

REVISTA

del Instituto de Investigación Musicológica "Carlos Vega"

ISSN 1515-050X

26



Abras Contel
Aharonian
Akoschky
Alberton
Argüello
Baña
Cámara de Landa
Erut
Fernández Calvo
Fernández Latour de Botas
Frega
Fuentes Hernández
Goyena
Green
Mejía Serrano
Mondolo
Pelicaric
Rodríguez Melo
Roubina
Scarabino
Solare
Torres López
Verdi
Wiman



Instituto de Investigación
Musicológica "Carlos Vega"

PREMIO KONEX 2009

FACULTAD DE ARTES Y CIENCIAS MUSICALES

PONTIFICIA UNIVERSIDAD CATÓLICA SANTA MARÍA DE LOS BUENOS AIRES



UNIVERSIDAD CATÓLICA ARGENTINA
SANTA MARÍA DE LOS BUENOS AIRES
Rector: Pbro. Dr. Víctor Manuel Fernández

FACULTAD DE ARTES Y CIENCIAS MUSICALES
Decano: Mtro. Guillermo Scarabino

INSTITUTO DE INVESTIGACIÓN MUSICOLÓGICA
“CARLOS VEGA”

Directora: Dra. Diana Fernández Calvo

Editora:

Lic. Nilda Vineis

Comité editorial:

Dr. Enrique Cámara (España), Lic. Clara Cortazar (Argentina), Dr. Pablo Cetta (Argentina), Dr. Antonio Corona Alcalde (México), Dra. Roxana Gardes de Fernández (Argentina), Dr. Juan Pablo González (Chile), Lic. Héctor Goyena (Argentina), Dr. Rubén López Cano, Dr. Juan Ortiz de Zárate (Argentina), Dr. Víctor Rondon (Chile), Dra. Amalia Suarez Urtubey (Argentina)

Los artículos y las reseñas firmados no reflejan necesariamente la opinión de los editores.

Diseño: Diego Alberton, Julián Mosca

Imagen de tapa:

Cartas de Carlos Vega a Lauro Ayestarán, Fondo Documental “Carlos Vega” del Instituto de Investigación Musicológica “Carlos Vega” de la FACM-UCA

Los autores de los artículos publicados en el presente número autorizan a la editorial, en forma no exclusiva, para que incorpore la versión digital de los mismos al Repositorio Institucional de la Universidad Católica Argentina como así también a otras bases de datos que considere de relevancia académica.

El Instituto está interesado en intercambiar publicaciones .The Institute is interested in interchanging publications. Das Institut ist an dem Austausch der Veröffentlichungen interessiert. L'institut est intéressé à échanger des éditions. L'istituto è interessato netto scambio di pubblicazioni.

I.S.S.N: 1515-050X

Hecho el depósito que marca la ley 11.723.

Registro de propiedad intelectual en trámite

Impreso en la Argentina – Printed in Argentina

Instituto de Investigación Musicológica “Carlos Vega”

Av. Alicia Moreau de Justo 1500- C 1107AFC Buenos Aires

Telefax (54-011) 4338-0882 E-mail: iim@uca.edu.ar

www.uca.edu.ar/facultades/organismos/iiimecv

EL LÉXICO MATEMÁTICO EN CANTARES, CUENTOS, JUEGOS Y BAILES DEL FOLKLORE ARGENTINO

OLGA FERNÁNDEZ LATOUR DE BOTAS

Resumen

El trabajo se propone llamar la atención, en primer lugar, sobre la notable frecuencia con que aparecen lexemas procedentes del lenguaje de la matemática en todos los corpus de cantares, danzas, juegos y relatos conservados vigentes por la cultura oral tradicional del pueblo argentino. Deja abierto el tema a posteriores indagaciones referentes a los factores que han determinado, a través del tiempo, su poder para perdurar, con valor canónico, bajo formas y funciones diversas.

Palabras claves: léxico matemático, folklore argentino, vigencia actual.

Abstract

The paper aims to draw attention, first, to the remarkable frequency in which lexemes coming from the mathematical language appear in all the corpus of songs, dances, games and stories that remain valid for traditional oral culture of the Argentine people. It leaves the issue concerning the factors that have determined its power to endure, over time, with canonical value under various forms and functions, open to future investigations

Keywords: mathematical vocabulary, Argentine folklore, contemporary relevance.

* * *

Eruditos estudios del pasado y del presente han echado mucha luz sobre la matemática como elemento axial que soporta la estructura de

la música.¹ La observación se extiende inmediatamente, en nuestro pensamiento, a las demás ahijadas de las Musas, pero, en el caso de la música que sirve también para el canto, y aún más en la que está destinada a la danza, se enriquece de manera significativa.

“La numerología aplicada a las artes que, en el caso de la proporción áurea es de uso comprobado desde el mundo grecolatino, sumada a las expresiones cabalísticas, fueron de extendido uso entre los compositores, sobre todo alemanes, de la época de Bach”, sostiene el profesor Mario Muscio² y agrega: “La asignación de valores numéricos y sonidos a las letras del alfabeto, comenzando con la correspondencia entre el 1, el La y la letra A, era una práctica común. Así, de las palabras podían surgir relaciones numéricas e ideas musicales.”

El autor, de notable versación en un análisis musical que escapa a nuestro cometido (y a nuestro conocimiento), intenta demostrar en su artículo que, “además de la infinidad de recursos con que contaba Bach para producir un legado musical de calidad y cantidad /inigualadas/, podía incluir contenidos extramusicales que fueran de utilidad para entender sus principios éticos y religiosos”. La presencia de estos elementos en la música, aclara Muscio, no es percibida por el oyente ni determina, bajo ningún concepto la calidad de la obra, pero sí “pudo constituirse en un disparador de ideas que quizá el compositor no hubiera conseguido bajo otra circunstancia”. “Sin embargo - continúa nuestro autor- hemos demostrado, siguiendo el mandato bachiano de buscando encontrarás³, que hay una estructura numérica subyacente concebida previamente que establece el orden y la cantidad de exposiciones del trío y de la que emergen tres figuras cuya

¹En el número 24 de la *Revista del Instituto de Investigación Musicológica “Carlos Vega”*, de la Facultad de Artes y Ciencias Musicales de la UCA, varios artículos aportan elementos riquísimos para el abordaje de este tema desde las perspectivas eruditas de autores como Diana Fernández Calvo (Directora del Instituto) y Julián Mosca, Antonio Corona Alcalde y el citado Mario Muscio. Allí se analizan los principios fundamentales del neoplatonismo, heredado directamente del pensamiento pitagórico, que postula la relación primordial entre el número y la música y, mucho más aún, la convicción de que el universo está constituido sobre esas bases.

