que los hombres y las mujeres se cojan de las manos, den hacia delante ó de lado tres pasos á compás y luego se balanceen ó se es é n un momento quietos. La misión del canto no se limita, como la de la restante música de baile, á regular rítmicamente los pasos, sino que quiere despertar por su contenido determinados sentimientos. Puede notarse en los bailarines que no oyen con indiferencia el canto ; más bien parecen inclinados á expresar con gestos y muecas los distintos sentimientos que va evocando el canto » (11). Como

muestra insertaremos aquí el comienzo de la canción de Sigurd:

Solo: 1. Oídme todos y atended á mis cantos. Os traigo una embajada del rey poderoso.

Estríbillo. Grani lleva el oro de la pradera. Sigurd blande con alegría la espada, ha vencido al dragón y Grani lleva el oro de la pradera.

Solo: 2. Sigmundur, el rey, era un buen hijo de Jarls, etc.

Luciano inserta en sus diálogos una detallada descripción de los asuntos que los griegos acostumbraban á tratar en sus bailes. Esta enumeración abarca la leyenda entera de dioses y héroes, y por ella podemos deducir que nada en esta esfera le era extraño á la Orchestica griega. Mas el amor al movimiento rítmico se extendía mucho más allá del baile. La mayoría de los juegos de movimiento, como el juego de pelota, las carreras de zancos y los ejercicios gimnásticos de la palestra, se ejecutaban rítmicamente con acompañamiento de flautas ó cantos (12).

De una manera muy interesante nos refiere un cuento del «Banquete» de Jenofonte la unión de juego y baile. Mientras una bailarina bailaba al son de la flauta se le traían doce cercos que se le alargaban uno tras otro. Ella los cogía y los arrojaba al alto, volviendo á cogerlos sin perder el compás. Y en otra parte tenemos una costumbre semejante. Los indios de la América del Norte «poseen una canción de varias estrofas cuyo único objeto es conservar el ritmo de los movimientos en un juego de pelota» (13). También los neozelandeses tienen un juego de pelota «en el que las muchachas están particularmente ejercitadas. La pelota, caprichosamente adornada, está sujeta por un hilo. Con una mano se sostiene éste y con la otra se mueve repetidamente y en distintas direcciones la pelota, pero siempre á compás y con el ritmo de una canción que se entona al mismo tiempo» (14). Los muchachos tienen otro juego llamado *poroteteke*. «Varios de ellos se ordenan en fila. De pronto, á

una señal determinada, se ponen cabeza abajo y comienzan á mover sus piernas en el aire, dando con los talones en la parte posterior, al compás de una canción entonada por todos. Es una especie de danza guerrera cabeza abajo, que tiene un aspecto tan cómico que nadie que la vea puede dejar de reír.

Los que son particularmente interesantes son los cantos de columpio. Ya entre los griegos había una especie de cantos de columpio que cantaban las mujeres en la fiesta de las coras, y que Ateneo cita en el mismo grupo de los cantos de trabajo. En estos cantos tratábase del columpio de figuras de cera que colgaban de los árboles. Por el contrario, en el Egipto actual, «en la gran fiesta (Beiram), las muchachas se columpian á sí mismas y cantan cantos provocativos dirigidos á los jóvenes que las rodean» (16).

Ja hai rihet hudumak
zei kahk el-id,
ma gum-bi-sebe u-kafura
u sámne gedid.

Los cantos de columpios de los siaheli, de los cuales últimamente se han columpiado varios (17), son canciones infantiles. El columpio consiste en una cuerda sujeta á dos vigas de la casa y sobre la cual se sienta un niño, mientras el otro balancea el columpio. En esta operación cantan los niños canciones como las siguientes:

NÚM. 243

Pembea iyô pembea,
pembea iyô pembea,
wewe Maasiti pembea,
kalaga hasi pembea.
Mtama ukiwa pembea
tule tuta pembea,
tuta kaya pembea,
ya mgombo pembea.

¡ Columpiar, iyo, columpiar !

¡ Columpiar, iyo, columpiar !

Tú, Maasiti, ven al columpio,

Siéntate y colúmpiate.

Cuando viene el tiempo del mijo nos columpiamos.

Entonces comeremos el mijo nuevo y nos columpiaremos.

Comer mijo y columpiarnos.

Columpiarnos alegremente.

NÚM. 244

Mama kamambia ¡ winga kuku !
nami siwezi kuwínga kuku,
Nimejikalia kiwitewet
mpungá wa mama naliwa na ndege.
Ish ish !

Mi madre me dijo ¡ echa afuera las gallinas !
Pero yo no puedo echarlas afuera.
Estoy aquí sentada sin pies,
Y el arroz de la madre se lo comen los pájaros.
Chs, chs !

Al llegar á estas palabras suben al columpio los niños, que antes habían cantado sin columpiarse.

En Europa hay también cantos de columpio de adultos. Así, por ejemplo, entre las muchachas serbias (18), las finlandesas (19) y principalmente las estonias. Ya en el siglo XVIII escribe un viajero (20): « El columpio es uno de los pasatiempos favoritos de los estonios. Jóvenes y viejos se reúnen alrededor de ellos. El padre se alegra viendo á su hijo y la madre á su hija. Se charla de las novedades, y las gentes traen consigo la comida, porque los días de fiesta se permanece aquí toda la noche. El que tiene algo lo reparte con el que nada tiene. En cada pueblo, la mayoría de los hosteleros, y aun algunas haciendas señoriales, poseen un columpio. Descansa sobre dos postes de madera y pueden columpiarse en él dos ó tres personas. La muchacha está sentada y el mozo salta de pie en el columpio

de tal manera que ella esté en medio de sus dos pies. Entonces mueve por medio de las rodillas y del cuerpo entero de tal manera el columpio que llega á hacerle girar en redondo y á menudo varias veces seguidas» (21). Sin embargo, la mayoría de las veces los mozos no resisten mucho tiempo sobre el columpio; es, principalmente, una diversión para las muchachas. En Setud (Gobierno de Pleskau) los columpios se cuelgan en los caminos del pueblo por Pascua de Resurrección, y desaparecen en Pentecostés. «Existen cantos especiales de columpio que se cantan en este tiempo. Inicia el canto una cantora con un ver.o. A la última palabra entra el coro entero y lo repite. Entretanto, la cantadora prepara un nuevo verso. Como los pueblos están muy cerca unos de otros, en ocasiones se oyen las voces que vienen de cuatro ó cinco sitios resonar á un mismo tiempo.» Los numerosos cantos de columpio (kikelaulud) aceptan á veces materias extrañas y en ocasiones parecen respirar una especie de delirio (22). Tengo que conformarme con la siguiente muestra:

NÚM. 245

¡Mujeres del pueblo, venid al columpio! Traed gallinas y huevos, gansos y patos por parejas; traed patas de aves; venid al columpio á balancearos. Dejad á los niños en la cuna; el padre les dará de mamar.

Yo fuí al columpio á balancearme. Hallé allí muchas medias negras, dos cintas rojas de Ana, de Lisa, hilo de la ciudad, trenzas doradas de la hija de Kubjas, y trenzas postizas de una pobre huérfana.

Las muchachas estonias tienen aún una porción de juegos de sociedad y cantos especiales para ellos (23). En éstos se trata también de movimientos á compás. Sin embargo, no queremos insistir más sobre ellos, pues no son comprensibles sin una descripción detallada del juego.

También el trabajo se cambia lo mismo que el baile en

juegos semejantes. Bastará citar dos ejemplos. El primero es el juego de la paja serbio. Cuando la moha en la siega del trigo ha terminado en un campo, coge uno de los segadores tantas pajas en la mano como muchachas hay allí. Cada muchacha y cada mozo coge por un extremo una de las pajas. Entonces el que los tiene en la mano los suelta y tienen que besarse aquellos que han cogido la misma paja. Con esta ocasión se canta la canción siguiente:

NÚM. 246

Cojamos, cojamos el tallo fino, el más fino. Y veamos cuáles son los pares que se besan. Coged el tallo fino, finísimo. Y veamos á quién ríe amorosamente la fortuna.

Pues sea viejo, sea joven, al que la fortuna disponga, sea viejo, sea joven, á ese besaré. A los que no quieran besarse que Dios los castigue. ¡Que el sagrado Pareskewia los mate!

¡Levántate, mano! No te detengas más. Los que estén cogidos al mismo tallo que se besen.

El segundo es el lanzamiento de discos de los estonios. «Para saber cuál de las segadoras solteras encontrará primero novio, se reúnen cantando después de la siega del centeno, se inclinan como para segar con la cabeza hacia tierra y arrojan el cerco por sobre los hombros hacia atrás. Aquella cuyo disco haya ido más lejos es la afortunada.» Una de las canciones que con este motivo se canta dice así:

NÚM. 247

Sirrise, sirrise, sirpikenne,
Kellise kellise, köwera rauda,
Kes se meist mehhele lähhab,
Se sirpi eli mingo!
Kes se meist koio jäab,
Se sirpi mahha waiogo! (25).

¡Sal con fuerza, disco! La que más lejos arroje el disco, se casará. La que no, se quedará en casa.

Con esta canción entramos ya en el terreno de los

conjuros, fórmulas de encantamiento, en las cuales la palabra cantada ó hablada, dicha con arreglo á ritmo, juega un papel importantísimo. Pero la palabra no tiene fuerza bastante para producir el efecto apetecido. La colaboración de las fuerzas sobrenaturales sólo puede lograrse mediante determinadas acciones y movimientos simbólicos. Muchos de estos últimos dejan ver á primera vista su carácter rítmico. Así, frotación del miembro enfermo, envolverlo con un hilo, movimientos de todo género con una vara mágica, golpes de martillo y hacha, imitación de movimientos del trabajo. Las revistas y libros de folkslore ofrecen una gran cantidad de ejemplos semejantes. También en los pueblos primitivos podemos ver claramente que los sacerdotes, magos, curanderos, etc., poseen un instrumento especial, cantos y bailes rituales, que instrumentos de ruido, máscaras y danzas de máscaras tienen un gran papel en sus producciones, y que estas últimas caen, aun desde nuestro punto de vista, bajo el concepto del trabajo. Mas si canto y movimiento rítmico son compañeros inseparables del trabajo ordinario, sería inconcebible que aquí, donde en casos numerosos puede contribuir al buen resultado de la obra, no se utilizase, y si no se viese ya en el mero ritmo de las palabras una especie de medio mágico para alcanzar lo que con procedimientos naturales no puede conseguirse.

Preferimos dar una narración de un misionero sobre la manera de curar enfermos en Madagascar (26), que hará ver plásticamente la cosa: «El baile se ejecuta dos veces al día. Se sacan afuera los amuletos domésticos (*ódy*) y se ponen en los morteros de arroz, de madera, junto á una moneda de plata. Al lado se extiende una estera y sobre ella se coloca á los enfermos, adornados de una manera fantástica... En seguida comienzan á sonar los timbales y bambuses, las guitarras indígenas ó banjos y las flautas. Todos los vecinos del pueblo forman círculo alrededor de los enfermos, mientras las mujeres y las muchachas can-

tan una monótona canción. Entonces comienza una mujer, elegida para esta ocasión de entre las más distinguidas, á ejecutar un baile, mientras otra que está detrás del enfermo golpea incesantemente con un hacha en una pala vieja que va colgada de una cuerda y hace de este modo un estrépito infernal al lado de los oídos del enfermo. Se cree que así el *ángrata* (el espíritu maligno) pasa de los enfermos á una de las bailarinas. Los dos enfermos yacían en absoluto sin sentido mientras los timbales sonaban cada vez con mayor estrépito y se mezclaban cada vez más manos y más voces al palmoteo y al canto, que al final degeneraba en un ruido estridente. De pronto, con gran asombro mío, veo que las dos muchachas enfermas se levantan y comienzan á bailar dentro del corro de los músicos. Estas ejecuciones se hacen dos y hasta tres veces al día, y si á pesar de eso los pacientes no sanan, se acude á los brujos, que saben alegar todo género de explicaciones y disculpas: por ejemplo, que no se había repartido bastante carne de vaca ó bastante ron ó que las bailarinas no habían sido de bastante categoría.»

Este es aproximadamente el cuadro de los exorcismos entre los pueblos primitivos. Se trata siempre de evocar los poderes sobrenaturales por el ruido de los instrumentos, por el baile y por las palabras, particularmente enérgicas, á menudo ininteligibles para los mismos cantores. También es corriente la unión del canto y el baile en los cultos religiosos y en las fiestas familiares (bodas, circuncisiones, honras fúnebres). Las canciones de las plañideras sólo son tradicionales en el estribillo, y lo demás se improvisa. Una cosa semejante ocurre con los cantores profesionales. En el entierro de Livingstone apareció ante el cadáver un cantor indígena. «Traía el atavío usado en tales ocasiones, que consiste en cápsulas de semillas colocadas en hileras y en las que van sujetas piedrecitas que se entrechocan con ruido, y ejecutó un baile acompañando al cual cantaba con una voz lamentable y profunda:

NÚM. 248

Lelo kwa Engérésé
 Muana sisi oa kónda :
 Tu kamb' tamb Engérésé.

Hoy murió el inglés,
 Que tenía el cabello distinto del nuestro.
 ¡Venid acá y ved al inglés!

Cuando hubo terminado se retiró el cantor con su hijo, llevando un apropiado regalo de perlas consigo» (27).

Tampoco en las ocasiones en que la música y el canto no tienen más objeto que servir de entretenimiento falta este elemento de movimiento. Entre las tribus del Victoria-Nyanza, cada jefe importante tiene su orquesta de timbales y tocadores de cuerno y flauta, que por orden de su dueño ejecutan á menudo sus habilidades también ante europeos. Kollmann (28) describe uno de estos conciertos: «Una vez avanzaba una orquesta tocando ya desde lejos desde el lago. Venía saltando á compás, tocando y cantando. Iban acercándose cada vez más, dando saltos salvajes, muchas veces con ambas piernas á la vez, aislados y en grupos, moviendo sus cuerpos flexibles. De pronto retrocedían, volvían á avanzar, golpeando siempre con los pies acompasadamente en el suelo. Mientras tanto, los timbales sonaban ininterrumpidamente, lo mismo que los cuernos y las flautas. El ruido se aumentaba por los cascabeles que llevaban atados á las piernas, y que sirven para ayudar á conservar el compás. Llegados á mí siguieron tocando del mismo modo. De cuando en cuando salía uno de la fila y ejecutaba un solo baile y saltaba á su gusto; luego volvía á bailar á su puesto... Alrededor de la orquesta hormiguea la multitud, y la mayor parte no pueden contener su entusiasmo y bailan también al compás de aquélla. Vi dos mujeres que arriesgaban los saltos y contorsiones más locos, á pesar de que llevaban á sus espaldas

niños que podrían tener medio año, y que se veían obligados á seguir los movimientos de sus madres, sin que ninguno de los dos profiriese una queja. Una vez cantaron los músicos canciones acompañando á la flautas siempre, golpeando acompasadamente los pies. Los miembros de estas orquestas son músicos de profesión.»

El elemento del movimiento aparece todavía de un modo más original en la siguiente descripción de Emin Pachá: «Un cantor me hizo una visita. De la piel de una cabra de Ussoga se ha hecho una gran barba negra y blanca que casi le tapa la boca y no le deja apenas hablar. Una vez sentado en medio del círculo de sus oyentes comienza á hacer sonar con mano perita su instrumento, una guitarra de siete cuerdas. Toca primero un pequeño preludio, al cual sigue una especie de recitado en el cual enumera el tesoro de perlas de cristal del forastero y su liberalidad. Es admirable la precisión del compás, de la música y del canto. Cuando el canto se inicia, comienza el cantor á mover á compás su barba, y resulta verdaderamente cómico el efecto de esta gran barba balanceándose á derecha é izquierda. Pero el momento sensacional que arranca siempre carcajadas de la concurrencia es cuando inclina la cabeza hacia atrás de modo que la punta de la barba queda recta en el aire, y en esta posición comienza á entonar un prolongado *rrr*, bamboleando al mismo tiempo la barba.»

¡ Esta descripción recuerda la manera en que, según Porthaus (39), dicen sus cantos los campesinos finlandeses. Nunca cantan más que dos, uno delante y otro repitiendo. En las canciones improvisadas, el primero es, al mismo tiempo, el poeta. Se sientan, ó bien el uno al lado del otro, ó bien enfrente, de modo que puedan darse la mano derecha, que ambos apoyan en las rodillas, que se tocan. «Mientras cantan mueven lentamente el tronco como si quisiesen tocarse las cabezas, y ponen una cara seria y pensativa.» Otros observadores (40) caracterizan este movimiento como un continuado inclinarse hacia atrás y adelante. Consti-

tuye una especie de ceremonial sagrado que pasa como de una antigüedad enorme. Debe notarse, además, que estos cantores finlandeses no van guiados por fines de lucro, como ocurría en los dos casos anteriores (41).

De todas estas observaciones parece desprenderse con claridad una cosa. Del mismo modo que primitivamente no hay poesía que no se cante, no hay tampoco ningún canto que no vaya acompañado de alguna forma de movimiento corporal, prodúzcase éste por un trabajo, por un baile ú otro juego de movimiento análogo, ó golpeando un instrumento ó moviendo de un modo arbitrario los miembros. Hasta los australianos, sentados alrededor del fuego, acompañan sus cantos golpeando el *bumerang* con sus mazas (42). En Nueva Zelanda, cuando en las noches hermosas se reúnen los muchachos y las muchachas, «puede vérseseles sentados en hilera, con los cabellos adornados con plumas y la cara teñida de ocre rojo y carbón. Las mejores voces comienzan y terminan la canción. Pero el estribillo se canta por todo el coro, produciendo al mismo tiempo una especie de acompañamiento golpeando con una mano en el pecho, mientras la otra se agita en el aire en movimientos que producen en la vista el mismo efecto que los trinos en el oído» (43). También en el siwa de las muchachas samoanas es un canto que ejecutan sentadas, acompañándolo de movimientos de brazos y piernas de una absoluta regularidad, sin ponerse nunca en pie (44). «Cuando los barqueros del Nilo hacen alto á la noche, siéntanse los marineros en círculo en la orilla y cantan una canción acompañada de palmas, mientras uno de ellos baila en medio del corro» (45).

De tal modo va unido en estos pueblos el canto al movimiento aun en los momentos de descanso, cuando sólo se utiliza como medio de entretenimiento; ambos forman una unidad inseparable. El canto no se concibe sin movimientos rítmicos del cuerpo.

Pero este fenómeno no se limita á los pueblos primi-

tivos. Penetra también nuestra cultura europea, en la cual, al lado de la poesía erudita, se ha conservado siempre una importante poesía popular. En el prólogo de una traducción de cantos populares españoles se lee (46): «Para el pueblo español, baile, canto y música van siempre juntos. No se baila sin cantar al mismo tiempo una canción y tocar algún instrumento. No se oye ninguna canción ni ningún instrumento sin que se imprima al cuerpo los movimientos del ritmo. Pero en el hecho mismo de que baile, canto y música vayan siempre juntos, yace ya una limitación de estos placeres; el baile no degenera en saltos salvajes ni el canto en griterío. La música instrumental sigue siendo sencilla (rúda, si se quiere) desde hace siglos. En los bailes nacionales, propiamente dichos, la mayoría de las veces bailan separados los dos sexos; las parejas se relacionan entre sí por sus movimientos, pero sin el menor roce físico, pues las manos están ocupadas con la pandereta ó las castañuelas. Este es el baile nacional en España, el placer nacional en el ritmo del movimiento. Los españoles encuentran esto tan puro, tan permitido, tan natural, que hasta en el culto religioso le conceden un lugar. Durante los bailes de muchachos, los seises, que se celebran en Sevilla durante la octava siguiente á la Anunciación, por Carnaval y en el Entierro, ante el altar mayor, en honor de la Virgen María, resuenan las castañuelas que acompañan á las zarabandas religiosas cantadas por los seises. Y del mismo modo, durante las Navidades, resuenan en las iglesias las zampoñas, panderetas y zambombas.» El don de la improvisación continúa vivo en los bailes populares españoles.

Análogamente entre los griegos modernos (47), «baile y poesía están inseparablemente unidos. El baile griego moderno parece que ha conservado algo del elemento mímico del antigua Orchestica. Cada provincia tiene sus bailes mímicos particulares. Todos estos bailes poseen sus textos y canciones propias, á las cuales van unidos desde

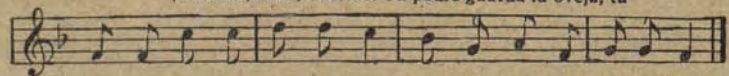
tiempo inmemorial. Pero al mismo tiempo aparecen también nuevos bailes, letras y canciones. Nunca se produce uno de estos nuevos bailes sin una nueva canción, de la cual forma el elemento mímico, ni se ejecuta nunca uno sin el otro, y ambos desaparecen juntos en el olvido». Lo mismo puede decirse de los búlgaros y albaneses. Los hermanos Miladinow, que han editado una gran colección de canciones populares búlgaras, llaman al baile «la escuela en que se ha formado la poesía nacional». Esta afirmación puede aplicarse sin grandes limitaciones á todos los pueblos europeos.

No es mi misión seguir las huellas del canto de movimiento hasta la poesía erudita, por muy atractivo que ello en sí pueda ser para el historiador de la literatura. Para nosotros tiene también aquí aplicación el axioma «la letra mata». Mucho más provechoso nos será buscar la palabra viva, y buscarla allí en donde la civilización europea ha conservado aún la antigua fuerza en las canciones infantiles. Nos valemos así del mismo medio que la etnología ha aplicado con éxito con tanta frecuencia. Para comprender la vida y sentimientos de las razas humanas atrasadas, se refugia en la vida de los niños. Y en ésta, el canto y el movimiento rítmico van casi siempre indisolublemente ligados. Cuando la madre mueve la cuna ó arrulla al niño en sus brazos canta:

NÚM. 249



Schlaf, Kind=chen, schlaf! Dein Va=ter hüt't die Schaf; dei=ne
¡Duerme, niño, duerme! Tu padre guarda la oveja; tu



madre guarda el corderito: duerme, mi dulce angelito.

El niño forma aquí, por decirlo así, el objeto pasivo del ritmo, y en cuanto el movimiento que producen los bra-

zos de la madre se comunica á él, y lo mismo ocurre cuando el padre hace cabalgar á los niños sobre sus rodillas, cantando al mismo tiempo una de las tan conocidas canciones de hop, hop. Pero también entre las canciones cariñosas hay muchas que son inseparables del movimiento rítmico. En primer término, los versos de palmadas, como, verbigracia :

NÚM. 250

Bitsche, batsche Kuchen!
 Der Bäcker hat gerufen.
 Wer will gute Kuchen backen,
 Der muss haben sieben Sachen:
 Eier und Schmalz,
 Butter und Salz,
 Milch und Mehl,
 Safran macht den Kuchen gehl.

Además, el canto al acariciar la cara ó las manos, al tocar las distintas partes del cuerpo del niño, de entre las cuales reproduciremos en el juego de dos:

NÚM. 251

Das ist der Daumen,
 Der schüttelt die Pflaumen,
 Der liest sie auf,
 Der trägt sie heim,
 Und der klein' Spitzbub isst sie all'allein.

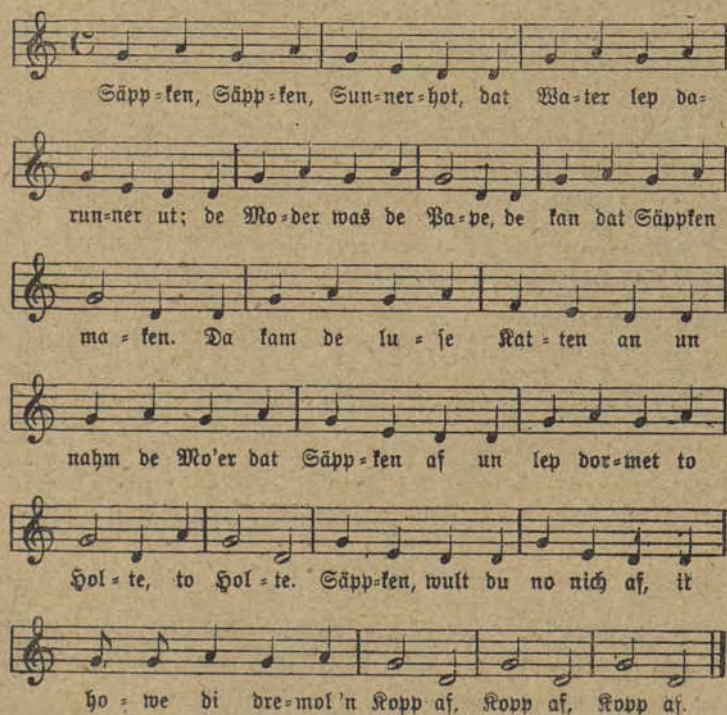
Particularmente característicos son los conjuros que se cantan cuando el niño se ha lastimado, acariciando al mismo tiempo rítmicamente la parte dolorida:

NÚM. 252

Heile, heile, Segen!
 Drei Tage Regen,
 Drei Tage Schnee,
 Tut's dem Kindchen nimmer weh!

La inclinación de los niños á acompañar con canto los movimientos del cuerpo se manifiesta propiamente cuando se hacen mayores y comienzan á jugar solos. Juan Pablo ha llamado una vez al juego el trabajo de los niños; pero hay algunos juegos que son particularmente semejantes al trabajo de los adultos, y en éstos se encuentran cantos de trabajo rítmicos de una pureza típica:

NÚM. 253 (48)



Säpp-fen, Säpp-fen, Sun-ner-hot, dat Wa-ter lep da-
 run-ner ut; de Mo-der was de Pa-pe, de fan dat Säppfen
 ma = fen. Da kam de lu = se Kat = ten an un
 nahm de Mo'er dat Säpp-fen af un lep dor-met to
 Hol = te, to Hol = te. Säpp-fen, wult du no nich af, it
 ho = we di dre-mol'n Kopp af, Kopp af, Kopp af.

Canciones semejantes se cantan en la Frisia oriental en ciertos trabajos durante los cuales los niños de la escuela tocan con la mano el badajo de la campana de la iglesia. Los ejemplos que siguen los debo á una comunicación amable (49):

NÚM. 254

Bim, bam beierlot!
 Wel ist der döt?
 Jan Fokken
 Mit sien krumme Stokken!
 «Wel sal hum begrafen?»
 De Rauken un de Raven.
 «Wel sal hum verlüden?»
 Jamman mit sien Büden.
 «Wel sal hum versingen?»
 De Mester mit al sien Kinner.
 «Wel sal hum verpreken?»
 Pastor mit sien Deken.

¡Bim, bam, beirlot! ¿Quién es ése? ¡Jan Fokken con sus siete bastones torcidos! ¿Quién le va á enterrar? Los grajos y los cuervos. ¿Quién va á tocarle las campanas? Jamma, con siete compañeros. ¿Quién va á predicar? El pastor con sus siete diáconos.

NÚM. 255

Hund in 't Tau, Hund in 't Tau,
 Köster slöpt bi sine Frau.

Perro en la maroma, perro en la maroma. El sacristán duerme con su mujer.

En Suiza, cuando dos muchachas dan á la sogá mientras otra salta, cantan:

NÚM. 256

Stümperli, Gümperli, Rumbisbumb,
 Chum, mer hänt en Seiligump!

Cuando los niños, al final del verano y en el otoño, salen á bandadas al campo á coger fresas ó avellanas ó á rebuscar bellotas, en muchas comarcas de Alemania suelen cantar canciones semejantes á los cantos de recolección de los adultos. Cuando principalmente se cantan es al ir y al volver. Como ejemplo inserto á continuación un conocido cantar de fresas de Sajonia:

NÚM. 257

Heedelbeer'n! Heedelbeer'n! Wer will mir das denn verwehren,
 daß ich schrei-e Hee-del-bee-ren? Heedelbeer'n! Heedelbeer'n!

Casi se puede hablar aquí de verdadero trabajo infantil. Lo mismo ocurre en un caso en Holub, donde los niños betshuanos de seis á diez años amasan con los pies acompañados de un canto monótono la arcilla que sus madres necesitan para las paredes de la casa. Es sabido que los niños imitan con gusto los trabajos de los hombres, particularmente aquellos que se ejecutan rítmicamente. Entre ellos pueden citarse los movimientos de la siembra y de la sierra de madera, que se ejecutan acompañados de cantos. Mucho más numerosos son las danzas y juegos de baile, que llegan á representar rítmicamente cuentos y leyendas enteras, y en los cuales vemos todos los días ante nuestros ojos los elementos fundamentales del baile de los pueblos primitivos. Los hay de todas clases, desde la simple danza con acompañamiento de canto rítmico, hasta la pantomima con ritmo y canto, que van cambiando según las distintas cosas que se quieren expresar en ella. ¿Quién no conoce el juego imitativo del labrador que esparce la semilla, ó de los siete hijos de Adán?

Sie machten alle so wie ich :
 Mit dem Fingerchen tip, tip, tip,
 Mit dem Köpschen nick, nick, nick,
 Mit den Füschchen trab, trab, trab,
 Mit den Händchen klapp, klapp, klapp !
 Hacían todos como yo :

Con los deditos tip, tip, tip ;
 Con las cabecitas nick, nick, nick ;
 Con los piecitos trab, trab, trab ;
 Con las manecitas klapp, klapp, klapp.

Con esto se anima todo y todo se mueve rítmicamente por sí solo. Ni siquiera los sencillos versos de enumeración carecen de este elemento, pues se estiran ó se contraen el brazo y dedos á cada verso ó número.

La mayor parte de las canciones infantiles se recitan medio cantado ; pero muchas de ellas se cantan verdaderamente. Esto ocurre principalmente en los corros y juegos semejantes. Hasta estos últimos tiempos no se ha consagrado realmente atención á estas melodías. El canto originario de los niños no tiene en realidad más que una melodía. «Esta suele ser en sostenido, tiene compás de dos terceras partes y consiste en la repetición continuada de un motivo de dos compases. La voz se detiene generalmente más tiempo en una nota, que unas veces es la nota principal y otras la quinta ; suele tocar para variar la nota superior inmediata, vuelve á la nota inicial y busca un descanso en la tercera, con la cual termina á menudo, cuando no baja á la nota inicial. Con cada sílaba no se canta más que una nota. Cuando sobran sílabas se disuelve una corchea en semicorchea. He aquí un ejemplo :

NÚM. 258

{ Hat eins ge=schla-gen, kommt im-mer noch nicht. }
 { Hat zwei ge=schla-gen, kommt im-mer noch nicht. } Hat

zehn ge=schla-gen, da ruckt's! Hat elf ge=schla-gen, da

ruckt's! Hat zwölf ge=schla-gen, da kommt's!

Cabe preguntar si canciones que se mueven dentro de tan estrechos límites pueden designarse como melodías y si no sería mejor considerarlo como una creación exclusivamente rítmica. Pero el canto de los andameses no aparece nunca solo. Se canta siempre en el trabajo ó en el baile; allí forma con el movimiento y con el ruido del trabajo una unidad rítmica; aquí obra en combinación con las palmas y con el golpear del pukuta... Todas estas partes exclusivamente rítmicas, unidas á las cuales las pequeñas modificaciones de la voz tienen que desaparecer.

Aun cuando los andameses cantan en todas sus faenas, su representación musical, propiamente dicha, es el baile. Baile lo celebran en todos los acontecimientos importantes de su vida: después de una caza feliz, en las ceremonias de duelo y consagración, con ocasión de la visita de un forastero, etc. Su baile principal, que en los pueblos de alguna importancia se baila todas las noches, se verifica de esta manera: En uno de los extremos de la plaza de baile, cuidadosamente limpia, se coloca con la pukuta el director del conjunto ante una tabla un poco hueca, semejante á un escudo, que yace en el suelo colocada sobre una piedra. A su izquierda están sentadas las mujeres, y á su derecha y detrás de él, los hombres. En lugar de las mujeres, ó con ellas, toman también niños parte en el espectáculo. Los bailarines están sentados ó de pie al otro extremo de la plaza. El director comienza con un solo el canto; en un momento determinado entra el coro también y entonces comienza el baile. Las mujeres están sentadas perpendicularmente, con las piernas extendidas y cruzadas por un poco más arriba del tobillo. Con una mano abierta, que tienen sujeta con la otra por la muñeca, golpean en el muslo por la parte interior, mientras los hombres que no toman parte en el baile palmean á compás. El director golpea en la pukuta con un pie. El siguiente ejemplo dará una idea del efecto musical que puede producir:

NÚM. 259



Ík ngát kópa lóka té - tán oi - tán

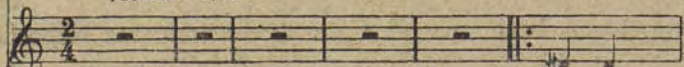


uch - obá dón kíchal dó, uch óba - á.

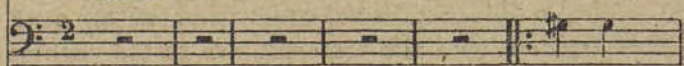
Voces de niños.



Voces de mujeres.



Voces de hombres.



Solo.



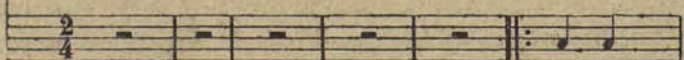
Uch-óba-dá kó dédá oh! oh! oh! Uch-óba-

Paso de baile.

Ritmo.



Golpes de pukutá, palmadas.



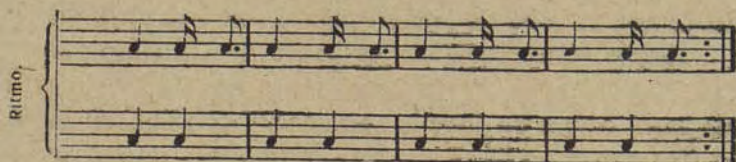
Coro.



Solo.



dá, kó dédá oh! oh! oh!



Este canto es obra de un llamado Boichela, de la tribu de los Akajawi; describe cómo el poeta hacía un arco él solo: Traducido dice así:

Solista: Vosotros no lo habéis hecho; yo lo hice.

Yo, yo, yo lo hice.

Coro: Yo, yo, yo lo hice.

Todos los cantos andameses que se conocen constan, como éste, de dos ó tres versos cortos (47). El último es el único más importante por su contenido. Por eso es el único que canta el coro, el cual lo repite todas las veces que le parece. Mientras el solista, que es al mismo tiempo el poeta y el compositor, se mueve con mayor libertad, el coro se mueve siempre en el ritmo del compás de tres por cuatro. En los estribillos, los hombres y los niños cantan las mismas notas que el solista al unísono, mientras que las mujeres toman las quintas paralelas superiores. El pukuta suena á cada cuarto de compás (♩ ♩), y el ruido de los pies de los bailarines (♩ ♩ ♩) acompaña el conjunto. Si se han cansado del estribillo se agrega un final especial compuesto de palabras todas sin significado y que parece ser convencional en cada una de las distintas tribus: por ejemplo:

Solista: Obe date are a!

Coro: Te are are a!

Con esto acaba el canto. Sigue una pausa, en la que no se oye más que los golpes del pukuta y el ruido rítmico de los pies. El último se hace cada vez más rápido y más salvaje, pasando del



hasta que al cabo de pocos compases cesa completamente.

