



El coro fluvial: agencia no humana y descentramiento antropocéntrico en el cancionero folclórico uruguayo

Lautaro Pérez Rocha

Universidad de la República

lautaro@adinet.com.uy

<https://orcid.org/0009-0003-4844-9501>

Recibido: 10/03/2026

Aceptado: 27/04/2026

Resumen:

En este ensayo propongo una lectura ecocrítica del cancionero folclórico uruguayo, a partir de un corpus de 37 canciones centradas en ríos y arroyos del territorio. En diálogo con la ecocrítica latinoamericana, el nuevo materialismo y la teoría del actor-red, me interesa mostrar que, en estas letras, los cursos de agua no funcionan solo como paisaje o como apoyo metafórico de la experiencia humana. Muchas veces ocupan un lugar más activo: la canción los presenta como presencias que enseñan, acompañan, juzgan, separan o resguardan. Para nombrar esa insistencia, propongo la idea de «coro fluvial». A partir de un análisis cualitativo organizado en cuatro dimensiones —pedagógica, política, sagrada y liminal— examino cómo estas canciones elaboran saberes situados sobre pertenencia, trabajo ribereño, memoria y conflicto socioambiental. Más que idealizar el archivo popular, la lectura busca atender también sus ambivalencias: junto a la topofilia y la sacralización del agua, aparecen marcas de desigualdad, uso e instrumentalización.

Palabras clave: cancionero folclórico uruguayo; ecocrítica; ríos; agencia no humana; paisaje fluvial.

The Fluvial Choir: Nonhuman Agency and Anthropocentric Decentering in Uruguay's Folk Songbook

Abstract:

This article offers an ecocritical reading of Uruguayan folk song through a corpus of thirty-seven songs centered on rivers and streams. In dialogue with Latin American ecocriticism, new materialism, and actor-network theory, I argue that waterways in these lyrics do not function merely as landscape or as a metaphorical support for human experience. They often take on a more active role: the songs present them as presences that teach, accompany, judge, separate, or protect. To describe this recurring pattern, I propose the notion of a «fluvial chorus». Through a qualitative analysis organized around four dimensions —pedagogical, political, sacred, and liminal— I examine how these songs produce situated knowledge about belonging, riverside labour, memory, and socio-environmental conflict. Rather than idealizing the popular archive, the article also attends to its ambivalences: alongside topophilia and the sacralization of water, one also finds traces of inequality, use, and instrumentalization.

Keywords: ecocriticism; rivers; nonhuman agency; Uruguayan folk song; fluvial landscape.

O coro fluvial: agência não humana e descentramento antropocêntrico no cancionero folclórico uruguaio

Resumo: Este artigo propõe uma leitura ecocrítica do cancionero folclórico uruguaio a partir de um corpus de trinta e sete canções centradas em rios e arroios do território. Em diálogo com a ecocrítica latino-americana, o novo materialismo e a teoria ator-rede, procuro mostrar que, nessas letras, os cursos d'água não funcionam apenas como paisagem ou como apoio metafórico da experiência humana. Muitas vezes, ocupam um lugar mais ativo: a canção os apresenta como presenças que ensinam, acompanham, julgam, separam ou resguardam. Para nomear essa recorrência, proponho a noção de «coro fluvial». A partir de uma análise qualitativa organizada em quatro dimensões —pedagógica, política, sagrada e liminar— examino como essas canções elaboram saberes situados sobre pertencimento, trabalho ribeirinho, memória e conflito socioambiental. Mais do que idealizar o arquivo popular, a leitura procura também considerar suas ambivalências: ao lado da topofilia e da sacralização da água, aparecem marcas de desigualdade, uso e instrumentalização.

Palavras-chave: cancionero folclórico uruguaio; ecocrítica; rios; agência não humana; paisagem fluvial.

Más allá del escenario: la figuración activa de lo fluvial

En Uruguay, la experiencia del agua no se organiza alrededor de un único gran río, sino en una red de ríos, arroyos, lagunas y orillas que marcan pertenencias locales, trayectos y memorias. Existe una vasta red hidrográfica distribuida en tres macro-cuencas transfronterizas: el río Uruguay, la laguna Merín y el Río de la Plata.¹ En esa geografía, el folclore no solo registra un paisaje: muchas veces lo vuelve experiencia compartida, recuerdo cantado, forma de nombrar un mundo. Desde ahí surge la pregunta que orienta este trabajo: ¿qué pasa si leemos las canciones del folclore local sin dar por sentado que el río es apenas fondo y que toda la acción significativa pertenece a los sujetos humanos?