² Mario Muscio. Obr. Cit.

³ “*Quaerendo invenietis*”.

superposición configura la presencia de la cruz invertida”⁴. Lo que sigue del trabajo del profesor Muscio, sus reflexiones sobre las relaciones entre la música de Bach y las representaciones plásticas de la crucifixión de Pedro⁵, así como respecto de su condición de protestante, próximo a la obra del sacerdote inglés de ese credo cristiano John Foxe, son interesantísimas y termina el artículo con una frase atribuida a Juan Sebastián Bach: “El único propósito y razón final de toda la música debería ser la gloria de Dios y el alivio del espíritu”.

Estas referencias al docto trabajo del distinguido musicólogo que hemos citado han sido elegidas por quien esto escribe para forzar, en el lector, la aceptación de la existencia de relaciones profundas entre la matemática, como aritmética y como geometría, con la música y la danza en todos los niveles de su manifestación y la consideración abierta ante la posibilidad de que se hallen, en el patrimonio poético y coreográfico popular-tradicional de nuestro país, resabios de los códigos que, en tiempos de Bach, eran privativos de las élites. Y todo ello se refleja en el léxico.

Lo numérico en los cantares y juegos del folklore argentino

Es notoria la frecuencia con que el léxico de la matemática, especialmente en lo que respecta a lo numérico, aparece en los cantares tradicionales de nuestro país. Uno de los campos en que primero saltan a la vista estas menciones numerales es el del cancionero infantil. Se presentan, por ejemplo, en canciones de profundas raíces hispánicas como las que aplican lo numérico al tema de las horas del día. Una versión abreviada, que se entona para estimular a niños pequeños, común en Buenos Aires, dice:

A la **una** anda la luna,
A las **dos** anda el reloj,
A las **tres** anda el marqués,

⁴ Se refiere a las pequeñas piezas monotemáticas de género contrapuntístico llamadas por Bach Invenciones y Sinfonías, escritas “*para los que aman el clavecín*”.

⁵ El apóstol San Pedro pide ser crucificado cabeza abajo por no considerarse digno de ser ejecutado del mismo modo que Jesús, el Salvador.

A las **cuatro** anda el gato
Y a las **cinco**...
¡pego un brinco!

Juan Alfonso Carrizo transcribe dos en su *Cancionero popular de Tucumán*, con numeración duplicada y alusiones “sucias”, funcionalmente incluidas para hacer reír a los chicos, como:

A la **una**, anda la luna;
A las **dos**, anda el reloj;
A las **tres**, anda Andrés;
A la **cuatro**, anda el gato;
A las **cinco**, pego el brinco;
A las **seis**, anda Moisés;
A las **siete**, el burro te apriete;
A las **ocho**, como m... con bizcocho;
A las **nueve**, el c... te llueve;
A las **diez**, el diablo te anda por los pies,
A la guerra del cañón,
Pin pon, tirabuzón.

O bien

A la **una**, Mariquita está en la cuna.
A las **dos**, Mariquita se levantó,
A las **tres**, Mariquita toma el té.
A las **cuatro**, Mariquita lava los platos.
A las **cinco**, Mariquita pega el brinco.
A las **seis**, Mariquita habla con el rey.
A las **siete**, el burro la apriete,
A las **ocho**, Mariquita toma té con bizcocho.
A las **nueve**, el cuerpo le llueve.
A las **diez**, el diablo le anda por los pies.
A las **once**, sale con Ponce.
A las **doce**, sale con Pose.

En nota de pie de página, el ilustre catamarqueño transcribe fragmentariamente una versión tomada del *Cancionero popular*

murciano de Alberto Sevilla⁶, que parece ser una suerte de cuento de nunca acabar, en la que interesa el vocabulario a título contrastivo:

A la **una**, la mula.
A las **dos**, la coz.
A las **tres**, repique de almirez.
A las **cuatro**, morcillas en el plato.
A las **cinco**, salto y brinco
Y a mi burro nano
Le pongo el cincho.
A las **seis** vuelvo a saltar.
Y se lo vuelvo a quitar.
A las **siete**, carapuchete.
A las **ocho**, patí la m....
Y pa mí el bizcocho.
A las **nueve**, ataca la perra y bebe.
A las **diez**, desatácala otra vez.
A las **once**, llamaremos al tío Ponce.
A las **doce** ya ha venido.
A la **una**, ya ha comido.
A las **dos**, ya está en el monte
/.....!

Respecto de las horas, se intercalan números en rimas como la siguiente que no se refiere con ello al **nombre** de las horas sino a la **cantidad** de horas que insume el sueño a distintos sujetos:

Una hora duerme el gallo,
Dos el caballo,
Tres el santo,
Cuatro el que no lo es tanto,
Cinco el peregrino,
Seis el teatino⁷,
Siete el caminante,
Ocho el estudiante,

⁶A. Sevilla En: J.A. Carrizo. Carrizo, como era su costumbre, revisa y nos comunica muchas otras fuentes bibliográficas referentes a los cantares cuyas versiones criollas ha anotado en sus diversos *Cancioneros*.

⁷Nombre dado a los clérigos regulares de San Cayetano. *DRAE* .

Nueve el caballero,
Diez el majadero,
Once el muchacho
Y **doce** el borracho.

Carrizo la ha registrado en su *Cancionero popular de La Rioja*, al ser incluida por el mismo estudioso en su obra *Rimas y juegos infantiles*, se muestran distintas versiones de este tema, entre ellas una casi idéntica a la riojana argentina, una tomada en España por Fernán Caballero⁸ y otra recogida en Brasil por Francisco A. Pereira da Costa que dice:

Cinco horas dorme o santo,
Seis o estudiant,
setnao tanto.
Oito horas dorme o porco
E dahi por diante
Quem está morto.

Varias piezas del repertorio infantil mencionan números en distintos contextos como:

Uno, dos, tres, cuatro,
Taco mataco,
Colita'i guanaco.

Esta me llegó por transmisión familiar:

Una vez éramos **tres**,
Tres Palacios y **un** inglés.
El inglés sacó la espada
y mató a **cuarenta y tres**.

Esta otra fue recogida por la esposa de Carrizo en el Ingenio Santa Rosa de don Alberto Rougés (Monteros, Tucumán):

⁸ Fernán Caballero ,seud. de Cecilia Böhl de Faber y Larrea.