Hemos visto, pues, en los bailes de los mincopie una combinación rítmica de muchos elementos: movimientos de baile, golpes de pukuta, palmadas y voces humanas, que se distinguen á su vez en voces de hombres, de niños y de mujeres. Todos estos elementos tienen un elemento acústico; mas en tres de ellos el ruido no es más que el resultado de movimientos rítmicos del cuerpo: el golpear con los pies, con el pukuta y con las palmas de las manos. Y que los movimientos corporales son lo principal se deduce claramente de la diferencia que el observador señala entre el solista y el coro. La duración de las notas del solo es insegura; «sólo el coro se mueve en estrecho compás», pues aquél comienza sin acompañamiento, mientras que éste está ligado á los movimientos rítmicos corporales (48). De este modo vemos que el canto de este pueblo, el único elemento musical que pudiera reclamar para sí, el ritmo, no lo ha derivado de sí mismo, pues no ha llegado todavía á alcanzar una existencia independiente. Esto se ve también en la forma como nace el canto y en cómo trata el lenguaje. «Todos los andameses poetizan y componen cantos. Se tendría en poco á un hombre ó una mujer que no pudiesen hacerlo. Hasta niños pequeños son capaces de ello. El que quiere componer un canto para el baile de la noche lo hace durante un trabajo que no sea demasiado duro, no cesando en sus tentativas hasta que está satisfecho de su creación y puede repetir con facilidad la melodía.» La canción, así nacida en medio de movimientos corporales, es recitada á la noche por su autor en la plaza pública; al principio está algo inseguro, hasta que á los pocos compases comienza el acompañamiento ordinario. «Para conservar el ritmo cambian y acortan los andameses las palabras de su idioma, hasta el punto de que puede decirse que poseen un lenguaje poético especial.» Según otro observador, ocurre no pocas veces que el autor de una nueva canción tenga que explicar su sentido en lenguaje ordinario,

así á los cantores como al público. Tampoco esto sería posible si el canto fuera una producción sustantiva; pero se comprende perfectamente si se le supone sometido á un ritmo extraño al lenguaje.

Análogas propiedades poseen los cantos de otros pueblos de civilización rudimentaria. El contenido no tiene importancia; á veces ni ellos mismos son capaces de explicar lo que cantan. O bien se agregan unas á otras palabras y frases sin sentido, ó bien se repiten ininterrumpidamente sonidos naturales. Se cuenta de algunas tribus africanas que toman canciones de otras cuyo idioma no entienden. Pero aun allí donde el canto tiene una letra con sentido, raras veces se eleva el poeta sobre lo que está más inmediato: sus propias penas y alegrías y sus aventuras personales. Mas tampoco es la melodía el elemento formal al que los pueblos primitivos dan más importancia. Sus cantos son monótonos, sin melodía apenas; ni los más adelantados de entre ellos llegan á constar de una octava, y del mismo modo les falta el elemento armónico. Todos 'os observadores coinciden, en cambio, en que sólo al ritmo le dan importancia; pero que á éste lo acentúan intensamente (49). En todas partes estas canciones aparecen en unión de movimientos corporales, á los que se adecuan.

De esta manera hemos visto cómo el descenso á los grados más inferiores de la existencia social que nos es dado observar nos ha enseñado lo mismo que el descenso al mundo infantil. La unión inseparable del canto con los movimientos rítmicos humanos, y después de que hemos visto también esta misma relación en pueblos de un mayor desarrollo, pierde lo que á primera vista podía tener de extraño esta unión de trabajo y canto y entra en un sistema más amplio. La totalidad de las actividades rítmicas del hombre, que en el mundo de nuestra cultura tienen una existencia independiente y siguen aparentemente leyes propias, se nos aparece á medida que nos vamos alejando como una unidad que descansa en la firme base de las condiciones

anatómicas y fisiológicas de nuestro cuerpo. Esta unidad se ha elevado sobre el simple mecanismo del movimiento automático por el elemento de acompañamiento poético-musical, que se mezcla á él, pero que no ha llegado todavía á constituir una existencia sustantiva.

VII

El origen de la poesía y de la música.

Nuestra investigación nos ha mostrado al movimiento corporal, la música y la poesía en la más íntima unión. Pero ¿cómo se han reunido originariamente? ¿No habrán existido ya primeramente con una vida propia cada uno de estos elementos como en nuestra cultura actual, y aparecen aquí casualmente unidos? ¿O habrán nacido los tres juntos y se habrán separado después de un largo proceso de diferenciación? Y si esto es así, ¿cuál de los tres elementos fué el que sirvió de núcleo primitivo para los otros dos?

Si queremos resolver esta cuestión tenemos que partir de un hecho por todos reconocido: el de que en los pueblos primitivos la música y la poesía no aparecen nunca separadas. Poesía es siempre, al mismo tiempo, canto. Letra y melodía nacen juntas y ninguna de ellas puede vivir sin la otra. Ahora, nosotros sabemos que el elemento esencial de esta combinación, el canto, es el ritmo para los pueblos primitivos. Mas ¿de dónde proviene éste?

Ningún idioma, que yo sepa, construye originariamente en forma rítmica sus palabras y frases. Si algunas veces en la conversación ocurre, esto es de una manera fortuita y que escapa á toda observación. Por eso no es probable que los hombres hayan llegado por la simple observación del idioma á contar y medir según cantidad y acento las palabras, á cargar más ó menos el tono de una manera regular, en una palabra, á sujetar la oración á determina-

das leyes rítmicas. Por tanto, como el lenguaje poético no puede haber sacado de sí mismo el ritmo, 'e habrá venido de alguna otra parte; parece ahora tanto más racional aceptar que los movimientos del cuerpo, ordenados rítmicamente, han servido de modelo para la formación del ritmo de la palabra hablada, cuanto que la gran cantidad de datos aducida nos ha mostrado que en los estadios inferiores de la civilización aquellos movimientos van constantemente unidos con el canto.

No todas las formas de movimientos corporales que entre los pueblos primitivos acostumbran á ir acompañadas de cantos son igualmente apropiadas para este objeto. En algunos de ellos, principalmente en el baile, el ritmo es una libre creación artística que, por tanto, no expresa nada fijo y necesario. En cambio, en otros la medida del movimiento está técnicamente predeterminada, llevan en sí mismos su ley rítmica. Pero esto sólo ocurre en los movimientos de trabajo, propiamente dichos, entendiendo la palabra trabajo en el sentido actual. El salvaje que frota con una concha un pedazo de madera, que machaca en un mortero granos de trigo ó que quiere reducirlos á harina entre dos piedras, no puede escoger libremente sus movimientos, la faena misma se los impone. Y es más verosímil que las primeras tentativas de una graduación rítmica de sílabas y palabras tomasen por modelo un movimiento rítmico fijo y salido de una necesidad interior, que no uno cambiabile y dependiente del arbitrio individual (1). Así podemos comprender el hecho de que los mincopie componen primeramente en el trabajo sus cantos y luego los ejecutan en el baile.

A esto hay que agregar una segunda circunstancia. El que haya observado trabajadores en un trabajo muy fuerte habrá hecho la observación de que acompañan cada movimiento con una exclamación (2). En otro sitio (pág. 124) hemos hablado de los montañeses indios, que declaran no poder trabajar sin su ; hau, hau ! (3). Estas exclamaciones,

arrancadas en el momento de mayor esfuerzo muscular, tienen que tener algún fundamento fisiológico (4), y como e"as forman precisamente en los cantos de trabajo más primitivos el elemento principal, puede sospecharse con algún fundamento que estos cantos ó, por lo menos, sus estribillos, no son más que desarrollos de aquellos gritos naturales inseparables del trabajo.

Por tanto, el primer paso dado en su trabajo por el hombre primitivo no consistiría en agrupar palabras con sentido según las leyes de la rima para expresar con ellas sentimientos é ideas para su satisfacción propia y la de los demás, sino en agrupar aquellas exclamaciones medio salvajes en un orden determinado y acomodado á la marcha del trabajo, para elevar el sentimiento de aligeración que aquellos gritos le producían y quizás para convertirlo en un sentimiento de placer. Sus primeros cantos están contruídos con la misma materia con que el lenguaje construía sus palabras, con los sonidos naturales más sencillos. Así nacieron cantos como los que he insertado (5), que no consisten más que en una continuación de sonidos sin significado y en los cuales el ritmo del sonido sólo viene en apoyo del ritmo del movimiento. La necesidad de poner en armonía ambos ritmos estaba ya dada por su común dependencia de la respiración.

El progreso más inmediato consistiría entonces en intercalar frases sencillas entre aquellas exclamaciones. Pero el tosco lenguaje se resiste á someterse al yugo de leyes rítmicas y hay que forzarlo. Entonces se cambia la forma ordinaria del lenguaje, se separan unas sílabas, se juntan otras. De este modo, al lado del lenguaje de la vida ordinaria se producen aquellos especiales lenguajes poéticos, como el que hemos visto entre los mincopie, en los cuales el poeta y compositor necesita explicar primeramente su canción para que se la pueda comprender. Pero aquellas exclamaciones siguen existiendo como estribillos y se introducen dondequiera sin tener en cuenta el contenido de la canción,

lo mismo en trozos líricos que épicos. Principalmente desempeñan un gran papel en los cantos alternados de las comunidades de trabajo. Aquí únicamente el solista canta una letra, propiamente dicha. El coro se limita á repetirla y á agregar el estribillo. Por tanto, éste es lo fijo, lo originario; la letra se improvisa, y de este modo, con cada nueva canción nace una nueva variante del antiguo canto (6).

Pero también aquellas sencillas frases primeramente intercaladas pueden convertirse en estribillos porque un uso muy largo las confunda con las exclamaciones sin significado. Así nacen cantos como hemos visto en la Dubinuschka rusa y en las canciones de los marineros ingleses: largos estribillos consistentes en una ó dos frases cortas y exclamaciones sin sentido, alternando con una canción de la cual se intercala uno ó dos versos en el estribillo. La letra la improvisa el que canta delante. Mientras el coro canta el estribillo tiene tiempo aquél para improvisar la segunda estrofa. El es, pues, el único poeta creador, lo que no excluye que las estrofas que le hayan salido bien sean tomadas por otro cantor, mientras que las que le hayan salido mal se reemplacen por otras. Así va naciendo la más antigua canción popular, en una colaboración de todo el organismo social. La canción corre el mismo destino que el guijarro que rueda en el fondo de la corriente: va rodando hasta que se pulimenta. Y siempre son las personas de mayor capacidad las que le ayudan en su marcha hasta que llega á adquirir la forma en que se imprime en la memoria de los hombres y que se transmite de generación en generación.

La proporción cuantitativa entre la canción y el estribillo puede variar mucho. Los versos aislados de la primera están ligados por la rima, que pone límites al libre arbitrio de la improvisación. Pero desde el momento en que se ha formado un texto de alguna fijeza, el estribillo puede resultar una interrupción de la marcha del pensamiento desenvuelto en la canción. Entonces se reúnen varios versos ya

unidos por la rima, y el estribillo no se repite sino después de dos ó cuatro versos. Cantores con inspiración poética son quizás los que han comenzado con este procedimiento. En aquellos cantos en que la letra se adecua al proceso del trabajo, verbigracia, en los cantos de pilotos, utiliza con preferencia versos tradicionales, á los que agrega los suyos. En estos casos puede hasta llegar á desaparecer completamente el estribillo, y el canto de trabajo se convierte entonces en una verdadera creación poética.

Más aún, los ejemplos de cantos de trabajo más perfeccionados, con pocas excepciones, aparecen estrechamente ligados con el trabajo para el cual se emplean. Casi todos se refieren en su contenido á la faena misma ó á cosas relacionadas con ella y expresan impresiones y sentimientos de los trabajadores. Y aun en los casos en que con el desarrollo de la cultura han salido de este círculo de ideas y representaciones no puede nunca haber duda de que se han producido con el trabajo y para él. La letra sigue siendo absolutamente fija. Lo fundamental es siempre el ritmo, determinado por el trabajo. Permanece tan imborrable en la memoria de los hombres como los miembros se han acomodado por obra de una repetición constante á la marcha del trabajo mismo. Por el contrario, el contenido puede variar en cierta medida; el tiempo y la ocasión lo determinan siempre. De aquí la facilidad de la improvisación que los observadores han comprobado dondequiera con asombro, y que sabe hacer un nuevo verso para cada acontecimiento. Y aquí pasa algo semejante á lo que ocurría en el estadio anterior. «Casi todos los pueblos que cultivan el verso improvisado en las canciones populares poseen un gran caudal de versos de todos conocidos que forman la base de todas las improvisaciones y que sirven de refugio á los que están dotados de poca inspiración poética» (7). Hasta los poetas mejor dotados tienen que apoyarse en este caudal, y lo único duradero que puede crear ha de ser aumentándolo.

Dondequiera que con una técnica de producción primitiva se ha constituido una civilización característica, el canto de trabajo toma elementos de ella. Hace perdurar el recuerdo de ciertos hechos históricos en la masa trabajadora, adquiere componentes mitológicos y legendarios, y si no hubieran desaparecido sin huellas la mayor parte de sus creaciones, sería un excelente cuadro de la vida interior de las clases inferiores. Basta recordar aquí los grandes cantos de trabajo chinos é indios que hemos insertado en otro lugar. Los chinos llegan á conceder una cierta importancia en la propagación del budismo (8) al canto de un herrero que contenía en sus primeros versos una clara imitación del ritmo del martillo. Y Philostorgios cuenta en su historia de la Iglesia que Arrio había propagado entre las masas sus doctrinas heréticas por medio de cantos de trabajo (cantos de marinero, de molinero y otros semejantes) (9). Una gran parte de los cantos de los negros tiene un contenido religioso, y los kulís indios cantan una canción que tiene su origen en la propaganda de los misioneros cristianos (pág. 136).

De esta manera deviene el trabajo una fuente, primero, de formación artística del lenguaje, y luego, de poesía originaria popular. Por medio de la influencia de sus movimientos rítmicos ha libertado el espíritu, ha levantado los ánimos por su realización en comunidad, y de este modo ha creado los postulados de una creación poética. Mientras miles de cantos desaparecían con la misma velocidad con que nacían, otros lograban afirmarse durante largo tiempo, como aquella canción griega de molino que unía el nombre de Pittaco con el penoso trabajo del moler. Así va naciendo una tradición de textos de cantares que se cantan siempre en el mismo trabajo. Pero no por eso desaparece por completo la improvisación. Aun entre nosotros se ha conservado en muchas canciones, por lo menos en el sentido de que en el texto fijo se introduce el nombre de la

persona á quien se dirige la canción y se cambian según las circunstancias las cualidades que se le atribuyen.

Con esto llegamos á la conclusión de que primitivamente trabajo, música y poesía han formado una trinidad, pero que el elemento fundamental de ella era el trabajo, mientras que los otros dos no eran más que componentes accesorios. Lo que los une es la nota común del ritmo, que aparece como lo esencial lo mismo en la antigua música que en la antigua poesía, y que en el trabajo no se produce sino cuando existen determinadas condiciones económicas que, sin embargo, se dan con mucha frecuencia y en muchos pueblos.

De esta manera hemos llegado con nuestra investigación á un punto que al principio no podía preverse, pero que ahora no podemos evitar. La vieja y enigmática cuestión del origen de la poesía. No creo traspasar los límites de mi especialidad si oso aventurar una solución que tiene sobre las hasta aquí presentadas, por lo menos la ventaja de que no es una mera hipótesis, sino la conclusión lógica de una larga cadena de datos empíricos. Mas mi respuesta no dice, como quizás pudiera pensarse, que en absoluto hay que buscar en el trabajo el origen de la poesía. Pues los pueblos primitivos—y esto no se repetirá nunca bastante—no conocen nuestro concepto del trabajo como una actividad técnico-económica y profesional, y podría conducir á malas inteligencias el atribuirles algo que ellos no pueden poseer. Lo que nosotros llamamos trabajo, el movimiento corporal que produce un resultado económico fuera de él, está todavía para los salvajes mezclado con todas las demás clases de movimientos, incluso en aquellos que tienen en sí mismas su fin. Por lo tanto, para no ponernos en contradicción con el uso corriente del idioma tendremos que decir: el origen de la poesía ha de buscarse en el movimiento rítmico, especialmente aquel movimiento, que llamamos trabajo.

Con respecto al aspecto material de la cuestión, un re-

corrido rápido de los cantos de trabajo que hemos insertado nos muestra que en ellos están representados todos los géneros poéticos. El que domina es naturalmente el lírico, se encuentran también trozos épicos, y el elemento dramático se encuentra en todos aquellos trabajos en que el solista alterna con el resto de los trabajadores que cantan el coro. Sin embargo, no debe darse demasiada importancia á estas distinciones en el estadio embrionario que la poesía del trabajo representa (10).

Si ahora consideramos el lado formal de la cuestión, sin duda el más importante con mucho, veremos claro que el ritmo en el trabajo es el mismo que el de la poesía. La unidad rítmica en el trabajo la forman los movimientos aislados; en la poesía el pie de verso determina su medida rítmica. Pero ya sabemos (pág. 21) que cada movimiento aislado de trabajo tiene un doble aspecto, ascenso y descenso, contracción y extensión del miembro ó instrumento, correspondientes al arsis y tésis de los pies de verso, por lo menos en el antiguo sentido de estas palabras, que como es sabido es el contrario del que tienen en la métrica actual. Podría acaso pensarse poner en relación directa ambos ritmos en el sentido de creer que el movimiento corporal había traspasado su propio ritmo á las palabras, haciendo coincidir los acentos del verso con los momentos del máximo esfuerzo corporal.

Y de hecho en muchos casos (por ejemplo, en las canciones lebianas de molino) se ha realizado de este modo directo la relación entre el ritmo del movimiento y el ritmo de las palabras. Pero en general ambas formas rítmicas son demasiado diferentes para que puedan derivar directamente una de otra. Es preciso buscar un puente de comunicación entre ambos, y éste se encuentra en los sonidos mencionados en el segundo capítulo (pág. 22), que algunos trabajos producen por sí solos, determinados por el contacto entre el instrumento y la materia trabajada. Estos sonidos, ó el sonido combinado que resulta de la co-

operación de varios obreros, tienen sin duda un ritmo musical. Involuntariamente excitan á la imitación vocal, como podemos comprobarlos aún hoy en las canciones infantiles que imitan el ruido del molino ó el del trillo ó los de los distintos oficios (11), así como con las letras populares en que los soldados traducen los sonos de cornetas y tambores y los campesinos los sonos de las campanas y del cuerno del pastor. De un modo semejante tenemos que figurarnos la excitación partida de trabajos muy ejercitados y que ha llevado á los pueblos primitivos á imitar con palabras su ritmo. Habrá que examinar aquellos ritmos, que pueden encontrar correspondencia en la medida ordinaria del verso. Esto no podemos hacerlo más que de un modo general.

Todo trabajo comienza con el movimiento de los miembros del cuerpo, brazos y piernas ó manos y pies, ya que sabemos que por naturaleza se mueven rítmicamente. Y hay que tener en cuenta que el hombre primitivo está desnudo, sin armas ni instrumentos, porque con aquéllos emplea la fuerza del cuerpo entero. Recuérdese el pisar de la ropa en Homero, el apisonado de las espigas trillando, de los baños en los batanes, de las pieles en los éurtidos, el apisonado de la uva, el amasado de la pasta del pan con los pies, de la arcilla en la cerámica (12).

Los primeros instrumentos son la piedra y la maza, aquélla utilizada para golpear y frotar y ésta unas veces para golpear sobre la piedra y otras para apisonar directamente. La forma más antigua del molino son dos piedras que se mueven haciendo presión la una sobre la otra; una fija y otra movable forman el yunque y el martillo, y la maza, en unión de un madero ahuecado ó de una piedra, el mortero. Estos son los instrumentos principales de los pueblos primitivos.

Así llegamos hasta las formas principales de los movimientos de trabajo.: golpear, apisonar y frotar haciendo presión.

Sólo los dos primeros tienen su medida bastante cla-

ramente determinada por los ruidos secos que producen y por la sucesión espacial de los movimientos para poder producir un efecto musical con su propia forma rítmica; si ahora se agrega la voz humana, no necesitará para someterse á ritmo más que seguir el sonido del trabajo ó acompañarlo. Por lo tanto, examinaremos estos movimientos de los trabajos de apisonar y golpear, y de hecho en ellos encontraremos fácilmente los metros más sencillos de los antiguos.

El jambo y el trocheo son medidas de apisonamiento; el espondeo es medida de martillo y puede fácilmente comprobarse allí donde dos hombres golpean en ritmo alternado. El dáctilo y el anapasto son metros de martillo y pueden observarse aún hoy en las herrerías de pueblo, donde cada obrero, después de cada martillazo en el hierro, da dos más cortos en el yunque. Los herreros llaman á esto «hacer cantar el martillo». Por último, si todavía se quiere ir más lejos, se pueden oír los tres pies peónicos en las eras de majar el trigo ó en cualquiera de nuestra calles donde tres trabajadores apisonan con sus mazos las piedras del enlosado. Según la fuerza que los trabajadores desarrollen, verbigracia, según la mayor ó menor altura á que se eleve el mazo, se producirá el cretico ó el bacchiobó ó el antibacchio.

Con esto basta para hacer comprensible la cosa. No hemos querido decir, sin embargo, que los metros en cuestión hayan nacido precisamente de ese modo y no de otros trabajos semejantes. Sería, sin duda, interesante que alguna persona especialista en estas cuestiones estudiase alguna vez este asunto. Pero no debe esperarse de ningún modo que este estudio trajese la solución de todos los problemas de la métrica antigua ó de otra métrica cualquiera. Porque no debe perderse de vista en esto que ciertamente la primera poesía se recitaba solamente en forma de canto, para lo cual se forzaba cuando era necesario el lenguaje; pero que una vez ya asegurada su existencia se separa de la

música y del movimiento corporal para seguir su propio camino.

Este proceso de separación es en algunos momentos de su carrera bastante fácil de apreciar. Pero se realiza más lentamente de lo que á primera vista pudiera parecer, y tampoco se realiza al mismo tiempo ni en el mismo grado en todos los géneros poéticos. Donde es esto más difícil es en el dramático, que por esa razón será el primero que examinemos.

Si recordamos nuevamente que dada la psicología del hombre primitivo no hay para él una distinción marcada entre el juego y el trabajo, comprenderemos que fácilmente uno de ellos puede convertirse en el otro. Los malinke y los bambara, en el Sudán occidental, trabajan sus campos, como la mayor parte de los pueblos africanos, con una azada corta. Hombres y mujeres están en fila profundamente inclinados y el trabajo avanza alegre y animado desde la mañana hasta la tarde apenas sin descanso. Las mujeres abandonan el campo algo antes que los hombres para preparar en casa la comida de la noche. Muchas veces salen luego las mujeres á esperar á los hombres, y todos juntos entran en el pueblo bailando y dando palmadas acompañados de flautas y tambores (13). Escenas semejantes tienen lugar al regreso de la caza, de la pesca ó de la guerra; si aquí el trabajo se convierte inmediatamente en juego, canto y baile, no deberá maravillarnos que el canto de trabajo se aplique en tan distintas ocasiones que sirve para los fines de entretenimiento, en la fiesta y hasta en el culto religioso.

Mas la unión entre el movimiento corporal y la palabra es tan estrecha que la canción no puede existir por sí sola. Por el contrario, toma el aspecto rítmico-artístico del trabajo, mientras el técnico y económico queda relegado á segundo término; y así nacen aquellos bailes pantomímicos, tan extendidos, de los cuales los mejores se aplican inclusive á la adoración de los dioses.

Así los neozelandeses tienen, según el misionero inglés J. L. Nicholas (14), un canto que emplean en la siembra de batatas. Este canto describe los estragos de un tempestuoso viento del Este. El viento destruye las batatas de los pobres insulares. Estos vuelven á plantarlas de nuevo, y como entonces están satisfechos, expresan su alegría con las exclamaciones ; Ah kiki ! ; Ah kiki ! ; Ah kiki ! ; Comed ahora ! ; Comed ahora ! ; Comed ahora !, con las cuales termina el canto ».

El misionero agrega que este canto se canta también en todas las fiestas del maori. «Entonces va generalmente acompañado de baile, y los movimientos y posturas de los bailarines representan todas las operaciones de plantar y extraer las batatas.» Aquí va el texto del canto, tal como Nicholas lo publica :

NÚM. 260

Maranghi tahow narnackh uteeah
mituhu ruhuru.
Mythango ho wy uteeah nartacho thowhy
Nartacko thowhy
He-ah-ah, uteeah-uteeah, uteeah,
He-ah-ah, carmothu
He-ah-ah, carmothu
He-ah-ah tatapi
Tarhah tatapar-tatapar-tatapar.
He-ah-ah tenna tonah
He-ah-ah
Ki-e-ah tenna tonah
He-ah-ah tenna tonah
He-ah-ah kiki, he-ah-ah kiki
Ah-ah kiki, ah kiki, ah kiki.

Como se ve, el ritmo es muy variado, movido en ocasiones, y se va adaptando á las distintas faenas que el fruto favorito requiere, desde la siembra hasta la recolección. Otro canto semejante narra la aventura de un hombre que va en un bote y es sorprendido, perseguido y muerto por

sus enemigos. Es una canción de baile, pero parece haber sido originariamente un canto de trabajo de los boteros. En ambos casos hay, además de los movimientos de trabajo á imitar en el baile, otros elementos dramáticos, y pueden reconocerse fácilmente los comienzos del camino de la poesía dramática.

Todavía se hace más sencillamente la transposición de cantos de trabajo al culto allí donde el trabajo se realiza en sitios que están consagrados á una divinidad cualquiera. Tiene que ocurrir forzosamente que se alabe á la divinidad y se canten sus glorias en las canciones que se cantan con el trabajo diario. Pero también se da el proceso inverso; el trabajo mismo que los hombres, obligados por la necesidad, y con el sudor de su rostro realizan en la vida ordinaria, se repite simbólicamente para honrar al Dios, y con él se repite también el canto que le acompaña, de modo que este último toma así fácilmente pronto una forma artística. De esta manera llegó á transformarse una canción griega de segador, con el estribillo

πλείστον οὐρονίει, οὐρον ίει

en un himno á Demetrio, y parece que en las fiestas de los campesinos indios se ha verificado una transformación semejante. «La fiesta de la recolección de los iroqueses se hace todos los años en la época en que el maíz madura. En ella se cantan por dos cantores, y siempre en el mismo orden, 89 canciones. El espectáculo dura de tres y media á cuatro horas, y tiene un carácter religioso» (15). Estas fiestas, que se celebran en relación con ciertas labores agrícolas, son patrimonio común de todos los pueblos (16). Desfiles, bailes pantomímicos y cantos les son comunes á todos y les dan ocasión para repetir en forma simbólica aquellos trabajos y los cantos con que los acompañan, que de este modo devienen cantos religiosos.

Pero además de la ejecución simbólica de estas tareas, el culto de los dioses exige otras. Basta pensar en el tejido

del peplo de Palas por las mujeres áticas, en el molido de la harina para los panes del sacrificio y en tareas semejantes, en las que el movimiento rítmico y el canto desempeñan un papel principal.

En el culto indio está este elemento todavía más desarrollado (17). No quiero citar más que la canción del soma en el Rig-Veda, que describe todo el proceso de trabajo, desde la siembra hasta la recolección.

Al mortero, por ejemplo, se le habla de manera que la canción va siguiendo todas las operaciones que se realizaban durante todo este quehacer religioso, y lo mismo puede verse en las canciones de agni, en las cuales se describe plásticamente la producción del fuego sagrado por frotación y todo el ritual del sacrificio.

Así parece que una buena parte de la poesía religiosa está al principio íntimamente ligada á los movimientos rituales que exige el culto de los dioses, al «trabajo» de los sacerdotes y de los fieles. Es más: el movimiento rítmico del cuerpo y el canto que le acompaña están de tal modo confundidos en este estadio del desarrollo, que entre los griegos se les designa con una misma palabra (*μολπη*) (18). No hay por qué describir aquí detalladamente el gran papel que el baile desempeñaba en muchas ceremonias religiosas, acompañadas de cantos corales y que eran características no sólo del culto de Demetrio, sino también del de Dionisio. Pero conviene notar que en la vida diaria trabajo y culto aparecían con frecuencia casi confundidos. Donde esto está expresado mejor es en la descripción que hace Homero de la vendimia grabada en el escudo de Aquiles. Un sendero conduce á las viñas; por él marchan risueños muchachos y muchachas llevando en cestos los dulces frutos, y en medio de ellos marcha un jovenzuelo tocando el phorminx y cantando con voz bella y clara una canción. «La comitiva marcha á paso de baile, dando todos á la vez con los pies en el suelo acompañados de cantos y gritos de júbilo.»

Casi todas las labores relacionadas con el cultivo de la vid tenían entre los antiguos (19) sus canciones especiales, y muchas de ellas, de seguro, su propio ritmo, de modo que Tíbulo debía tener razón en doble sentido cuando dice del vino:

Ille liquor docuit voces inflectere cantu,
Movit et ad certos nescis menbra modos.

La más conocida de estas labores es el apisonado de la uva (pág. 92 y sig.). Los israelitas, lo mismo que los griegos y los romanos, tenían para ella canciones especiales.

Τὸν μελανόχρωτα βότρυ
ταλάροις φέροντες ἄνδρες
μετὰ παρθένων ἐπ' ὤμων,
κατὰ ληνὸν δὲ βαλόντες,
μόνον ἄρρενες πατοῦσιν
σταφυλῆν, λύοντες οἶνον,
μεγα τὸν θεὸν κροτοῦντες
ἐπιληνίσουσιν ὕμνοις,
ἐρατὸν πίθοις ὀρώντες
νέον ἐς ζέοντα Βάκχον κτλ.

El ruido que hacen los apisonadores, junto con sus canciones, de cuyo carácter dan idea los versos siguientes, le parecen aquí al poeta como una glorificación del dios; hay que confesar que apenas se ve diferencia entre el trabajo diario verificado rítmicamente y la representación simbólica del mismo en las fiestas de Dionisio (21). Como intermediario entre los dos entra en ambos casos el baile, el cual, además del movimiento de los pies de los pisadores de uva, apenas se diferencia (22).

Una vez entrada en la esfera de las grandes fiestas la trinidad nacida del trabajo, que forman el movimiento corporal, la música y la poesía, se transforma en un senti-

do más artístico. Esto se muestra primeramente en el más amplio desarrollo de los movimientos corporales, luego en la mayor perfección de la letra y la música de las canciones. Por último, lo que originariamente no era más que la imitación de una faena de trabajo se transforma en la representación de todo un destino humano, para expresar el cual no basta ya el simple coro mímico. A él se agrega el actor ó, mejor dicho, el solista. se convierte en actor. Así nace el drama ático. Pero los coros continúan siendo, sin embargo, el elemento principal de la tragedia y la comedia (23).

El que quiera comprender la primitiva historia del drama antiguo tiene que estudiar los bailes mímicos de los pueblos primitivos ó el teatro de los pueblos de origen asiático. Entonces se vería llevado poco á poco al movimiento corporal rítmico, dependiente de un proceso de trabajo. A creer á Tito Livio (24), las antiguas comedias italianas habrían tenido su origen en bailes que al principio se ejecutaban sin más que un acompañamiento de flauta, y á los cuales agregaron luego los cantos romanos públicos y de cosecha. De este modo tendríamos aquí el primer ejemplo de un caso en que el canto y el movimiento corporal están temporalmente separados, y podríamos sentirnos inclinados á deducir de aquí que el drama es, en primer término, una creación mímica y no poética.

Pero la exactitud de la afirmación de Tito Livio es dudosa, y por tanto, en conjunto, es preciso creer que la poesía dramática, en sus comienzos, ha desarrollado artísticamente tres elementos del trabajo rítmico con acompañamiento de canto. Sabido es que su separación no se verificó hasta los tiempos históricos. Pero nunca llegó á realizarse completamente. Y en los dramas musicales de Ricardo Wágner hemos visto una renovación de los estadios primitivos de esta evolución, que se presenta también como un «renacimiento», porque exige que los movimientos del actor se produzcan rítmicamente.

La poesía lírica y épica llegan por otro camino á hacerse independientes. Como los cantos de trabajo primitivo no tienen letra alguna fija, sino que se improvisan según la ocasión, la poesía misma no puede alcanzar independencia. Lo que primero llega á adquirir una existencia independiente es la parte musical, la melodía. Hagen (25), verbigracia, inserta una melodía sin letra de Upoln con la advertencia siguiente: «El texto del canto se improvisa y dice relación á acontecimientos acabados de ocurrir.» Por tanto, aun en esta melodía independiente no son solidarias la letra y la música, y esto continuó así durante largo tiempo. Todavía hoy se encuentran huellas de este estado de las cosas en muchos de nuestros cantos populares más antiguos cuya letra está compuesta para una melodía conocida.

Con el establecimiento de este hecho nos vemos colocados ante un nuevo problema, pues será imposible seguir las huellas de la parte más variable de la antigua triple división, la poesía, por sí sola. Mas bien será necesario atañernos primeramente á la parte que únicamente permanece fija, la melodía, y con esto estamos ante la cuestión de los orígenes de la música. Esta cuestión no puedo tratarla aquí más que ligeramente (26).

Ya sabemos que los ruidos de muchos de los trabajos que se verifican rítmicamente producen por sí solos un efecto musical. Del mismo modo está demostrado que los pueblos primitivos sólo aprecian en la música su aspecto rítmico y que no tienen la menor comprensión para la armonía y para el efecto que produce la combinación de sonidos de distinta altura é intensidad (27). Por consiguiente, para elevar á una esfera artística en su sentido aquellos ruidos de trabajo no había más procedimiento que ennoblecer y fortalecer los sonidos que el contacto del instrumento con la materia trabajada producía, hacer más variado su ritmo y más adecuada la expresión de sentimientos que con ellos pretendía darse.

Naturalmente, para esto era preciso que se produjese una diferenciación de los instrumentos de trabajo, entre los cuales tenemos que contar también las armas. Era preciso realizar operaciones análogas á las del trabajo, y además había que procurar perfeccionar el efecto musical dando una escala variada de sonidos á los instrumentos. No era difícil que para lograr esto se escogiesen en primera línea los instrumentos y ritmos de trabajos de percusión, en los cuales entra más claramente el elemento musical buscado, y que tienen además la ventaja que el que los toca ejecuta en ellos movimientos semejantes á los que ejecuta en el trabajo. De este modo los instrumentos de trabajo se convirtieron en instrumentos de música, y es característico que entre ellos fueron los primeros los instrumentos de percusión, más rítmicos que tónicos, que son aún hoy los preferidos y más usados entre los pueblos primitivos. Así, ante todo, el tambor, la zampoña, el gong y el tantam, y otros instrumentos semejantes de las más distintas formas (28).