Buena parte de la crítica ha tendido a leer los elementos naturales como escenario, símbolo o soporte metafórico. En el caso de los ríos, esa operación es frecuente: el agua suele aparecer como espejo de estados de ánimo, como decorado de la memoria o como recurso alegórico (Pérez Rocha, 2022). Sin embargo, al recorrer un conjunto amplio de canciones del cancionero folclórico uruguayo, aparece otra cosa. En varias letras, el río deja de ser aquello que simplemente se contempla o se cruza. Aparece más bien como una presencia que interviene en la experiencia: enseña, orienta, ampara, juzga o delimita. En «Canción para mi río», de Osiris Rodríguez Castillos, por ejemplo, el hablante dice: «El río, rumbo que canta, / fue mi maestro primero».

En el caso uruguayo, como observa Fernando Aínsa (2008), el río ha sido leído con frecuencia como paisaje, memoria y espacio de contemplación. Precisamente por eso, el cancionero analizado interesa también por el desplazamiento que introduce, ya que no se limita a ambientar la experiencia humana, sino que tiende a configurar lo fluvial como una presencia activa dentro de ella.

La hipótesis del artículo es que esa recurrencia produce un descentramiento de la centralidad humana dentro del mundo representado. No porque el río «hable» en un sentido literal, sino porque las canciones le atribuyen una presencia activa que reorganiza afectos, valores y modos de relación. Es decir, no parto de la idea de una agencia no humana en sentido literal, esto es, que los ríos tengan intencionalidad o acción empírica. El interés es analizar cómo el cancionero construye figuraciones en las que lo fluvial aparece investido de una presencia activa. El artículo no estudia la «acción de los ríos», sino las formas en que los sujetos humanos imaginan, elaboran y representan esa acción dentro de prácticas culturales específicas.

Propongo llamar «coro fluvial» a ese conjunto de figuraciones. No se trata de una categoría cerrada ni de una esencia del cancionero, sino de una herramienta de lectura para describir cómo, en este corpus, los cursos de agua aparecen una y otra vez como interlocutores figurados, como núcleos de memoria y como puntos de apoyo para imaginar vínculos entre lo humano y lo no humano.

¹ <https://www.gub.uy/ministerio-ambiente/politicas-y-gestion/regiones-hidrograficas-1>

De la imaginación material a la agencia distribuida

Este trabajo dialoga con distintas perspectivas que han puesto en cuestión la idea de la naturaleza como fondo pasivo de la acción humana. Más que tomar esos enfoques como un sistema cerrado, me interesa usarlos como un marco de lectura para pensar de qué modo el cancionero folclórico uruguayo representa a ríos y arroyos no solo como paisaje, sino también como presencias que establecen experiencias, afectos y vínculos. En ese cruce dialogan la ecocrítica latinoamericana, la imaginación material, el nuevo materialismo y algunas discusiones sobre agencia distribuida, siempre sin perder de vista que se trabaja con representaciones poéticas y no con una voz no humana en sentido literal. Desde ese enfoque, el río en el cancionero no aparece solo como paisaje o «alma» del recuerdo: también organiza escenas de subsistencia, desgaste y exposición diferencial a la intemperie social. En canciones donde el curso de agua se confunde con el trabajo ribereño —lavanderas, aguateros, pescadores—, la relación entre agua y vida no funciona como simple fondo: organiza una experiencia concreta donde degradación ambiental y desigualdad social se vuelven procesos mutuamente legibles. Esta perspectiva, además, ayuda a mantener una tensión productiva que atraviesa el archivo: el mismo repertorio afectivo (nostalgia, sacralidad, topofilia) puede convivir con lógicas de uso y con la naturalización de daños (Heffes, 2013).

La lectura de Gaston Bachelard (1978) sobre el agua como materia de ensoñación permite comprender por qué el río opera como motor de afectos, memorias y formas de habitar. Ese plano no se reduce a metáfora, sino que sitúa la experiencia del agua como una dimensión que modela sensibilidad y lenguaje. En una línea complementaria, McMillin (2011) propone entender el río no solo como imagen, sino también como forma de experiencia y de lectura del territorio: un flujo que organiza desplazamientos, ritmos, proximidades y modos de recordar. Esa observación resulta útil, ya que en estas canciones el agua no solo simboliza, sino que estructura recorridos afectivos y temporales dentro del mundo representado.