Una y una y una,
Una y dos son tres,
Una viejecita
Carita al revés,
Contaba y contaba
Hasta **veinte y tres.**

Los cuentos de nunca acabar o rimas encadenadas son muy gustados por los niños. Entre las rimas sin canto del repertorio infantil del noroeste argentino tenemos, por ejemplo la del “real y medio”⁹, donde, por imperio de la habitual nomenclatura monetaria con unidades, medios, cuartos, etc. , comienza a aparecer el léxico de lo fraccionario que, en el caso de los bailes, va a resultar sumamente frecuente. La rima en cuestión ha sido hallada también por Carrizo en el folklore de Puerto Rico¹⁰. Su antigüedad en nuestro país se certifica como anterior a 1813 por la mención del infame comercio de esclavos africanos y de la apropiación de los hijos por parte de los adquirentes¹¹, es la que dice, en sus comienzos (ya que es por definición “inacabable”):

Ayer tarde tuve
Un real y medio:
Con mi **real y medio**
Me compré una polla.
¡Juá, juay, qué polla!
La polla tuvo los huevos,
Tengo la polla,
Tengo los huevos,
Siempre me queda
Mi real y medio.
Ayer tarde tuve
Un real y medio;
Con mi real y medio

⁹ J.A. Carrizo.

¹⁰ R. Ramírez de Arellano. En, J.A. Carrizo.

¹¹La Asamblea General Constituyente de 1813 decretó la “libertad de vientres”, por la cual- aunque resultó norma de aplicación gradual- los hijos de esclavos que nacieran de entonces en adelante en las Provincias Unidas del Río de la Plata, serían libres y también lo serían las personas que llegaran a estas tierras en dicha condición.

Yo compré una mona.
La mona tuvo un monito.
Luego tengo la mona,
Tengo el monito,
Tengo la polla,
Tengo los huevos
Y siempre me queda
Mi real y medio...
/...../

El texto incorpora después una chancha con su chanchito, una burra con su burrito, una negra con su negrito y un violín, para terminar con la siguiente estrofa:

.....
Ayer tarde tuve
Mi real y medio;
Con mi real y medio
Yo compré un violín,
Cuando lo tocaba,
La negra bailaba.
Bailaba la negra,
Bailaba el negrito,
Bailaba la burra,
Bailaba el burrito,
Bailaba la chancha,
Bailaba el chanchito,
Bailaba la mona,
Bailaba el monito,
Bailaba la polla,
Bailaban los huevos,
Y siempre me quedaba
Con mi real y medio.

En este caso no se trata de números cardinales (abstractos) sino de números concretos, representados por seres (animales y humanos, sin discriminar) y cosas potencialmente generadoras de seres vivos (los huevos) que proceden de una entidad “de virtud” (lo que equivale, en el léxico popular a “con poderes especiales” como el de la moneda que se emplea para comprar “cosas” que se suman al patrimonio, pero que no se “gasta” y sigue perteneciendo a su poseedor). Otras rimas

acumulativas consisten, precisamente, en la realización de sencillas operaciones aritméticas, como las restas que caracterizan a esta rima conocida también en otros países de América¹² y semejante a una que se conoce en Inglaterra y en los Estados Unidos de Norte América, aunque en todos los demás casos suelen variar los elementos que se cuentan, no ya perritos sino hermanas, lombrices, animales, frutos, peniques (moneda), etc.

De **diez** perritos que yo tenía
Uno se murió en la nieve.
No me quedan más que **nueve**.
De **nueve** perritos que yo tenía,
Uno se murió de **chocho**:
No me quedan más que **ocho**.
/...../

Y así sucesivamente hasta llegar a “no me queda más que **uno**./De **un** perrito que yo tenía/ se me murió en el cerro:/ no me quedan ya más perros/.

También en rimas no cantadas utilizadas para elegir o para eliminar participantes en determinados juegos: con isofonías extranjeras o burlescas como

Una do li tua
de la limendá
osofete, colorete
una do li tua.

O como

Unilla, docilla
Trecilla, cuartana
Color de manzana
Verruga la tez
Cierto es.

¹² J.A. Carrizo la halla en Chile documentada por R. A.Laval.

A veces sorprende la difusión documentada para ciertas rimas infantiles que han anclado un día en nuestro territorio y han continuado su vida, generando nuevas versiones, divirtiendo a chicos y grandes con sus extraños personajes y disparatados sucesos. La que sigue, en versión recogida por Carrizo en Tucumán¹³, con resabios de isofonía italiana, tiene amplios antecedentes y variantes en España, como que fue hallada también por dicho investigador en cancioneros de Murcia, de Asturias y de Extremadura:

**Uni, duli, treli, cateli,
Quine,quineli.**
Estaba la reina en su gabinete,
Dijo el rey: -¡Vamos a misa!
Dijo la reina: ¡No tengo camisa!
Dijo el rey: Yo tengo **dos**,
Dijo la reina: préstame **una**,
Dijo el rey: No tengo ninguna
Para prestarte a vos.

Abundante menciones numéricas se incluyen en rimas de juegos como la inquietante letra de “La Farolera”, que, en su segunda parte, dice con una didáctica fórmula mnemotécnica de la suma:

/...../
**Dos y dos son cuatro
Cuatro y dos son seis,
Seis y dos son ocho
Y ocho diez y seis
Y ocho veinticuatro
Y ocho treinta y dos**
Ánima bendita
Me arrodillo en vos.¹⁴

Estos últimos versos se repiten como finales de la canción que comienza “*Tengo una muñeca/ vestida de azul/.../*”, versión recogida también por Juan Alfonso Carrizo en Salta.¹⁵

¹³J.A.Carrizo. Aparece en: A. Sevilla ; A. Del Llano Roza de Ampudia; J. Pérez Ballesteros; F. Rodríguez Marin .

¹⁴J.A. Carrizo

Y hay mención de un número en la no menos estremecedora rima sin canto titulada “Don Juan de la casa blanca”

Don Juan de la casa blanca
¿Cuántos panes hay en el horno?
-**Veinticinco** y **un** quemado.
¿Quién lo quemó?
-Este pícaro ladrón...
-Ahorquenlo por asesino y por ladrón.

Una rima reidera – que fue parafraseada en la Argentina del siglo XIX con intención política- dice en una de sus versiones infantiles¹⁶:

La gallina puponata
puso**un** huevo en la canasta,
puso**uno**, puso **dos**,
puso**tres**, puso **cuatro**,
puso**cinco**, puso **seis**,
puso**siete**, puso **ocho...**
¡la campana del **diez y ocho!**

La Colección de Folklore de 1921¹⁷ trae una versión fragmentaria de lo que, aparentemente, fue una glosa a dicha rima infantil, de intención antiurquicista, con referencia al combate de Pavón (17 de septiembre de 1861):

/...../
Y el gallo de la India Muerta
Se nos convirtió en gallina
Y en Pavón, hecho una plasta,
Puso un huevo en la canasta.