Para muchos pueblos primitivos el tambor ha sido y es el único instrumento musical. Por esa razón es preciso tratar de él antes que de ningún otro al tratar de resolver la cuestión de los orígenes de la música. Y precisamente en él no puede ser puesta en duda la exactitud de las consideraciones apuntadas, pues lleva en su forma bien claras todavía las huellas de su origen. No es otra cosa que un mortero de machacar cereales, recubierto en su parte posterior con una piel, y en esta forma se le encuentra extendido en todos los pueblos de la tierra, en algunos es también un puchero (28) dispuesto de una manera análoga. Los primitivos instrumentos de cuerda están contruídos imitando el arco, que, como se sabe, no sólo es un arma, sino que se le usa además como instrumento de trabajo, propiamente dicho. Al principio parece que no fueron sino instrumentos de percusión (recuérdese el plectro de los griegos); el rasgueado de las cuerdas no vino sino más tarde (29).

Los instrumentos de viento parecen ser de origen más

reciente. Por lo menos en los pueblos primitivos tienen relativamente poca importancia. Los más frecuentes son la flauta y el silbato de caña, usadas para producir ritmo. Entre los griegos era, como se sabe, la flauta un instrumento que servía para acompañar y marcar el compás (30).

No debe naturalmente esperarse poder descubrir por los procedimientos aquí indicados el origen de todos los instrumentos musicales. Una vez emancipada del trabajo la música puede proceder libremente en la elección de sus medios técnicos, y en los países civilizados de Europa tiene detrás de sí una evolución de miles de años. Nuestra misión se reducía á mostrar la primera emancipación de la música del trabajo; si ahora queremos seguir aún por este camino, comprenderemos fácilmente que con la transformación de los utensilios de trabajo en instrumentos de música no se había producido ni mucho menos una música instrumental independiente, pues por una parte los simples instrumentos de percusión no producen un efecto estético pleno y por otra parte el que las melodías de trabajo antiguas no tuviesen ningún texto fijo, no era decir que pudiesen ejecutarse sin acompañamiento alguno de palabras. Más bien al contrario sigue siendo el canto, como antes, la base del nuevo género artístico; la música que producen instrumentos apropiados señala ritmo y medida; pero los recibe á su vez de los movimientos rítmicos del brazo que toca el instrumento, y además ambos van acompañados del movimiento acompasado del cuerpo, elevado por el baile á la categoría de movimiento artístico, y que coincide con los movimientos del brazo de los músicos, y juntamente con éstos deviene así la causa del ritmo al cual se ajusta el conjunto.

Donde más claramente puede apreciarse esto es en la evolución de la lírica. Su historia particular comienza allí donde podemos seguirla bastante lejos, con la forma popular de la canción de baile, que se ha desarrollado partiendo el tercero de nuestros grupos de cantos de trabajo; al prin-

cipio son el movimiento del bailarín y el instrumento de música que acompaña los que dan tono y ritmo, á los cuales tiene que adecuarse la canción improvisada (31). Los movimientos de la voz reciben su medida de los movimientos del cuerpo y se unen con ellos del modo más estrecho (32). En ocasiones ocurre ya en este momento que el baile se convierte en una profesión y que, por consiguiente, la producción de nuevos bailes y de nuevos textos de canciones pasa á algunos individuos exclusivamente. El segundo estadio de la evolución lo forma el canto acompañando á la música y emancipado del baile. Entretanto, el sentimiento musical se ha desarrollado lo bastante para cuidar por sí mismo de la conservación de las antiguas melodías y de la producción de otras nuevas. Mas la palabra está tan íntimamente unida con la música en la canción que ésta sigue siendo en ella la parte fija y principal. Al cantar suena siempre un instrumento, ó por lo menos se marca con las manos el compás.

El don de la improvisación sigue viviendo (33). Cantor y poeta son, pues, una misma persona ; pero sólo los muy inspirados llegan á la creación de nuevas melodías. El tercer momento comienza al desaparecer el acompañamiento instrumental. La poesía lírica produce siempre nuevas canciones ; pero se componen para cantarlas con canciones conocidas, y de este modo entran en el uso general. Es el período de la canción popular en el sentido en que suele generalmente esta expresión.

Hasta el cuarto estadio no aparece la poesía lírica, propiamente dicha. Entonces se verifica una separación. Por una parte, nace la poesía pura (sin música, basada tan sólo en el ritmo de las palabras), y otra, la música pura (la música instrumental, sin palabras descriptivas) (34). Con esto se separan también poeta y compositor, y todavía con frecuencia, de ambos, el recitador y el músico ejecutante. De esta manera se establece toda la posible división del trabajo. Con la existencia independiente

de la poesía y de la música está también asegurado el desarrollo independiente de ambas. Cada cual perfecciona para sí misma su propia técnica y utiliza sus medios cuanto es posible, dada su naturaleza. Y llegan así á creaciones que apenas permiten adivinar su comunidad primitiva.

La evolución de la poesía épica es más difícil de seguir. Ciertamente en los cantos de trabajo insertos en el cuarto y quinto capítulo hay ejemplos de poesía narrativa. Una canción china de tejedoras que en sus estrofas iniciales imita el sonido del peine de tejer habla de los hechos gloriosos de una guerrera doncella (35); en las Faeroes se cantan las canciones de héroes en los cuartos de hilar y en las danzas, y entre los antiguos se encuentran ejemplos análogos (37). Pero hasta que aparece la canción de baile no puede hablarse en realidad de una poesía épica, ó, mejor dicho, su historia hasta este momento se confunde con la del drama. Luego se separan sus caminos. El drama sigue desarrollando el elemento mímico y coral; la épica los abandona poco á poco. Dondequiera que encontramos las llamadas canciones de héroes ya como un género especial se les canta aún (*αιοδι* en Homero), y generalmente acompañados de un instrumento musical (por ejemplo, el phorminx en Homero, la guzla entre los sudslavos, la balalaika entre los kirgises); con preferencia los canta la tribu entera con las melodías de las canciones populares; pero también muchas veces cantores profesionales que ejercen por un salario su oficio (38). Tampoco están aquí completamente libres de movimientos corporales, y apenas si puede en general caber duda de que en el estadio de la canción de baile estarían tan íntimamente ligadas á él como las canciones líricas y dramáticas.

Todo esto muestra que la épica es, por su desenvolvimiento histórico, contra lo que generalmente se cree, el último de los géneros poéticos. Su historia posterior es bien conocida. Tan pronto como se la ha podido fijar por escrito, se ha libertado del acompañamiento musical, y con

esto ha coincidido una consolidación del contenido y la forma de canción ha ido poco á poco desapareciendo.

Nuestra exposición ha puesto en claro una evolución que va de lo más compuesto á lo simple. El cómo lo simple se transforma nuevamente en compuesto, tan pronto como música y poesía rompen las ligaduras del movimiento corporal, no puede seguirse aquí. Es un problema que pertenece á la historia de estas artes. Pero si en la forma artística, independiente de la música y la poesía, lo que al principio parecía lo esencial, pasa después á segundo término, y hoy pueden parecer más importantes elementos que no han entrado en ellas sino muy tarde, si cada una de las dos artes parece seguir en su desenvolvimiento la ley especial que su propia naturaleza le marca, si hoy ya no llamamos poesía al simple recitado rimado, ni música al simple sonido con ritmo, esto está fundado en que á lo largo del desenvolvimiento cultural nuestro sentimiento estético sufre transformaciones cuya transcendencia se comprenderá si se piensa en los cambios de gusto que á veces en el corto lapso de tiempo de una sola generación se verifican. Del ritmo encadenado del antiguo canto de trabajo, juego y baile, enraizado en la propia vida del pueblo y sirviéndola, al movimiento libre de la moderna poesía, nacida en el cuarto de trabajo, que sólo es leída ó á lo sumo declamada, pero que basta por sí sola para producir el goce estético, hay un camino inmenso que aun en nuestros pueblos civilizados sólo las gentes cultas han recorrido. La gran masa del pueblo, por el contrario, aún actualmente no goza el encanto de la poesía más que en la forma de canción. Su sentido estético necesita todavía fuertes excitantes, y no puede ser despertado, ó sólo puede serlo en un grado muy pequeño por la «belleza poética».

Esto me parece haber sido olvidado por aquellos que quieren encontrar el camino para el descubrimiento de los orígenes de la poesía y de la música, partiendo de las categorías y conceptos estéticos de los actuales pueblos.

civilizados, y por eso también resultan tan poco convincentes sus construcciones (39). Yo no considero que esté dentro de mi cometido el seguir insistiendo aquí sobre este punto, tanto más cuanto que consideraciones semejantes me llevarían muy lejos del campo propio de mi trabajo científico.

Pero sí quisiera salir aún con algunas palabras al encuentro de una objeción que pudiera hacerse contra el procedimiento empleado por mí y que está tomada de la doble naturaleza psicofísica de aquel elemento que yo he puesto en primer término en mi investigación: el ritmo.

Todo el mundo sabe con qué fuerza actúa la música rítmica sobre nuestros nervios motores, cómo produce movimientos de la cabeza, de los brazos y de los pies ó cómo, por lo menos, en estos miembros se siente un fuerte impulso á acompañar con movimientos del cuerpo música de baile ó de marcha. Por muchos progresos que haya hecho desde la investigación de Wundt (40) el análisis psicológico de los sentimientos rítmicos, no parece que se haya logrado aún llegar en lo fisiológico á resultados tan seguros. Ante todo, parece completamente oculto el puente que relaciona entre sí unos con otros los efectos psíquicos y físicos del ritmo (41).

En estas condiciones le queda en nuestro campo á la suposición un vasto terreno todavía, tanto más cuanto que el aspecto psíquico del ritmo del movimiento corporal parece menos estudiado que el de la música y el del lenguaje. Particularmente podía ocurrirse la idea de que el sentido rítmico del hombre se había desarrollado primeramente á partir del último y había sido luego utilizado para el aligeramiento del trabajo en la forma que hemos visto (42). En ese caso, el proceso habría caminado precisamente en sentido contrario al que nosotros hemos supuesto.

Mas esto está contradicho en primer término por la circunstancia de que nuestros miembros llegan á ordenar rítmicamente sus movimientos en los trabajos homogéneos

continuados, por sí mismos, aun sin el apoyo del compás musical (43). Luego esta hipótesis exigiría que se explicase á su vez el origen del ritmo hablado é instrumental. Y por último, parece falso trasladar á los comienzos del género humano el sentido rítmico afinado del hombre civilizado que se expresa preferentemente en el ritmo de la palabra y de la música.

Claro está que el ritmo poético y musical ha encantado las almas de los hombres desde que apareció. «El ritmo fuerza, dice Federico Nietzsche (44) en un interesante estudio sobre el origen de la poesía, produce un impulso irresistible á dejarse llevar, á acordarse en el ritmo. No sólo los pies van tras el compás; probablemente también así se concluía, hasta el alma de los dioses se siente inclinada á seguirlo. Por tanto, se procuró forzarlos por el ritmo y ejercer poder sobre ellos.» Pero este poder lo tiene igualmente el movimiento del cuerpo en cualquier pueblo primitivo cuando en el baile los ánimos se excitan hasta caer como en un vértigo, y no se oye otro ruido que el de los pies al sonar contra el suelo ó quizás el de las manos que dan palmas. Claro está que se verifican influencias mutuas entre el ritmo de la música y el de los movimientos corporales transmitidos por el centro psíquico, y que el influjo del ritmo musical sobre el organismo humano ha ganado en importancia en el curso de la evolución arriba descrita. Pero esto no dice lo más mínimo sobre la prioridad de uno ú otro ritmo.

En toda investigación análoga á la presente el punto de partida puede siempre escogerse de un modo más ó menos arbitrario. Pero para decidir sobre el valor científico de una teoría, lo esencial es que el camino escogido resuelva satisfactoriamente el mayor número posible de hechos. Desde este punto de vista quisiéramos que se juzgase el contenido del presente capítulo.

VIII

Trabajo y poesía femeninos.

En muchos pasajes de este libro ha podido verse lo que los pueblos cantan durante su trabajo. Mas lo que cantan lo piensan y lo componen en el trabajo. Sobre esto no puede haber duda después de la multitud de ejemplos presentados y de los informes de los observadores. Los trabajadores mismos son los poetas de sus cantos de trabajo. Muchos de estos cantos habían nacido en el trabajo en el momento mismo en que nuestros informantes hacían sus observaciones. Otros están por lo menos tan íntimamente ligados á la labor para la cual se cantan, que no pueden pensarse sin ella. Sólo en casos aislados ha penetrado en la esfera del trabajo un canto popular general, y aun así, sólo en pueblos de un cierto desarrollo. En cambio, deben de ser mucho más numerosos los casos de canciones nacidas en el trabajo que se han convertido, primero, en canciones religiosas y de baile, y luego, en cantos populares generales. Naturalmente, en estos casos se han perdido muchas de las referencias al trabajo, por lo cual no pueden distinguirse estos cantos del resto de los cantos populares.

Si es exacto lo que en el capítulo anterior hemos dicho, tenemos que ver en los cantos de trabajo el eco de las más antiguas creaciones poéticas. Según esto, y dada la íntima relación de estos cantos con el trabajo material, habrá de reflejarse en ellos la especial organización del trabajo en cada pueblo. En el quinto capítulo hemos tenido ocasión de examinar detenidamente uno de los aspectos de

esta organización, la prestación gratuita, á la cual apenas si hasta aquí habían consagrado alguna atención etnólogos y economistas, y que es muy anterior á los estadios de la esclavitud y de la servidumbre de la gleba.

Pero la prestación gratuita no aparece en la vida de estos pueblos más que en ocasiones excepcionales. No sirve más que para acudir á necesidades para las que no bastan las escasas fuerzas de las familias aisladas. Y las labores ordinarias, las que día por día retornan, no tienen nada que ver con ella. Para estas labores tiene una gran importancia en la vida de los pueblos primitivos la repartición de los trabajos que ocasionan entre los dos sexos.

Es sabido desde muy antiguo que en los estadios primitivos del desarrollo de las sociedades humanas, la mujer tiene que realizar la mayor parte de los trabajos productivos, y que el progreso de la cultura lleva consigo una evolución, en el cual el hombre va poco á poco tomando á su cargo todas las rãmas de la producción, mientras la labor de la mujer se va reduciendo á las faenas domésticas. Pero el principio que sirve de base á aquella antigua división del trabajo no ha sido puesto en claro hasta hace poco tiempo. Este principio consiste esencialmente en que á la mujer le corresponde todo el trabajo relativo á la adquisición y elaboración de las plantas y la construcción de los instrumentos necesarios para ellas, y al hombre, la caza, pesca y ganadería, así como la fabricación de las armas é instrumentos que exigen (1).

Desde luego se ve que en la esfera de los trabajos correspondientes á la mujer caen una porción de faenas largas y penosas, como el moler los cereales, la elaboración del pan, la preparación de comidas y bebidas, la cerámica, y en la mayor parte de los casos la elaboración de los tejidos. Una gran parte de estos trabajos exige, por su mismo carácter técnico, un procedimiento rítmico, para el cual la clase de faenas aisladas en que el hombre trabaja ofrece poco campo. A esto hay que agregar que en las civili-

zaciones primitivas las mujeres trabajan en comunidad en las cabañas ó en los campos, mientras los hombres en el bosque acechan la caza solos. De todo esto puede deducirse que la actividad creadora de la mujer en la esfera del canto de trabajo ha debido desarrollarse mucho antes que la del hombre.

Nuestra colección de cantos de trabajo no puede, sin embargo, contribuir á fortalecer esta presunción. Y esto no debe sorprender, porque como esta colección está hecha principalmente sobre fuentes escritas, claro que los pueblos civilizados y medio civilizados han de estar en ella mejor representados que los primitivos. A esto hay que agregar la gran resistencia del sexo femenino á dar á conocer sus canciones, y mucho más á extranjeros, resistencia que produce dificultades casi insuperables (2). Y á pesar de todo, de cien cantos de nuestra colección, seguramente serán sesenta canciones de mujeres. Las que pertenecen á trabajos con compás homogéneo y con compás alternado son, naturalmente, casi todas canciones de hombres, mientras que las que se cantan en los trabajos en comunidad del quinto capítulo podrían repartirse hasta donde puede tenerse idea de sus autores por su contenido con bastante igualdad entre los dos sexos. También entre los cantos de baile y de juegos hay muchos que pertenecen á la poesía femenina, y los cantos de cuna provendrán, sin duda, en todos los pueblos, casi en su totalidad, de la misma fuente de donde el niño recibe su primer alimento.

Hay numerosos testimonios que confirman que las mujeres cantan mucho en la mayoría de los pueblos primitivos. Entre los mincopie, cada mujer tiene su canción propia, compuesta por ella misma, lo mismo que cada hombre (3). También entre los indios de la Nueva California tenían las mujeres sus cantos particulares y sus bailes propios (4). Entre los koluschos, donde el baile es patrimonio exclusivo de los hombres, «las mujeres reemplazan á los músicos y cantan una melodía que no deja de tener su

atractivo» (5). Del mismo modo, en las islas Fidschi no cantan nunca los hombres de las clases superiores, sino sólo las mujeres y los niños. En las islas Radak únicamente las mujeres cantan las canciones, aun cuando éstas no traten más que de guerras y navegaciones. En Luconor (en las islas Carolinas) había unas canciones que sólo podían ser cantadas por mujeres y otras sólo por hombres. Los australianos se ven excitados por los cantos de sus mujeres á las acciones más apasionadas (6). Son famosas las canciones de burla y escarnio de las mujeres de los hotentotes.

En estos estadios primitivos, cantar equivale á poetizar y á componer. Varios viajeros á quienes se cantaron atestiguan las improvisaciones de las negras africanas en sus cantos (págs. 51 y 65). En las islas Molucas improvisan, según Joest, las muchachas con tanta facilidad como los jóvenes. En Kamtschatka son las mujeres las poetisas y compositoras, y en las islas Botocudas, las mujeres lo mismo inventan palabras nuevas que nuevas canciones y cantos de plañidera. Hasta entre los indios, chinos y árabes hay canciones que sólo pueden ser compuestas por mujeres, por ellas cantadas, transmitidas por ellas de generación en generación y enriquecidas por nuevas creaciones por cantoras inspiradas (7).

Hasta parece que existen pueblos primitivos en los cuales no hay más que canciones compuestas por las mujeres. Así el editor de una colección de canciones y melodías de canciones de los wanyamwesi, en el Africa occidental, hace notar (8): «Para comenzar por las personas que componen los versos hay que decir que no son los hombres los poetas, sino las mujeres, y que para ellas es como una especie de predestinación el creer que deben poetizar. Sus canciones son en gran parte canciones de momento que al nacer son cantadas por todos; pero que se olvidan inmediatamente... Sólo las que se cantan siempre en las bodas ó durante el trabajo son las que han devenido patrimonio co-

mún.» Según se desprende de lo que más adelante dice el autor, las mujeres que tienen para ello dotes especiales componen sus canciones la mayoría de las veces dirigiendo los coros de las danzas, lo que no impide que los hombres los canten también.

Hay muchos datos que hablan en favor de la creencia de que esta forma femenina de la poesía popular arranca de los cantos de trabajo y sigue conservando en ellos su centro. Pero el canto de trabajo entre las mujeres toma fácilmente la forma de conjuro. Mason observó que una india de pueblo, mientras hacía una vasija de arcilla, durante toda la operación iba imitando el sonido de una vasija bien hecha, para evitar el fracaso de su obra. De otra tribu del mismo país, los zuñi, una de las más adelantadas, se asegura que las mujeres cantan canciones especiales en todas sus tareas. «Las canciones que cantan al sembrar su trigo, sus judías ó sus melones, están destinadas á favorecer el crecimiento de estas plantas. Cuando están arrojadas sobre su artesa para amasar el pan van cantando una canción que contiene muchas imitaciones del ruido producido por la piedra de moler. Piensan que así ha de marchar mejor la faena. Y algo semejante piensan cuando cantan á sus pequeñuelos. La madre llama á su niño su hombrerito, y habla de todo lo que espera que él haga y debe hacer, creyendo que esto es necesario para su prosperidad» (9).

Una significación análoga parece que tienen los bailes y cantos de baile que las mujeres ejecutan en muchos pueblos primitivos mientras sus maridos están en la guerra ó en la caza. Con estos medios tratan de atraer la fortuna sobre los hombres, asegurarles la victoria ó una buena presa, facilitarles un feliz regreso y librarlos de malos encantos. Cuando los hombres retornan salen á esperarles con cantos y á paso de baile. Sus canciones suenan entonces en alabanza de los hechos valientes de los suyos (10).

Esta costumbre en ninguna parte aparece corroborada

por tantos testimonios como en el Antiguo Testamento. Cuando después del paso de los israelitas el mar se tragó á los egipcios que iban en su persecución, «la profetisa Miriam, hermana de Aarón, tomó en sus manos un timbal y todas las mujeres la siguieron en fila con sus timbales. Miriam cantó entonces: «¡ Canta Jawe una canción! Porque él es grande. El ha precipitado en el mar al jinete y al caballo.»

Jephta, á su regreso después de la victoria sobre los ammonitas, lo primero que ve es á sus hijas que salen á su encuentro con timbales y danzando. Al vencedor del gigante, David, le reciben con bailes y canciones las mujeres de todas las ciudades de Israel, lo que naturalmente irrita sobremanera al rey Saul. De estos cantos de victoria quedan grandes restos en el canto de Débora, cuya última parte delata claramente su origen.

Todavía hoy reciben las mujeres de Palestina con cantos á los peregrinos que regresan de la Meca, y de la misma manera los miembros de la familia son recibidos al volver con cantos de alegría de las mujeres. Los cantos de despedida tienen en ocasiones una gran hermosura poética, como lo mostrará el siguiente:

NÚM. 261

¡ Venid todas sus hermanas, vosotras, estrellas de los cielos!
¡ Venid todas sus hermanas! Peinad sus cabellos y ponedle su
capa, vosotras, estrellas de los cielos! ¡ Venid todas sus hermanas!

Y plantad el ciruelo en el camino del peregrino. ¡ Plantad el
ciruelo! Se sentará debajo de él, dará sombra al peregrino. ¡ Plan-
tad el ciruelo! (11).

Las antiguas canciones judías de héroes no son una cosa aislada. En la Edad Media, en Alemania, en Inglaterra, en Francia y en Portugal, cantaban á la danza canciones las mujeres donde se comentaban los acontecimientos de la época y se tributaban alabanzas ó burlas á los hombres del

día (12). Carlo Magno prohibió á las monjas escribir y repartir canciones de muchachas wisileodes (13); en Francia había un género especial de canciones narrativas, las *chansons à toile*, cantadas por las mujeres y muchachas mientras hacían las labores; en Inglaterra se cantaban baladas al hilar y al transportar agua. Todavía hoy en las islas Palau celebran las mujeres con canciones especiales la muerte del enemigo ó las hazañas de los amigos (14).

Emparentados con los cantos de victoria y de héroes están los cantos de plañidera, que corren en todas partes á cargo de las mujeres (15). En ellos se mezclan las alabanzas á las buenas cualidades del difunto y á sus hechos gloriosos con lamentaciones por su pérdida, se dirigen saluciones al muerto, se le transmiten encargos para otros muertos. Por su propia naturaleza estos cantos tienen que ser siempre distintos, si bien en ellos se utilizan también viejas melodías y estribillos. Pronto aparecen las plañideras pagadas, que se encargan de cantar las alabanzas del difunto, en vez de las vecinas y parientas. El judío Jeremías habla de «los cantos plañideros de mujeres expertas», que se enseñan mutuamente sus cantos. Entre los griegos y los romanos estos cantos eran acompañados de toques de flauta, y en el estribillo cantaba todo el acompañamiento funeral (16). Al gusto refinado de una civilización más adelantada no le bastaban estas sencillas muestras de poesía femenina, y más tarde la palabra *naenia* se aplicaba en Roma para designar una oración fúnebre muy simple. Pero esto prueba al mismo tiempo que estos cantos no tenían ninguna letra fija.

Todavía hoy en Córcega, las canciones de las mujeres á deudos asesinados tienen por objeto principal mantener siempre encendido el afán de venganza (17). También en la vida de la Grecia moderna desempeñan un gran papel las *myriologias* de las mujeres. «Por su naturaleza ó su origen son siempre improvisaciones y se componen en los momentos del dolor fresco y del duelo aún sin atenuar.

Hay, sí, para estas canciones formas tradicionales en la introducción, en las variaciones y en los finales; pero la diferencia de la causa de la muerte, de la persona del difunto y de la relación en que con él estaba la cantadora, hace que cada uno de ellos sea una nueva y propia improvisación. Su medida es la ordinaria de los versos de las canciones, y la melodía, aunque varíe algo en algunos momentos, en general es siempre la misma: una melodía lastimera que va saliendo lentamente y termina en notas agudas como gritos de dolor. Es un espectáculo asombroso ver cómo mujeres tímidas é ignorantes, bajo la excitación del dolor, se transforman de pronto en poetisas... Apenas es necesario decir, claro está, que no todas las mujeres griegas poseen ese don en el mismo grado. Algunas de entre ellas son célebres por su inspiración y se les invita á cantar la canción de despedida á los muertos. Una myriologista semejante tiene en Grecia tanto valor como un buen improvisador en Italia. Además, las mujeres griegas no dejan de prepararse para este su triste oficio, y durante los trabajos del campo cantan cantos de plañideras á muertos imaginarios, bien llorando á un amigo ó vecino, ó bien figuradamente, haciendo objeto de sus versos la pérdida de una flor, de un pájaro, de un cordero. La mayor parte de las myriologías desaparecen, como improvisaciones que son, y ni las mismas cantoras que las han compuesto las recuerdan una vez que la excitación del dolor ha pasado» (18).

Las canciones de plañideras existen en todos los pueblos balcánicos: búlgaros, serbios, albaneses; en Montenegro, en Bosnia y Herzegovina, en Rumanía y en casi todas las ramas eslavas. En muchas partes de Italia, principalmente en Sicilia y Cerdeña, se han conservado hasta hoy; existen también en Portugal y en España, entre los vascos, y en el sur de Francia. Se extienden por toda el Asia, América del Sur, las islas del mar del Sur y en Egipto, Argelia y Marruecos se conservan aún vivas en las costumbres del pueblo. En muchos rasgos recuerdan los can-

tos de trabajo. Una cantora que posee el don de la improvisación canta delante, y el coro le responde con estribillos y sonidos tradicionales. Es muy corriente el golpearse rítmicamente en el pecho; hasta movimientos análogos á los del baile se dan con frecuencia. Pero la actividad poética creadora de las mujeres no se limita á los cantos de trabajo, baile, victoria y funerarios. Se extiende á todo aquello que tiene una gran importancia en la vida de la mujer. Particularmente corren á su cargo en la mayoría de los pueblos (y quizás en todos) las canciones que acompañan á las ceremonias de la boda, y de éstos se han conservado algunos entre los restos de la poesía popular alemana. Por vía de ejemplo, recuérdanse las curiosas canciones que se cantan al colocar la corona, y que se acercan á los cantos de trabajo, ó que deben quizás considerarse como antiguos cantos de trabajo que han pasado á esta esfera (19). En las canciones de baile, el sexo femenino compite, por lo menos, con el masculino; hay muchas canciones de juegos que le pertenecen á él solo.

Lo que Fauriel dice de los griegos modernos que tienen que agradecer á las mujeres «una gran parte de los más hermosos y conmovedores trozos de poesía popular», puede decirse también de muchos pueblos europeos. Y en primer término de los búlgaros y serbios. En la colección más completa que yo conozco de cantos populares serbios, frente á 164 canciones de mujeres, sólo hay 71 cantos de héroes, que son cantados por los tocadores de guzla, lo cual no significa que hayan sido compuestos también por hombres, mientras que de las canciones de mujeres me parece que puede asegurarse con toda certeza que son creaciones de las mismas mujeres, al mismo tiempo que sólo por ellas se cantan.

Todavía parece más importante la proporción de los cantos femeninos en las canciones populares búlgaras. Uno de los mejores conocedores de esta poesía popular (20) atribuye ciertas características especiales de la for-

ma y contenido de sus canciones al hecho de que las mujeres son las que más han influido en su formación, como son las que más contribuyen á conservar á la nación este tesoro. Werkowitsch ha tomado nada menos que 270 de los 335 números que contiene su colección, de una sola mujer en Seres, y los hermanos Milandinow deben á una muchacha de su país las letras de 150 canciones.

Lo mismo que aquí encuéntrase también en el tesoro de cantos populares de los pueblos del Norte las huellas de la poesía femenina. Entre los admirables cantos populares de los finlandeses forman las canciones de muchachas y mujeres uno de los grupos más interesantes. En los cantos escogidos que ha publicado en alemán H. Paul hay, si prescindimos de los pequeños grupos de fábulas y fórmulas de conjuro :

1. Canciones de muchachas.....	88
2. Canciones de novias y boda.....	26
3. Canciones de mujeres.....	18
4. Cantos de cuna y de niños.....	17
5. Canciones de cantores.....	20
6. Canciones de hombres.....	31
7. Canciones de pastores y cazadores.....	27
8. Baladas	8
9. Varias	59
TOTAL.....	<u>294</u>

Aun cuando no tomemos por cantos de mujeres más que los primeros cuatro grupos, ya con esto excedería su participación á la de los hombres. Pero entre las canciones de los últimos grupos hay, sin duda, muchas que son producto de poetisas.

Todavía más claro es el carácter femenino de la poesía popular de los estonios. Ya Hupel (1777) escribía (21): «El canto pertenece propiamente á las mujeres. En las bodas hay mujeres especialmente destinadas á cantar ; pero tan pronto como la bebida ha excitado los ánimos entran

también los hombres en el canto. En el trabajo de los campos, en sus juegos, etc., no se oye más que los animados cantos de las muchachas, que comunican á todos alegría.» Tampoco Neus (1850) no duda «de que el sexo femenino ha compuesto originariamente muchas de las más hermosas canciones», aun cuando ya en su tiempo el canto popular espontáneo estuviese relegado á segundo término. En las bodas y bautizos acostumbraban las mujeres á dividirse en dos coros; uno de ellos cantaba un verso y el otro lo repetía. Algunas improvisaban nuevas canciones. «La que canta delante va entonando las distintas canciones que el coro repite luego. Estas canciones están llenas á menudo de burlas sangrientas en las que particularmente los alemanes salen muy mal parados y de las que participa también el padrino si se ha mostrado mezquino en el banquete de bodas.»

Sobre los letos informa Merkel (22) en el mismo sentido. «Entre los letos la poesía ha descendido á la rueda... los hombres y los muchachos realizan sombríos y callados su tarea. Nunca se levanta su corazón á los tonos triunfales de la alegría; para ello tendrían que estar tan borrachos que se olvidasen de sí mismos. Por el contrario, las muchachas marchan en dulces ensueños detrás de sus rebaños, y cantan todos los asuntos que se les ofrecen. Ningún caminante pasa por delante de ellas sin que le hagan alguna canción. Ya puede pensarse que en las bodas brillarán particularmente. En ocasiones he oído improvisaciones que rebosaban de cáustica sal.»

También en las colecciones de cantos populares lituanos hay muchos elementos que sólo pueden explicarse por las participaciones de las mujeres en la creación poética. La delicadeza é intimidad del sentimiento, el movimiento en el estrecho círculo de la casa labradora, la descripción de los sueños de muchachas, los preparativos para la boda, la dolorosa despedida de la hija de su madrecita, la frialdad de la nueva casa donde el marido grosero, la suegra

colérica y las cuñadas envidiosas asustan á la recién llegada, todo esto hace que la mayoría de los lituanos deban atribuirse á las mujeres. «La canción popular lituana, dice Ch. Bartsch (23), es absolutamente lírica, con pocos elementos épicos, y por su contenido esencial es una descripción poética de la vida campesina lituana hecha por muchachas y mujeres, en la que domina una sensibilidad femenina, una íntima hermanación con la naturaleza ambiente y una forma de expresión inmediata é ingenua, como la que en la poesía literaria se pone como ideal supremo, y que, sin embargo, sólo es conseguida por los poetas más geniales.»

Entre los estonios, letos y lituanos parece que aún hoy mismo no se ha extinguido por completo en las muchachas y mujeres el don de la improvisación. Cierto que las colecciones impresas están formadas de canciones tradicionales; mas sería de interés determinar hasta qué punto este eco del poder creador del pasado está penetrado de elementos que con alguna seguridad puedan considerarse producción femenina. Para ello he tomado todas las canciones contenidas en las mayores colecciones por mí conocidas, de cantos populares estonios, letos y lituanos (24), una de cada pueblo; como indeterminadas he separado aquellas de puro carácter narrativo y que no dan noticia ninguna sobre el sexo y situación de vida del poeta. Los demás los dividí en canciones de hombres y de mujeres, según que de su contenido se dedujese que pertenecían al uno ó al otro sexo. He procurado evitar siempre cuidadosamente deducir la pertenencia al uno ó al otro sexo de los sentimientos expresados en la canción. De esta manera espero haber excluído en todo lo posible de este procedimiento estadístico toda causa de error ó inseguridad. Sin embargo, para poseer aún otro medio de comprobación otra persona contó á ruegos míos otra colección de cantos lituanos según los mismos procedimientos, y como esta cuenta sólo en una insignificancia se diferenciaba de la mía, creo poder tener

alguna confianza en el resultado. Las canciones examinadas se descomponían así:

Nacionalidad.	Canciones de hombres.	Canciones de mujeres.	Indeterminadas.	Total.
Estonios	64	158	36	258
Letos	114	314	84	512
Lituanos	177	206	49	432
TOTAL.....	355	678	169	1.202

Nacionalidad.	Canciones de hombres. por 100.	Canciones de mujeres. por 100.	Indeterminadas. por 100.	Total.
Estonios	24,8	61,2	14	100
Letos	22,3	61,3	16,4	100
Lituanos	41	47,7	11,3	100
TOTAL.....	29,5	56,4	14,1	100

Según este cuadro, la proporción de los cantos de mujeres sería algo mayor entre los estonios y letos que entre los lituanos, y aun cuando agregásemos al grupo de los masculinos todos aquellos cantos de cuyo texto no puede deducirse el sexo de su autor, siempre resultaría que los femeninos serían más que los tres quintos del total. Y si separamos estos cantos inseguros, corresponderán á las mujeres el 73 por 100 entre los letos, el 70 entre los estonios y aun entre los lituanos el 53.

Los tres pueblos deben, por tanto, lo mismo que los finlandeses y los sudoslavos, la parte más considerable de sus cantos populares á las mujeres. Y á las sencillas mujeres del pueblo, sobre las que pesan día por día los pequeños cuidados de la vida y á cuyo cargo corre todavía hoy, por lo menos en esos países, una buena parte de las labores del campo. Sobre esto no puede haber duda: las muchachas campesinas y los criados (25) han demostrado en estas canciones, debidas todas ellas á un impulso del momento, una fuerza de sentimiento poético que excitá nuestra admiración.

ción. Véanse solamente estas estrofas de una muchacha campesina finlandesa:

Todos los días oigo alguna injuria, ando en lenguas de todos, me odia todo el mundo en el pueblo, á cada momento me molestan.

Mas cuanto más me calumnien y se atreven á injuriarme, he de aparecer más orgullosa, he de llevar más alta la cabeza. Quiero ser como el caballo noble: caminar hacia adelante arrogante y valiente.

Pero si alguien me alabase ó me dijera una palabra lisonjera, inclinaria calladamente la cabeza y bajaría los ojos.