En paralelo, los nuevos materialismos y la teoría del actor-red invitan a pensar la agencia como un efecto distribuido en redes donde actúan humanos y no humanos, desmontando la división moderna entre naturaleza pasiva y cultura activa (Bennett, 2010; Latour, 2007). Desde esta perspectiva, hablar de agencia no humana no implica atribuir intención psicológica ni voz empírica al río, sino reconocer cómo el discurso organiza acciones, responsabilidades y valores, como si el curso de agua pudiera enseñar, recordar, sancionar o amparar. Asimismo, esta perspectiva no busca reemplazar categorías clásicas como la metáfora o la prosopopeya, sino desplazar el foco de análisis hacia la recurrencia y la función de estas figuraciones dentro del archivo.

En el horizonte de las humanidades ambientales latinoamericanas, la bioecocrítica enfatiza esa atención a materialidades, cuerpos y vulnerabilidades, y ofrece un marco útil para leer el agua no solo como símbolo, sino como condición de vida y conflicto (Heffes, 2023). La ecocrítica latinoamericana, a su vez, insiste en situar los análisis en historias locales de desigualdad y extractivismo, y en desconfiar de importaciones teóricas que naturalizan jerarquías ontológicas (Heffes, 2014; Murphy y Rivero, 2018). Dos nociones ayudan a aterrizar estas discusiones en el caso uruguayo: la topofilia, entendida como lazo afectivo con el lugar (Tuan, 2007), y la idea de culturas fluviales, que subraya que el río es eje de prácticas, oficios y economías ribereñas (Andrade Pérez y García Cháves, 2016). En el corpus, estas dimensiones no aparecen como sociología externa, sino que se inscriben en la propia textura verbal de las canciones. Estas figuraciones pueden entenderse como parte de una ontología relacional popular, donde el río no aparece como recurso natural ni como simple paisaje, sino como una presencia que participa en la organización simbólica y afectiva del mundo humano.

Una lectura por categorías

La metodología consiste en un análisis del discurso aplicado a un corpus de 37 canciones que tematizan explícitamente cursos de agua del territorio uruguayo. La selección reúne obras de 23 autores y menciona, de forma recurrente, cursos o zonas fluviales como el Olimar, el Yí, el Santa Lucía, el Cebollatí, el río Negro, el Uruguay, el Yerbal, Valizas o el Tacuarembó, entre otros (ver Tabla 1). El recorte sobre la canción folclórica uruguaya responde a que ese repertorio conserva, de manera especialmente densa, formas locales de figuración del territorio, la memoria y la experiencia ribereña.

El procedimiento de lectura se centra en dos indicadores principales: *a*) la atribución de verbos de acción, responsabilidades o efectos al río (enseñar, castigar, guardar memoria, demarcar); *b*) la construcción de un intercambio enunciativo donde el río aparece como interlocutor figurado (invocado, interpelado, escuchado). A partir de una codificación cualitativa emergente, se organizó el análisis en cuatro modalidades de

agencia figurada: pedagógica, política, sagrada y liminal. Las cuatro voces o modulaciones no son compartimentos estancos. Más bien describen focos de intensidad: modos recurrentes en que el río distribuye sentidos y responsabilidades en el texto. Una misma canción puede activar varias voces (por ejemplo, el río como maestro y como dios; como refugio íntimo y como escena de desigualdad). Estas categorías se superponen y se tensan entre sí, no buscan clasificar el corpus de manera rígida, sino señalar algunas recurrencias dentro de un archivo heterogéneo. El análisis se centra en representaciones culturales y no en una ontología literal de lo no humano. Cabe señalar, además, que estas figuraciones se despliegan en un soporte musical que intensifica su dimensión afectiva, aspecto que podría ser explorado en trabajos posteriores. Las letras del corpus provienen de una compilación realizada por Pérez Rocha (s. f.).

Las cuatro voces del «coro fluvial»



Fig. 1. Río Olimar

La noción de «coro fluvial» busca nombrar una regularidad del cancionero: la insistencia en figurar a los cursos de agua como presencias activas dentro del mundo representado. Aun cuando las letras trabajan una gama amplia de situaciones (infancia, trabajo, crecidas, pesca, regreso, exilio), el río aparece repetidamente como interlocutor figurado, se le canta, se lo invoca, se lo escucha. En la selección, el campo léxico de cantar/canto/canción es particularmente visible, pero no como mero adorno: suele acompañar verbos de agencia («enseñar», «empujar», «llevar», «guardar», «hacer», «oír»), y convierte al río en una instancia que dispone ritmos, afectos y decisiones en el mundo representado.