Don Justo José de Urquiza,
Viendo sucia su camisa,
Se fue a lavarla a Entre Ríos.
Y entonces dijo, en Pavón:

¹⁵J.A. Carrizo.

¹⁶O. Di Lullo.

¹⁷Leg. 65, Tandil, Buenos Aires. Citado por O. Fernández Latour.

-Seguidme, enterrianos míos.
Y puso los pies en pos,
Puso uno, puso dos.

El cancionero religioso no carece de piezas con inclusión de voces matemáticas. A veces se trata solo de la mención de un número:

Dos palomitas
En un palomar
Suben y bajan
Al pie del altar
/...../

Cantidad de palomitas que se repite en el huaynito con letra en lengua quechua que se conoce en nuestro Noroeste como “*Manchaypuito*”

Dos palomitas
Se lamentaban
Llorando
Y la una a la otra
Se consolaban
Diciendo:
/...../

La cantidad aparece también con frecuencia, colocada como indicador de la modestia y la parquedad de las sagradas personas, en cantares religiosos. Un ejemplo es el episodio del romance de “La fe del ciego”:

Camina la Virgen pura
Caminito de Belén
Como el camino es tan largo
Al Niño le ha dado sed .

/...../

En la mitad del camino
Hay un rico naranjel;

El dueño de las naranjas
Es un ciego que no ve.
Ciego dame **una** naranja
Para al Niño entretener.
-Pase usted, Señora y corte
Lo que le parezca bien.
La Virgen, como era corta,
No tomaba más que **tres**:
Una se la ha dado al Niño.
Otra la dio a San José
yla tercera la guarda
para en el camino oler.
Mientras la Virgen cortaba,
Mas volvía a florecer
Y el ciego de las naranjas
Abre los ojos y ve.
/...../

La preferencia por números de significación mágica – sobre todo **el tres, el cuatro, el siete**, sus múltiplos y submúltiplos- frecuente en la narrativa en prosa de cuentos y leyendas, se reitera en distintos cantares infantiles, particularmente en el legado español del romancero. Así comienza el romance de Delgadina¹⁸:

Un rey tenía **tres** hijas
Y las **tres** eran doradas,
La más linda /sic/ de ellas
Delgadina se llamaba.
/...../

cuyo cruel argumento incluye el tormento de la muerte por sed impuesto a la niña por su padre incestuoso, en proceso que se cumple en **tres** períodos de **siete** días:

/...../
Cumplidos los **siete** días,
Delgadina se asomaba
Y viendo a su rica madre
/...../

¹⁸ J.A. Carrizo.

Cumpliendo otros **siete** días
Delgadita se asomaba,
Viendo a sus ricas hermanas
/...../
Cumplido otros **siete** días,
Delgadita se asomaba,
Y vio a su rico padre
/...../

Así también, un pasaje del romance de “Catalina” o “La esposa fiel” dice:

/...../
Siete años lo he esperado,
Otros **siete** esperaré,
Si a los **catorce** no viene,
’N un convento me entraré.
A mis **tres** hijos varones
A la patria los daré,
Que sirvan como su padre
Y que mueran por el rey.
/.....!¹⁹

Aunque otras versiones prefieren el número **dos**, (o **dos + dos**, con significativa recurrencia a la duplicación que, junto con la fragmentación es cultivada estrategia discursiva), como la que dice

/...../
A mis **dos** hijas mujeres
Conmigo las llevaré
Y a mis **dos** hijos varones
A mi rey se los daré,
Para que sirvan su patria
Como la ha servido él.
/...../

Una popular nana hispanoamericana no ajena sin duda al episodio bíblico del Génesis, dice, asimismo:

¹⁹ J.A. Carrizo.

Señora Santana
¿Por qué llora el Niño?
Por **una** manzana
Que se le ha perdido.
Dile que no llore,
Yo te daré **dos**:
Una para el Niño
Y otra para vos.

El cancionero histórico de adultos recogido por don Juan Alfonso Carrizo en el Noroeste argentino encierra diversas letras de cantares con significativas menciones numéricas. La mayor parte de ellos es de corte trovadoresco y supone un contrapunto en el cual, el improvisador, procura llevar al payador contrincante a un plano de elevada abstracción, mediante el recurso numérico. Una es la de la glosa²⁰ cuyo tema expresa la controversia del enunciado que es resuelta en las cuatro décimas glosadoras que lo completan.

Cuatro son las **Tres** Marías,
Cinco los **cuatro** elementos,
Ocho las **siete** cabrillas,
Once los **diez** Mandamientos.

Entre raras luces bellas,
Como reluciente aurora,
Dios puso a Nuestra Señora
En un palacio de estrellas.
Dejó su grandeza en ella,
Por mostrar lo que valía
En las altas jerarquías
Y es por eso que ahora vemos:
Con la Reina de los Cielos
Cuatro son las Tres Marías.

Siguen tres décimas glosadoras en este mismo estilo.

Otro ejemplo, ya directamente basado en la condición óptica de los números es la *Disputa del cuatro con el tres*. Estas disputas, frecuentes en el medioevo, existen en nuestro cancionero tradicional (hoy

²⁰ J.A. Carrizo.

histórico), bajo las especies de *Disputa del agua y el fuego*; *Disputa del caballo con el buey*. Veamos la elaborada sobre base numérica²¹.

*El tres con el cuatro estaban
En dura cuestión un día,
Argumentando los dos
Cuál mejor número hacía.*

Dijo el **cuatro**: **Cuatro** son
Los más sagrados misterios,
Cuatro son los evangelios,
En esta dura cuestión,
Cuatro las auroras son
De **cuatro** esquinas cuadradas,
Cuatro son y bien formadas,
Las torres del firmamento.
Y siguiendo este argumento
El tres con el cuatro estaban.

Dijo el **tres**: En realidad
Yo me llevo la corona,
Porque **tres** son las personas
De la Santa Trinidad.
Treinta y tres años de edad
Tuvo Jesús, alma mía,
Tres horas lloró María
Al pie de la cruz sagrada.
El **tres** con el **cuatro** estaban
En dura cuestión un día.