«¿Dónde aprendió la muchacha á vestir así, de forma tan poética, las observaciones de la vida diaria?»—pregunta asombrado el traductor de estas canciones, frente á las cuales nada puede poner la anémica poesía femenina de nuestros pueblos modernos.

La fuente de la poesía no está, pues, en las cumbres de la sociedad, sino en lo más hondo del alma popular pura y fuerte. Es principalmente obra de mujeres, y así como la humanidad culta debe á su trabajo gran parte de los bienes que posee, así su pensamiento é inspiración quedan fijados en el tesoro de los cantos populares que han ido transmitiéndose de generación en generación. Sería un problema interesante seguir las huellas de la poesía femenina en la vida espiritual de los pueblos. Si bien, en general, en el período siguiente de poesía masculina, en que el hombre toma sobre sí el cuidado de la creación poética, así como casi toda la producción económica, aparece completamente disminuída su influencia, en algunos pueblos puede seguirse su rastro hasta muy adentrados ya en la época de la poesía erudita (26).

El ritmo como principio de evolución económica

Nuestra investigación nos ha puesto al descubierto una porción de hilos cuyos extremos están en el mundo actual muy separados; pero cuyos comienzos se van aproximando á medida que retrocedemos en el tiempo, hasta que llegan á coincidir en un punto común. Este punto está en la linde del campo en que comienzan las obscuridades prehistóricas, y si ahora con los ojos del espíritu volvemos á recorrer el camino andado nos encontraremos con que estamos ante un proceso de evolución social que puede considerarse en su aspecto objetivo como un proceso de diferenciación é integración, y en su aspecto personal como un proceso de unión del trabajo y división del trabajo.

En aquel punto de convergencia el trabajo está aún confundido con el arte y el juego. No hay más actividad humana que una, y en ella se combinan por igual trabajo, juego y arte. En esta unidad primitiva de la actividad espiritual y corporal del hombre vemos encerrados en sus núcleos elementales lo que más tarde ha de ser el trabajo económico-técnico, así como las formas principales del juego y todas las artes, así las del movimiento como las del reposo. De tal modo, que si quisiéramos juzgar con nuestros conceptos actuales este estado tendríamos que decir: las artes del movimiento (música, baile, poesía) aparecen al realizarse el trabajo, y las artes del reposo (escultura, pintura) en los productos del trabajo (1), si bien á menudo sólo en la forma de la ornamentica. Pero á toda esta ac-

tividad le falta aún el elemento económico. No es más que una acción puramente instintiva.

El lazo que une á todos estos elementos tan heterogéneos, según nuestro modo de pensar, es el ritmo, el encadenamiento ordenado de los movimientos en su realización en el tiempo. El ritmo corresponde á la naturaleza orgánica del hombre. Parece señorear como el elemento regulador todas las actividades del cuerpo animal. El caballo de tiro y el camello cargado se mueven rítmicamente, lo mismo que el remero ó el herrero que golpea el yunque. El ritmo despierta sentimientos de placer. Por eso no sólo es un aligerador del trabajo, sino una de las fuentes del goce artístico, y de entre los elementos del arte aquel para el cual todos los hombres tienen capacidad. Parece que por medio de él se hizo valer en la infancia de la humanidad el principio económico, que según Schäfle consiste en alcanzar la mayor cantidad posible de vida y de goce y con el menor gasto posible de fuerza y de dolor.

Ya los antiguos filósofos habían parado mientes en este valor universal del ritmo. Platón le deduce de la naturaleza del hombre fijándose en el placer de la juventud en movimientos ruidosos. A los demás seres les falta el sentimiento del orden en los movimientos, que es lo que constituye el ritmo ó armonía; pero los hombres habían recibido esta cualidad de los dioses que tenían poder sobre el baile (las musas, Apolo y Dionisio). Por medio de este placer despiertan los dioses en nosotros la inclinación al movimiento y al baile y unen entre sí á los hombres por medio de cantos y danzas. Aristóteles distingue tres clases de ritmo: un ritmo de las figuras (*σχηματικόν*) que se manifiesta en los movimientos del baile; un ritmo del sonido, que junto con la armonía se expresa en la canción, y un ritmo de la palabra, cuyas partes son los metros. También es para él el ritmo algo correspondiente (*κατά φύσιν*) ó semejante (*συγγενές*). Junto con la armonía produce el sentimiento de placer que experimentamos con la música;

en unión de la armonía y la imitación, que son del mismo modo innatas, ha llevado al hombre al descubrimiento de la poesía.

Por esa razón daban los griegos una gran importancia en la educación de la juventud al elemento del encadenamiento formal de la música. El ritmo y la armonía deben llenar las almas de los hombres, á los que ayudan en la obra y en la palabra. Pero no estimaban menos el ritmo de los movimientos corporales, al que consideraban expresión de una alta educación. El baile, acompañado de música y canto, como la más perfecta encarnación del ritmo, lo consideraban como un acto religioso; para honrarle habían nacido las figuras mímicas de las coribantias y curetas; juega un papel muy importante en el desarrollo de la literatura en la antigua Grecia, y no ha dejado de tener cierta significación social y política aun en los últimos tiempos. Entre los tesalios, el cargo de «primer bailarín» era una alta dignidad pública, y los éxitos militares de los lacedemonios se atribuían en primera línea á la disciplina, conseguida merced á los ejercicios orquésticos de los jóvenes. Los antiguos tenían un sentido muy fino para el ritmo de los movimientos y de la palabra, y no dejaban impune una falta contra ellos en el teatro. Pero también lo han extendido á esferas que originariamente están muy lejos de él, principalmente á obras de arte y hasta á obras de artesanos. Por último, llegó á ser rítmico para ellos todo lo ordenado en proporciones justas y lo agradable por su ordenación interior. El ritmo era un principio que penetraba el universo, nacido (como cuenta Luciano en su escrito sobre el baile) «al mismo tiempo que el antiguo Eros orfeico, que ordenó el caos primitivo y puso en movimiento los coros de estrellas».

A la humanidad actual tiene que parecerle extraña esta concepción. El ritmo ha dejado de desempeñar un papel en nuestra educación, en los movimientos corporales apenas si se le observa, y hasta en la música se ha quedado tan

obsurecido por la melodía y la armonía, que hay tratadistas musicales (2) que no quieren reconocerle más que un papel secundario. Sin embargo, todavía hoy podemos observar el efecto que producen sobre los miembros fatigados una marcha militar ó una música de baile animada, cómo parece que ponen en tensión los músculos, que vuelven de nuevo las fuerzas perdidas, y cómo se alegran los espíritus y se levanta el ánimo. Sentimos que los ruidos sin ritmo se nos hacen insoportables al cabo de poco tiempo; pero apenas si nos ocupamos de movimientos rítmicos. El baile nos parece una diversión convencional insignificante, y un orador político que se dirigiese á sus oyentes, como aquel ateniense, llamándolos «compañeros de baile», provocaría sin duda las risas del auditorio.

Esta modificación de las ideas me parece que en último término está en conexión con la modificación profunda de nuestro género de vida y de nuestros procedimientos de trabajo, y particularmente con el influjo que ejerce sobre los movimientos corporales el uso de instrumentos de trabajo artificiales.

Si mentalmente nos suponemos transportados al punto de partida de toda actividad económica, al estado de los pueblos primitivos, vemos que de un lado aparece el hombre con sus fuerzas corporales y espirituales en estado nativo, sin desarrollar todavía, y de otro la naturaleza, de la cual tiene que sacar por medio del trabajo los recursos que la satisfacción de sus necesidades demanda. Todo trabajo consiste en cambios de lugar ó de forma en los objetos del mundo exterior. Para este fin no cuenta al principio el hombre más que con sus propios miembros, que mueve con arreglo á la naturaleza anatómico-fisiológica de su cuerpo, haciéndolos actuar sobre la materia exterior. Esta actuación es inmediata; no hay todavía medio alguno artificial por el cual pueda verificarse una transformación de la fuerza. El esfuerzo y el resultado son idénticos porque faltan aparatos mecánicos que puedan ahorrar fuerza.

En estas condiciones el cambiar las cosas de lugar ó de forma es una ocupación penosa, larga y poco fructífera que sólo puede realizarse haciendo actuar directamente sobre la materia los brazos, las manos, los pies, las uñas y los dientes. Pero al mismo tiempo los movimientos son completamente arbitrarios, sin más limitaciones que las impuestas por las fisiológicas naturales del organismo. Por esa razón han de realizarse rítmicamente la mayor parte de las operaciones.

Mas tampoco altera esta situación de las cosas el descubrimiento de los primeros instrumentos, pues primeramente éstos no son más que la perfección de los propios miembros en el sentido de las cualidades que tienen más importancia en el trabajo (2). El martillo es un puño más duro é insensible, la lima, el raspador de concha y la azada substituyen a las uñas ; el remo de pala no es más que una mano más ancha ; con el mazo que golpea en el mortero se substituyen los pies, y en vez de hacer presión con la palma de la mano para moler los granos, se emplean para este u o piedras frotadoras. Ciertó que se interpone el instrumento entre el cuerpo humano y la materia trabajada, pero los movimientos del primero siguen transmitiéndose directamente á la segunda. El obrero sigue regulando á su arbitrio sus movimientos, que dependen en absoluto de su voluntad. Su extensión mayor ó menor, su rapidez, su duración se determinan simplemente por la constitución corporal del obrero, por su opinión técnica, por su disposición de ánimo ; no hay ningún poder exterior que se las imponga.

Por lo tanto, la disposición del proceso de trabajo es cosa completamente individual. Hasta el instrumento se convierte en una parte del individuo, como podemos observar lo aún hoy entre los obreros corrientes, que realizan mejor su trabajo con su propio instrumento. Además, la mayoría de estos instrumentos son todavía poco eficaces, relativamente ; hay que prolongar por largo tiempo las labo-

res para obtener el efecto deseado. Todas estas son condiciones que aseguran un amplio campo de acción al trabajo rítmico, aun en este estadio de la evolución.

Pero al mismo tiempo, la aplicación de instrumentos de trabajo de materia más dura, hace que éstos produzcan en el trabajo sonidos musicales, los cuales ejercen en el hombre primitivo una influencia excitante, porque despiertan en él sentimientos de placer que trata de repetir y aumentar. De esta manera, al sonido del instrumento se agrega el imitativo de la voz: nace el canto de trabajo.

Con esto hemos dado, sin duda, todas las notas que se producen también en los bailes de los pueblos primitivos: conformación automática de los movimientos del cuerpo, canto é instrumento que le acompaña ó que simplemente marca el compás. Y efectivamente, en los pueblos donde se conserva aún trabajo semejante, verbigracia, en el remar de los insulares del Pacífico, los mismos efectos que produce el baile: una mayor constancia en los movimientos y un aumento progresivo de su velocidad, unida á una alegría creciente. Hemos conocido muchos movimientos de trabajo que apenas se pueden diferenciar del baile; los romanos comparaban el trabajo en los batanes con un baile guerrero de los salios; los antiguos pisadores de uva hacían su trabajo como una fiesta y una representación del amasado de pan en Egipto puede tomarse por una escena orquéstica (3).

Claro está que no pueden generalizarse estas observaciones parciales; pero, por otra parte, tampoco podemos conformarnos con los economistas modernos, que consideran á todo trabajo uniforme como particularmente penoso y matador de todo espíritu. Precisamente la uniformidad del trabajo es para los hombres una gran felicidad mientras pueda determinar á su arbitrio su ritmo; pues sólo por ella puede hacerse el trabajo rítmico y automático, lo cual en sí obra en sentido liberador, en cuanto destraba al espíritu y deja á la fantasía libre campo. Sólo así podían

nacer en el trabajo música y poesía. Además, el trabajo rítmico, lejos de carecer en sí mismo de todo espíritu, es en alto grado trabajo espiritualizado; sólo que las operaciones psíquicas que requiere se realizan al comenzar la labor y sólo influyen en sus manifestaciones, como el aceite que se ha echado en ella influye en la marcha posterior de la máquina; extenuadores lo son tan sólo los trabajos uniformes que no pueden realizarse rítmicamente y que exigen para cada operación un nuevo si bien uniforme acto mental, como escribir columnas de números, los trabajos de copia, etc. (4).

Aplicadas las observaciones anteriores al trabajo de los pueblos primitivos, resulta que el trabajo rítmico produce en ellos, de un lado, el mayor ahorro posible de lo que para ellos es lo más difícil, la reflexión, y de otro, les proporciona lo que, dada su indolencia y falta de energía, en más alto grado necesitan, es decir, «una elevación de su disposición de ánimo, sin la cual no son capaces de realizar grandes esfuerzos» (5). Por tanto, hay en la posibilidad y hasta en la necesidad de la conformación rítmica del trabajo de los pueblos primitivos un elemento poderoso impulsor de la cultura que en condiciones favorables les permite realizar, á pesar de la imperfección de su técnica y de sus instrumentos, obras que luego producen el asombro de generaciones posteriores. Piénsese, verbigracia, en que la mayoría de los pueblos primitivos no disponen de otro medio de transporte que la cabeza ó las espaldas de los hombres. Basta ver que aun hoy se transportan en China los frutos en una pértiga colgada de los hombros (6), y en el Japón se transportan los materiales de construcción más pesados en redes que van pendientes de una de estas pértigas (7). En la Exposición universal de París de 1889 estaban representados varios pueblos de indígenas de las colonias francesas, que ejecutaban sus distintos trabajos á la vista del público. Ninguno de estos procesos de producción requería más instrumentos que los que cómodamen-

te pueden transportarse con la mano, y lo mismo puede decirse de los pueblos del Asia oriental, á pesar de su antigua cultura (8). En estas condiciones poco puede hacer la fuerza aislada individual; para realizar un trabajo difícil tienen que reunirse masas de hombres, y precisamente aquí se nos mostró el trabajo rítmico en las labores realizadas en prestación forzosa y voluntaria como un factor de un gran poder de unión entre las distintas fuerzas.

El trabajo en común tiende dondequiera á conformarse rítmicamente, y en los casos en que no tiene en sí mismo un ritmo tónico encuentra siempre música ó canto para apoyarlo. Por tanto, en él habremos de ver un factor poderoso para la formación de la comunidad de trabajo y un medio educativo para provocar la laboriosidad.

Estos mismos fenómenos se presentan también con fuerza ante nuestros ojos si pasamos á pueblos que se encuentran en un estadio superior de civilización, como los pueblos del Asia Menor ó los antiguos egipcios. La provisión de instrumentos de que estos últimos disponían y que por sus numerosos monumentos conocemos con bastante detalle era verdaderamente mísera. En el cultivo de la tierra parece haber formado la regla el arado de madera conducido por el hombre. Los terrones de los suelos duros se desmenuzaban con la azada ó con martillos, y sobre las tierras sembradas pisaban las ovejas. El rastrillo y el rodillo les eran perfectamente desconocidos, y los carros no los empleaban en las labores agrícolas (9).

Para transportar los materiales de construcción pesados empleábanse comúnmente hombres que los iban haciendo correr por un andén de madera, colocados en fila por parejas. Para trabajar sobre las piedras más duras se usaban los más primitivos instrumentos. « Todos los grabados que representan á los escultores en su trabajo les muestran trabajando con un escoplo pequeño de metal encajado en un trozo de madera y con un martillo de madera también, mientras que el pulimento de sus estatuas lo hacían percu-

diendo y frotando en ellas trozos de cuarzo. Por mucho que pudiesen sacar á fuerza de habilidad de estos instrumentos, siempre resultaría largo y penoso su trabajo» (10). También los instrumentos de los carpinteros egipcios eran bastante sencillos, de modo que no es seguramente por ellos por lo que sus trabajos llegaban en ocasiones á tales grados de perfección. Las partes metálicas de estos instrumentos eran de bronce, y en la sierra y en el escoplo se encajaban en el mango, mientras que en las hachas se conformaban con atarlas con un trozo de cuero». El instrumento universal era un hacha pequeña consistente en un ángulo de lados desiguales, en el menor de los cuales va la lámina de bronce, y el mayor sirve de agarradero. De cepillo servía un instrumento grande en forma de pala, con cuya ancha hoja los obreros iban deshaciendo las pequeñas desigualdades de la madera; por último, el pulimento se hacía frotando incansablemente con una piedra lisa. La sierra no tenía más que un agarradero, y debía resultar muy difícil aserrar con un instrumento tan sencillo un grueso tronco de sicomoro. El tronco se ataba perpendicularmente á un poste encajado en el suelo, y las partes ya aserradas se ataban también para que no estorbasen separándose la marcha de la sierra. En tiempos más primitivos, para asegurar aún más, se metía por entre estas ataduras una barra, de la cual pendía un peso, cuyo objeto debía ser mantener en la tirantez necesaria las tablas ya aserradas y evitar que resbalasen hacia abajo (11).

Es preciso tener á la vista todos estos detalles para comprender la enorme cantidad de hombres que serían necesarios para realizar con tan exiguos medios grandes obras. Para hacer un transporte de piedra desde las canteras de Hammamat hasta el Nilo, que estaba á dos días de ellas, se necesitaban 8.368 obreros. Estas masas tenían que estar bien disciplinadas, y cada operación particular requería una organización especial. Y entonces se aparecía el ritmo como el mejor medio de unión posible, gracias al cual se

convertía en un organismo una gran masa de trabajadores, que realizaba su cometido con la precisión de una máquina. Claro está que la masa no es incansable como la máquina; pero se cansa menos y trabaja más alegre y uniformemente que el obrero aislado. La pluralidad de trabajadores reunida en ella hace mucha más labor que haría el mismo número trabajando aisladamente, y termina en poco tiempo lo que no lograría el trabajo de un individuo aunque se esforzase años y años.

Basta hojear rápidamente una colección de grabados de monumentos egipcios para encontrarse con los siguientes ejemplos de trabajos realizados por dos obreros en compás alternado. El cardado y peinado del lino y cáñamo, el torcido de la ropa de lavar, el tirar árboles, la trituration de los granos, el amasado de la pasta, el cincelado y pulimento de una escultura, el soplar del fuelle en las herrerías, el fundido del vidrio, el tejer, el arrollar una soga en una barra giratoria. El último parece que era un instrumento universal de trabajo utilizado en las labores más distintas. En el cultivo de la tierra, en la recolección, en la fabricación de ladrillos, en la pesca, en el arrastre de grandes pesos, nos encontramos con grandes masas de trabajadores y con numerosas labores realizadas en compás uniforme.

En la corta de cereales vemos cómo el segador va moviendo su hoz al compás de una flauta; frente á él está el cantor, que secunda palmoteando el ritmo de la música. Para cargar un barco, los cargadores arrastran los grandes pesos repartidos en grupos de á seis; los pesos van pendientes de sus hombros por largas pértigas; para mover un barco se necesitan 30 y más remeros (12). «El capitán está en la proa y su voz se oye constantemente.» Cuando hay corriente fuerte ó viento poderoso la marinería tiene que remolcar el barco. En general, el tirar de las cuerdas se aplica en muchas faenas (pág. 142); en la pesca siete ú ocho hombres arrastran tirando de gruesas maromas una red hasta tierra (13) y hasta para coger pájaros se ve á

tres ó cuatro hombres que se esfuerzan en echar el lazo. En el transporte de una estatua se ven nada menos que á 172 hombres atados á cuatro largas cuerdas ante el fuerte peso. Junto á las rodillas del coloso está el capataz, que da órdenes á los arrastradores con voces y palmadas, y probablemente dirige también la canción del trabajo; otro va regando con agua el camino; al lado de la estatua van gentes que llevan el agua necesaria y una gran viga para utilizarla como forro si llegase el caso, así como capataces con sus bastones (14). Las literas de la gente distinguida necesitan de doce y más servidores para su transporte; el arca sagrada del Ammon Rê la transportan 26 portadores (15). Para soplar por cañas en una pequeña hornilla de arcilla son necesarios seis hombres, y en el prensado de la uva vemos ocupados á siete pisadores cogidos de cuerdas pendientes del techo para no caerse (16). Estos ejemplos podrían fácilmente aumentarse. Raramente se encuentra un trabajo individual, y por tanto, con la mayor frecuencia encontramos grupos de trabajadores encargados de realizar las distintas operaciones que un mismo trabajo comprende. Naturalmente no puede decirse hasta qué punto imperan en ellos los movimientos rítmicos.

Lo que sabemos de la forma de trabajo de los asirios y babilonios ofrece las mismas características. En las láminas IV y V están representados dos grabados de trabajos en masa. En ambos se trata del arrastre de figuras colosales de piedra. En ambas vemos usada también la maroma. El director del trabajo está en ambas en el extremo anterior, y da por medio de palmadas la señal para tirar. En la segunda lámina puede verse detrás de él un tocador de cuerno, y el canto no faltaría de seguro ni entre los que tiraban de la cuerda ni entre los trabajadores individuales, que á la derecha arrastran material de construcción, mientras dos de ellos, á la izquierda, sacan agua con el schaduf.

Es característico para la necesidad de las condiciones

y efectos de la primitiva técnica instrumental que también los trabajos del Japón que aparecen en las láminas VIII-XII presentan ejemplos salientes de trabajos de compás uniforme y compás alternativo, que hasta en los detalles coinciden con los egipcios y los babilonios. El arrastre de una viga, el transporte de piedras, el desarrollo de una maroma en la pesca de la ballena, el encajar, el arrastrar y empujar de carretillas son trabajos de compás uniforme típicos; el golpeo de paños, tan frecuentes en el Japón, y los seis tiradores de fuelle son varios casos de trabajos acompañados. La aplicación repetida del tirar de una maroma, técnicamente tan poco productivo; la dirección del trabajo por un solista, que lleva en la mano como signo de autoridad un caracol; el acompañamiento del trabajo con cantos acompañados, que se puede observar en todos los casos (17); la marca de todos los trabajadores de un mismo empresario con las armas de ésta á la espalda, todo esto habla en favor de la existencia de determinadas reglas fijadas por la costumbre, para cuya formación, sin duda, habrán sido necesarios muchos años. Es muy de sentir que la antigua técnica de los chinos, de los coreanos, de los indios, no podamos verla con la misma plasticidad. Según todo lo que de ella sabemos seguramente nos llevaría en la dirección de que la organización del trabajo de masas, sobre la cual tuvieron que construir estos pueblos una gran parte de su civilización, habría de ser para los economistas un campo de investigación de historia económica, de cuya fecundidad en resultados apenas si podemos darnos cuenta.

Pero hay una cosa que aparece clara sin más. Dondequiera que la necesidad técnica ó económica exigía el amontonamiento de una gran cantidad de trabajadores, y donde, por tanto, el canto ó el tambor acompañaban la faena, el trabajo tenía que tomar un cierto carácter de fiesta. Se realizaba con el ánimo excitado y no podía aparecerse como una carga á los trabajadores. Y aún hoy se encuen-

tran restos de este carácter, si bien el canto, que ya no tiene cabida durante el trabajo mismo, se ha trasladado al principio ó al fin de la obra. Los salvajes van á cazar acompañados de canto y toques de tambor y marchando á paso acompasado y traen en triunfal procesión el botín. Los segadores y segadoras se visten sus trajes mejores para la cosecha, cantando, y en algunas partes, con música van al campo y tornan luego á casa. Su alimentación es mejor que la ordinaria, y al terminar la cosecha hay una fiesta con baile (18). En Corea «hay en cada pueblo el número necesario de tambores, flautas, cuernos y timbales, pues no sólo á la noche, después del trabajo, sino también durante el descanso del mediodía, tocan música, la mayor parte de las cuales van acompañados de cantos» (19). En Nassau se canta por el verano al volver de lavar las ovejas, y si es verdad que en la construcción de casas ya no se toca el tambor, en cambio al final hay siempre una fiesta durante la cual no falta el canto.

En los trabajos individuales tiene el canto, por lo menos, un don de aligeramiento ó distracción. Cuando la negra, machacando los granos, ó el carpintero con la sierra, ó el pintor con la brocha, hacen oír su canción, siempre les distrae de las incomodidades de la labor y aligera su trabajo. La obra que se puede realizar al compás del canto marcha rápidamente como conducida por manos de encantadores. Una canción campesina estonia ha expresado esto en una fórmula que recuerda la fábula griega de Orfeo (20).

NÚM. 262

Resuene en ti, bosque ; resuene en ti, pradera ; resuene en ti, follaje de los árboles ; resuene en vosotros mi voz ; resuene mi garganta dorada ; resuene mi canción, la más amada.

Donde se oiga mi voz, se abrirán por sí mismos los troncos, se partirá por sí sola la leña, se apilará en montones en el patio, y las pilas de heno se harán solas, sin necesidad del esfuerzo de los hombres ni de las hachas afiladas.

De este modo el canto de trabajo se convierte en conjuro sin el que nada puede conseguirse. El instrumento se aparece como un sér viviente que comparte las alegrías y las penas de los hombres y que obedece á sus conjuros del mismo modo que los animales de trabajo, que pueden ser encantados por potencias maléficas y desencantados nuevamente por el canto. Esta concepción la hemos encontrado en las faenas más distintas: en el moler, en el batir la manteca; entre las indias, en los trabajos del campo, en el tatuaje, para curar enfermos y en las labores que se realizan con animales. Todavía en el siglo XVIII se conservaba en Sajonia la creencia de que si al elaborar la cerveza no se cantaba, la cerveza no salía bien.

Los venecianos tienen una leyenda encantadora sobre el origen de su ciudad. Una noche oyóse en la costa, entonces despoblada, un extraño canto, y al día siguiente aparecía de entre las aguas la ciudad con sus torres y palacios de mármol. En esta leyenda pensaron nuevamente cuando hace algunos años hicieron desoxidar el campanilo caído en medio de los cantos los obreros (21). Y cuando en 1903 en Haidar Pascha, frente al antiguo Stambul, se abrió la nueva gran escuela médico-militar para el imperio turco, escribía un periódico vienés: «Técnicamente es interesante que este coloso de piedra se ha construído sin el auxilio de la maquinaria europea; manos de hombres han llevado las pesadas piezas hasta lo alto de las torres; dos ó trescientos obreros que marchaban en fila al compás de un canto las iban subiendo sobre sus hombros en cuerdas, del mismo modo que los antiguos construían sus muros y torres que resistían la acción de los siglos.»

Pero la eficacia del ritmo no se limita á aligerar el trabajo, sino que aumenta su intensidad porque lo hace más rápido y más constante. La actividad de los esclavos y de los obreros de prestación se regulaba con música, del mismo modo que los fabricantes modernos regulan la activi-

dad de sus trabajadores libres apresurando la marcha de sus máquinas (22).

En la innumerable cantidad de datos que en el cuarto y quinto capítulo de este libro han pasado ante nuestros ojos se ha desplegado un mundo: el mundo de la alegría del trabajo. El economista que por primera vez penetra en este mundo se frota confuso los ojos, creyendo haber caído por un milagro en el país utópico que describen las novelas sociales fantásticas. El trabajo no es aquí una carga, no pesa duramente sobre la vida; su organización no es el resultado de cálculos fríos. Y cuanto más ahonda en este nuevo mundo tanto más crece su asombro. Por dondequiera juego y alegría, canto y música, gentes llenas de sociabilidad y dispuestas en todo momento á auxiliarse unas á otras; un verdadero paraíso económico. Y sin embargo, no le falta á este mundo un orden social, que llevado y sostenido por la costumbre se perpetúa por miles de años. Nuestra cultura se ha introducido en la mayor parte en este campo del trabajo alegre, como la tierra firme se introduce en el mar. Como islas solitarias penetran hasta nuestro tiempo restos de este mundo; masas considerables de población viven la vida de los pueblos de cultura atrasada. ¿Qué es lo que ha producido su desaparición?

Si hemos de considerar que el trabajo rítmico y el trabajo con canto son el medio auxiliar más poderoso para la aparición del trabajo en el sentido económico actual, y si puede concedérseles una cierta importancia como el primer intento de crear una organización del trabajo, se comprende, en cambio, fácilmente que con la aparición de mejores instrumentos y con la cantidad creciente de fuerzas naturales puestas á disposición del hombre, tenía que atenuarse su significación para la economía de la humanidad. Cuando se conocieron las ventajas de la palanca, de la cuña, de la prensa, del tornillo, y se aprendió á aplicarlos de las más distintas maneras; cuando vino el arado á ocupar el puesto del bastón apuntado, el rodillo el del apiso-

nador, el batán y el molino de prensa el del pie del batanero y del pisador, el coche el de la litera ; cuando el remo tuvo que ceder ante la vela y los arrastradores de barcos se substituyeron por caballos ; cuando el mortero y el molino de mano hubieron dejado el campo al molino de caballo, y éste á su vez á los molinos de viento y agua, se había quitado, es verdad, un peso enorme de las espaldas de los hombres ; pero en cambio, para el considerable lote de trabajo que aún le quedaba estaba limitado en la libertad de sus movimientos corporales y se hallaba en cierto modo sometido á los instrumentos de la nueva técnica. Su esfuerzo sólo obraba ahora en muchos sentidos indirectamente sobre la materia trabajada ; había dejado de ser completamente libre en la regulación de los movimientos de sus músculos y de su duración. El instrumento ya no era una simple prolongación de los miembros del hombre, que le obedecía incondicionalmente, sino que comenzaba á ejercer un cierto dominio técnico sobre él. Y á lo largo del tiempo de este dominio del instrumento fué saliendo el dominio de su poseedor.

No es que la mayoría de los nuevos instrumentos y utensilios excluyesen en sí la conformación rítmica de las labores á que habían dado lugar. Pero su empleo era más fecundo que el de los instrumentos usados antes. Su resultado total era más productivo, la elaboración de cada uno de los productos exigía con ellos mucho menos tiempo. Anteriormente los hombres habían aplicado los mismos instrumentos y procedimientos idénticos para los más distintos procesos de producción. Mayal, piedra de frote y mortero eran instrumentos universales con los que se trabajaban los más heterogéneos materiales. Esto daba por resultado una gran cantidad de movimientos musculares análogos y abría ancho campo al trabajo rítmico. Todos podían producirlo todo y mostrar en todo su habilidad. Con la aparición de diversos instrumentos y con la diferenciación introducida por la experiencia en la manera de tratar los dis-

tintos materiales; los instrumentos van distinguiéndose; cada uno de ellos se aplica á un uso particular (división del empleo), y al mismo tiempo comienza á verificarse en los obreros un proceso análogo de adaptación al cual se llama por todo el mundo división del trabajo (23). Esto, á su vez, conduce á la organización profesional del trabajo y á la separación de los elementos que habían ido unidos hasta entonces en la actividad humana.

Siempre será digno de tenerse en cuenta que en esta primera constitución de los oficios son las actividades predominantemente espirituales y artísticas las que primero se independizan. El sacerdote, el médico, el mago, el cantor, el bailarín ó la bailarina son los que primero se elevan de entre la masa de sus compañeros y adquieren una posición especial como poseedores de dones particulares. Después suele seguir el herrero y tiempo después los demás artesanos y artistas. El trabajo, pues, rechaza de sí todos los elementos que le son extraños; se separa de las artes del movimiento, del juego, de la religión; se convierte en una ocupación seria, en un problema vital. Pero al mismo tiempo se concentra en los oficios particulares una masa de trabajo homogéneo. Instrumentos que á causa de su gran poder productivo no hubiesen podido ser utilizados por las familias aisladas más que durante un tiempo muy corto entran ahora en acción continua al ser aplicados en las manos del trabajador profesional para servir á la demanda de muchas familias. Con esto se abrió un nuevo campo de acción para el trabajo rítmico. Para cada clase de trabajo fórmanse, por decirlo así, un ritmo propio, que con frecuencia se comunica á los obreros que lo ejercitaban, y puede reconocerse muchas veces en sus especiales posturas y movimientos.

También aquí ha producido sin duda la aplicación del ritmo un aumento en la fuerza productiva del trabajo, y ésta ha sido la razón por la cual, á medida que la evolución adelantaba se hacía mayor la división del trabajo. Claro

está que no sólo esto. Pero es preciso acentuar que ni los progresos técnicos del último siglo ni nuestra época de las máquinas no hubiesen sido posibles sin el largo proceso anterior de la descomposición del trabajo y de reunión de trabajos análogos y susceptibles de conformación rítmica en determinados puntos de concentración como los que ofrecían los talleres de los artesanos.

La máquina no ha hecho al principio más que tomar del obrero sus movimientos, y es un hecho digno de reflexión el que muchas de las máquinas primeras adquirían una marcha rítmica imitando los movimientos de los brazos y las manos en los procedimientos anteriores de trabajo. Las máquinas de cepillar más antiguas se limitan simplemente á reproducir mecánicamente los movimientos del cepillo de mano; los aserradores más antiguos muestran en la sierra mecánica la copia de la sierra de mano; las máquinas tajadoras primeras tienen los mismos movimientos del tajo; las primeras máquinas prensadoras de imprenta están estrechamente unidas á la prensa de mano; la máquina de pulir cuero, á la piedra de pulir. En la evolución posterior de las máquinas se trata de hacer desaparecer los movimientos muertos de retroceso y la tendencia se dirige á substituir, siempre que sea posible, los movimientos verticales y horizontales por movimientos circulares que evitan toda pérdida de fuerza.

Con esto desaparece la antigua música del trabajo, que podía percibirse todavía en las máquinas con movimiento rítmico; en el vertiginoso movimiento de las máquinas modernas no pueden percibirse más que ruidos estridentes y confusos en los que podrá quizás moverse un ritmo, pero que para nuestros oídos no suenan ya rítmicamente, y por tanto no nos producen más que efectos desagradables.

En las tareas que con el trabajo de las máquinas le quedan al hombre no es posible la conformación rítmica de los movimientos. Al contrario; en algunas labores han hecho las máquinas posibles movimientos rítmicos que no

existían con los antiguos procedimientos de trabajo. Pero estos nuevos trabajos rítmicos son muy distintos de los antiguos. El obrero ya no es señor de sus movimientos, ni el instrumento es su servidor, un miembro de su cuerpo perfeccionado. Al contrario, el instrumento es ahora el señor, quien dicta la medida de los movimientos. El obrero ha perdido el arbitrio sobre el ritmo y la duración de sus movimientos y se ha encadenado al mecanismo muerto y, sin embargo, tan vivo.

Y en esto está lo agotante y lo humillante del trabajo de fábrica. El hombre ha devenido un servidor de los nuevos instrumentos, que no descansan ni se fatigan, casi una parte del mecanismo al cual tiene que completar en algún momento del proceso. Y con ello ha desaparecido el canto de trabajo. ¡Qué podría la voz humana contra el estruendo atronador de una sala de máquinas! Por suerte, sólo una parte del trabajo de máquinas es por ahora trabajo de fábrica y una parte del trabajo de fábrica trabajo de máquinas (24). Por lo demás, aun el trabajo con máquinas sigue siendo trabajo manual. Y dondequiera que el trabajo exige movimientos corporales y se realiza uniformemente tiende, y ha de tender siempre, á conformarse rítmicamente.