Las cuatro voces identificadas pueden leerse también en diálogo con el marco teórico propuesto. Así, la dimensión pedagógica y liminal dialoga con la imaginación material (Bachelard, 1978), mientras que la política y la sagrada permiten pensar la distribución de agencia y afectos en términos de materialidades activas (Bennett, 2010; Latour, 2007).

Vuelvo a precisar que la idea de coro fluvial no supone que el río hable por sí mismo en sentido literal. Las canciones del corpus son, desde luego, construcciones humanas, y eso no desaparece. Lo que interesa observar es cómo, en muchas de estas letras, el mundo fluvial deja de funcionar como simple decorado y pasa a ocupar un lugar más activo dentro de la experiencia que la canción construye. Río, cauce, orilla, arroyo o costa aparecen una y otra vez como presencias que orientan, interpelan, amparan, separan o dejan una marca en la memoria. Llamo coro fluvial a esa insistencia de figuraciones no para borrar la mediación poética, sino para describir un modo recurrente en que el cancionero descentra la primacía humana y le da espesor simbólico al paisaje de agua.

Tabla 1. Distribución del cancionero por voces del «coro fluvial» (corpus de 37 canciones).

Voz	Canción	Autor	Curso de agua
Pedagógica	«Arroyito de mi pueblo»	Ramón Salazar	Las Piedras
Pedagógica	«Canción del Yerbal»	Rubén Lena	Yerbal
Pedagógica	«Canción al río Tacuarembó»	Carlos Benavidez	Tacuarembó
Pedagógica	«Gurí pescador»	Osiris Rodríguez Castillos	Yí
Política	«Arroyo, ropa y espuma»	Tabaré Etcheverry	
Política	«Canción del camarero»	Eduardo Pereyra Molina	Valizas
Política	«Coplitas del pescador»	Aníbal Sampayo	
Política	«El aguaterito»	Víctor Lima	
Política	«Pescador de arroyo»	Daniel Viglietti	
Política	«Puerto Charqueada»	Eustaquio Sosa	Cebollatí
Sagrada	«Canto al Yaguarí»	Carlos E. de Mello	Yaguarí
Sagrada	«Leyenda del Paso de los Toros»	Osiris Rodríguez Castillos	Río Negro
Sagrada	«Olimar»	Daniel Viglietti	Olimar
Sagrada	«Será del Yí»	Elman Sánchez Galarza	Yí
Sagrada	«El río embrujado»	Julio Mora	Tacuarembó
Liminal	«A orillas del Olimar»	Víctor Lima	Olimar
Liminal	«Al río Santa Lucía»	Dúo Caminantes	Santa Lucía
Liminal	«Al viejo puente yerbal»	Los del Yerbal	Yerbal
Liminal	«Canción Verano y Remo»	Aníbal Sampayo	
Liminal	«Canción del Yí»	Santos Inzurralde	Yí
Liminal	«Canción para el río Uruguay crecido»	Roberto Castro	Uruguay
Liminal	«Canción para mi río»	Osiris Rodríguez Castillos	Yí
Liminal	«Canto al río Uruguay»	Ramón Ayala	Uruguay
Liminal	«Cautiva del río»	Aníbal Sampayo	
Liminal	«Cuando empieza a amanecer»	Rubén Lena	Cebollatí
Liminal	«El Olimar es un sueño»	Rubén Lena	Olimar
Liminal	«El loco Antonio»	Alfredo Zitarrosa	Santa Lucía
Liminal	«Garzas viajeras»	Aníbal Sampayo	
Liminal	«Ky chororo»	Aníbal Sampayo	
Liminal	«Mi viejo río Yí»	Guillermo Collazo	Yí
Liminal	«Milonga del Santa Lucía»	Daniel Viglietti	Santa Lucía
Liminal	«Nostalgias olimareñas»	Víctor Lima	Olimar
Liminal	«Río Negro»	Anselmo Grau	Río Negro
Liminal	«Río de los pájaros»	Aníbal Sampayo	Uruguay
Liminal	«Salto Grande»	Osiris Rodríguez Castillos	Uruguay
Liminal	«San Gregorio de Polanco siempre en mí»	Cacho Labandera	Río Negro
Liminal	«Zamba del Olimar»	José M. Obaldía y Enrique Sosa	Olimar

Guía de lectura

Voz pedagógica. Aquí el río enseña. Organiza una ética de atención, transmite saberes de oficio y de territorio, y convierte la experiencia ribereña en aprendizaje (lectura del remanso, disciplina del cauce, memoria de infancia).