Cuatro son los elementos
Y los sentidos son **cuatro**²²,
Cuatro son sin aparato
Las partes del mundo entero.
Cuatro con María fueron
Los asistentes de Dios,
Un José, un Nicodemo,

²¹ J.A. Carrizo

²² Licencia del autor, ya que los sentidos son cinco, como dice nuestra copla popular: “*Cinco sentidos tenemos/ todos los necesitamos/ y los cinco los perdemos/ cuando nos enamoramos*”.

Un Centurión y San Juan.
El **cuatro** y el **tres** están
Argumentando los dos.

Tres veces cayó Jesús
Siendo inocente cordero,
Cargado con el madero
Tan pesado de la cruz.
A las **tres** subió a la luz,
Murió al acabar el día²³.
Y siguiendo esta porfía
Salió con victoria el **tres**
Porque el argumento fue
Cuál mejor número hacía.

Oraciones, ensalmos y conjuros.

La serie llamada de las “Doce Palabras tornadas” o “redobladas”, entre otros nombres, ha sido estudiada por numerosos investigadores en todos los continentes. Juan Alfonso Carrizo, en su libro de edición póstuma titulado *Rimas y juegos infantiles*²⁴ le dedica un capítulo completo- Allí, copiándolas parcialmente, a versiones persas, budistas, árabes, judías, españolas e hispanoamericanas a todas las cuales les asigna origen índico, de acuerdo con el sabio alemán Reinhold Köhler quien cree encontrar su origen en el antiguo cuento pehlvi de Gost-i Fryano, ya mencionado en los textos zendos del siglo V antes de Jesucristo. . En nuestras provincias, aclara el estudioso, no suele considerárselo un cuento sino un diálogo de un hombre, generalmente un débil anciano, con el mismo diablo en el que el hombre triunfa por responderlo “a lo divino”, es decir con referencia a los sagrados misterios del Cristianismo. Un ejemplo de estos diálogos, que la gente recita como conjuro contra los espantos, dice:

Diablo.- Amigo de las Doce Palabras Tornadas, dígame **Una...**

²³ Licencia del autor, puesto que Cristo murió a las tres de la tarde.

²⁴ J.A. Carrizo.

Hombre. - Amigo, no soy su amigo pero le diré: Una es la Virgen que parió en Belén y siempre quedó pura.

D.- Amigo, de las Doce Palabras Tornadas, dígame las **Dos...**

H.- Amigo, no soy su amigo, pero le diré: Dos son las dos Tablas de Moisés. Una es la Virgen que parió en Belén y siempre quedó pura.

D.- Amigo, de las Doce Palabras Tornadas, dígame las **Tres.**

H.- Amigo, no soy su amigo, pero le diré: Tres son las tres Marías. Dos son las Tablas de Moisés. Una es la Virgen, que parió en Belén y siempre quedó pura.

D.- Amigo, de las Doce Palabras Tornadas, dígame las **Cuatro.**

H.- Amigo, no soy su amigo, pero le diré: Cuatro son los Cuatro Evangelistas. Tres son las tres Marías. Dos son las Tablas de Moisés. Una es la Virgen, que parió en Belén y siempre quedó pura.

D.- Amigo, de las Doce Palabras Tornadas, dígame las **Cinco.**

H.- Amigo, no soy su amigo, pero le diré: Cinco son las Cinco Llagas. Cuatro son los Cuatro Evangelistas. Tres son las tres Marías. Dos son las Tablas de Moisés. Una es la Virgen, que parió en Belén y siempre quedó pura.

Y así sucesivamente, van acumulándose las palabras correspondientes al **seis**; las Seis Candelas; al **siete**, los Siete Coros; al **ocho**, los Ocho Gozos; al **nueve**, los Nueve Meses; al **diez**, los Diez Mandamientos; al **once**, las Once Mil Vírgenes y al **doce**, los Doce Apóstoles.

“Al decir la última palabra - según la versión de Carrizo- el viejito lleno de gozo agregó, por su cuenta:

Quien dice doce y llega a trece

Reviente ese que en el infierno padece.

El Diablo, al verse derrotado dio un reventón y huyó a perderse en las oscuridades de la selva.”.

La Colección de Folklore de 1921²⁵ contienen muchas versiones de este conjuro y también lo registra don Gregorio Álvarez en el Neuquén.

²⁵ Legajos de la Encuesta Folklórica General del Magisterio realizada por el Consejo Nacional de Educación entre los maestros de las Escuelas Ley Láinez de todo el país en 1921, catalogados por el Instituto de Literatura Argentina de la FF y Letras de la UBA, bajo la dirección de Ricardo Rojas.

Naturalmente, las series numerales aparecen también en otras formas de la oración cristiana y especialmente en el Santo Rosario, pero no hemos de entrar aquí en ese tema.

Contextos narrativos en prosa

Las rimas numéricas suelen conservarse también en otros contextos narrativos en prosa. Tal es el caso del conocidísimo cuento generalmente llamado del “Domingo siete” que Carrizo²⁶ registra en versiones de Marruecos, España, Italia, Irlanda, Francia (Bretaña, Picardía y Amiens). Una de las variantes registradas es la siguiente:

Había una vez dos compadres jorobados, uno rico y otro pobre. El rico era muy mezquino, de los que nodan ni la mano en el saludo. El pobre, que era trabajador, iba con su burrito carguero todos los viernes al bosque a cortar leña para venderla en la ciudad. Uno de esos viernes se perdió entre la fronda y lo sorprendió la noche sin poder dar con el sendero para salir del bosque. . Cansado de andar y desorientado, resolvió subir a un coposo árbol para pasar allí la noche. Ató al tronco el burro que lo acompañaba y se trepó bien arriba del frondoso árbol con la idea de descansar tranquilamente. En eso estaba cuando vio que debajo del árbol, empezaron a parecer muchas mujeres viejas, sucias y desgredadas, montadas en escobas y con bonetes puntiagudos igual que sus narices. El leñador supo en seguida que se trataba de un aquelarre de las brujas del bosque y observó desde su escondite que, a medida que la reunión se iba haciendo más numerosa se instalaron luminarias, se oía música sin que se viera instrumento alguno y las asistentes bailaban dando saltos, reían con desagradables carcajadas y cantaban una canción infinitamente repetida cuya letra decía:

Lunes y martes y miércoles tres

Esto duró varias horas durante las cuales el buen hombre permaneció sin moverse, bastante aterrado, y el burrito no hizo tampoco ningún ruido mientras, en cambio, atronaban las voces de las brujas repitiendo sin cesar

Lunes y martes y miércoles tres

²⁶ J.A Carrizo (Bibl. 5)

Aburrido el compadre pobre, cansado ya de oír la misma cosa, sin medir el peligro que corría, agregó cantando con voz muy bajita :

jueves y viernes y sábado seis

Entonces, como por arte de magia, todo se detuvo y las brujas comenzaron a buscar a su alrededor diciendo

-¿Quién ha cantado?