¿Podrían ahora sacarse de este reconocimiento consecuencias prácticas para la organización del proceso de trabajo? Casi es cosa de creerlo. Ya en 1835 pensaba P. J. Schneider «que aplicando con atención y prudencia la fuerza rítmica en la mayor parte de las labores, como construcción de calles, obras hidráulicas, construcciones civiles y militares, tejidos de todas clases, minas, fundiciones, fábricas de porcelana y tabaco, etc., podía ganarse la cuarta parte de tiempo. Si esto puede parecer fantástico, no debe olvidarse que el trabajo rítmico y el canto de trabajo donde más largamente se han conservado ha sido precisamente en las tareas más difíciles.

Sin embargo, esta cuestión no puede ocuparnos aquí por

más tiempo, porque sólo tratamos de descubrir una de las fuerzas escondidas que obran desde siglos y siglos en el desarrollo económico y social de la humanidad. No debe esperarse que en esta primera tentativa queden todos los problemas perfectamente resueltos. Somos demasiado extraños interior y exteriormente á la vida de los pueblos primitivos, y están en la existencia actual demasiado separados los elementos de cuya convivencia primitiva hemos tenido que partir para que hayamos logrado comprender de un modo exacto en todos los momentos sus mutuas relaciones. El arte y la técnica, dada su organización profesional, marchan ahora por senderos muy distintos, y en particular las artes del movimiento han perdido toda relación con la ciencia y la práctica de la técnica, y en la vida de los trabajadores apenas si desempeñan papel alguno. En cambio, las artes del reposo tratan desde hace largo tiempo de ponerse nuevamente en contacto con la técnica; pero una unión orgánica de ambas en la mayor parte de las esferas es casi imposible.

Por eso la vida del individuo se ha hecho más mísera y más obscura. El trabajo ha dejado de ser para él al mismo tiempo música y poesía; la producción para el mercado no le trae ni honra ni pérdida personal, como la producción para el uso propio. Pide mercancías corrientes y no permitiría que se manifestasen inspiraciones artísticas personales, aunque éstas existiesen; el mismo arte trabaja por el pan. La actividad, organizada en profesiones, no es un juego alegre, sino un deber serio y á menudo una renunciación dolorosa. Pero no debe por eso olvidarse lo que ha ganado en ese proceso la comunidad. La técnica y el arte han alcanzado, por medio de la diferenciación y de la división del trabajo, una perfección asombrosa; el trabajo se ha hecho más productivo, nuestra provisión de medios económicos se ha enriquecido. Y no debe perderse la esperanza de que se logre algún día unir al arte y á la téc-

nica en una unidad superior rítmica tal, que devuelva al espíritu la alegría feliz y al cuerpo el desarrollo armónico que distinguen á los mejores de entre los pueblos primitivos.

NOTAS

CAPITULO PRIMERO

(1) Véase *Leo von Buch. Intensität der Arbeit, Wert und Preis der Waren.*—Leipzig, 1896.

(2) Véase *G. Cohn. System der Nationalökonomie*, I, página 195. Por lo demás, el único libro de entre los que yo conozco, que considera de alguna manera los puntos de vista expuestos en este capítulo.

(3) Véase *W. Schneider. Die Naturvölker*, I, pág. 244. *Lip- per, Kulturgeschichte der Menschheit*, I, pág. 38. *P. Lafargue, Le droit à la paresse*, París, 1883. *G. Ferrero, Revue Scientifique*, cuarta serie, tomo V (1896), pág. 231.

(4) *Ratzel. Völkerkunde*, II, pág. 120.

(5) *Nicholas. Reise nach und in Neuseeland* (*Biblioteca de Bertusch de las descripciones de viajes más importantes*), XVIII, pág. 442. Véase también *Finsch, Samoafahrten*, donde se describe el trabajo de un grupo de indígenas de Nueva Guinea que estaban alquilados para construir una cabaña para carbón. «A menudo se interrumpe el trabajo. Los obreros tienen que fumar, comer frutas, cocinar ó dormir un poco, como están acostumbrados á hacerlo en sus propios trabajos, y hay que pasar por ello si se quiere que hagan algo, pues estos hombres primitivos no conocen el trabajo constante en nuestro sentido; y todos los papuas y kanakas, si comienzan con mucho fuego la faena, se apagan en seguida su ímpetus.»

(6) Véase las interesantes consideraciones de *Ratzel, Völkerkunde* (II ed.), pág. 155.

(7) *Joest. Ethnografisches und Verwandtes aus Guayana* (*Suppl. zu Bd. V. des Inter. Arch. f. Ethnogr.*), pág. 83.

(8) Livingstone sintetiza del siguiente modo el resultado de sus observaciones sobre los negros: «Mi larga estancia entre estos pueblos me dió ocasión para observar que en ellos lo mismo los hombres que las mujeres están casi constantemente en actividad. Los hombres hacen esteras, ó hilan, ó tejen. El único tiempo en que se les ve holgar es por la mañana, como hacia las siete, en que

llegan todos y se arrodillan para saludar los primeros rayos del sol, y aun este tiempo se utiliza muchas veces para ensartar perlas.» Véase también la hermosa descripción de la actividad de los mandingos en *Mungo Park, Life and Travels*, pág. 227.

(9) Para más detalles sobre los utensilios de los pueblos primitivos, véase *Ratzel, Völkerkunde*, I, págs. 86, 233, 478, 502.

(10) ALEXANDER M. MACKAY, PIONER-MISSIONAR VON UGANDA. Por su hermana.—Leipzig, 1891; pág. 197.

(11) HAHN. DIE HAUSTIERE UND SEINE BEZIEHUNGEN ZUR WIRTSCHAFT DES MENSCHEN.—Leipzig, 1896.

(12) De pasada, una admirable prueba de lo no histórico de la renta de la tierra, de Ricardo y de la teoría Thünen.

(13) Ob. cit., pág. 72.

(14) Véase mi conferencia *Die Wirtschaft der Naturvölker*.—Dresden, 1898; pág. 21. *Entstehung der Volkswirtschaft* (sexta edición), pág. 53.

(15) Joest. Ob. cit., pág. 84. *K. von den Steinen. Unter den Naturvölker Zentralbrasiliens*, págs. 60, 210, 490. *Sapper. Inter. Arch. f. Ethnog.* X (1897), pág. 55.

(16) Sobre la elaboración del lino entre los neozelandeses y otras cosas interesantes en este respecto, véase las interesantes noticias de *E. Shortland. Traditions and superstitions of the New Zealanders*.—Londres, 1856; pág. 205.

(17) *Martius. Zur Ethnographie Americas zumal Brasiliens*, pág. 595. Del mismo modo, necesitaban largo tiempo los neozelandeses para construir y pulimentar sus armas de piedra. *Reise der österr. Fregatte Novara*. Parte descriptiva, III, pág. 115.

(18) *Ratzel*. Ob. cit., I, pág. 339.

(19) *Bancroft*. Citado en Waitz, *Anthropologie*, III, página 337.

(20) *Ferrero*. Ob. cit., pág. 332. En el Tanganika, para ahuecar un tronco de árbol se necesitan más de tres meses; en la tarea ayudan los vecinos.

(21) *Karl von den Steinen. Unter den Naturvölker Centralbrasiliens*, pág. 241.

(22) *Semon Im australischen Busch und an den Küsten des Korallenmeeres*, pág. 426.

(23) Véase *A. Mackay*. Ob. cit., pág. 56, y *K. von den Steinen*. Ob. cit., pág. 268.

(24) Véase *Ratzel. Völkerkunde*, I, págs. 180, 188, 206, 319, 370, 465. *Achelis. Moderne Völkerkunde*, pág. 436. *Grosse. Die Anfängen der Kunst*, pág. 198. *Schurtz. Urgeschichte der Kultur*, I, pág. 498.

(25) Ob. cit., pág. 333.

CAPITULO II

(1) Véase *Gossen. Entwicklung der Gesetze des menschlichen Verkehrs*, pág. 35.

(2) Véase *Wundt. System der Philosophie*, pág. 584.

(3) Descrito ya por Virgilio en las Geórgicas:

Illi inter sese magna vi brachia tollunt
In numerum versantque tenaci forcipe ferrum.

(4) *Warburg und van Someren Brand. Kulturpflanzen und Weltwirtschaft.*—Leipzig, 1908; págs. 26 y 205.

(5) Un trabajo en compás alternado no está excluído ni aun en aquellas operaciones complicadas que ponen en actividad á todo el cuerpo. De los hornos de pan en los bazares del Turquestán dice Karutz en el *Globus* de 11 de Mayo de 1905: «Resulta muy cómico ver cómo dos hombres trabajan al mismo tiempo y van metiendo alternativamente en el horno la cabeza para remover los panes.» Parece que en esta labor no existe ruido acompañado.

(6) Ilustraciones en *A. Heilborn. Allgemeine Völkerkunde*, pág. 118. *Kollmann. Der Nordwesten unserer ostafrikanische Kolonie*, págs. 34 y 78. *Les colonies françaises*, III, pág. 251.

(7) Muy bien observado en Homero, en la *Odisea*, cuando Nausica y sus criadas lavan con los pies la ropa.

(8) Sobre los negros africanos, *Götting. hist. Mag.*, VI, 3 (1790). Véase *Weule. Neger leben in Ostafrika*, pág. 473.

(9) *Travels in Arabia deserta*, I, pág. 244; II, pág. 358.

(10) *Reise durch den Sullen Ozean*, pág. 245. *Ratsel. Obra citada*, pág. 222.

(11) *Buchner. Ob. cit.*, pág. 209.

(12) *Ethnographie Nordost-Africas.*—Berlín, 1893; I, página 216.

(13) *Les colonies françaises* (publicado en 1889 con ocasión de la Exposición universal), I, pág. 309.

(14) Para datos sobre las islas Tonga, la Biblioteca de *Bertusch*, XX, pág. 522. La misma técnica se encuentra en numerosas islas del Pacífico. Véase *Bülow* en el *Interv. Arch. Ethnogr.*, XII (1899), pág. 66. *Les Colonies françaises*, IV, págs. 79 y 340. Además, para Madagascar, *Sibree. Madagascar*, pág. 238. Para Uganda, *Kollmann. Der Nordwesten unserer ostafrikanische Kolonie*, pág. 22. Y para el resto del Africa oriental, *Livingstone. Ultimo viaje*.

(15) *Passarge. Adamaua*, pág. 82; con ilustraciones. *G. Rohlf's. Land und Volk in Africa*, pág. 73. *Staudinger. Im Herzen der Haussaländer*, pág. 583.

(16) *Livingstone. Nuevos viajes de misión.*

(17) Los malayos machacan el arroz por un procedimiento semejante: *Ratzel*. Ob. cit., pág. 393; los negros busch, en Guayana, las raíces de mandiok: *Joest. Ethnographische und Verwandtes aus Guayana*, pág. 60, y los gaala, el durra: *Paulitscke*. Ob. cit., XIX. Véase los grabados III y XIV al final de este libro.

(18) Para más detalles sobre esto, *Blümner. Technologie und Terminologie der Gewerbe und Künste bei Griechen un Römer*, I, pág. 15.

(19) *Ratzel*. Ob. cit., págs. 265 y 304. *Graf Schweinitz. Durch Ostafrika*, pág. 171. G. Rohlf's vió en las islas Loko de los Benue una masera pública donde las mujeres amasaban mañana y tarde su harina. *Ergänzungsheft zu Pettermanns geogr. Mitt.* Núm. 34, pág. 78. Sobre morteros públicos de piedra entre los indios: *Hunter. Manners and customs of the Indian tribes*. — London, 1870, pág. 269. *Abbot. Primitive industrie (publ. of the Peabody Academie of Science)*.—Salem Mass, 1881; págs. 150 y 151.

(20) *Mitt. des Ver. f. sächsische Volkskunde*. 1899. Núm. 12, pág. 1.

(21) Doughty, *Travels in Arabia deserta*, dice: «El sordo rumor de las piedras que muelen los granos se percibe como una voz confortable en el fondo de un pueblo árabe en las largas horas del sol en que no se oye voz humana alguna.»

CAPITULO III

(1) Esta enumeración de los movimientos se encuentra también en los trabajos realizados por individuos aislados. Y quizás dependa de esta aplicación el haber escogido los tres primeros números, pues se expresan en palabras monosílabas que son muy apropiadas para marcar con ellas el compás.

(2) Explicado exactamente por *Schmelz: Ein Beitrag zum Kapitel Arbeit und Rhythmus*, en *The Boa Memorial Volume*, página 438.

(3) *Burton y Speke*. Ob. cit., pág. 343.

(4) *Pausanias. Plutarco*.

(5) Según una fotografía que ha hecho para mí el señor J. Plenge en el Museo del Louvre, donde está expuesto el grupo en el departamento griego, sala L, vitrina F. V. También Potier, en la *Revue Archéol.*, III, Ser. T. XXXIV (1899), pág. 11, y Lindet en la misma, T. XXXV, pág. 419. El último piensa que sería posible que las personas representadas en el grupo estuvieran ocupadas en amasar arcilla ó en moler granos de cereales. Pero contra esta opinión habla la posición de sus manos, así como la circunstancia de que al lado del cuerpo liso y redondeado en el que se trabaja, tiene cada persona otros dos semejantes que no pueden ser otra cosa que panes.

(6) Parece que principalmente los que forman una excepción son los indios. Así, K. von den Steinen escribe á propósito de los bakairi: «Su temperamento es menos movido y toda su concepción de la vida menos risueña que la de los habitantes del Pacífico. Ni las muchachas bailan á la luz de la luna ni los hombres cantan mientras van en sus barcas». Pero inmediatamente cuenta de un individuo de este pueblo «que cantaba al tejer su cesto y llevaba suavemente el compás con el pie... Por desgracia no entendí la letra y mucho menos puedo transcribir las notas; sólo puedo decir que el ritmo lo llevaba con mucha precisión y que al cantar, de tal modo corría y pateaba moviéndose en círculo, que se creería estar oyendo á toda una sociedad».

(7) Véase un artículo del *Allgemeinen musikalischen Zeitung*, 1814, pág. 509. (*Ueber die Musik einiger wilder und halbkultivirter Völker*).

(8) K. Hagen. *Ueber die Musik einiger Naturvölker (Australier, Melanesier, Polynesier)*.—Hamburg, 1892; pág. 6.

(9) Véase E. Grosse. *Die Anfänge der Kunst*, pág. 263.

(10) Parte de ello ya lo ha reunido O. Böckel en la introducción á su libro *Deutsche Volkslieder aus Oberhessen*. A él pertenece, entre los modernos, el mérito de haber sido el primero que llamó la atención sobre la importancia de los cantos de trabajo para la historia general de las canciones populares. También se hallan algunas cosas en el estudio de Simmel *Psychologische und ethnologische Studien über Musik*, publicado en *Ztschr. f. Völkerpsychologie u. Sprachw.*, XIII (1882), particularmente, página 291. Por desgracia, ninguno de estos dos trabajos ha llegado á mí hasta después de la publicación de la primera edición de este libro.

(11) La mayor parte de los cantos publicados por Lane, Churi, Heinrich Schäfer, no son otra cosa que cantos de trabajo.

(12) Ob. cit., pág. 330.

(13) Foret. Cit. por Schurts. *Afr. Gew.*, pág. 62. Véase Bastian. *Deutsche Expedition an der Loango-Küste*, I, pág. 161.

(14) *Der Nordwesten unserer ostafrikanischen Kolonie*.—Berlín, 1898; pág. 117.

(15) *Ztschr. f. Ethnographie*, VI (1874), pág. 30.

(16) Sobre esto dice el autor en otro pasaje: «Las pieles se preparan, por lo que yo he podido observar, de la siguiente manera: las grandes pieles se t'enden sobre el suelo y se sujetan con espinas. Una vez seca la piel, se la separa de las partes de carne y grasa y luego se la unta con grasa y se la frota y ablanda con las manos. Para esta última operación se reúne una gran cantidad de gente alrededor de la piel y cada uno de ellos trabaja una parte, lo que suele acontecer al compás de regocijados cantos.»

(17) *Voyages du chevalier Chardin en Perse et autres lieux de*

l'Orient. Nouvelle édition par L. Langles.—Paris, 1811; página 160.

(18) *Malayische Lieder und Tänze aus Ambon und den Uliase*. *Internat. Arch. f. Ethnographie*, V, pág. 4.

(19) *Voyage autour du monde*. Cit. en Simmel, ob. cit.

(20) *Péron et Freycinet. Voyage de découvertes aux terres australes*.—Paris, 1824; págs. 60 y 67.

(21) *Joest. Ethnographisches u. Verw. aus Guayana*, pág. 67.

(22) *Sapper. Internat. Arch. f. Ethnogr.*, pág. 54. Además, Sapper me comunica que en estos pueblos se improvisan con frecuencia canciones que producen casi siempre la algazara de la concurrencia.

(23) *Polynesian Researches*, IV.

(24) *Ratzel, Völkerkunde*, I, pág. 180.

(25) *M. Abeking. Ztschr. d. Ver. f. Volkskunde*, XIII (1903), pág. 317.

(26) *Kreuzzüge eines Philologen* (escritos publicados por F. Roth), II, pág. 304, Véase también *H. Neus. Esthnische Volkserder*.—Reval, 1850 (introducción).

(27) Cit. en *Tessner. Die Slaven in Deutschland*, pág. 79.

(28) *Letzte Gaben*, pág. 261. Cit. en *Reifferscheid. Westfälische Volkslieder*, pág. 188. Con palabras completamente análogas describe *E. Schatzmayr* en *Ztschr. d. Ver. f. Volkskunde*, III (1893), la afición al canto de los furlanos: «Para los hombres son canto y canción una necesidad vital. Desde la mañana hasta la noche trabajando en el campo y en el taller, durante la marcha y luego en casa ó en el taller, dondequiera se le oye cantar. Y todavía más las mujeres. Solas y en coro, en el campo y en el bosque, cuando tejen, por las sendas y veredas, después del toque de oración, suenan siempre, más ó menos alegres, sus canciones (*villotte*).

(29) *E. H. Wolfram. Nassauische Volkslieder*.—Berlín, 1894; pág. 13.

(30) Testimonios en Böckel. Ob. cit., pág. LXI.

(31) *Sachau. Reise in Syrien und Mesopotamien*. — Leipzig, 1883; pág. 115.

(32) *Abhandlungen über die Musik des alten Aegyptens*.—Leipzig, 1821; pág. 86.

(33) *Paulitschke*. Ob. cit., pág. 250.

(34) *Hagen*. Ob. cit., pág. 20.

(35) De la comunidad de trabajo y sus clases se trata con más detalle en mi *Origen de la Economía*, pág. 272.

CAPÍTULO IV

(1) Véase la descripción en *Livingstone, Viajes de misión*. *Lippert, Kulturgeschichte*, I, pág. 47, y *L. Lindet, Les origines*

du moulins à grains: Revue Archéologique, XXXV, pág. 413; XXXV, pág. 17. Véase *Ratzel*. Ob. cit., pág. 70. *Erman. Aegypten*, pág. 268.

(2) Ilustraciones en *Niebuhr. Reise in Arabien*, I, G. 17 A. *Platz. Das Weib in der Natur und Völkerkunde* (cuarta ed.), II, pág. 425.

(3) Véase *Blümer. Technologie und Terminologie der Gewerbe und Künste bei Griechen und Römer*, I, pág. 32.

(3a) *L. J. Rhesa. Dainos oder Litthauische Volkslieder*.—Berlín, 1843; pág. 37. Igual, con algunas variantes, en *Nesselmann. Litt. Volkslieder*, pág. 243. La primera estrofa dice en el original:

«Uzkit ūzkit,
Mano girnates,
Dingós ne wiena malū.»

Tetzner. Dainos, pág. 9, toma de *Pistorius. Polonicae historie corpus* (Basilea, 1582), I, pág. 46, el siguiente pasaje sobre los lituanos: «Dum molendina manibus vertunt, patrio more, agrestem quemdam concentum edere solent dicentes. Melior, hocque verbum frequentius ad cantilenae similitudinem repetunt id vero est tam viribus quam mulieribus peculiare, quod de illa re, quam tunc in opere habent, cantilenas agrestes canant.»

(4) Núm. 4. A., *E. y H. Vielenstein. Studien aus dem Gebiet der lettischen Archeologie, Ethnographie und Mythologie*.—Riga, 1896; pág. 65. Núm. 5, en *Ullmann. Lettische Volkslieder*.—Riga, 1874. El núm. 6 me ha sido facilitado por el Sr. *A. E. Winter de Libau*.

(5) Según la explicación del Sr. *A. E. Winter*, se piensa en la madre de un mozo á quien quiere casar para adquirir en su nuera una auxiliar en sus trabajos. Aprovecha las horas primeras de la mañana, cuando sabe que la muchacha está sola, para influir en favor de su hijo. La cofia blanca del verso siguiente es el símbolo del matrimonio.

(6) *H. Neus. Esthnische Volkslieder*.—Reval, 1850; pág. 227.

(7) El Sr. *Winter* opina que la canción se compone de tres partes originariamente distintas, y se refiere á *Hurt. Vannakanel*, II, núm. 33, donde el trozo del medio aparece impreso como una canción independiente.

(8) *Stume Tripolitanisch-tunesische Beduinenlieder*.—Leipzig, 1884; pág. 60.

(9) *Reisen in Africa*, II, pág. 216.

(10) *Andree*. Ob. cit., pág. 504.

(11) Cit. por *Ratzel. Völkerkunde*, II, pág. 429. Los *dschellabah* son cazadores y tratantes en esclavos.

(12) *Im Herzen vom Africa*, II, pág. 393.

- (13) *Unter deutsche Flagge quer durch Africa*, pág. 120.
- (14) *Casalis. Les basoutos.*—París, 1856; pág. 150.
- (15) Ultimo viaje.
- (16) Para más detalles, *Ross C. Houghton. Women of the Orient.*—Cincinnati, 1877; pág. 359. Véase también *Wellsted. Reisen in Arabien*, I, pág. 248.
- (17) Los tres primeros han sido publicados en el *Journal of* ción insertada arriba no hace más que repetir un tema ya conocido por nosotros: el de la fatiga del trabajo. Los otros seis que *Dalman* inserta tienen distinto contenido. De Koseir, en el mar Rojo, dice *Klunzinger, Bilder aus Oberaegypten, der Wüste und der Rotten Meere*, Stuttgart, 1887, pág. 15, sobre el uso del molino de mano: «Exige mucha fuerza, y la molienda la hacen esclavas ó mujeres de las últimas clases. La tarea comienza ya con la primera luz del día. Las mujeres gustan de reunirse para esta labor y cantan durante ella canciones especiales.»
- (17) *Pälestinischer Diwan.*—Leipzig, 1901; pág. 22. La *canthe Asiatic Society of Great Britain and Ireland, new series*, volumen XVI, págs. 238 á 246; y el último, en el mismo sitio, volumen XVIII, págs. 242 á 247.
- (18) *Notas de Conrady.*—*c* = tsch, *j* = dsch; á la *h*, después de consonante, la designa como aspirada; *o*, *e* y los diptongos son siempre largos, á no ser que esté sobre ellos. Significa que una vocal larga se ha hecho corta por razones métricas.
- (19) De este pájaro dice lá leyenda que la hembra se lamenta noches enteras de la separación de su macho.
- (20) El editor nota: «Estas metáforas, que pueden parecer extrañas en la traducción, son perfectamente naturales para el modo de pensar indio.»
- (21) *Petermann. Geographische Mitteilungen*, XXI (1875), pág. 449.
- (22) *Homero. Odisea.*
- (23) *Simrock. Die deutsche Volkslieder*, núm. 265. Véase además *E. H. Meyer Deutsche Volkskunde*, pág. 224. *R. Andree. Braunschweiger Volkskunde*, pág. 165.
- (24) *Erk-Böhme. Deutscher Liederhort*, III, núm. 1.566.
- (25) Donde están más completos es en *Reifferscheid. Westfälische Volkslieder*. Además pueden verse *Erk-Böhme*, ob. cit., núm. 1.560; *Woeste, Volksüberlieferung in der Grafschaft Mark*, pág. 29, y *Firmenish, Deutschlands Völkerstimmen*, I, pág. 268.
- (26) A esto me parece referirse una nota de *Annette von Droste* insertada por *Reifferscheid*, ob. cit., pág. 188.
- (27) Transcribo esta canción y la anterior tal como me fueron comunicadas en 1872 por la hija de un agricultor de Körne. *Woeste* da una variante más larga y que en muchos puntos se separa de ésta.
- (28) *Ehstnischer Volkslieder*, pág. 446.

(29) *H. Hartmann. Bilder aus Westfalen.*—Osnabrück, 1871; pág. 207. En la misma obra se encuentran otras dos canciones. Las tres provienen de la parte norte del principado de Osnabrück.

(30) *Erk-Böhme*, II, núm. 887-890. *Mittler*, núm. 920.

(31) *Alte teutsche Volkslieder in der Mundart des Kuhländchens.* Wien und Hamburg, 1817; pág. 442.

(32) Los más originales, en *Meinert*, ob. cit., págs. 91, 193, 221, 449; *Erk-Böhme*, III, núms. 1.741-1.748; *Erlach*, IV, página 430; *Erk und Irmer*, cuad. IV, núm. 40, y VI, núm. 40. Por lo demás, esta clase de canciones se encuentra entre los más diversos pueblos. Es una sabiduría mal aplicada pretender, como algunos lo hacen, derivarlos de una imitación de una canción pascual judía. Además, en las colecciones de cantos infantiles, *Simrok*, *Das Kinderbuch*, núms. 943 a 953; *Böhme*, *Das Kinderlied und Kinderspiel*, núms. 1.260-1.266.

(33) *Das Volksleben der Neugriechen*, pág. 139. Véase también *Ditfurth*, ob. cit., núm. 398.

(34) De esta misma clase es la canción «O Moder, ich well en Ding han» (Madre, yo quiero una cosa), que inserta *Simrock*, número 230, y la encantadora canción de la buena ama de casa, transcrita por *Meinert*, pág. 184. También podía pensarse en agrupar aquí la numerosas canciones «von eitel unmöglichen Dingen» (de cosas imposibles). Estas se cantan generalmente en el campo, y suelen ser cantos alternados entre muchachos y muchachas. La improvisación tiene en ellas el más extenso campo, pueden prolongarse al infinito. Para dar una idea de ellos, inserto aquí las dos estrofas primeras de uno de los más conocidos:

1. Ich weis ein feins brauns Mägdelein,
Wollt'Gott, sie wäre meine;
Sie müsste mir von Haferstroh
Wohl spinnen weisse Seiden.
2. Und sollte ich dir von Haferstroh
Wohl spinnen weisse Seiden,
So muss du mir von eichen Laub
Zwei Purpurkleider scheneiden.

1. Yo conozco una muchacha morena muy hermosa. ¡Oh, pluguiera al cielo que llegase á ser mía! Entonces tendría que tejer seda blanca con paja de avena.

2. Si yo tuviera que tejerte seda blanca con paja de avena, tú tendrías que cortarme dos vestidos de púrpura de hojas de encina.

Por el contrario, las canciones de enigmas y ajetas (*Böhme*, III, núms. 1.061-1.080) pertenecen á la esfera de la vida burguesa.

(35) *P. G. L. Böckel*, ob. cit., pág. CXXIII, y mi *Entstehung der Volkswirtschaft*, págs. 265 y siguientes.

(36) *Haupt und Schmaller. Volkslieder der Wenden in der*

oberund Niederlausitz.—Grimma, 1841-3; II, pág. 220, *Tetzner. Die Slawen in Deutschland*, pág. 35.

(37) *A. E. H. Bielenstein. Studien*, pág. 161.

(38) *Schäffler. Die französische Volksdichtung und Sage* lo inserta (t. I, pág. 128) como ejemplo de tejedores, y luego dice en la pág. 301 que acompaña á la elaboración del cáñamo.

(39) *Gerhardt. Wila*, I, págs. 123 y 325 y siguientes.

(40) *Tetzner. Ob. cit.*, pág. 140.

(41) *Sanders. Ob. cit.*, págs. 104 y siguientes.

(42) *Böckel. Ob. cit.*, pág. CXXVII.

(43) Véase también de las walkirias tejedoras. *Maurer. Bekehrung der norwegisches Stammes*, I, pág. 555.

(44) *Nesselmann. Ob. cit.*, págs. 231-243; *Barts. Dainu Walfai*, págs. 164 y siguientes.

(45) *Volkslieder aus den Erzgebirge*. Coleccionadas por el Dr. Al. Müller (dos ed.).—Annaberg, 1891; págs. 214-225, y *Ernest John en Mitteiligung der Verein für sächsische Volkskunde*, III (1905), págs. 307 á 316.

(46) Publicado por *Schäffler*, ob. cit., págs. 89 y siguientes.

(47) Indudablemente atestiguado en la obra de *Steinen*, página 62. Una canción de las tejedoras de mimbres en estilo más claro puede verse en las poesías de *Chamisso*.

(48) *Talvj (Fraulein von Jacob). Volkslieder der serbien*, II, página 23.

(49) *Durch Asiens Wüsten*.—Leipzig, 1899; pág. 374.

(50) 21, 16-18. *Budde* (Actes du X Congrès International des orientalistes, 1894, Sec. 2, págs. 13 y siguientes) quiere ver en las canciones arriba insertas una especie de canto de consagración en la toma de posesión simbólica de una fuente.

(51) *Littmann. Neuarabische Volkspoesie. Abhandlungen der K. Ges. d. Wiss. zu Göttingen, philol.-hist. Classe*. Nueva serie, 5, 3, págs. 92-154.

(52) *Palastinische Diwan*, págs. 48 y siguientes. Antes se insertan ocho canciones destinadas á cantarse al llevar las ovejas al agua y mientras beben.

(53) *Reise nach Südindien*, pág. 193. Véase *Graul. Reise in Ostindien*, IV, pág. 199.

(54) *Kieseweter. Die Musik der Araber*.—Leipzig, 1842; lámina 21, núm. 22. *Ambross. Geschichte der Musik*, I, pág. 103.

(55) Descripción y láminas en *E. W. Lane: Usos y costumbres de los egipcios actuales*. Véase *Klunckinger. Bilder aus Obaeegypten*, pág. 132.

(56) Publicado ahora por *Schäffler. Die Lieder eines aegyptischen Bauern*.—Leipzig, 1903; núm. 43.

(57) *Schäffler. Ob. cit.*, núm. 127.

(58) *Dalman. Ob. cit.*, págs. 53 y siguientes.

(59) *Wellsted. Reise*, I, 747-48.

(59 a) *Gierson. Journal of the Royal Asiatic Society*, XXVIII, pág. 227.

(60) Comunicado por el Sr. H. Duncker, tomada de un oficial de carpintero en las cercanías de Königgrätz. Según amable noticia de *Liesken* en *Prostonárodní ceste písne*, Praga, 1864, pág. 418, hay una canción semejante. En *Zeitschrift der deutsche Volkslieder*, del doctor Pomer, se encuentra una canción de espigadora muy característica, convertida más tarde en canción de baile.

(61) *L'Assomoir*.

(62) *Bartsch*. Ob. cit., núms. 307 y 309. *Neselmann*, números 85 y siguientes.

(63) *A. Dozon. Chansons populaires bulgares*.—París, 1875; págs. 68 y 288.

(64) *Ullmann. Lettische Volkslieder*, núm. 195.

(65) *Dalman. Lettische Volkslieder*, núm. 195.

(66) *Neus*. Ob. cit., pág. 443. *Kreutzwald y Neus*. Ob. cit., pág. 85. *Petri. Ehstland un die Ehsten*, II, págs. 223 y siguientes.

(67) *Zeitschrift für österreiche Volkskunde*, III, pág. 115; IV, pág. 124.

(67 a) *Böhme*. Ob. cit., págs. 229 y siguientes. Véase además *Simrock. Kinderbuch*, págs. 422 y siguientes. *Rochholz. Alemmanisches Kinderlied and Kinderspiel aus der Schweiz*, págs. 192 y siguientes.

(68) Véase *Timann. Die nürenberger Dichtersschule*.

(68 a) *Erk-Böhme*, III, núm. 1.698. *Wolfram*, núm. 79.

(69) *Schade. Handwerkslieder*, pág. 7. Véase *J. Wolf. Der Sulfmeister*, I, págs. 109 y siguientes.

(70) Por ejemplo, *O. Schade. Deutsche Handwerkslieder*.—Leipzig, 1865. *Erlach. Die Volklieder der Deutschen*, I, páginas 462-511. *Erk-Böhme*, III, núms. 1.628 á 1.640.

(71) Canciones de afilador en *Schade*, pág. 232; *Erk*, II, números 87-90; *Böhme*, III, núm. 1.640. La canción de calderero en *Schade*, pág. 244; canciones de deshollinador en *Böhme*, III, núm. 1.639; *Wolfram. Nassauische Volkslieder*, núm. 372; *Erlach*, II, pág. 16.

(71 a) Mi empeño en buscar letras especiales de canciones que se cantasen en determinadas faenas ha dado únicamente por resultado la noticia de que los herreros al limar cantan una canción cuya primera estrofa dice así:

In jener Mühle ist bekannt
 Da hauste Kilian,
 Der Teufelsmüller nur gennant,
 Das war, das war ein böser Mann:
 Er mördete zum Zeitvertreib
 Zuletz sogar sein eignes Weib.

(En aquel molino, como se sabe, allí vivió Kilian, conocido tan sólo por el nombre del demonio del molino; era, era un hombre muy malo. Mataba por entretenerse; por último, mató á su propia mujer.)

Por lo que yo sé, la letra no se encuentra en ninguna de nuestras colecciones de cantos populares; verdad es que tampoco lo merece gran cosa.

(72) Comunicado por el Sr. H. Dunker.

(73) *Palästinischer Diwan*, págs. 59-63. Véase *L. Bauer. Volksleben im Lande der Bibel*, págs. 38-260. En Persia, según una noticia de *R. Zabel (Leipsiger Neueste Nachrichten*, l. X, 1908), parece que el canto en los trabajos de construcción se limita á los peones. «El albañil canta el día entero, no calla un momento; su canto mantiene en movimiento constante á los peones, y cuanto mejor cantan las gentes tanto mejor trabajan.»

(74) *Velten. Sitte und Gebräuche der Suaheli*, pág. 226.

(75) *Hruschka und Toischer. Deutsche Volkslieder aus Böhmen*.—Praga, 1891; pág. 257. *Erk-Böhme*, III, núm. 1.737.

(76) *Ullmann*. Ob. cit., núm. 228.

(77) *Niesselmann. Littauische Volkslieder*, núm. 403. Véase también núms. 256, 265, 320.

(78) Una parte de las estrofas de esta canción se cantan como canción infantil en los juegos de prendas. Véase *Simrock. Volkslieder*, pág. 109; *Kinderbuch*, pág. 213; *Böhme. Kinderlied und Kinderspiel*, pág. 671.

(79) Publicado por *Arbaud. Chants populaires de la Provence*, I, pág. 170.

(80) Ejemplos en *Scheffler*. Ob. cit., I, págs. 302 y siguientes.

(81) *Palästinischer Diwan*, pról., pág. XX, y texto, págs. 25 y siguientes. De un modo semejante cantan constantemente en Italia las mujeres que trabajan en las viñas.

(82) *Dalman*. Ob. cit., pág. 28.

(83) Comunicado por el estudiante de Derecho Nyok-Ching Tsur.