Voz política. El río se vuelve archivo social: aparece ligado al trabajo, la pobreza, la explotación o la contaminación, y funciona como testigo y juez de una violencia lenta que marca la vida de pescadores, lavanderas y aguateros.

Voz sagrada. La agencia fluvial adopta una tonalidad numinosa: el río es presencia, rito, promesa o castigo, y su energía se aproxima a lo divino (invocaciones, leyendas, apariciones, cosmologías del agua).

Voz liminal. Predominan los umbrales: puentes, orillas, partidas y retornos. El río estructura identidad y tiempo, abre un espacio de tránsito donde nostalgia, destino y paisaje se entrelazan como cronotopo popular.

La distribución del corpus no es homogénea y muestra un sesgo visible hacia la dimensión liminal, pero eso no invalida la clasificación, sino que dice algo sobre las propias canciones. En este cancionero, el río aparece con especial insistencia como borde, pasaje, memoria y espacio de transformación. De todos modos, conviene subrayar que esta organización debe entenderse en un sentido estrictamente cualitativo y heurístico. No se propone como una taxonomía cerrada ni como un reparto estable de piezas en compartimentos excluyentes, ya que varias canciones podrían desplazarse de una categoría a otra según el fragmento que se privilegie o la función simbólica que se considere dominante. Más que fijar una verdad definitiva del corpus, las cuatro voces buscan ofrecer una herramienta de lectura capaz de ordenar sus recurrencias, superposiciones y matices. En ese marco, la mayor presencia de lo liminal puede leerse menos como un desequilibrio metodológico que como una señal de la gravitación que tienen, en estas canciones, las experiencias de cruce, pertenencia, distancia y umbral.

El río pedagógico: agencia formativa y maestra

La voz pedagógica se reconoce cuando el río forma: enseña a mirar, a esperar, a orientarse y, en algunos casos, a asumir un lugar social. El enunciado más directo es «fue mi maestro primero», en «Canción para mi río», donde el hablante asocia aprendizaje con un «espejo viajero» y con «voces elementales» que el río le pone «en la garganta». Aquí el río no es paisaje de la biografía, es condición activa de la subjetividad.

Esa pedagogía no siempre es solemne, a veces se parece a una educación de la atención. En la letra de Rubén Lena, «Cuando empieza a amanecer», demora el mundo: el silencio, el rocío, el monte que asoma, el brillo del lucero sobre el agua. En un punto, el curso de agua se vuelve figura paternal («y el río fue un gran padre») y ordena el ritmo de la jornada: no apurar la mañana, dejar que el río haga su trabajo de sostener la escena y de acompañar la soledad. La enseñanza es, entonces, ética y perceptiva, aprender a habitar un tiempo lento.

En el registro de Osiris Rodríguez Castillos, el «Gurí pescador» imagina un «reino bajo el agua» revelado por un sauce: el río instruye en una zoología fabulosa y en un repertorio de escucha (peces que oyen y cantan). En «Mi viejo río Yí», la educación se vuelve práctica: el río es lugar para «pescar ilusiones», para «engañar al tiempo», para dormirse en la orilla y volver «despacio». La pedagogía, aquí, no transmite un contenido doctrinal, transmite una forma de relación.

En «Arroyito de mi pueblo», de Ramón Salazar, el curso de agua aparece también como referencia formativa del paisaje y de la memoria comunitaria. El arroyo es parte de la infancia y de la vida cotidiana, pero también un punto desde el cual se aprende a leer el territorio. En ese sentido, el agua funciona como un eje silencioso de transmisión de experiencia entre generaciones.

El río político: agencia como juez, víctima y resistente

La voz política se activa cuando el río entra en conflicto: con el trabajo ribereño, con el control estatal, con la violencia económica o con el «progreso» entendido como fuerza que arrasa. En «Arroyo Ropa y Espuma», de Tabaré Etcheverry, el curso de agua hace visible una división social: la espuma de la lavandera blanquea el arroyo mientras el pueblo mira pasar, agua abajo, una escena de cansancio. La letra no usa el río para hablar del pobre, sino que muestra cómo el río organiza un régimen de trabajo y de exposición.