-¿Quién ha completado tan bien nuestra canción?

-¡Quién ha cantado así, merece un premio!

Todas se pusieron a buscar y por fin, mirando hacia arriba, vieron al compadre pobre que estaba temblando de miedo en su escondite del árbol. Tan contentas se pusieron que lo bajaron por arte de magia y comenzaron a sonreírle, a acariciarlo y a besarlo hasta que, buscando una manera de recompensarlo, decidieron, en primer lugar, quitarle la joroba. El hombre se negó lleno de miedo pero al punto y en un abrir y cerrar de ojos, una de las brujas tomó un cuchillo, le rebanó certeramente la joroba y se la quitó sin que el buen hombre sintiera el mínimo dolor y sin que se derramara ni una gota de su sangre. Luego hicieron aparecer un cofre y sacaron de él varias bolsas llenas de monedas de oro que le rogaron cargara en su burro como recompensa por haberles arreglado el canto. Así lo hizo el compadre pobre. Volvió luego a su casa por un sendero que las brujas le indicaron y que estaba iluminado por luciérnagas, mientras las hechiceras se quedaron cantando a los gritos:

*Lunes y martes y miércoles tres
jueves y viernes y sábado seis.*

Cuando llegó a su casa, su mujer y sus hijos le esperaban muy preocupados, pues temían que le hubiera pasado algo malo. El leñador les contó su aventura y pidió a su esposa que fuera a casa del compadre rico y le pidiera un puco para medir el oro que traía en las bolsas. La esposa fue y dijo a la mujer del compadre rico, que estaba sola en su casa:

-Comadrita, ¿quiere prestarme un puquito? Lo necesito para medir unas habas que coseché mi marido.

Pero la mujer del compadre rico pensó:

- ¿Cómo han de cosechar estos, si son tan pobres que no tienen ni un palmo de tierra donde sembrar?

Entonces untó con miel el fondo del puco para averiguar qué iban a medir sus vecinos.

Los compadres pobres midieron tantos pucos de oro que hasta perdieron la cuenta, así que, al devolverla vasija, no se fijaron que en el fondo habían quedado pegadas unas cuantas monedas. La comadre rica, que era muy envidiosa, se mordió las uñas de rabia y se fue en busca de su marido.

- ¡Así que el compadre es muy pobre y no tiene donde caerse muerto!. Pues fijate que ni siquiera se cuida de despegar todas las monedas de oro del fondo de un puco que me pidieron prestado.

Cuando la mujer mostró el puco y contó todo lo ocurrido a su marido, éste acabó por ir a buscar al compadre pobre para averiguar bien.

-¡Hola compadrito!..- le dijo- ¿Cómo es que ha estado midiendo monedas de oro en puco ajeno?

El otro, que era un hombre sin malicia, contó su aventura sencillamente y el rico volvió a su casa reventando de envidia, por lo que, siguiendo el consejo de su mujer, decidió ir el siguiente viernes al bosque a cortar leña y hacer lo mismo que hiciera antes, con tan buenos frutos, el compadre pobre, con la esperanza de lograr idéntico o aún mejor resultado.

Así, el viernes, muy temprano en la mañana, se puso en camino con cinco mulas y todo el día no hizo

más que cortar leña con su hacha. Al anochecer se metió en lo más espeso del bosque, donde ya no se podía encontrar el rumbo, se subió a un árbol muy frondoso y esperó hasta que, efectivamente, comenzaron a llegar las brujas a celebrar su fiesta y lo hacían cantando a gritos su canción, que ahora decía

*Lunes y martes y miércoles tres
jueves y viernes y sábado seis*

En lo mejor del canto estaban todas cuando, desde arriba del árbol, surgió una voz bastante temblorosa que agregó un verso más

y domingo siete ...

¡Para qué lo habrá hecho! Las brujas, al oír mencionar el día del Señor se pusieron furiosas, se arrancaban el pelo y golpeaban el suelo con sus escobas gritando:

-¿Quién es el atrevido que nos ha echado a perder nuestra canción?

-¿Quién ha salido con ese **domingo siete**?

No tardaron mucho en encontrar al desdichado que temblaba sobre el árbol y lo bajaron a escobazos

-Vas a ver lo que te va a pasar, jorobado -dijo una que salió corriendo hacia el interior. Luego volvió con una gran pelota entre las manos, que no era otra cosa que la joroba del compadre pobre y, sin más, la plantó en el pecho del infeliz, en donde se pegó como si allí hubiera nacido. Luego le desamarraron las mulas, las libraron de sus cargas de leña y las echaron bosque adentro.

Al amanecer cuando el compadre rico llegaba a su casa con dos jorobas, todo dolorido y sin sus cinco mulas, su mujer al verlo se enfureció tanto que enfermó y se puso verde de envidia.

Desde entonces, cuando alguien interviene con imprudencia y poco tino en alguna conversación, suele decirse que **¡salió con un domingo siete!**

Lo geométrico y lo aritmético en el universo de los bailes criollos.

El memorialista Ignacio Núñez ha dejado en su *Autobiografía* un notable registro de nombres de bailes cultivados como entretenimiento social por ambas bandas del Río de la Plata en las primeras décadas del siglo XIX. Nos interesa especialmente un párrafo referido a la Contradanza que es el siguiente:

La contradanza se bailaba muchas veces con treinta y dos medias figuras o dieciséis figuras enteras, a saber: látigo comido, carlota, alas, cadena, alemanda, espejos, banderas, cruz de malta, puentes, látigo sostenido, corona, molino, solos, paseo, valse. Entre estas figuras se ocultaban algunos secretos que hacían cosquillar a los padres y a los maridos.