(84) *Houghton. Women of the Orient*, págs. 355-359; tomado á su vez de *Middle Kingdom from Chinese Repository*, volumen VIII, pág. 196.

(84) El texto chino lo debo á la amabilidad de A. Conrady.

(85) *Zeitschrift für Ethnologie*, XXVIII (1896), págs. 562 y siguientes.

(86) *Reise der Fregatte Novara*, III, Sec. Etnogr., págs. 50 y siguientes. Publicado también por *R. M. Werner. Lyrik und Lyriker*, págs. 129 y siguientes, y *Ploss. Das Weib* (cuarta ed.), II, págs. 97 y siguientes.

(87) *J. Lauterer. Australien und Tasmanien*. — Friburgo, 1900; págs. 288-290.

(88) *Velten*. Ob. cit., pág. 210. Entre los búlgaros cantan

las muchachas cuando antes de la boda se trenzan sus cabellos. (*Krauss. Brauch und Sitte der Südslawen*, pág. 441.)

(89) *Hagen*. Ob. cit., pág. 14. Véase *Baulitschke*, ob. cit., II, pág. 212; *Dalman*, ob. cit., pág. 172; *Musil*, III, pág. 223.

(90) *Paulitschke*. Ob. cit., pág. 175.

(91) Ejemplos en *Erk-Böhme*. Ob. cit., III, págs. 579 y siguientes.

(92) *Pallas. Sammlungen historische Nachrichten über die mongolische Völkerschaften*, I, pág. 265.

(93) *Dalman*. Ob. cit., págs. 50 y siguientes.

(94) *Viedemann. Aus der inneren und ausseren Leben der Ehsten*.—San Petersburgo, 1876; pág. 408. También en Alemania se ha visto que vacas que están acostumbradas á que se las ordeñe cantando detienen la leche cuando el canto falta. De los herreros, dice *M. von Eckenbrecher (Was Africa mir gab und nahm*.—Berlín, 1908; pág. 77): «Cuando á la caída del sol las vacas vuelven al establo se las recibe con cantos y bailes para que den de buen grado la leche al ordeñarlas. El canto es una canción monótona cuyo estribillo lo forma la palabra *osongombe*, es decir, vaca. En estas ocasiones bailan solamente los hombres; las mujeres palmotean, en tanto, en semicírculo.

(94) *Ullmann*. Ob. cit., núm. 211.

(95) *A. Tobler. Das Volkslied in Appenzellerlande*, pág. 92. En la misma obra hay además otros cuatro ejemplos.

(96) *Zeitschrift des Vereins für Volkskunde*, VI (1896), página 325.

(97) *ʿAlāstinischer Diwan*, págs. 41 y 139.

(98) *Esquisse historique de la Musique Arabe aux temps anciens*, etc., par *A. Christranowitsch*.—Cologne, 1863; pág. 12. Las tradiciones legendarias del pueblo árabe dicen que los primeros cantos fueron los del conductor excitando á los camellos en su marcha. Estos cantos, que tienen todos poco más ó menos el mismo ritmo, transmitidos de época en época, tienen un origen común que se remonta hasta Modhar, uno de los padres de las tribus árabes. He aquí lo que la leyenda cuenta: «Modhar, hijo de Nizar, hijo de Mádd, hijo de Aduan, tenía una voz de un timbre melodioso y de una dulzura incomparable. Un día, estando de viaje, cayó de su cabalgadura y se rompió un brazo. El dolor le arrancó gritos y lamentos: ¡Ya! ¡yadah! ¡ya! ¡yadah!, repetía gimiendo; es decir, ¡Ay, mi brazo! ¡Ay, mi brazo! En el tono de su voz, en la modulación de su queja, había como un encanto que comenzó á obrar sobre los camellos y hacer más rápida su carrera y más dulces sus movimientos.» Desde aquel día los conductores de camellos adoptaron las modulaciones de la queja de Modhar para excitar á sus camellos. El grito que en este canto se repite, ¡hadia! ¡hadia!, recuerda se dice las lamentaciones de Modhar, herido ya, ¡ya! ¡yadah! ¡ya! ¡yadah! Este

canto se llama en árabe *Houdâ*, y el conductor que excita con él á los camellos, *Hadi*. De este canto, modificado, nació el canto fúnebre llamado *Nouth* (lamentación). Entre ellos hay algunos muy famosos, y en el *Kitab-el-Aghani* se cita como uno de los más célebres el del califa Almanzor. Durante mucho tiempo, los pueblos de la Meca y de la comarca vecina no conocieron más que estas dos especies de cantos.

(99) *Paulitschke*. Ob. cit., II, pág. 288. *Wickenburg. Wanderungen in Ostafrika*.—Viena, 1899; pág. 119.

(100) *Talvj*. Ob. cit., pág. 53.

(101) Según *Dalmann*, esto quiere decir: Si ella le eligiese á él, tendría energía bastante para ponerse frente á su familia. También en las otras dos cancioncitas, que no tienen más que dos líneas cada una, juega su papel el eterno femenino.

(102) *Dalmann*. Ob. cit., págs. 93 y 136. *Littmann*. Ob. cit., págs. 93 y 156. Este último hace notar: «Metro y melodía se adecuan al paso del camello. La mutua adecuación entre el ritmo de la canción y el paso del animal la he observado muchas veces.»

(103) El largo camino.

(104) Comunicada amablemente por el Sr. A. C. Winter.

(105) Véase *J. R. Wyss. Sammlung von Schweizer Kùhreihen, Jodel und Jodelied in Appenzell*. L. *Gaucht*. *Etude sur el rans des vaches tribourgeois* (1899) y *H. Morf. Litteraturblatt f. german. u. roman. Philologie* (1900), núm. 2.

(106) La primera está tomada de una tarjeta postal de la casa de chocolates *Suchard*; la segunda de *Tobler*, ob. cit., página 121.

(107) Este y otros siete, en *Dalmann*, ob. cit., págs. 45 y siguientes; *Littman*, pág. 149.

(108) *German. Aegypten und aegyptisches Leben im Altertum*, pág. 515.

(109) También en la isla de Madera se les canta á los bueyes cuando trillan el trigo. El canto se oye desde muy lejos y tiene una gran solemnidad. (Comunicado oralmente por Ph. *Mittermaier*.)

(110) *Palästinische Diwan*, págs. 14-20. Véase *Musil. Arabia Petrea*, pág. 302.

(111) *Lieder eines aegyptischen Bauern*, núm. 97.

(112) *Dalmann*. Ob. cit., pág. 3.

(113) Prólogo, pág. XV, y texto, pág. 64.

(114) *H. Franke. «Globus»*, t. LXXV, págs. 238 y siguientes.

(115) *Teutscher Merkur* (1788), pág. 416.

(116) Una canción para excitar al asno se encuentra en *Littmann. Neuarabische Volkspoesie*, pág. 150. Uno egipcio en *Maspero. Etudes égyptiennes*, II, pág. 89.

(117) *H. Stumme. Tripolitanisch-tunesische Beduinenlieder.* Leipzig, 1894, pág. 54.

(118) *Dalmann.* Ob. cit., pág. 147, donde hay también más cantos semejantes. Otros pueden verse en *Musil*, ob. cit., páginas 337 y siguientes, y también en la misma obra canciones que se cantan en la guerra á los caballos.

(119) Por ejemplo, *Erk-Böhme*, III, núm. 1.572; *Erlach*, II, pág. 549.

(120) *Bielenstein*, núm. 4.519.

(121) *A. Hauffen. Die deutsche Sprachinsel Gottschee*, página 377.

(122) Comunicado por Th. Meentzen.

(123) Los debo á la amabilidad de Conrady, y provienen de un japonés estudiante de Medicina en Leipzig, el Sr. Hideo Ikeda.

(124) Más citas en *Magerstedt. Bilder aus der römische Landwirtschaft*, II, págs. 56, 63, 144 y siguientes.

(125) I, págs. 203 y siguientes.

(126) *Lauterer. Australien und Tasmanien*, pág. 288. Véase también *Wilhelm. Manners of the Australian Natives*, pág. 16.

(127) *A. Bässler. Zeitschrift für Ethnologie*, XXXVII (1905), pág. 933.

CAPITULO IV

(1) *E. Schomayer. Das Arbeitslied im Walde (Oesterreichschen Forst- und Jagdzeitung* (1905), núm. 24.

(2) *Magerstedt. Bilder aus der römische Landwirtschaft*, V, págs. 244-315.

(3) *Paulitschke.* Ob. cit., I, págs. 134-217.

(4) *Jacobsen. Reise in der Inselwelt des Banda-Meeres*, página 136.

(5) *M. v. Eckenbrecher.* Ob. cit., pág. 87.

(6) *J. Ch. Petri. Ehistland un die Ehsten.*—Gotta, 1804; II, págs. 209 á 213.

(7) Publicado por *W. Scheffer. Die französische Volksdichtung und Sage*, I, pág. 301.

(8) *Bremer Nachrichten* (1908), núm.85.

(9) *Kallenberg. Auf dem Kriegspfad gegen die Massai*, página 103.

(10) Cuaderno complementario núm. 34 de las *Mitteilungen de Petermann*, pág. 36.

(11) *Wismann. Im Innern Africas.*—Leipzig, 1888; pág. 62.

(12) Conrady me comunica lo siguiente: «Los chinos suelen acompañar, ó, como ellos dicen con más exactitud, apoyar, el machacar de los cereales en el mortero con cantos y exclamaciones. Esto lo demuestra la siguiente prohibición del libro ritual *Li-ki*: «lun yeu sang'c ung put siang» cuando en la vecindad hay

un duelo no debe apoyarse (siang) el deshacer de los granos de cereales en el mortero con la voz). Sobre esto dice un comentario: «*Siang* significa ayudarse con sonidos unos á otros; es decir, que los trabajadores dan gritos (ó cantan, que ambas cosas puede significar la palabra empleada) para apoyar la operación.» Y otro: «*Siang* significa un sonido por el cual se ayudan mutuamente; una exclamación con la cual se apoya el trabajo de deshacer el grano en el mortero, una cosa semejante á los gritos de *a-hú* que dan las gentes cuando tienen que tirar de un peso muy grande.»

(13) *M. Courant. Bibliographie Coréenne*, I, pág. 250.

(14) Merece notarse aquí el que conserva, por lo menos, el estribillo de una canción alemana de trituration, y por cierto en una de aquellas danzas religiosas (*geistlichen Ringeltänze*), con cuya letra se cantaban en el siglo XVI las melodías profanas de baile. El estribillo dice: «So stampen wir die Hirse!» Dada la gran importancia que para la alimentación del pueblo ha tenido en épocas anteriores el mijo, hay que suponer que su trituration estuvo muy extendida también entre nosotros. Es lástima que aquel estribillo no nos haya llegado sino, por decirlo así, en forma terciaria, por intermedio de la canción de baile y del canto religioso. Es digna de nota la característica melodía que puede encontrarse en *Erk-Böhme*, II, pág. 717.

(15) *M. Courant*. Ob. cit., págs. 244 y siguientes.

(16) *Staudinger. Im Herzen der Haussaländer* (segunda ed.), pág. 65.

(17) Comunicado por el Sr. Tsur.

(18) *Lewin. Wild races of South-eastern India*. — London, 1876; pág. 271.

(19) Conrady me comunica lo siguiente sobre esto: «Para derribar y levantar árboles, dan los trabajadores chinos la señal para el movimiento acompasado por la exclamación *hù* ó *a-hù* (*yê-hù*), al cual se puede seguir durante mil años y quizás durante tres mil.

(20) *H. Schumacher. Archiv für Eisenbahnwesen*, XXII, (1899), pág. 1.213.

(21) Comunicado por E. Stenzel á Conrady.

(22) Informe del misionero Bokermann en la revista *Africa*, de la Unión Evangélica Africa, XIII (1906), pág. 24.

(24) Reunidos por *J. Ailio* y publicados en la publicación de la Sociedad literaria finlandesa, P. 81, V, pág. 108.

(25) Transcrito por el Sr. E. Morgenstern, de Berlín.

(26) Semejantes deben ser, sin duda, los cantos de los leñadores de Danzig, de los cuales tenemos noticia por un trabajo del Museo Social, de París (*Mémoires et documents*, année 1905, pág. 70), y que están formados por la letra de canciones populares muy conocidas, con un estribillo que se repite á cada segundo verso.

- (27) *Gogitschayschwili. Das Gewerbe in Georgien*, pág. 27.
- (28) *Ed. Shortland. Tradition and Superstition of the New Zealanders*.—London, 1856; págs. 162-165.
- (29) *Zeits. d. Ges. f. Erdkunde zu Berlin*, IX (1874), páginas 303-305. Cosas semejantes cuenta R. Kaldewei (*Illustrierte Zeitung* de 19 Octubre 1899, pág. 543) de las excavaciones de la Sociedad Oriental Alemana en las ruinas de Babilonia: «A consecuencia de las alusiones que á veces contienen las improvisadas estrofas se producen choques entre los distintos grupos de trabajadores. Hay otra clase de canto más pacífica en los cuales uno canta delante y los demás responden con el estribillo. En ellos lo principal es el ritmo, y se acompaña el canto con los pies, los brazos y la cabeza. La música es floja y la letra es, á veces, de una insipidez sorprendente.
- (30) *Die Lieder eines aegyptischen Bauern*.—Leipzig, 1903; núms. 1-7, 24-38.
- (31) *Three visits to Madagascar*.—London, 1858; pág. 53.
- (32) Ob. cit., pág. 180.
- (33) Lo que sigue, en *Charles E. Gover. The Folk-Songs of Southern India*.—London, 1872; págs. 107 y siguientes.
- (34) Me ha sido comunicado por la señora V. Seroff, de Moscou.
- (34) *Von Sansibar zum Tanganjika*.—Leipzig, 1888. Lo mismo atestigua *Klunzinger. Bilder aus Oberägypten*, pág. 21: Cuatro hombres transportan á veces grandes pesos sobre dos largas varas unidas horizontalmente por cuerdas.»
- (35) *Cómo encontré yo á Livingstone*.
- (36) *Sitten und Gebräuche der Suaheli*, pág. 227. Semejantes á ellos son las canciones de esclavos, pág. 309.
- (38) Láminas en *Grierson. Bihar, Peasant Life*, págs. 45 y siguientes.
- (39) Ob. cit., pág. 181. Véase también *Graul. Reise in Ostindien*, V, pág. 76.
- (40) La traducción y la rectificación del original la debo á la amabilidad del Sr. Inazo Nitobe.
- (41) *Les Colonies françaises*, III, págs. 249, 341.
- (42) *Sibree. Madagascar*, págs. 149 y siguientes. *Keller. Ostafr. Inseln*, pág. 104.
- (43) *Im Reiche der Muata Jamwo*, pág. 21.
- (44) Impresa en el «Catálogo de las obras musicales» que se encuentran en las bibliotecas y archivos de Augsburgo.
- (45) *Ratzel. Völkerkunde*, I, pág. 234. *Shortland*. Ob. cit., pág. 211.
- (46) *Reise in Arabien*, I, pág. 132.
- (47) *Erman. Aegypten*, pág. 326.
- (48) *Voyage autour du monde*. Cit. por *Hangen*, ob. cit., lámina III.

(49) En una noria nubia, el mismo procedimiento de trabajo. Véase *Heilborn. Völkerkunde*, pág. 95.

(50) Comunicado por el Sr. Tsur.

(51) Según la ordenanza bávara de jornaleros de 1729, «en las obras hidráulicas ganarán los trabajadores ordinarios 18 kreuzer; pero el que canta delante, 14 de jornal». (*Schmeller. Diccionario bávaro.*)

(52) *Zeitschrift des Vereins für Volkskunde*, XV, págs. 333 y siguientes. Para más ejemplos austriacos, *Zeitschrift für oesterr. Volkskunde*, V, pág. 234. «Das Volkslied», publicado por Pomer, II, pág. 142; VII, pág. 61, 110.

(53) Paseaba por la orilla donde el mar bravío hervía en la arena y así llegué hacia Wustrow. Allí trabajaban los viejos pescadores en los malecones que se construían como defensas contra el mar, y era un magnífico espectáculo el ver cómo la multitud de pescadores iba, seria y solemne, entre cantos, clavando los postes. Cantaban la canción «Hace mucho tiempo que no he visto á mi amada. Ayer, por la tarde, la vi delante de la puerta de su casa. Pensé en saludarla», etc. El cantar iba sonando estrofa tras estrofa en penoso ritmo, y entre nota y nota iban cayendo los golpes secos de los grandes mazos.—*Karl Hauptmann. Aus meinen Tagebuch.*—Berlín, 1900; pág. 96.

(54) En *Schmeller. Die Mundarten Bayerns*, pág. 526.

(55) En *Battenberg. Die alte und die neue Peterskirche zu Frankfurt a. M.*, pág. 224.

(56) Además de estas dos canciones, inserta Battenberg otra tercera. Es una canción popular muy extendida en Nassau y en Hesse, que se canta también por los soldados como canción de marcha.

(57) Publicado por O. Schütte en *Zeitschrift der Verein für Volkskunde*, XV, pág. 102.

(58) Publicado en el *Zeits. d. Ver. f. Volkskunde*, VII (1897), pág. 437.

(59) *Zeits. d. Ver. f. Volkskunde*, VII, pág. 440, y *Marine Runschau*, X, 2 (1899), pág. 1.036.

(60) Esta canción y la siguiente la debo á la amabilidad del Sr. P. Stubman, de Dresde.

(61) Cantado en la reconstrucción del campanile de San Marcos y publicado en el *Corriere della Sera*, 1904, núm. 93 (3-4 Abril).

(62) El texto de esta canción, muy extendida, puede encontrarse en la colección «Ruisseñor», de M. Lederle, San Petersburgo, 1891, pág. 156. La melodía la debo á la amabilidad del señor J. Boujanski. Por lo demás, la canción se canta también con otros trabajos en común. Y á la letra que se inserta aquí se agregan distintas improvisaciones. Véase una descripción con mucho colorido en *Máximo Gorki. Era el otoño.*

(63) Comunicada por el Sr. H. Palander, de Tavasteus. El que más se canta es el primero de los dos.

(64) En otro sitio, donde se construía un puente, se introducían postes entre un ruido monstruoso y un caos de gritos articulados. «*Spieß. Die preussische expedition nach Ostasien während der Jahre 1860-62*». El mismo dice en la pág. 154: «No ha sonado (en Yokoama) en mis oídos canto alguno, y los gritos que los obreros japoneses daban introduciendo postes y que formaban un ruido ensordecedor, no podían indemnizarme de aquella privación.»

(65) *Nippon Gakafu. Canciones populares japonesas preparadas para piano.*

R. Dittrich.—Leipzig, 1894-95; cuad. I, núm. 1, y cuad. II, núm. 9.

(66) *Heilborn*. Ob. cit., pág. 87, con una lámina.

Erman. Aegypten, pág. 570.

(67) Comunicado por el Sr. Tsur. La música ha tenido el señor A. Prüfer la amabilidad de escribirla, y por su consejo se ha suprimido la división en compases.

(68) *Mitteilung des Verein für sächsische Volkskunde* (1899), núm. 9, pág. 15.

(69) *Im fernen Osten*.—Viena, 1881; pág. 402.

Véase también el texto en *Lederle*, ob. cit., pág. 153. La canción se ha convertido en un canto de trabajo general análogo al núm. 153, que se canta también remando, derribando árboles, en las obras en construcción, etc.

(70) En «*Azwinischen Bogen*», del abad Dominik.—Strasbourg, 1679. Cit. en *Schmeller. Bayr. Wörtterbuch*, I, supl. 1.403.

(71) Se encuentran intercalados en un escrito político del año 1549: *The Complaynt of Scottlande*, reedited by James A. H. Murray.—London, 1872 (*Early English Text Society, Extra series*, núm. XVII), págs. 40 y siguientes, é introducción, páginas LXIX y siguientes.

(72) Según un artículo muy instructivo del *Manchester Guardian*, copiado en el *Evening Post* de 4 de Septiembre de 1905, del cual he tomado también los ejemplos que van arriba. Véase P. A. Hutchison, *The Journal of American Folk-lore*, XIX (1906), págs. 16 y siguientes.

(73) *Erk-Böhme*, III, núm. 1.502. «Las dos canciones se cantan lentamente al principio y rápida y alegremente al final.» Véase también allí la canción de los marineros de Danzig, que se canta al botarse el barco.

(74) *Dalmann*. Ob. cit., págs. 141 y siguientes.

(75) *Bilder aus Oberaegypten*, pág. 290. Canciones de marineros suaheli en *Velten*, ob. cit., págs. 221 y siguientes.

(76) *Talvj*. Ob. cit., págs. 35 y siguientes. *Burnes. Narrative of a voyage on the Indus*.—London, 1834; pág. 54. Cantos de izar

la vela en el puerto de Bagamoyo, en *R. Böhm. Von Sansibar zum Tanganjika*, pág. 13. Canciones de marineros griegos, en *Sanders*, ob. cit., pág. 107, y *Fuuriel. Neugriegische Volkslieder*, II, páginas 112 y siguientes.

(77) *Dr. a. Voltzkow. Von Morondava zum Mangoki*, página 125.

(78) Para los japoneses, *Spiess*, ob. cit., pág. 149.

(79) Al mismo tiempo parece que cantaban también los remeros como resulta de una *celeuma* descubierta por Dümmler, donde se contiene el estribillo ¡Heia naehia heleia naehia naehia heleia! Public. en *Zeitschrift. für das Altertum*, XXVII, página 523.

(80) *Sittliche und natürliche Geschichte von Tumkin*.—Leipzig, 1779; pág. 142. «En los barcos de los mandarines las maniobras se hacen al compás de dos bastones pequeños ó de una campanilla, á cuyo ritmo marchan los movimientos de los marineros.»

(81) *Verh. der Berliner Anthropologische Gesellschaft* (1882), pág. 83. Canciones de remeros con acompañamiento de flautas y tambores los hay también entre los chinos.

Véase *Forke. Blüten chinesischer Dichtung*.—Magdeburg, 1882; pág. 8. En Camboadge, «en las fiestas acuáticas», las piraguas luchan en velocidad al son del tantam. *Les Colonies françaises*, III, pág. 126. De los pueblos de las playas de Livonia, que se alimentan principalmente de pesca, dice un observador finlandés: «En las noches tranquilas del verano, en que el tiempo invita á permanecer á la orilla del mar, acompaña un músico á los obreros, y al son de la música se convierte en un juego el trabajo.»

(82) *Finsch. Samoafahrten*, pág. 131.

(83) *Baker. Ueber die Musik der nordamericanische Wilder*, núm. XXXIX, pág. 75. Véase también *The Poetical Works of Thomas Moore*, pág. 181.

(84) *Von Hügel. Kaschmir und das Reich der Siek*, I, páginas 295, 88, pág. 410.

(85) *Ehrles. Im Sattel durch Indo-China*, II, pág. 104.

(86) *Semper*. Ob. cit., pág. 93.

(87) *Parkinson. Im Bismarck Archipel*, pág. 150.

(88) *F. Krause. Jahrbuch des Mus. f. Völkerkunde zu Leipzig*, I, págs. 133, 146.

(89) Véase el apéndice y las notas en *Hangen. Ueber die Musik einige Naturvölker*.—Hanburg, 1892.

(90) *M. Buchner. Reise durch den stillen Ocean*, pág. 281.

(91) *Reise nach und in Neuseeland*, pág. 166. *M. Buchner*, Ob. cit., pág. 150.

(92) Ob. cit., págs. 167 y siguientes.

(93) *Land und Volk in Africa*, pág. 45.

(94) *Kamerun*, pág. 36.

(95) *Durch der dunkel Weltteil*, II, págs. 68 y 282. Véase también *Kollmann. Der Nordwesten unserer ostafrikanischen Kolonien*, págs. 14, 88. *Holub*, ob. cit., II, pág. 152.

(96) *J. Sibree. Madagascar*.—Leipzig, 1881; pág. 197. *Keller. Die ostafrikanischen Inseln*.—Berlín, 1898; pág. 105.

(97) *Reise in die Inselwelt des Banda-Meerer*, págs. 96, 180.

(98) *Pallegois-Bey. Dictionnaire siamois-français-anglais*.—Bangkok, 1896.

(99) Colección completa en *Jos. H. Cruri. Sea Nile, the Desert and Nigritia: Travels in company with Capt. Peel*, 1851-1852.—London, 1853; págs. 307 y siguientes. Véase también *Kiese wetter. Die Musik der Araber*, lám. XX, núm. 21, y *Dalmann. Palästinische Diwan*, pág. 143.

(100) Comunicado por el Sr. Tsur.

(101) *Gerhardt. Wila*, II, pág. 138.

(102) *G. Schwabe. Zeitschrift für Völkerpsychologie und Sprachwissenschaft*, II (1862), pág. 565.

(103) Véase *Böckel*, ob. cit., pág. LXII.

(104) Parece que la mejor de estas colecciones es *Cabin and Plantation Songs, as sung by the Hampton students arranged by Thomas P. Fenner, Frederic G. Rathbun and Miss Bessie Cleveland* (tercera ed.).—New York y London, 1901; 166 páginas. Las canciones han sido transcritas por los estudiantes del Sur de la «Hampton normal and agricultural Institute of Virginia».

(105) Véase *Ratzel. Die Vereingniten Staaten von Amerika* (segunda ed.), II, pág. 289.

(106) *Plantations Songs for my Lady's Banjox and other Negro Lyrics and Monologues by Eli Shepperd*.—New York, 1901.

(107) Véase *The Music Review by Clayton F. Summy*.—Chicago, 1893-4; pág. 607.

(108) *Chicago Record Herald* de 10 de Enero de 1901. Parece que este ejemplo encontró imitadores. En el *Leipsziger Tageblatt* de 5 de Junio de 1908 dice una crónica de los Estados Unidos: «Se han hecho ensayos que demuestran que en un trabajo uniforme y que necesita terminarse rápidamente nada excita tanto el fuego de los obreros como la música. El primer ensayo práctico se ha hecho en Canajoharie, en el Estado de Nueva York, donde se hacía tocar un piano metálico, marcha tras marcha, para estimular á los trabajadores á destajo. El resultado fué comprobar que en las horas en que se tocaba la música era mayor el rendimiento del trabajo, por lo cual se instaló un piano en cada sección de la fábrica. En Chicago hicieron el ensayo en mucha mayor escala los directores de la Sociedad Libby. Cuando vinieron los pedidos urgentes para la flota del Océano Pacífico se instaló toda una orquesta en la cocina central, que, dicho de pasada, es la mayor del mundo, y á los acordes de las piezas de Sousa y de otros populares compositores se embalaron y sellaron miles de

cajas de carne. Se calcula que el rendimiento del trabajo excedió en un 40 por 100 á todos los records hasta entonces conocidos.»

CAPITULO V

- (1) *Casalis. Les Bassoutos*, pág. 351.
- (2) *Burton y Speeke. Exped. de Andree*, págs. 335, 359.
- (3) *Holub. Ob. cit.*, I, pág. 438.
- (4) *M. von Eckenbrecher. Ob. cit.*, pág. 114.
- (5) *Ratzel. Völkerkunde*, II, pág. 123.
- (6) *Zeitschrift f. Ethnologie*, XXXVII (1905), pág. 683.
- (7) *Von Sansibar zum Tanganyka*, pág. 19.
- (8) *Im Reiche des Muata Jamwo*, págs. 14, 64, 77 y 127.
- (9) *Stanley. Durch den dunkeln Weltteil*, II, pág. 103. Últimamente se han publicado canciones de marcha muy interesantes de los wanyamwezi, en las *Mitteilungen des Sem. f. oriental. Spr. zu Berlin*, IV, 3, pág. 56. Otros se encuentran también en *Velten. Sitten und Gebräuche des Suaheli*, pág. 298, y *Weule. Negerleben*, pág. 324.
- (10) *Böhme. Altdeutsches Liederbuch*, núm. 186.
- (11) *Böhme. Ob. cit.*, núms. 252-266. *Erk y Böhme. Liederhort*, núms. 1.592-1614.
- (12) *Böhme. Altdeutsches Liederbuch*, núms. 568-570, 573-580. *Erk y Böhme*, núms. 2.019, 2.075 y siguientes, 2.082, 2.087, 2.091.
- (13) Mayores desenvolvimientos sobre este punto, en mi *Entstehung der Volkswirtschaft*, págs. 278 y siguientes. Es extraño que Kropotkine en su *Ayuda mutua* haya tratado este punto sólo secundariamente.
- (14) Véase *Kindlinger. Geschichte der deutschen Hörigkeit*, págs. 209, 213.
- (15) *Casalis. Ob. cit.*, pág. 171, con ilustraciones. El último puede verse también en *G. Gerland. Atlas der Ethnografie.*—Leipzig, 1876; lám. 22, núm. 25.
- (16) Comunicado por el misionero *K. Endemann*, en *Zeitschrift f. Ethnologie*, VI (1874), págs. 27, 30, 61, 63.
- (17) Véase la interesante descripción del misionero *Henri A. Junod* en el *Bulletin de la Société neuchâteloise de géographie*, X (1898), pág. 141.
- (18) *Thonnar. Essai sur le système économique des primitifs d'après les populations de l'Etat indépendant du Congo.*—Bruxelles, 1901; págs. 64 y siguientes.
- (19) *Endemann. Ob. cit.*, pág. 26. *Holub. Sieben Jahre in Südafrika*, II, pág. 378. *Casalis*, págs. 140 y siguientes.
- (20) *Meinecke. Die deutschen Kolonien*, pág. 35. Véase *F. Hutter. Wanderungen und Forschungen im Nord-Hinterland von Kamerun*, pág. 390.
- (21) *Mitt. des Seminars für oriental. Sprachen an der Universität.*—Berlín, 1901; sec. 3, págs. 53 y siguientes y pág. 61.

Más datos sobre las prestaciones personales en el Africa oriental, *Velten. Reiseschilderungen der Suaheli* (1901), págs. 173, 17b, 186.

(22) *Studinger. Im Herzen der Haussaländer*, pág. 238.

(23) *G. Rohlf's. Pettermans Mitt*, cuad. compl. 34, pág. 15.

(24) *L'Illustration*, núm. 2.929 (15 Abril 1909), pág. 236.

(25) Es un comentario que no he podido ver y al que sigue *E. Biot, Le Tscheuli*, II, pág. 265.

(26) III, 1, 6 (véase *Strauss. Shiling*, pág. 396).

(27) *J. Legge. Chinesische Clasiker*, V, 1, 289; V, 2, 475, y IV, 1.

(28) *Alexander Hosie. Three years in western China*.—London, 1890; pág. 165, y *Bridman*, en el *Journal of the North China branch of the Royal Asiatic Society*, III (1859), pág. 285.

(29) *Ehlers. An indischen Fürstenhöfen*.—Berlín, 1894; I, pág. 128.

(30) *Lewin. Wold races of South-eastern India*, págs. 31 y siguientes y 123 y siguientes.

(31) *Crooke. The popular religion and Folklore of Northern India*, II, pág. 291.

(32) *Dilock. Die Landwirtschaft in Siam*.—Leipzig, 1908; pág. 103.

(33) *Sittliche und naturliche Geschichte von Tunkin*, pág. 29.

(34) *Reise in der Inselwelt der Banda-Meeres*, pág. 117. En Borneo la construcción de casas se hace por prestación personal y con acompañamiento de gong. *Journal of the Anthropological Institute of Gr. Br.*, XXIII, pág. 161.

(35) *K. Florenz. Formosanische Volkslieder*, págs. 110 y siguientes.

(36) Lo que sigue está basado en las noticias de uno de mis oyentes, el Sr. P. Gogitschayschwili, que ha visto en su patria estas costumbres y completado sus recuerdos dirigiendo preguntas á sus compatriotas.

(37) *Voyage dans la Russie méridionale*.—París, 1826; I, página 287. «En la época de la vendimia las mujeres y las muchachas rivalizan con los hombres en ardor para el trabajo, y este trabajo se anima por cantos y gritos que les excitan. Yo he sido testigo de su emulación, y me costaba trabajo comprender cómo su cuerpo y sobre todo su pecho no se rendían al peso de esta doble fatiga, tan largamente prolongada.»

(38) La canción se encuentra también en una colección de cantos populares geórgicos que se ha publicado con el título de *Ssalamuri* (flauta) en Tifis, 1896, núm. 26

(39) *Ssalamuri*, núms. 28 y 16.

(40) Se refiere á la costumbre de llevarles á los difuntos en determinadas festividades (principalmente Navidad, Pascua y Ascensión) una parte de la comida que se les coloca sobre la tum-

ba después que ha sido bendita por el pope. Estas provisiones pertenecen luego en parte á los sacerdotes y en parte á los pobres.

(41) *Dalman*. Ob. cit., pág. 21, nota I. *L. Bauer. Volksleben*, pág. 259. *Musil. Arabia Petrea*, III, pág. 299.

(42) *Dalman*. Ob. cit., págs. 3-14.

(43) «Der Bote aus Zion», 1901, pág. 41. El conocimiento de este interesante pasaje lo debo á la amabilidad de mi colega Kittel.

(44) *Dalman*. Ob. cit., pág. 20. *Musil*, III, pág. 304.

(45) *Dalman*. Ob. cit., pág. 63.

(46) *Travels in the little known parts of Asia Minor*.—London, 1870, II, pág. 138, y con más detalles, en la obra del mismo autor *Bible Lands, their modern customs and manners* (1875), II, pág. 609.

(47) *Bilder aus Oberaegypten*, pág. 92.

(48) Véase *Krauss. Sitte und Brauch der Südslaven*, pág. 151. *J. Iwantschoff, Primitive formen des Gewerbetriebs in Bulgarien*.—Leipzig, 1896; pág. 46.

(49) En serbio por Pantaleón. San Elías cae en 20 de Julio, María Magdalena el 22, y San Pantaleón el 28; es decir, los tres en el tiempo crítico de la cosecha. Los santos están representados, como divinidades paganas, por vientos, nubes y tormentas. El tempestuoso Pantaleón, encolerizado contra los turcos, que permiten trabajar en domingo, quiere aniquilar por una tormenta la cosecha. Pero la dulce María acalla su cólera. «Pues los turcos no querían creer á los cristianos que nosotros éramos quienes habían destruido la cosecha, y porque el fruto maduro no aguarda hasta el día de labor.»

(50) *Iwantschoff*. Ob. cit., págs. 69 y siguientes. *Dozon. Chansons populaires bulgares*, pág. XVI.

(51) *Kanitz. Donaubulgarien un der Balkan*, II, págs. 295 y siguientes. *Iwantschoff*. Ob. cit., págs. 60 y siguientes.

(52) Comunicado por carta por el Sr. M. V. Smiljanic, de Belgrado.

(53) Tomo este pasaje de una descripción detallada de Rosa Julien, que se publicó hace algunos años en una revista femenina ilustrada; la exactitud de su contenido me ha sido además confirmada por un estudiante rumano.

(54) *K. F. Kaindl. Beiträge zur Volkskunde, des Ostkarpatengebietes*, en el *Ztschr. f. oestrr. Volkskunde*, VI (1900), página 233.