En «El aguaterito», de Víctor Lima, el arroyo se inscribe en una escena de trabajo y jerarquía rural: el hablante arrastra el barril con agua hacia una estancia «donde no soy estanciero», mientras que el mayordomo le recuerda su condición de «peón casero». Aquí lo fluvial no funciona como decorado, sino como soporte material de una economía y de una relación de subordinación. El río o el arroyo también aparece en el cancionero como infraestructura del trabajo y de la desigualdad rural.

En «Coplitas del pescador», de Aníbal Sampayo, el río también es campo de disputa: aparecen guardacostas, canoas hundidas, contrabandos mínimos, artes de pesca. El conflicto no se formula como consigna, sino como fricción cotidiana entre quienes viven del agua y quienes regulan su circulación. La politicidad emerge de ese roce: el río como espacio público, pero no neutral.

Algo similar ocurre en «Canción del camaronero», donde el trabajo ribereño aparece atravesado por los ritmos del agua y de las especies. El destino del pescador queda ligado al ciclo del río y del camarón, configurando una economía frágil donde la subsistencia depende de los movimientos del agua.

En «Puerto Charqueada», de Eustaquio Sosa, el Cebollatí se vincula a una memoria del trabajo ribereño: las tardes «con cansancio de arrozal», los obreros castigados por el viento y los pescadores que parten desde el

muelle. El río aparece así menos como paisaje contemplativo que como escenario de una experiencia laboral compartida.

Otras letras politizan por la vía del desastre. En «Canción al Río Uruguay crecido», de Roberto Castro, la crecida aparece como fuerza que arrastra ranchos y alimentos; la materialidad del agua se vuelve economía: «con el agua se les va...». No hay aquí romanticismo del río sublime, hay vulnerabilidad ribereña y pérdida. En ese sentido, el cancionero registra lo que Nixon (2011) denomina «violencia lenta» cuando el daño no es un evento único sino una condición reiterada de precariedad.

La letra de «Salto Grande», de Osiris Rodríguez Castillos, condensa, además, una politicidad moderna. El hablante vive «entre dos infiernos» y pide que el proyecto no «lave» su sangre. El río «empuja» desde el obraje y la vida se vuelve «jangada». La infraestructura aparece como promesa y amenaza; el río no es decorado del desarrollo, sino fuerza que arrastra y también criterio para juzgar lo que se pierde.

Finalmente, el río puede operar como juez. «Río Negro», de Anselmo Grau, convoca al agua a «bajar hasta el poderoso» para dar «el ejemplo vivo» de romper orgullos y rehacer cauces. Esta escena desplaza la justicia desde la institución hacia una imaginación fluvial: el río como correctivo moral, capaz de enseñar por contraste y de redistribuir, al menos simbólicamente, jerarquías.

El río sagrado: agencia numinosa y cósmica

La voz sagrada no supone necesariamente religiosidad doctrinal, sino que funciona como atribución de potencia numinosa. En «Olimar», de Daniel Viglietti, la deificación es explícita: el río es «dios» y «viajero», su permanencia excede al hablante («yo no estaré»). El efecto no es ornamental. Instala una relación de respeto, dependencia y asombro que descentra el antropocentrismo de la escena.

En otras letras, lo sagrado se construye por la cosmización del agua. «Río de los pájaros», de Aníbal Sampayo, define al Uruguay como «cielo azul que viaja»: el curso no solo atraviesa la tierra, también la vuelve cielo móvil. «Milonga del Santa Lucía», de Viglietti, arma una pequeña cosmogonía local: el cauce nace de luna y tacuara, el Arequita figura como «patriarca» y el río canta entre sierra y llanura. Como indicara Bachelard (1978), son formas de una imaginación material donde el agua es principio de mundo, no simple objeto.

En «El río embrujado», de Julio Mora, el Tacuarembó adquiere una dimensión misteriosa que excede la experiencia cotidiana: el río aparece como portador de un «embrujo» difícil de explicar. Esta figuración introduce una tonalidad cercana al mito o a la creencia popular, donde el agua conserva potencias invisibles que desbordan la comprensión racional.