Lamentablemente queda en esto la referencia de Núñez. A la carencia de descripciones pormenorizadas del mismo o de otros autores respecto de los bailes rioplatenses y de su entorno social, se agrega, a la imposibilidad de reconstruir los hechos aquí evocados, el inquietante escamoteo de una de las dieciséis figuras enteras, ya que solamente han llegado hasta nosotros los nombres de quince. Pero, pese a su hermetismo coreográfico, nos introduce bien al tema del léxico matemático que, en este caso, sirve para designar figuras de un baile de conjunto de parejas interdependientes. Heredero de esta costumbre fragmentarista, que aflora en los nombres de especies de la lírica pura²⁷, parece ser el léxico utilizado en nuestros bailes criollos, que no solamente se construyen sobre figuras como la **vuelta entera, la media vuelta, el giro, el medio giro, el cuarto de giro, el molinete, el medio molinete**, sino que también adoptan nombres como **Cuadrilla**, heredera local del Cotillón francés, o **Media Caña**, que remite a la antigua **Caña** del repertorio popular español. Pero la relación de los bailes criollos tradicionales con la Matemática va más allá de la designación de las figuras o del baile mismo, como que la mayor parte de las danzas folklóricas argentinas están construidas en una suerte de **cuadro** o **cuadrado** imaginario de **cuatro** pasos naturales por lado, en el cual se tiene en consideración, para comenzar el baile, si los

²⁷ La clasificación de los cantares en especies de lírica pura o de lírica aplicada se debe a Carlos Vega.

danzantes deben ubicarse en los extremos de una de sus **medianas** o en los de una de sus **diagonales** (bailes de esquinas). Las figuras, ya sea que se realicen con eje en una mediana o en una diagonal del cuadro de la danza, se inscriben en él con diseño de **circunferencias** (como la vuelta entera y el giro), **semicircunferencias** (como la media vuelta y el medio giro), **rombos o romboides**(como el “avance y retroceso” de la Chacarera , el avance del Triunfo, el zarandeo o contorneo de la mujer) , **rectas** como los avances y retrocesos de las “travesías” del Bailecito, etc..

No pocas veces se mencionan números en las coplas de bailes como la de seguidilla apta para cantar Gatos, Triunfos, Huellas, Zambas, Cuecas...

Cuatro nombres con erre
tiene mi dama:
Rosalía, Rosenda,
Rosa Rosaura.

o la octosilábica romanceada propia de Chacareras, Escondidos, Remedios...

Mi china me dio un pañuelo
bordado en las **cuatro** puntas.
Cada vez que veo el pañuelo
cielo y tierra se me juntan.

Los números ordinales se presentan en numerosas composiciones enumerativas o glosas a series predeterminadas de conceptos, como, por ejemplo, la de “Los sagrados mandamientos” de la cual recoge una bella versión don Juan Alfonso Carrizo en su *Cancionero popular de Tucumán*. Por otra parte, los bailes criollos, en su gran mayoría, se componen de **dos** partes, llamadas **Primera** y **Segunda**, vocablos que son voces de mando que da generalmente el músico acompañante y tienen función indicativa para los bailarines. En un caso, el de algunas versiones del Bailecito, las partes son **tres**. Cuando se introduce a la **Tercera**, el guitarrero u otro instrumentista acompañante suele decir:

Tres, tres

A la moda' e San Andrés...

Que quiero mover los pies.

Juegos de destreza con números (sin danza, canto, ni cuento).

La **rayuela** es, sin duda, uno de los juegos más extendidos por el mundo. Todos los investigadores del universo lúdico lo han investigado profundamente. En Occidente lo hallamos en los pueblos clásicos bajo denominaciones como “Ascolias” en Grecia y “Juego de los odres” en Roma. Según otros autores la aparición de este juego en el mundo helénico tiene su sustento en una narración mítica relacionada con la vid y cuyos rituales consistían en libaciones báquicas y horribles sacrificios. En el mundo de las religiones orientales se lo ha vinculado con el Mandala y con el culto a Mitra, como recorrido iniciático de distintos niveles cósmicos íntimamente relacionados con elementos numéricos. La conexión entre el diagrama de la Rayuela y el laberinto ha sido postulada por distintos investigadores y hoy existe la convicción de que, en la Europa renacentista, su temática fue impulsada por la poderosa influencia de *La Divina Comedia* de Dante *Alighieri*, obra en la cual el protagonista, cuando sale del Purgatorio y quiere alcanzar el Paraíso, tiene que atravesar una serie de nueve mundos hasta lograrlo. La Rayuela, bajo numerosos nombres cargados de múltiples sentidos, ha dado lugar a estudios antropológicos, lingüísticos y demopsicológicos en distintos países y, en el plano literario, sobresale bajo tal denominación, que es la generalizada en la Argentina, como título a una famosa novela del escritor argentino Julio Cortazar en cuyo contexto literario adquiere nuevos contenidos semánticos y valores simbólicos.

Su diseño no es constante aunque, en lo esencial sea el mismo recorrido iniciático el que se describe y que, según es generalmente aceptado, puede interpretarse como un camino hacia el conocimiento de uno mismo, de donde provienen otras construcciones lúdicas, como el Juego de la Oca, de la Juego de la Petaca y el del Laberinto. Los elementos que intervienen en el juego y las propias normas de su ejecución se presentan en sus diversas variantes regionales, como corresponde a auténtico folklore, con plurales variantes. Así, una descripción del juego en España, después de asignarle una función pedagógica pues “ayuda a que los niños desarrollen la coordinación

viso-motora” dice: “El jugador actúa a modo de ficha. Debe saltar de casilla en casilla, a la pata coja, empujando la piedra que se suponía representaba su alma. Partía de la Tierrapara conseguir el Cielo (Urano), vigilando no caerse en el pozo o en el Infierno (Plutón) durante su recorrido. En ningún caso la piedra debía pararse sobre una línea, ya que, de la Tierra al Cielo, no hay fronteras ni zonas de demarcación, ni separaciones, ni descanso”²⁸

El antropólogo Eduardo Menéndezha publicado un pormenorizado estudio sobre **la rayuela** que tiene como mayor interés el registro de numerosas variantes de diseño usuales en la Argentina, en las cuales interviene la numeración de los casilleros y su sentido en el contexto lúdico correspondiente.

Otros campos del folklore donde es posible rastrear léxico matemático y consideración final.

El habla común suele hacer referencia a prendas de vestir que, según las características de sus largos son designadas recurriendo a fracciones, como “falda a media pierna” o “media manga” expresiones que a veces aparecen en las coplas y antes se hablaba también de algo que hoy se ha dejado de mantener como costumbre: la del “luto” que, según fuera el parentesco del usuario con el difunto o el tiempo transcurrido desde el deceso, podía ser “aliviado” o “medio luto” pero que comenzaba por usarse “riguroso” o “luto entero” como dice la conocida estrofa del chamamé anónimo titulado “El carau”:

.....
Y dijo cuando salía
Como ave del estero:
-Hoy ha llegado el día
De ponerme luto **entero**²⁹.