(55) *Ztschr. f. österr. Volkskunde*, XII (1906), pág. 59. Algunos, equivocando completamente las cosas, tienen á la claca por un resto de los tiempos de la servidumbre de la gleba. En esta creencia están fortalecidos por la circunstancia de que después de la liberación de los campesinos, entre éstos y los señores se pactan prestaciones de servicios en la forma de prestaciones.

(56) Descripción en *Schein. Materialien zum Studium der Sitten und Sprache der russischen Bevölkerung des Nordwesten.*—San Petersburgo, 1887; I, págs. 201 y siguientes. Sobre las costumbres de cosecha en relación con el toloka, *Ralston, The Songs of the russian people*, pág. 250.

(57) El texto y la melodía los debo á la amabilidad de la señora Seroff. Véase *Schein. Russischen Volkslieder*, I, pág. 104 (una canción para la recolección de cecles), y *Materialen*, etc., I, pág. 259 (para la siega de las mieses en verano).

(58) Una canción alemana de una analogía sorprendente, en *Simrock. Die Volkslieder*, núm. 265.

(59) *Herder*. Obras, t. XXV, págs. 391 y siguientes.

(60) *Petri. Neueste Gemälde von Lief-und Ehtland*, páginas 438 y siguientes. *Petri. Ehtland un die Ehsten*, pág. 215.

(61) *Vielenstein*. Ob. cit., pág. 324.

(62) *Teutsche Mercur*, núms. 232 y 234 de 1787; III, páginas 242 y siguientes. Núm. 233 de *Hurt. Vanakannel*, II, 224. Las canciones letas están tomadas de la colección de Vielenstein.

(63) Toda la vestimenta que usan los estonios para segar el trigo se reduce á una camisa sujeta á la cintura por una cinta, una montera y un collar de corales al cuello.

(64) Véase la interesante descripción de *Tesner. Die Slawen in Deutschland*, págs. 74 y siguientes.

(65) *Kropotkin*. Ob. cit., pág. 249.

(66) Véase *Ztsr. f. österr. Volkskunde*, IV, pág. 267.

(67) *Schmeller. Bayerische Wörterbuch*, II, págs. 586 y siguientes.

(68) Véase *Firmenich*. Ob. cit., III, págs. 631, 687, 693. *Böhme*. Ob. cit., pág. 277. *Erk-Böhme*, I, núms. 123 y siguientes.

(69) Véase, por ejemplo, *Frommann*. Ob. cit., I, pág. 283.

(70) Ambas noticias en *E. Meyer. Deutsche Volkskunde*, página 395, y *Hardt. Luxemburger Weist*, pág. 671.

(71) *Ztsr. d. Ver. f. Volkskunde*, VI (1896), pág. 372.

(72) *Grimm. Weis*, IV, pág. 756, § 5.º. *Rechtsallertümer*, página 231.

(73) Publicada por *Schröer* en las *Sitzungsberichten der philo-Histor. Kl. der Viener Akademie*, LX (1868), págs. 274 y siguientes, y *Hauffen, Die deutsche Sprachinsel Gottschee*, página 196.

(74) En la primavera de 1895 he visto á los presos de Rummelsburg, en Rieselfeldern, alrededores de Berlín, recoger la hierba al compás de las voces de mando de un vigilante.

(75) Véase más arriba.

(76) *Wallon. Histoire de l'esclavage dans l'antiquité*, I, página 456.

(77) Ultimo viaje, I, pág. 290.

CAPITULO VI

(1) *M. Buchner. Reise durch den St. Ocean*, pág. 143. *Paulitsche*. Ob. cit., II, pág. 217. *Ehrenberg. Ztschr. f. Ethnologie* (1874), pág. 3. *K. v. d. Stein*. Ob. cit., pág. 267.

(2) Juan Pablo piensa también que la música y el baile son esencialmente idénticos cuando dice que la música es un baile invisible y el baile una música silenciosa.

(3) *Krause. Gymnastik und Agonistik der Hellenen*.—Leipzig, 1841. *M. Emmanuel. La danse grecque antique*.—París, 1896.

(4) *Reisen durch verschiedene Provinzen des russischen Reichs* (1772-73), III, pág. 74.

(5) En *Szwobada. Musikgeschichte*, I, pág. 158. *A. de la Fage*, de cuya *Hisoire de la musique et de la Danse* lo toma *Szwobada*, «señala una singularidad música, que consiste en que los jornaleros del Egipto actual en el trabajo armonizan la duración de sus movimientos con la medida de una canción que cantan incesantemente». La relación es, naturalmente, la contraria.

(6) *Grosse*. Ob. cit. pág. 219.

(7) *Wellsted's Reisen in Arabien*, I, pág. 25.

(8) *Reise in die Inselwelt der Banda-Meerres*, pags. 170 y siguientes.

(9) Ob. cit., pág. 209.

(10) Tomado de *Ambros. Geschichte der Musik*, I, pág. 549.

(11) *Stanley. Cómo encontré yo á Livingstone*.

(12) *Talvj. Versuch*, págs. 191 y siguientes.

(13) *Emmanuel*. Ob. cit., págs. 275 y siguientes.

(14) *W. Magnus* en el *New Yorker Staats Zeitung*. (Tomado de un extracto del *Leipziger Tageblatt*, 20, VII (1902).

(15) *Shortland. Traditions*, pág. 160.

(16) *Shortland*. Ob. cit., pág. 157. Muchos de estos cantos parecen haber sido originariamente cantos de trabajo. Así los chinos tienen un canto al cual llaman *yang-ko*, y que se canta a plantarse el arroz. Y el mismo canto se canta también en las carreras de zancos y hasta en las procesiones.

(17) *Schäffer. Lieder eines ägyptischen Bauern*, núm. 22.

(18) *Velten. Sitten und Gebräuche der Suaheli*, págs. 34 y siguientes.

(19) Un canto serbio de columpio se encuentra en *Gerhard*, I, pág. 73.

(20) Comunicado oralmente por H. Palander. Véase *Neus*. Ob. cit., pág. 363.

(21) *Teutscher Mercur* (1787), III, pág. 248.

(22) *Petri. Ehtland un die Ehsten*, pág. 251.

(23) *Neus. Ehtnische Volkslieder*, págs. 362 y siguientes.

(24) *Neus*. Ob. cit., págs. 382-389, inserta ocho de estas can-

ciones. Los juegos de los esclavos del Sur van ordinariamente unidos con danzas. Krauss. Ob. cit., págs. 142 y siguientes.

(25) *Gerhardt*. Ob. cit., II, pág. 25.

(26) *Neus*. Ob. cit., pág. 74.

(27) *Sibree. Madagascar*, pág. 232.

(28) *Waler. Livingstone letze Reise*, II, pág. 377.

(29) *Der Nordwesten unserer ostafr. Kolonie*, pág. 69.

(30) *Opera selecta*, III, págs. 364 y siguientes, y *Rühs. Finland*, pág. 327. La primera voz inicia el canto; una vez que ha llegado algo así como á la penúltima sílaba del primer verso, le sucede la segunda voz, porque por el sentido y el metro puede fácilmente adivinar la palabra que falta. En seguida, la segunda voz repite sola el primer verso, como si diera su aprobación. Entretanto, calla la primera voz hasta que llegan las últimas sílabas del verso, que se cantan por las dos. A continuación canta el verso siguiente hasta que entra de nuevo la segunda voz. Este tiempo de espera lo aprovechan los improvisadores para pensar en los versos que van á seguir.

(31) *H. Paul. Kanteletar*, introducción, pág. VIII.

(32) Quizás sea conveniente hacer aquí referencia á una costumbre particular de las escuelas orientales: el aprender de memoria en voz alta con movimientos corporales rítmicos. *L. Scheneller (Bis zur Sahara, Leipzig, 1905, pág. 24)* dice sobre una escuela de Argel: «Cada niño tiene en la mano, en la que está escrito un pasaje del Corán. Sentados, con las piernas cruzadas, tienen que repetir innumerables veces este pasaje, moviendo al mismo tiempo el cuerpo hacia atrás y adelante; esta gimnasia, que debe ser muy conveniente para gentes que están largo tiempo sentadas, sirve además, según los maestros mahometanos, para mantener el espíritu en una maravillosa actividad. Tan pronto como uno de los escolares cesa de gritar ó de bambolearse, el tirano de la escuela le anima, golpeándole con una vara en la cabeza, á seguir su tarea».

(33) *Lumholtz. Unter Menschenfressern*, pág. 200.

(34) *Shortland*. Ob. cit., pág. 169.

(35) *Baessler. Südseebilder*, págs. 37-39.

(36) *Ambros. Geschichte der Musik*, I, pág. 101.

(37) *Hosäus. Spanische Volkslieder und Volksreime*, prólogo, pág. 10.

(38) *Fauriel. Neugriechische Volkslieder*, introducción, página LVII.

(39) En el *Vierteljahrsschr. f. Musikwissenschaft*, VIII, página 509.

(40) El primero me ha sido proporcionado por el Pastor W. Lüpkes, de Marienhafé, y el segundo por el Sr. Ch. J. Klumker.

(41) *Rochholz. Alemannisches Kinderlied und Kinderspiel aus der Schweiz*, pág. 456.

(42) Ejemplos en *Böhme. Kinderlied*, págs. 190-198, números 940, 974 y 976.

(43) *Sieben Jahre in Südafrika*, I, pág. 459.

(44) *Böhme*. Ob. cit., pág. 216.

(45) No puede hablarse con más detalle de todas estas cosas sin dar una descripción de cada uno de los juegos á que se refieren. Por falta de espacio aquí, recomiendo, para un más amplio conocimiento de las cosas, el libro de Böhme.

(46) *L. Lewalter (Deutsche Volkslieder, Cassel, 1896)* ha reunido un buen número de melodías y descripciones del Hesse inferior.

(47) *M. B. Portmann. Journal of the R. Asiatic Society of Gr. Br.*, XX (1888), pág. 181. La mayor parte de lo que sigue está tomado casi literalmente de este trabajo.

(48) Citaremos aquí otros ejemplos (designados según la numeración de Portmann): Núm. 6. Solo. Maia Poro vió desde mi bote una tortuga y la tiró un flechazo en el ojo. Poro reía al tirar el flechazo. Coro: Poro reía, etc. Núm. 7: Al caer el día íbamos lentamente por el bosque hacia casa y oímos cómo se componía una canoa. Coro: íbamos lentamente, etc. Núm. 8 (canción de mujer). Solo: Yo llevaba el timón y conduje el bote hasta el mar, y luego le hice dar la vuelta. Coro: Luego le hice dar la vuelta.

(49) Parece que también son semejantes los cantos de los australianos, de los cuales *Lumholtz* (ob. cit., págs. 59 y 199) inserta dos largos ejemplos. Ambos cantos comienzan con una introducción movida, pero inmediatamente se convierten en un murmullo rítmico de una sola nota. El autor hace notar: «Los indígenas tienen mejor oído para el ritmo que para la melodía.»

(50) *Ratzel*. Ob. cit., I, pág. 465. Muchas de las cosas que pertenecen á este lugar están reunidas en *Grosse. Die Anfänge der Kunst*, págs. 237 y siguientes y pág. 270. Pero este autor se equivoca en que considera á los cantos de los salvajes como esencialmente melódicos, mientras que los observadores sólo hacen resaltar en ellos el carácter rítmico. Así dice *Eyre (Discoveries in Central Australia, II, pág. 229)*: «Muchos australianos no pueden explicar el sentido ni aun de las canciones de sus pueblos, y me inclino á creer que las explicaciones que sobre ellos dan son muy imperfectas, generalmente, porque parece que se da más importancia á la medida y número de las sílabas que al sentido.» Y otro informador escribe: «En todas sus canciones repiten é intercalan ¡alabras, cantando cosas sin sentido, para variar ó sostener el ritmo.» (*Barlow. Jour. of the Anthropol. Inst.*, II, 174.

CAPITULO VII

(1) Quizás pueda irse más lejos y retrotraer el origen del baile á la costumbre de ciertos ritmos de trabajos. Piénsese que muchos de los bailes de los pueblos primitivos no son más que imitaciones de ciertas faenas.

(2) *Quia profundenda voce omne corpus intenditur venitque plaga vehementior*, dice Cicerón, Tusc., II, 23,56.

(3) Según Dalmann, en Alepo los tintoreros gritan al golpear la materia que quieren colorear. «Parece como si la faena se aligerase con eso.»

(4) En la primera edición no había hecho más que indicar una inclinación general del hombre á acompañar con gritos los movimientos corporales en trabajos difíciles. Sobre eso me escribe el Sr. Franz Oppenheimer: «¿ Puedo yo, como antiguo médico, permitirme notar que esa inclinación, indudablemente existente, tiene un fundamento fisiológico muy sencillo? El hombre que trabaja en una faena dura hace en cada tensión de los músculos una inspiración que impide al aire salir de los pulmones; al dejar luego distendido el músculo trabajador se produce una llamada espiración onante. Esta se manifiesta, según los casos, en una vocal abierta: a, ao, oh!, ó en una vocal cerrada terminada en una consonante labial: ¡Uf, up! Sería cosa de averiguar si la posición del cuerpo (derecho, inclinado, etc.) era lo determinante en este sentido.

(5) Véase los números 107, 111, 114, 128, 202, 211.

(6) En una conferencia sobre los cantos populares de los wotjakos, dice M. Buch (*Actas de las sesiones de la Sociedad científica estonia de Dorpat* (1883), págs. 133 y siguientes): «En algunas comarcas los wotjakos no poseen más que canciones sin palabras; cantan, verbigracia, *Ai dai ai mai*, etc. La canción se compone, por lo tanto, de gritos emotivos, de sonidos reflejos, de los cuales por otra parte ha salido el lenguaje humano. También la melodía es lo más sencillo que puede imaginarse, porque no tiene nunca más que tres notas: re, mi, fa. Lo mismo observó el viajero siberiano Sommier entre los samoyedos. Entre los letos parece que hay una canción con las mismas tres notas, cuya letra la forma exclusivamente el sonido ligo... Aun después de encontrada la letra de la canción, al principio no tenía una existencia permanente. Las canciones se cantan siempre con algunas variantes, de modo que en cada repetición la misma canción es algo distinta.

(7) *H. Franke. Globus*, LXXV, pág. 238.

(8) Véase *Schott. Ueber den Budhismus in Hochasien und China: Philol. u. histor. Abh. der kgl. Akad. zu Berlin* (1844), página 263.

(9) *Nägele. Ob. cit.*, págs. 125 y siguientes.

- (10) Véase también *Grosse*. Ob. cit., pág. 225.
- (11) Numerosos ejemplos pueden encontrarse en *Böhme*. Ob. cit., págs. 229 y siguientes.
- (12) «Cada cual mueve no sólo las manos, sino los pies, que desde muy temprano han aprendido á secundar la obra de las manos.» *Jagor. Ostindisches Handwerk und Gewerbe*, pág. 9. Muchos ejemplos en *Andree. Der Fuss als Greiforgan*, en sus *Ethnografie Parallelen und Vergleichen*.—Leipzig, 1889.
- (13) *Les Colonies françaises*, V, págs. 305 y siguientes.
- (14) Ob. cit., págs. 46 y siguientes. También un ejemplo en *Junod: Les Chants et les Contes des Ba-Ronga*, págs. 40-43.
- (15) *Th. Baker. Ueber die Musik der nordamericanischen Wilden*.—Leipzig, 1882; pág. 59. Véase también *K. Th. Preuss. Globus*, XCI (1907), págs. 185 y siguientes.
- (16) Véase *Mannhardt. Mythologische Forschungen*, cap. I. *Preller. Griechische Myth*, I, pág. 601. *Römische Myth*, pág. 406. *Ratzel. Völkerkunde*, I, 296, 394, 571.
- (17) Véase *Hillebrand. Das altindische Neu- und Vollmondofer*.—Jena, 1879.
- (18) *K. O. Müller. Geschichte der Griechische Literatur*, I, pág. 37.
- (19) Para ver un gran número de pasajes reunidos, la obra de *Magersted, Der Weinbau der Römer*, págs. 183 y siguientes. Véase también *Nägele*. Ob. cit., págs. 110 y siguientes.

CAPITULO VIII

- (1) Véase mi *Entstehung der Volkswirtschaft* (sexta ed.), páginas 30 y siguientes.
- (2) Grierson hace notar expresamente que no hubiera podido reunir las canciones de mujeres indias publicadas por él sin el auxilio de un indígena influente.
- (3) *Journal of the R. Asiatic Society of Gr. Br.*, XX, pág. 184.
- (4) *G. H. von Langsdorff. Bemerkungen auf einer Reise um die Welt*.—Frankfurt a. M., 1892; II, pág. 169.
- (5) Ob. cit., II, pág. 98.
- (6) Este y otros datos análogos en *Simmel*, en el *Ztschr. f. Völkerpsychologie und Sprachwissenschaft*, XIII, pág. 282.
- (7) Se encuentran numerosos ejemplos reunidos en las obras de *Böckel. Deutsche Volkslieder aus Oberhessen*, págs. CLII y CLVII, y *Psychologie der Volksdichtung*, págs. 90 y siguientes. Véase también *O. T. Mason, Womans share in primitive culture*. London, 1895; caps. VIII y IX, y *Scherer* en el *Anzeiger für deutsches Altertum und deutsche Literatur*, I, pág. 204.
- (8) *Mitteilungen des Seminars für orientalische Sprachen zu Berlin*. Año IV, sec. III, pág. 204.

(9) *Mason*. Ob. cit., pág. 176. En la misma, dos ejemplos muy característicos de canciones infantiles.

(10) Véase *Seidel. Geschichten und Lieder der Africaner*.—Berlín, 1896; págs. 170 y siguientes.

(11) *Dalmann*. Ob. cit. En general, es muy grande el número de canciones de mujeres en esta colección. Serán aproximadamente la cuarta parte del total.

(12) Los ejemplos reunidos, en *Böckel*. Ob. cit., pág. CLVI.

(13) *Wackernagel. Geschichte der deutschen Literatur*, II, pág. 47.

(14) *Semper. Die Palau-Insel*, págs. 213, 314 y siguientes.

(15) Datos numerosos, en *Böckel. Psychologie der Volksdichtung*, págs. 100 y siguientes.

(16) Véase *Hermann. Griech. Privataltertümer*, § 39, 15. *Teufel. Gesch. d. röm. Litt.* § 12. *Ribbeck. Gesch. d. röm. Dichtung*, I, pág. 7. *Marquardt. Das Privatleben der Römer*, pág. 352.

(17) *Gregorovius. Corsika*, I, pág. 148.

(18) *C. Fauriel. Neugriechische Volkslieder*, págs. LXIV y siguientes.

(19) Ejemplos muy antiguos de *Gottschée* en *Hauffen*, página 339. Otras canciones de boda pueden encontrarse en *Erk-Böhme*, III, núms. 275 y siguientes.

(20) *Dozon*. Ob. cit., pról., pág. XVII.

(21) *Nachrichten*, II, págs. 133 y 158.

(22) *Die Leten*, pág. 62, nota 14.

(23) *Dainu Balsai*, introducción, pág. XXV.

(24) Las colecciones tantas veces citadas de *Neus*, *Ullmann* y *Nesselmann*.

(25) Las canciones de criados forman un grupo interesante también por su contenido entre los cantos populares estonios y finlandeses. Véase *Neus*, ob. cit., págs. 204 y siguientes. *Paul Kantelatar*, págs. 82 y siguientes.

(26) *Bruchmann (Poetik)*, págs. 58 y siguientes) ha reunido algún material, aun cuando sólo desde el punto de vista de la curiosidad.

CAPITULO IX

(1) Según *Grosse*, ob. cit., págs. 142 y siguientes, en la ornamentación de los pueblos primitivos tiene una gran importancia «el principio de la ordenación rítmica». Si eso fuera así, el ritmo no sólo dominaría los elementos de la actividad de esos pueblos de que aquí se trata, sino que se transmitiría luego el resultado de esta actividad. Pero parece algo aventurado aceptar estas afirmaciones.

(2) Véase, por ejemplo, *E. Hanslick, Von Musikalisch-Schönen* (séptima ed.), págs. 161 y siguientes.

(3) Véase *Rau. Grundsätze der Volkswirtschaftslehre*, I, § 125. *M. Chevalier. Die heutige Industrie, ihre Fortschritte und die Voraussetzungen ihrer Stärke*, pág. 12.

(4) Véase *Ermann. Aegypten und aegyptisches Leben im Altertum*, pág. 269.

(5) En *Ana Karenine*, de Tolstoi, se encuentran observaciones muy agudas sobre los efectos del trabajo automático, sobre la disposición de ánimo de los trabajadores y sobre la cualidad del trabajo y, particularmente, sobre los efectos que producen los obstáculos que interrumpen la marcha automática de la labor y obligan á nueva reflexión.

(6) Véase *Fritsch. Die Eigeborenen Südafricas*, pág. 351.—Tomo de la *Musikal-kritischen Bibliothek*, de *N. Forkel*.—Gotta, 1778; t. I, pág. 229, las siguientes consideraciones sobre el estado de la música entre los egipcios y chinos: «Los misioneros observan que las melodías que oyeron en Cantón tienen un gran parecido con las que se cantan en el Asia meridional. Los viajeros que han descrito esta parte del mundo notaron en seguida que en el Japón, en China, en Siam y en todas las islas del archipiélago Indico, hay que animar á los trabajadores con gritos y ruidos para que trabajen... Esto proviene de la pereza del alma, que tiene que ser puesta en actividad á cada momento por un sonido fuerte ó agudo, como el de un tambor ó el de una flauta, cuyos instrumentos se encuentran en todos los países cálidos. Tonos dulces y melodiosos no moverían lo bastante el ánimo de estos pueblos, y por eso mismo no han hecho nada notable en la música, ni es fácil que lo hagan nunca.»

(7) *Scherzer. Fachmännische Berichte über die österr. Exp. nach Siam, China und Japan* (1868-1871), pág. 64.

(8) *G. Spiess. Ob. cit.*, pág. 165.

(9) Los artesanos indios trabajan casi sin instrumentos; su taller está en todas partes. He aquí, por ejemplo, el herrero indio que tiene que preparar el hierro para la casa. En el mismo sitio hace una cueva, recoge la leña que encuentra por los alrededores y quema su carbón. Al día siguiente vuelve con su fragua debajo del brazo. Planta su yunque en el suelo, con un poco de tierra se hace un hogar, mezcla el carbón con cáscaras de arroz y enciende el fuego. En seguida se sienta al lado y comienza á soplar su fuelle (una piel de ternera recosida). En cuanto el hierro está candente lo pone sobre el yunque; como torno, utiliza sus pies. De esta manera hace cerrojos, azadas, cerraduras, etc. Pero de esta manera tan sencilla no sólo trabaja el herrero común: hasta el platero hace los trabajos más finos casi sin instrumentos. En la casa de un europeo vimos una vez en un rincón del portal á uno de estos obreros ocupado en la confección de una cadena de oro. En esta operación no utilizaba más que sus diez dedos y unas tenacillas.—*K. Graul, Reisen nach Ostindien*, IV, pág. 96.

- (10) *Erman*. Ob. cit., pág. 551.
- (11) *Erman*, pág. 601.
- (12) *Erman*, págs. 640 y siguientes y 678.
- (13) *Erman*, págs. 326, 553.
- (14) *Erman*, pág. 632. En Madagascar se ven hoy todavía procedimientos semejantes. *Sibree*, ob. cit., pág. 255.
- (15) *Erman*. Ob. cit., págs. 100, 648, 374.
- (16) *Erman*, págs. 609, 278.
- (17) Con ayuda del estudiante Sr. Hikotaro Nishi, de Tokio.
- (18) Véase, por ejemplo, el *Ztschr. des Vereins für Volkskunde*, VII (1897), pág. 151, una descripción.
- (19) *M. A. Poggio. Corea*.
- (20) *Neus*. Ob. cit., pág. 82. Véase también la canción de los leñadores, pág. 228.
- (21) Véase *Corriere della Sera* (1904), núm. 93.
- (22) *Die Zeit, de* 19, XII (1903), pág. 13.
- (23) Véase mi capítulo sobre la organización del trabajo y la formación de las clases sociales en la *Entstehung der Volkswirtschafts*, págs. 227 y siguientes.
- (24) El canto de trabajo se encuentra hasta en tareas de fábrica á propósito aún hoy. Así se me han transmitido una buena cantidad de canciones que en una fábrica de tapices de Smirna, en Cottbus, cantan las muchachas durante el trabajo, y de una fábrica del Rhin se me dice que la dirección fomenta el canto durante las faenas de embalaje.



INDICE

	<u>Páginas.</u>
El trabajo de los pueblos primitivos.....	5
II.—El trabajo rítmico.....	20
III.—Cantos de trabajo.....	32
IV.—Las distintas clases de cantos de trabajo.....	45
V.—Aplicación de los cantos de trabajo á mantener unidas grandes masas de hombres.....	201
VI.—Cantos con otras clases de movimientos corporales.....	245
VII.—El origen de la poesía y de la música.....	279
VIII.—Trabajo y poesía femeninos.....	303
XI.—El ritmo como principio de evolución económica.....	317
Notas.....	339

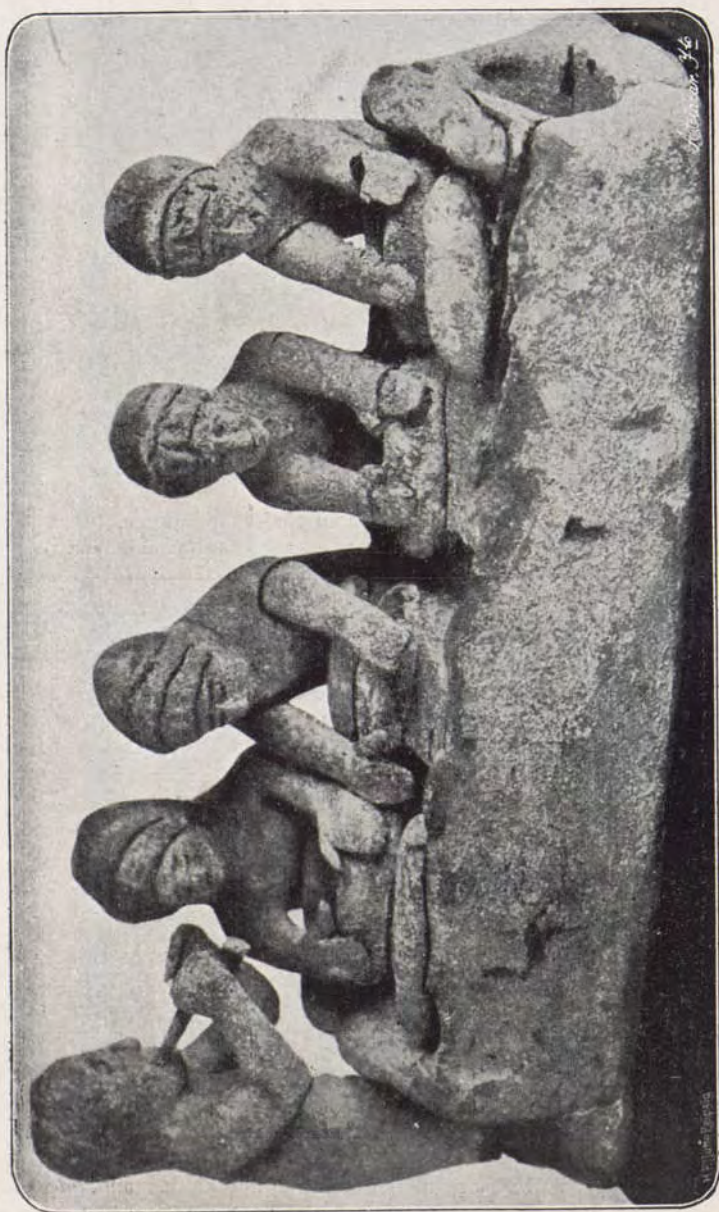
LÁMINAS



A. Mujeres de Galla moliendo en piedras frotadoras.
Tomado de Paulitschke. Ethnographie Nordost-Africas.

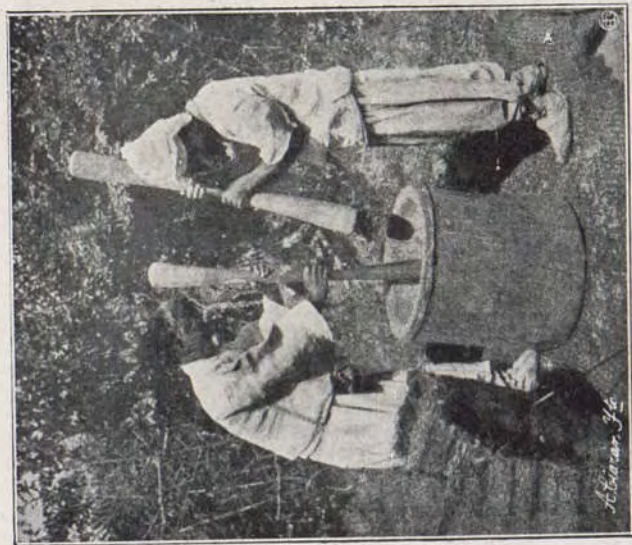


B. Mujeres de Palestina moliendo con el molino de mano.
De una *te graffa*.

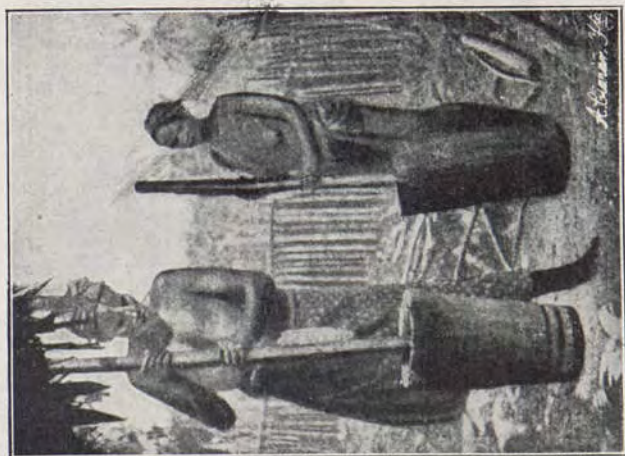


Amasando pan con acompañamiento de flautas en la Grecia antigua.

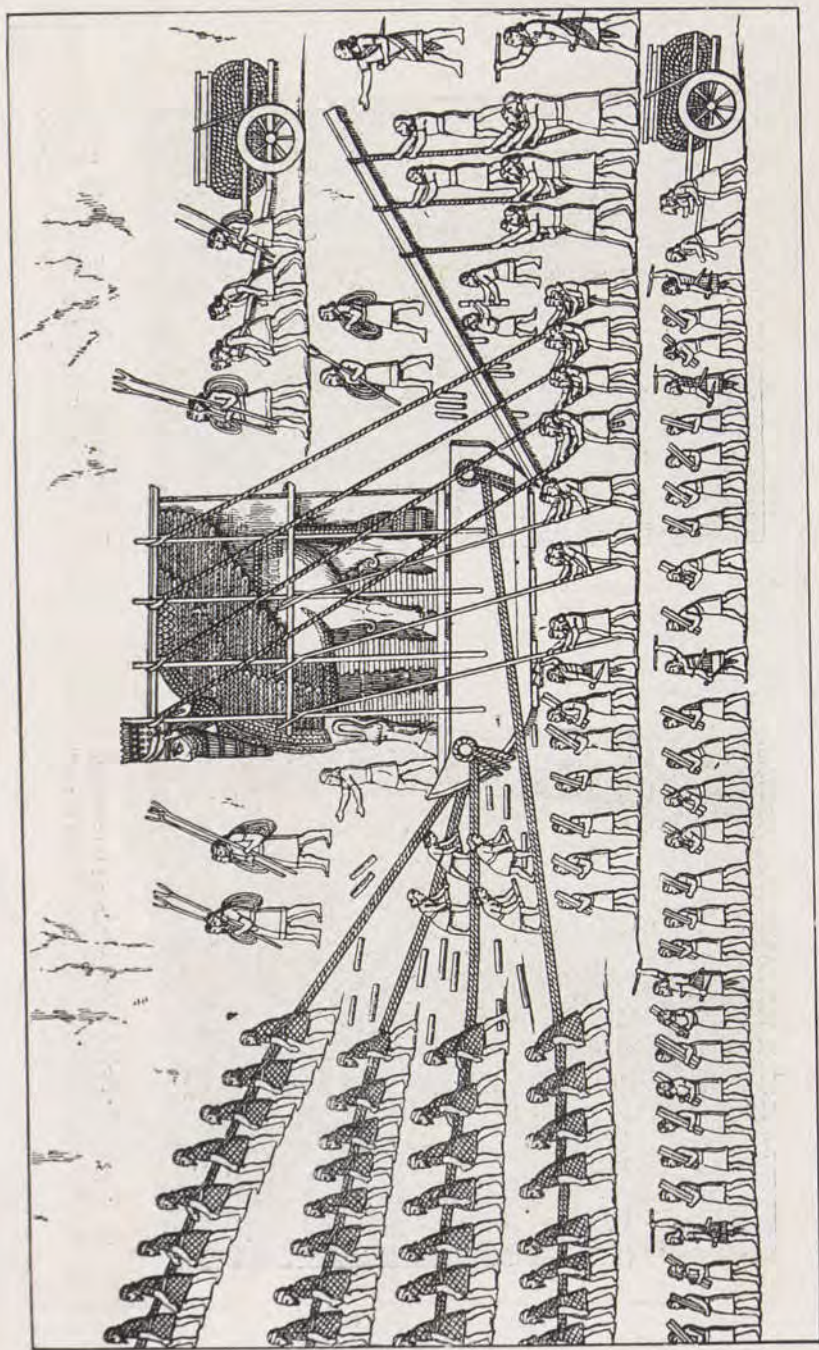
Fotografía tomada de un grupo de terracota, en el Louvre.