También aquí hay ambivalencias: la sacralización convive con la práctica. El río «sagrado» es el mismo donde se lava ropa o se arma el fogón. Esa convivencia —sin escándalo, sin separación tajante— es uno de los rasgos más interesantes del archivo popular. La agencia figurada del río atraviesa la vida cotidiana.



Fig. 2. Río Uruguay

El río-límite: agencia liminal, identidad y tiempo

La voz liminal aparece cuando el río actúa como frontera activa: marca un adentro y un afuera, y convierte el cruce en experiencia. No es casual que, en la selección, el puente reaparezca con insistencia, a veces como umbral biográfico («puente viejo», en las despedidas olimareñas) y a veces como tecnología de modernidad («puente del ferrocarril» en «Canción del Yí»). El límite, podemos decir, que es temporal y espacial. En este punto, la observación de Jones (2005) resulta pertinente: el río suele funcionar menos como una división estable que como una frontera móvil y un espacio de transición, donde el cruce redefine posiciones, pertenencias y sentidos del viaje. Esa condición umbral ayuda a leer, en este corpus, la orilla y el puente no como simples accidentes del paisaje, sino como dispositivos de pasaje e identidad.

Las canciones del Olimar trabajan la partida como herida de lugar (Pérez Rocha, 2022). «Nostalgias olimareñas», del salteño Víctor Lima, y «Zamba del Olimar», de Obaldía y Sosa, articulan la identidad en el acto de cruzar: el río queda «donde estaba» mientras el sujeto deviene forastero. «A orillas del Olimar» insiste en la lógica de ausencia/presencia: hay ríos que son «ausencias», pero el Olimar conserva una «cosa» que tiembla y vuelve, como si el agua guardara un resto intransferible de pertenencia.

En el área del Santa Lucía, «El loco Antonio» instala una escena donde el puente de fierro, el pajonal y el barrial componen un umbral melancólico, con un río que precede al hombre («pensá que en aquellos días / que vos querés recordar / ya estaba el Santa Lucía / con su puente y su canal»).

En piezas como «Río de los pájaros», el río Uruguay aparece también como una línea de tránsito cultural donde paisaje, memoria y desplazamiento se superponen. El curso de agua no delimita simplemente territorios, sino que configura un espacio simbólico compartido que vincula regiones, historias y afectos.

Esta dimensión temporal puede pensarse como cronotopo: una unidad espacio-tiempo donde la geografía activa regresiones y retornos. «Mi viejo río Yí», y otras piezas del Yí, vuelven una y otra vez sobre infancias, remadas, siestas, «caricias del viento». El río, así, no es simplemente el lugar donde ocurrió algo: es la forma misma en que el pasado se hace presente y en que la identidad se reconoce como tránsito (Picallo y Araújo, 2013; Pérez Rocha, 2022).

Ontología fluvial popular y ambivalencias

En conjunto, el corpus sugiere que la figuración de una agencia no humana no es un recurso aislado, sino una recurrencia del cancionero fluvial. Hablar de «coro fluvial» permite nombrar esa reiteración sin reducirla a una única función poética: el río enseña, juzga, protege, delimita; a veces, varias de estas funciones aparecen superpuestas en una misma canción. Más que una categoría cerrada, el término busca describir una regularidad del archivo, esto es, la tendencia a representar los cursos de agua como presencias activas dentro del mundo narrado.

Este rasgo resulta significativo porque obliga a desplazar la lectura del río como simple paisaje. En muchas de estas letras el agua no funciona únicamente como fondo de la experiencia humana, sino como una manera de constituir afectos, memorias y prácticas. Desde esta perspectiva, el cancionero parece conservar una forma de imaginación relacional del territorio donde lo humano y lo no humano aparecen entrelazados en la vida cotidiana. El río no habla literalmente, pero la enunciación poética lo presenta como maestro, testigo o interlocutor, redistribuyendo simbólicamente la agencia dentro del paisaje.

Un rasgo transversal a estas modulaciones es su dimensión afectiva. El río no solo organiza prácticas y escenas, sino también intensidades —nostalgia, pertenencia, temor, pérdida— que atraviesan la experiencia ribereña.

La propia distribución del corpus muestra, además, una concentración significativa en la dimensión liminal. Muchas canciones trabajan el río como espacio de cruce, despedida o retorno, donde el sujeto se reconoce en relación con un paisaje que permanece mientras él se desplaza. Entiendo esta recurrencia como un indicio de la centralidad cultural de los ríos en un territorio marcado por redes fluviales que estructuran tanto la geografía como las memorias locales.