Por nuestra parte hemos experimentado en el campo de la educación con rimas numéricas y nos consta que ellas tienen un atractivo especial para los niños. Incluso en criaturas con deficiencias intelectuales, el hecho de que en su propio cuerpo puedan encontrar elementos

²⁸ Wikipedia. (ver fuentes Web)

²⁹ O. Fernández Latour de Botas.

numerables como los dedos de manos y pies y simétricamente duplicados, como los miembros superiores e inferiores, los ojos, las cejas, las orejas, les resulta atractivo y constituye un elemento ordenador del pensamiento.

Por fin, este subtítulo podría llevarnos, indudablemente, a una exploración casi inacabable, si pensamos en los universos de la narrativa tradicional, de la medicina empírica, de la magia, de la creencia, de la superstición.

La herencia de la cábala, tan presente en el patrimonio cultural de nuestros antiguos poetas populares, que, aunque libraban sus producciones al destino de la oralidad no eran siempre analfabetos y en cambio, con frecuencia, sí sesudos lectores de la Biblia, se une muchas veces con las tradiciones numerológicas de la América precolombina en lo que atañe a las divisiones del tiempo y a los oráculos. Todo ello se refleja frecuentemente en el léxico de los cantares y de los bailes del folklore argentino.

* * *

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Diccionario de la Lengua Española, (DRAE) XXIª edición. Madrid, Real Academia Española de la Lengua, 1992.

ÁLVAREZ, Gregorio.

El tronco de oro. Folklore del Neuquén.

CARRIZO, Juan Alfonso.

1933 *Cancionero popular de Salta.* Buenos Aires, Universidad Nacional de Tucumán.

1935 *Cancionero popular de Tucumán.* Buenos Aires, Universidad Nacional de Tucumán, 2 t.

1942 *Cancionero popular de La Rioja,* Buenos Aires, Universidad Nacional de Tucumán, 3 t.

1996 *Rimas y juegos infantiles, Volumen I.* Prólogo de Bruno C. Jacovella Tucumán, Universidad Nacional

de Tucumán, Facultad de Filosofía y Letras,
Instituto de Literatura Española (Programa N° 109.
CIUNT. Colección Pliegos del ILE. Serie: Raíces)

CORONA ALCALDE, Antonio.

2010 “‘Tears of joy or tears of woe?’ El emblema de la
‘Lachrima’ en la obra de John Dowland. Un ensayo
de interpretación.”. En: *Revista del Instituto de
Investigaciones Musicológicas “Carlos Vega”*, Año
XXIV, N° 24.

CORTAZAR, Julio

1963 *Rayuela* (novela) Buenos Aires, Sudamericana.

DEL LLANO ROZA DE AMPUDIA, Aurelio.

1924 *Esfyaza de cantares asturianos*. Oviedo.

DI LULLO, Orestes

1940 *Cancionero popular de Santiago del Estero*.
Prólogo y notas por Juan Alfonso Carrizo. Buenos
Aires, Universidad Nacional de Tucumán, 1940.

FERNÁNDEZ CALVO, Diana y MOSCA, Julián.

2010 “Pietro Cerone: el melopeo y maestro ‘Tractado de
la música teórica y pratica’, Libro 22. Los enigmas
musicales.”. En: *Revista del Instituto de
Investigaciones Musicológicas “Carlos Vega”*, Año
XXIV, N° 24.

FERNÁNDEZ LATOUR, Olga.

1960 *Cantares históricos de la tradición
argentina*. Selección, Introducción y Notas de.../.
Pról. de Julián Cáceres Freyre, Buenos Aires,
Instituto Nacional de Investigaciones Folklóricas,
Comisión Nacional Ejecutiva del 150° Aniversario
de la Revolución de Mayo.

1969 *Folklore y poesía argentina*. Buenos Aires,
Guadalupe.

- LAVAL, Ramón A.
1916 *Folklore de Carahue (Chile).*
- MENÉNDEZ, Eduardo
1963 “Aproximaciones al estudio de un juego: la rayuela (Análisis etnológico). En *Cuadernos del Instituto Nacional de Antropología*, N° 4.
- MUSCIO, Mario
2010 “‘Quaerendo invenietis’. Más allá de los números.” En: *Revista del Instituto de Investigación Musicológicas “Carlos Vega”*, Año XXIV, N° 24.
- NÚÑEZ, Ignacio
Autobiografía. Buenos Aires, Senado de la Nación; Academia Nacional de la Historia.
- PÉREZ BALLESTEROS, José
1886 *Cancionero popular gallego, y en particular de la provincia de la Coruña*, Madrid, 2 tomos.
- RAMÍREZ DE ARELLANO, Rafael
1928 *Folklore portorriqueño. Cuentos y adivinanzas recogidos de la tradición oral*. Ed. Centro de Estudios Históricos. Madrid.
- RODRÍGUEZ MARÍN, Francisco
1932 *Varios juegos infantiles del siglo XVI*. Madrid.
- SEVILLA, Alberto.
1921 *Cancionero popular murciano*, Murcia.
- VEGA, Carlos
1964 *Las canciones folklóricas argentinas*, Buenos Aires, Honegger.

Páginas Web:

- www.Wikipedia.org

- [www.WikimediaCommons](#) (diversos enlaces)

* * *

Olga Elena Fernández Latour de Botas. Escritora, docente e investigadora especializada en los campos concurrentes del Folklore, la Historia y la Filología. Doctora en Letras por la Universidad del Salvador. Profesora Nacional de Danzas Folklóricas Argentinas, Diploma Superior de Lengua y Literatura Francesas de la Alianza Francesa de Buenos Aires. Ensayista, narradora y poeta, es autora de más de cien trabajos editados -libros, fascículos y artículos- publicados tanto en el país como en el exterior. Ha recibido numerosas distinciones nacionales e internacionales.

Es miembro de número de la Academia Nacional de la Historia, de la Academia Argentina de Letras y de otras entidades académicas del país y del extranjero. Es Directora del programa "Atlas de la Cultura Tradicional Argentina" (ACTA), Directora del Centro de Estudios Folklóricos "Dr. Augusto R. Cortazar" de la UCA y de la Cátedra Extracurricular de Etiología Cultural Argentina "Prof. Bruno C. Jacovella" de la Universidad del Salvador. Fundadora de la Asociación Amigos de la Educación Artística (AAEA). Presidenta fundadora de la Institución Ferlabó, cuyo lema es: "**Por la comprensión, para la paz**". El Gobierno de la República Francesa la ha honrado con su condecoración como *Chevalier dans l'Ordre des Palmes Académiques*. (2004).