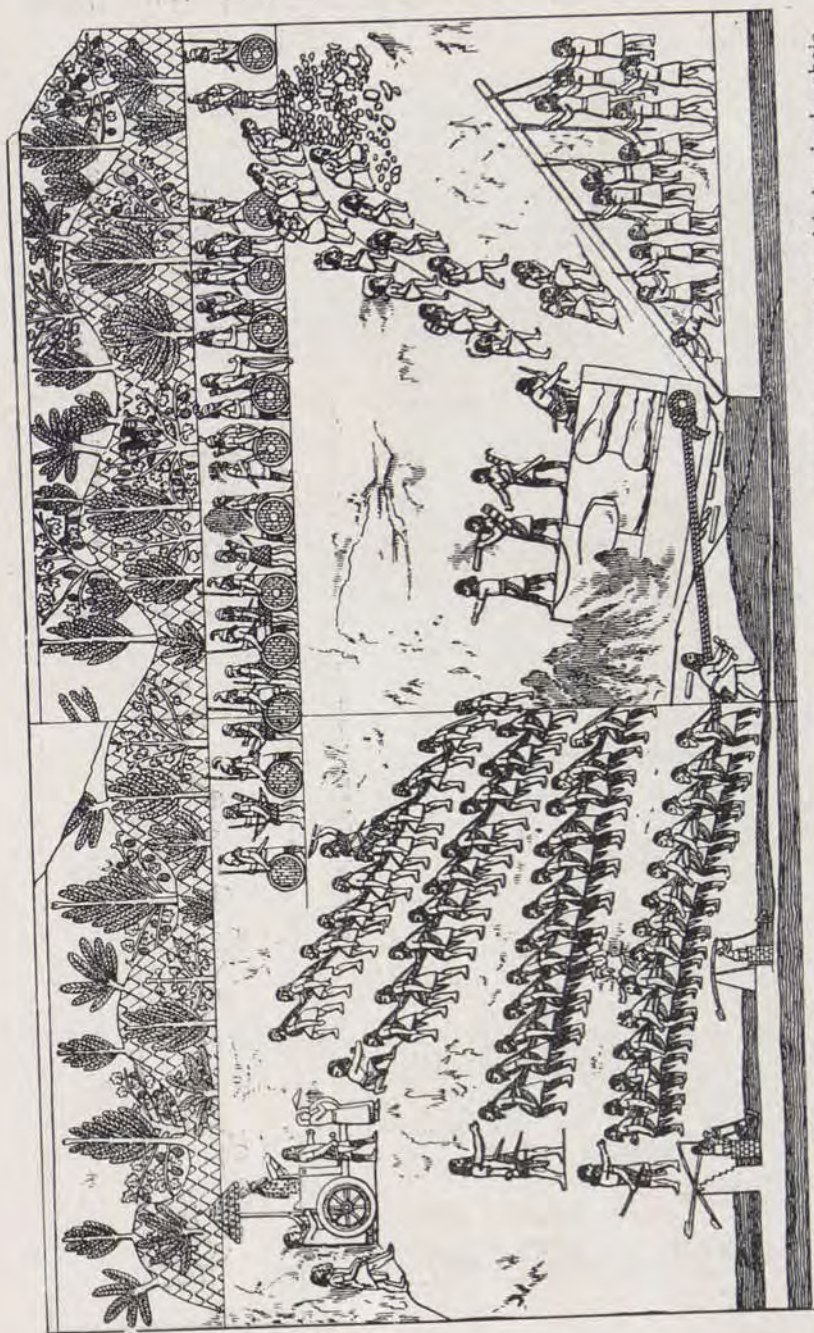
A. Coreanos de Seul machacando en un mortero.
De una fotografía.



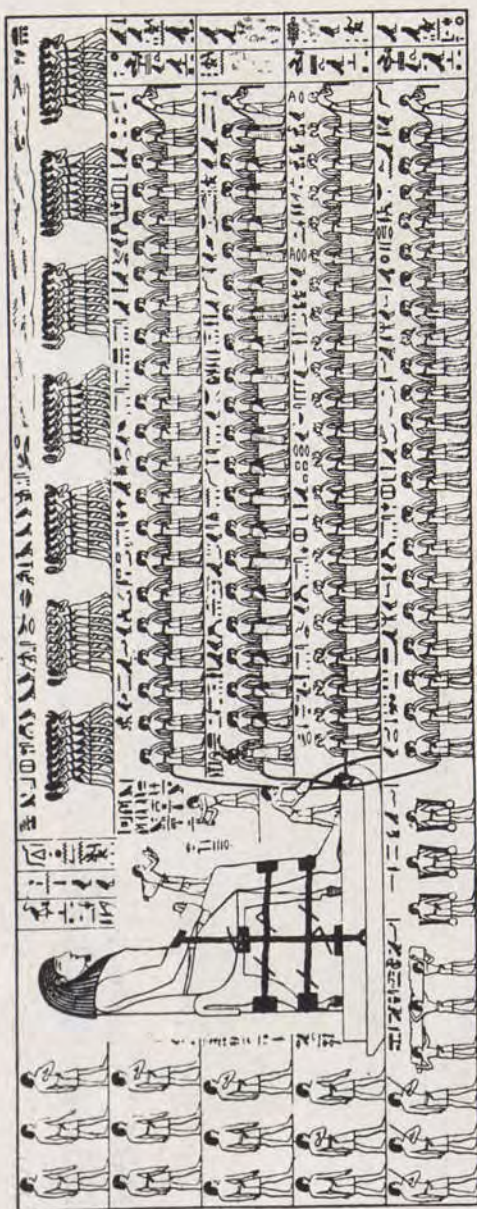
B. Negros de Liberia machacando grano
en compás alternado.
Tomado de Harry Johnston. «Liberia.»



Arrastre de un coloso de piedra en la construcción del palacio de Sanherib.



Transporte de una figura de piedra por medio de sogas. A la derecha, arriba, obreros llevando piedra; á la izquierda, abajo, dos hombres en el Schadút; arriba, el rey Sanherib con su guardia.



A. Transporte del Dhuthotep por 172 tiradores de cuerdas.



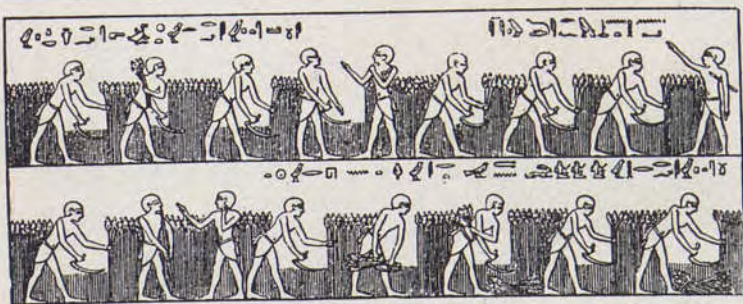
B. Preparación del lino.



C. Amasando en las cocinas reales



D. Hogar de herrero con dos fuellos de los que se tira con compás alternado.



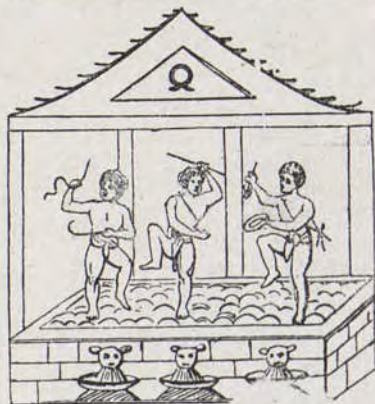
A. Labradores egipcios en la cosecha de cereales trabajando á com-
pás con flauta y canto. En cada fila un encargado de llevar el com-
pás; arriba, á la derecha, el vigilante.



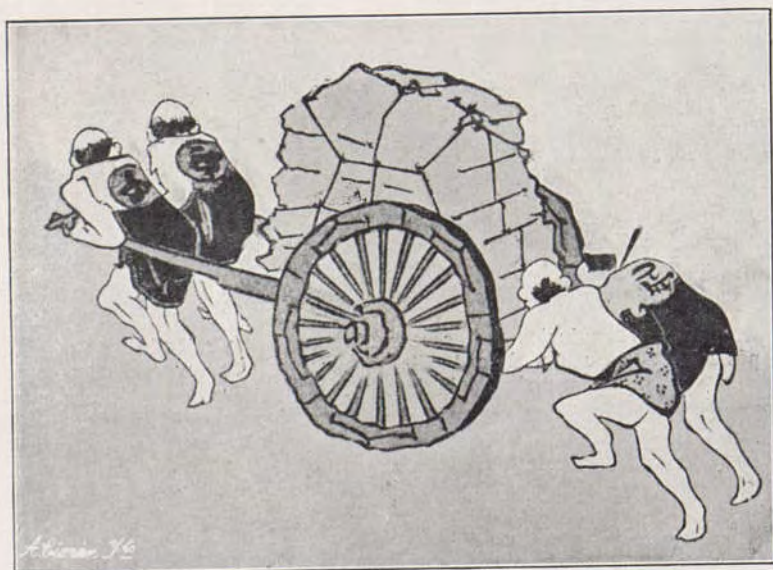
B. Aradores y sembradores en el antiguo Egipto; á la derecha, dos
obreros cou azadas.



C. Pisadores de uvas egipcios.
Tomado de Wilkinson II.

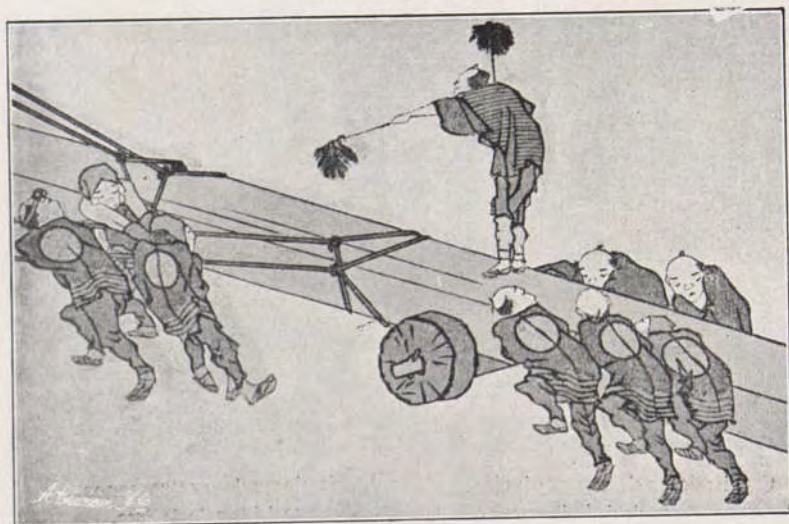


D. Pisadores de uva romanos.
Mosaico del templo de Baco,
Tomado de Wilkinson II.



A. Carros japoneses (*niguruma*), empujados por hombres acompañados de canto.

Según un dibujo de Hokusai, en Tokio.

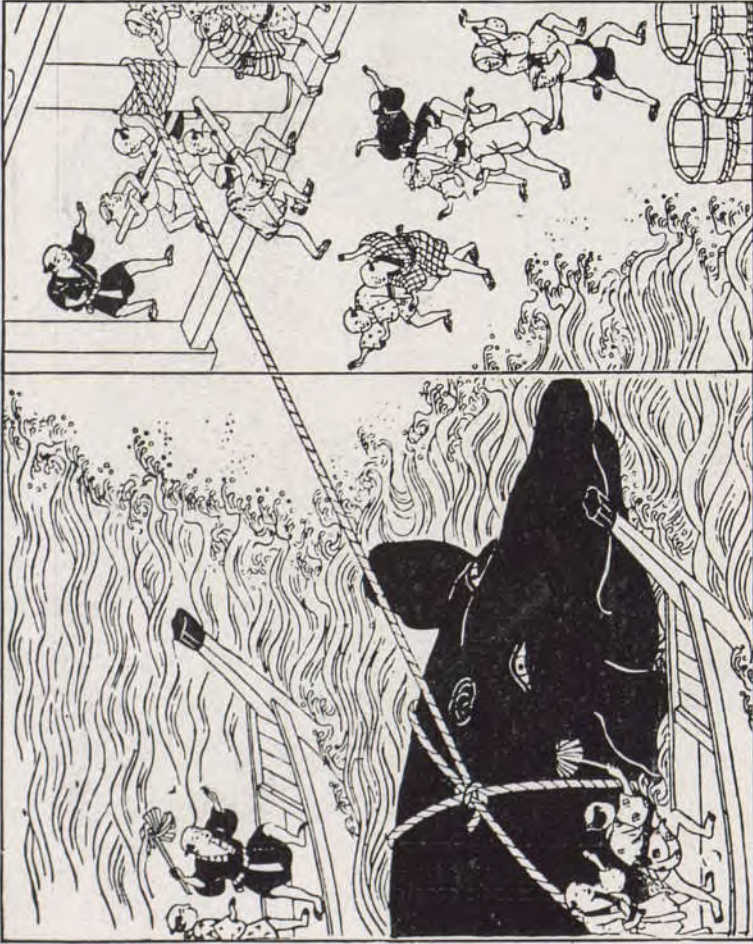


B. Peones japoneses transportando una viga hacia la construcción.

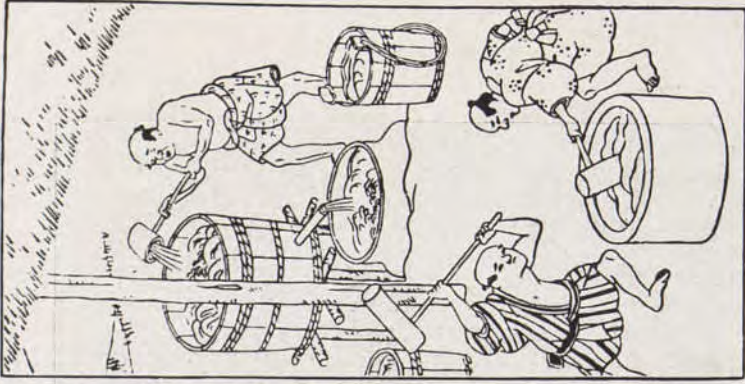
Según un dibujo de Hokusai, en Tokio.



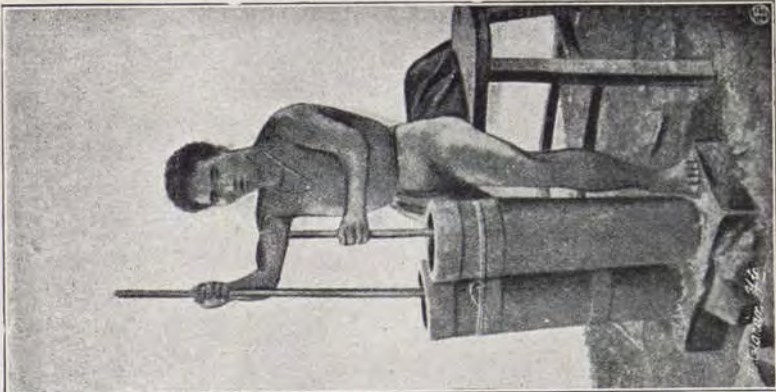
Obreros japoneses de construcción encajando una piedra.
Tomado de Nippom Gakasu, «Titelbild.»



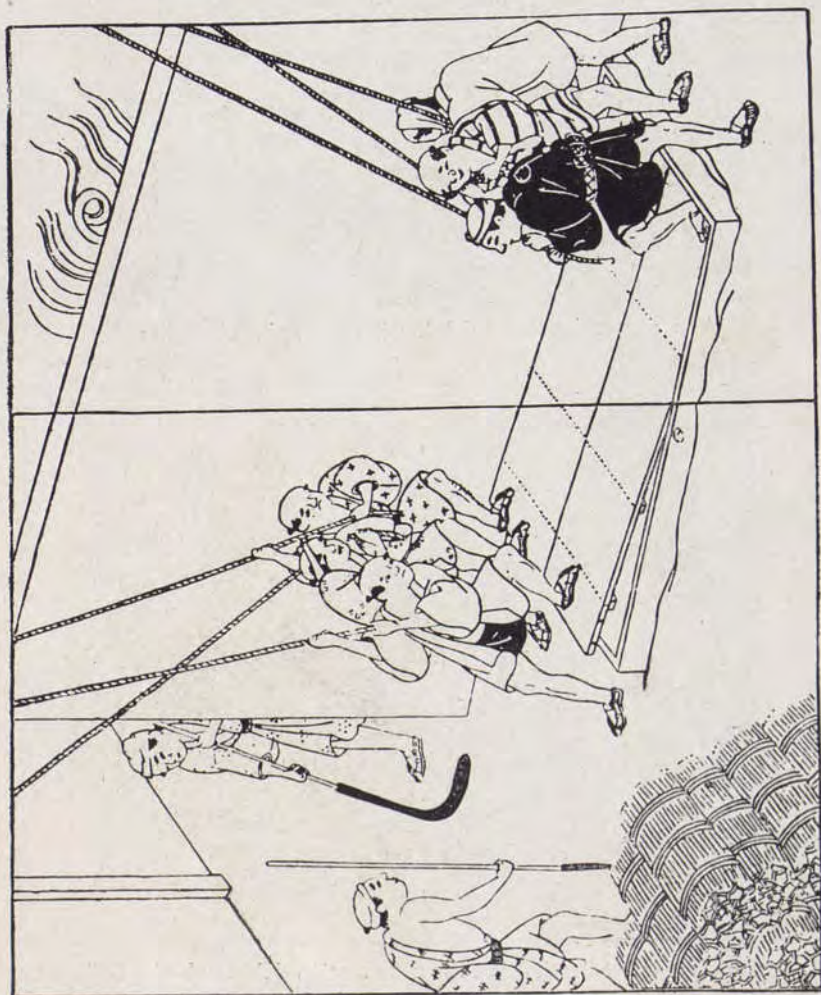
A. Japón. Se arrastra con canto y baile una ballena á tierra por medio de un cabrestante.



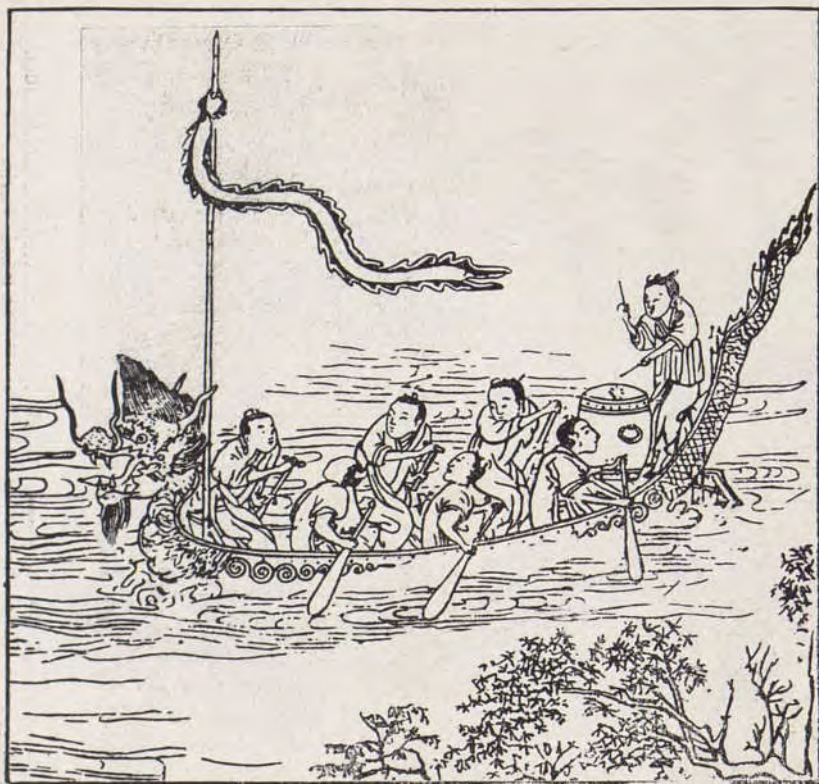
B. Lavadero en Nara.



B. Igorrote moviendo el doble fuelle en una herrería.

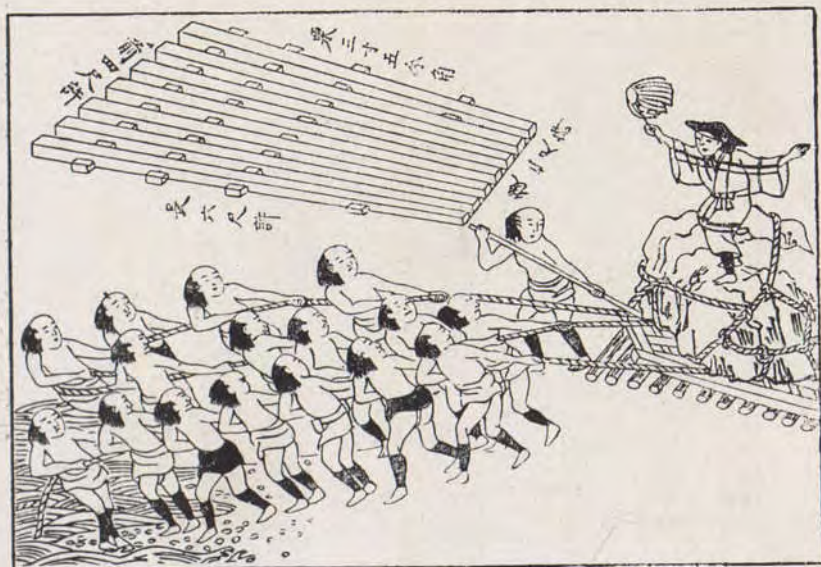


A. Tirando del fuelle en una fundición de hierro japonesa.

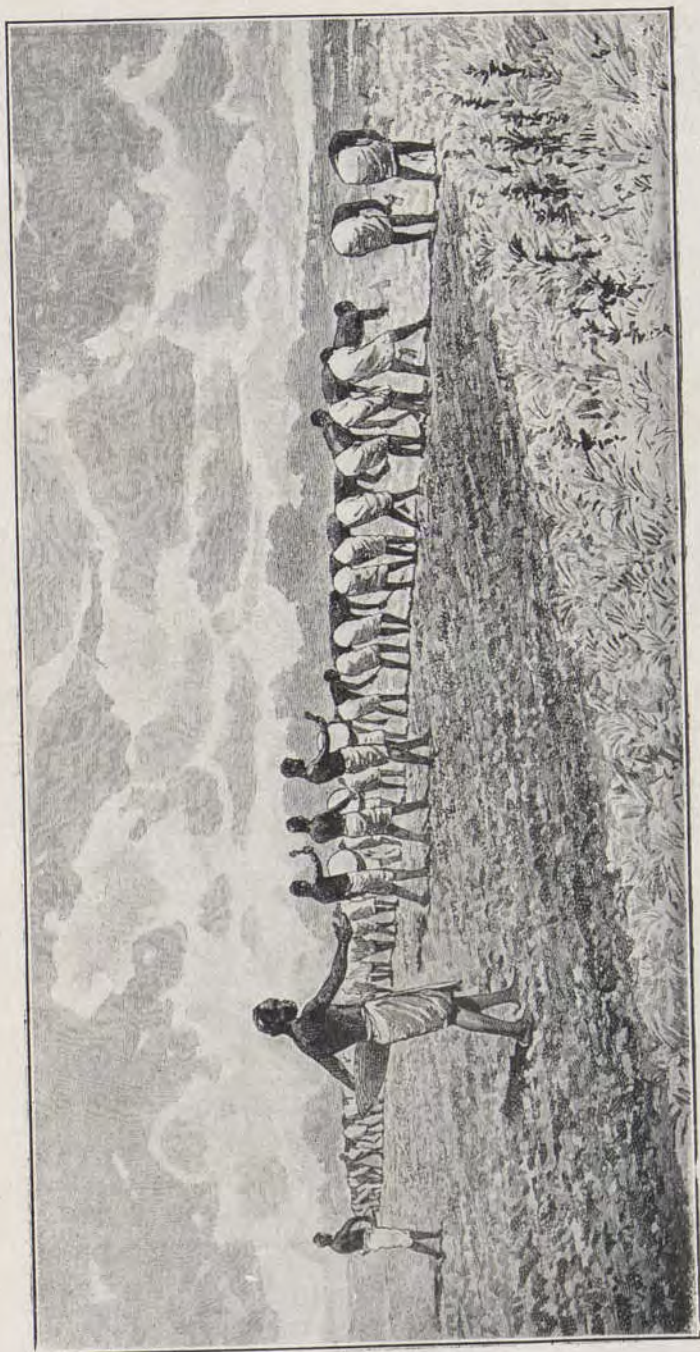


A. Remo en las fiestas del dragón al compás del tambor.

De un apunte chino.



B. Japón. Transporte de piedras en la construcción del templo del Daibutsu, en Nara.



Cultivando el campo á toque de tambor en las posesiones del reyzeulo Ngilla, en el Camerón.



¡ Trabajos en la construcción de un ferrocarril con acompañamiento de música en el Sudán francés. Tomado de *L'Illustration*. — Año 1899.

Biblioteca Científico-Filosófica.

TOMOS DE TAMAÑO 19 x 12

- Altamira.**—Cuestiones modernas de Historia, 3 pesetas.
- Arreat.**—La moral en el drama, en la epopeya y en la novela, 2,50.
- Baldwin.**—Historia del alma, 4.
- Binet.**—Introducción a la Psicología experimental, 2.ª edición, 2,50.
- Psicología del razonamiento, 2,50.
- El fetichismo en el amor, 3.
- Boissier.**—Paseos arqueológicos.—Roma y Pompeya, 4.—Nuevos paseos arqueológicos, 4.
- El fin del paganismo, 2 tomos, 7.
- Bray.**—Lo bello, 3,50.
- Bunge.**—Principios de Psicología individual y social, 2,50.
- La Educación.—Evolución de la Educación, 2,50.
- La Educación.—La Educación contemporánea, 4.
- La Educación.—Educación de los degenerados.—Teoría de la Educación, 2,50.
- Bureau.**—El contrato colectivo del trabajo, 4.
- Cosentini.**—Sociología genética, 2,50.
- Cullerre.**—Las fronteras de la locura, 3,50.
- Davidson.**—Una historia de la educación, 3,50.
- Delboué.**—El dormir y el soñar, 3.
- Durkheim.**—Las reglas del método sociológico, 2,50.
- Edmunds y Hoblyn.**—Historia de los cinco elementos, 3,50.
- Eucken.**—La vida, su valor y significación, 3.
- Féré.**—Sensación y movimiento, 2,50.
- Degeneración y criminalidad, 2,50.
- Ferrero.**—Grandeza y decadencia de Roma. I. La Conquista, 3,50. II. Julio César, 3,50. III. El fin de una aristocracia, 3,50. IV. Antonio y Cleopatra, 3,50. V. La República de Augusto, 3,50. VI. Augusto y el Grande Imperio, 3,50.
- Ferrière.**—Los mitos de la Biblia, 4.
- Errores científicos de la Biblia, 4.
- La materia y la energía, 3,50.
- La vida y el alma, 4.
- La causa primera, 3,50.
- El alma es la función del cerebro, 2 tomos, 7.
- Fleury.**—El cuerpo y el alma del niño, 3.
- Nuestros hijos en el colegio, 3.
- Fouillée.**—La moral, el arte y la religión, según Guyau, 4.
- Froebel.**—La educación del hombre, 4.
- Fustel de Coulanges.**—La ciudad antigua, 4.
- Gauckler.**—Lo bello y su historia, 2,50.
- Giraud-Teufon (A).**—Los orígenes del matrimonio y de la familia, 4.
- Gow y Rehnach.**—Minerva, 4.
- Greenwood.**—Elementos de Pedagogía práctica, 2,50.
- Grasserie.**—Psicología de las religiones, 4.
- Gulgnbert.**—Manual de Historia antigua del Cristianismo, 4.
- Guyau.**—Génesis de la idea de tiempo, 2,50.
- Problemas de estética contemporánea, 4.
- Hampson.**—Paradojas de la Naturaleza y de la Ciencia, 2,50.
- Hearn.**—Kokoro, 3,50.
- Hennequin.**—La crítica científica, 2,50.
- Hinsdale.**—El estudio y la enseñanza de la Historia, 3,50.
- Ingenieros.—Sociología argentina, 4.
- Janet.**—Los orígenes del socialismo contemporáneo, 2,50.
- Kant.**—Prolegómenos, 3,50.
- Kant, Pestalozzi y Goethe.**—Sobre educación, 2,50.
- Kergomard.**—La educación maternal, dos tomos, 7.
- Langlois y Selgnobos.**—Introducción a los estudios históricos, 3.
- Le Bon.**—Psicología de las multitudes, 2,50.
- Leyes psicológicas de la evolución de los pueblos, 2,50.
- Le Dantec.**—Elementos de Filosofía biológica, 3,50.
- Levéque.**—El espiritualismo en el Arte, 2,50.
- Lhotzky.**—El alma de tu hijo, 2,50.
- Lichtenberger.**—La Filosofía de Nietzsche, 2,50.
- Mauthner.**—Contribuciones a una crítica del lenguaje, 3,50.
- Mercante.**—La Verbocronía, 2,50.
- Mercier.**—La Filosofía en el siglo XIX, 2,50.
- Moreau de Jonnés.**—Los tiempos mitológicos, 3,50.
- Münsterberg.**—La Psicología y el maestro, 3,50.
- Nitobé.**—Bushido. Alma del Japón, 2,50.
- Nordau.**—Psico-fisiología del Genio y del Talento, 2,50.
- Payot.**—La Creencia, 2,50.
- Painter.**—Historia de la Pedagogía, 3,50.
- Posada.**—Política y enseñanza, 2,50.
- Teorías Políticas, 2,50.
- Ribot.**—Psicología de la atención, 2,50.
- Enfermedades de la voluntad, 2,50.
- Las enfermedades de la memoria, 2,50.
- Enfermedades de la personalidad, 2,50.
- La evolución de las ideas generales, 3.
- La lógica de los sentimientos, 2,50.
- Ensayo sobre las pasiones, 2,50.
- Ruskin.**—Munera Pulveris (sobre Economía Política), 2,50.
- Sésamo y azucenas, 2,50.
- La Biblia de Amiens, 2,50.
- Senet.**—Las estoglosias, 2,50.
- Sollier.**—El problema de la memoria, 3,50.
- Spir.**—La norma mental, 2,50.
- Taine.**—La inteligencia, 2 tomos, 9.
- Ensayos de Crítica y de Historia, 3,50.
- Tardieu.**—El aburrimiento, 4.
- Thomas.**—La educación de los sentimientos, 4.
- Thomas (V.).**—El sexo y la sociedad, 3.
- Tissé.**—Los sueños, 3.
- La fatiga y el adiestramiento físico, 4.
- Varigny.**—La naturaleza y la vida, 4.
- Wagner.**—Juventud, 3,50.—La vida sencilla, 2,50.—Junto al hogar, 3.—Para los

pequeños y para los mayores, 4.—Valor, 2,50.—A través de las cosas y de los hombres, 2,50.—Sonriendo, 2,50.
Wegener.—Nosotros los jóvenes, 2,50.

TOMOS DE TAMAÑO 23 × 15

Baldwin.—Interpretaciones sociales y éticas del desenvolvimiento mental, 8
Bourdeau.—El problema de la vida, 5.
 El problema de la muerte, 5.
Bücher.—Trabajo y Ritmo, 7.
Carle.—Vida del derecho, 7.
Carlyle.—Folletos de última hora, 6.
Ciges y Peyró.—Los dioses y los héroes, 8.
Compayré.—La evolución intelectual y moral del niño, 7.
Crepieux Jamín (J.).—La escritura y el carácter, 7.
Eucken.—Las grandes corrientes del pensamiento contemporáneo, 8.
 Los grandes pensadores: su teoría de la vida.
Fouillé.—Bosquejo psicológico de los pueblos europeos, 10.
 Temperamento y carácter, 5.
Garófalo.—La Criminología, 6.
Guido Villa.—Idealismo moderno, 5.
 La psicología contemporánea, 10.
Guyau.—El arte desde el punto de vista sociológico, 7.—La Irreligión del porvenir, 7.—La Moral de Epicuro, 5.
Hegel.—Filosofía del Espíritu, 2 tomos, 9.
 Estética, 2 tomos, 15.
Höfding.—Bosquejo de una Psicología, basada en la experiencia, 8.—Historia de la Filosofía moderna, 2 tomos, 18.—Filosofía de la Religión, 6.—Los Filósofos contemporáneos, 5.
Ingenieros.—Psicología biológica, 6.
 Criminología, 5.
James (W.).—Principios de Psicología, dos tomos, 20.

Janet.—Historia de la Ciencia Psíquica, dos tomos, 15.
Lanessan.—El Transformismo, 5.
Lange.—Historia del materialismo, 2 tomos, 16.
Lapie.—Lógica de la voluntad, 5.
Le Bon (Gustavo).—Psicología del socialismo, 7.
Le Dantec.—Teoría nueva de la vida, 5.
Lefèvre.—Las lenguas y las razas, 5.
Lollée.—Historia de las literaturas comparadas, 6.
Lubbock.—Los orígenes de la Civilización, 7.
Maspero.—Historia antigua de los pueblos de Oriente, 10.
Nordau.—Degeneración, 2 tomos, 12.
 El sentido de la Historia, 6.
Novicow.—La crítica del Darwinismo social, 6.
Payot.—La educación de la voluntad, 4.
Pearson.—La Gramática de la Ciencia, 8.
Pesada.—Principios de Sociología, 8.
Perrin.—El alma del niño, 2.
Payot.—La herencia psicológica, 7.
 La psicología de los sentimientos, 8.
 Ensayo de la imaginación creadora, 6.
Reinach.—Orfeo, 7.
Romanes.—La evolución mental en el hombre, 7.
Sabatier.—Filosofía de la religión, 5.
Schwegler.—Historia de la Filosofía, 6.
Spencer.—Ensayos científicos, 5.
Tarde.—Las leyes de la imitación, 7.
Tocqueville.—La democracia en América, dos tomos, 14.
 El antiguo régimen y la revolución, 5.
Tylor.—Antropología, 8.
Wallace.—El mundo de la vida, 8.
Wundt.—Introducción al estudio de la Filosofía, 2 tomos, 10.
 Fundamentos de Metafísica, 2 tomos, 12.
Xenopol.—Teoría de la Historia, 7.

OBRAS DE FONDO

Barcia.—Sinónimos castellanos, 8 ptas.
Becerro de Bengoa.—La enseñanza en el siglo XX. Un tomo en 8.^o mayor, ilustrado con 44 grabados y cuatro fototipias fuera del texto, 5 pesetas.
Bergson.—Materia y memoria. (Tamaño, 19 × 12), 3,50 pesetas.
Fillis (James).—Principios de doma y de equitación (con 70 grabados y fotogramas). Versión española de D. Arturo Ballenilla y Espinal. (Esta obra está editada en francés, inglés, alemán, ruso y español.) Madrid, 1901. Un tomo en 4.^o mayor, 15 pesetas.
Gasté (M. de).—El Modelo y los Aires.—(Esta importante obra, que trata de la cría caballar, contiene además, nociones de hipología.) Un tomo en 4.^o mayor, 10 pesetas.
Gerard (J.).—Nuevas causas de esterilidad en ambos sexos. Fecondación artificial como último medio de tratamiento. Un tomo en octavo mayor, 5 pesetas.
Hartenberg.—Los tímidos y la timidez. En 4.^o, 5 pesetas.
Lagrange (Dr. Fernando).—La higiene del ejercicio en los niños y en los jóvenes. (Tamaño, 19 × 12), 3 pesetas.
 —El ejercicio en los adultos. (Tamaño, 19 × 12), 3,50 pesetas.
 —Fisiología de los ejercicios corporales. (Tamaño, 23 × 15), 5 pesetas.
March y Reus (J. A.).—Clave telegráfica internacional. Segunda edición española. Madrid, 1894. En cuarto, tela, con planchas, 20 pesetas.
Mosso (Angel).—La educación física de la juventud. (Tamaño, 19 × 12), 3,50 pesetas.
 —El miedo. (Tamaño, 19 × 12), 4 pesetas.
 —La fatiga. En 4.^o, con numerosos grabados intercalados en el texto, 4 pesetas.
Pestalozzi (J. E.).—Leonardo y Gertrudis (Libro para el pueblo). Tamaño 19 por 12. 4 pesetas.
Thomas.—La sugestión: su función educativa. (Tamaño, 19 por 12), 2,50 pesetas.
Vázquez Varela (A.).—Apuntes de Historia Literaria, recopilados y ordenados de acuerdo con las lecciones de la Universidad de Montevideo, anotados y modificados en parte por M. Escandón. (Tamaño, 23 por 15). 8 pesetas.

PR
 15 pe