Al mismo tiempo, el archivo revela una ambivalencia importante. Junto a la topofilia y a la sacralización del agua, aparecen también escenas de trabajo precario, desigualdad o vulnerabilidad ribereña. El río es refugio, pero también escenario de desgaste; es maestro, pero también testigo de injusticias o de pérdidas

materiales. En ese sentido, el cancionero no ofrece una visión idealizada de la relación con la naturaleza, sino una memoria más compleja de vínculos, dependencias y conflictos.

Desde una perspectiva ecocrítica situada, esta materialidad simbólica adquiere un interés particular. Las canciones registran experiencias concretas de convivencia con los ríos —trabajo, pesca, crecidas, desplazamientos— y las convierten en memoria cultural. El «coro fluvial» se lee así como un archivo donde se sedimentan formas de conocimiento práctico y afectivo sobre el territorio.

Conclusión

A partir de la lectura ecocrítica de 37 canciones del cancionero folclórico uruguayo, este trabajo propuso observar de qué manera los ríos y arroyos son figurados dentro de las letras como algo más que paisaje o soporte metafórico de la experiencia humana. En muchas de estas canciones, los cursos de agua aparecen investidos de una presencia activa: enseñan, acompañan, delimitan, recuerdan. La noción de «coro fluvial» busca nombrar esa recurrencia y ofrecer una herramienta de lectura para describir cómo el cancionero distribuye simbólicamente la agencia entre sujetos humanos y elementos del paisaje.

El análisis permitió reconocer cuatro formas recurrentes de esa presencia fluvial —pedagógica, política, sagrada y liminal— que no funcionan como categorías rígidas, sino como modos de establecer distintas escenas de la experiencia ribereña. A través de ellas, el río aparece alternativamente como instancia formativa, como escenario de trabajo y conflicto social, como presencia numinosa o como umbral que articula identidad, memoria y desplazamiento.

Más que comprobar una tesis cerrada, la lectura buscó describir una regularidad del archivo: la tendencia del cancionero a convertir el paisaje de agua en un espacio activo dentro de la experiencia narrada. En ese sentido, el «coro fluvial» se entiende como una forma de memoria cultural donde se sedimentan prácticas, vínculos y formas de habitar territorios atravesados por ríos y arroyos. Desde esta perspectiva, el cancionero folclórico uruguayo convierte lo fluvial en un eje de sentido desde el cual se organizan pertenencias, recuerdos y modos de relación con el territorio.

Declaración sobre uso de inteligencia artificial

Durante la preparación de este trabajo se utilizaron herramientas de inteligencia artificial generativa como apoyo para la revisión de estilo del manuscrito y para la elaboración preliminar del resumen y de sus versiones en inglés y portugués. Los materiales resultantes fueron revisados, corregidos y validados por el autor, quien asume plena responsabilidad por el contenido final.

Referencias bibliográficas

- Aínsa, F. (2008). *Espacios de la memoria: lugares y paisajes de la cultura uruguaya*. Montevideo: Trilce.
- Andrade Pérez, M., y García Cháves, M. C. (2016). Tiempo de vidrio y de abundancia. Saberes y oficios de la cultura fluvial en el Alto Magdalena, Colombia. *Revista de Estudios Sociales*, 1(55), 73-87. <https://doi.org/10.7440/res55.2016.05>
- Bachelard, G. (1978). *El agua y los sueños. Ensayo sobre la imaginación de la materia*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Bennett, J. (2010). *Vibrant Matter: A Political Ecology of Things*. Durham y Londres: Duke University Press.
- Heffes, G. (2013). *Políticas de la destrucción / Poéticas de la preservación. Apuntes para una lectura (eco)crítica del medio ambiente en América Latina*. Rosario: Beatriz Viterbo Editora.
- Heffes, G. (2014). Introducción. Para una ecocrítica latinoamericana: entre la postulación de un ecocentrismo crítico y la crítica a un antropocentrismo hegemónico. *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, 40(79), 11-34. <https://www.jstor.org/stable/43854807>
- Heffes, G. (2023). *Visualizing Loss in Latin America: Biopolitics, Waste, and the Urban Environment*. Cham: Springer International Publishing.
- Jones, P. J. (2005). *Reading Rivers in Roman Literature and Culture*. Maryland: Lexington Books.

- Latour, B. (2007). *Nunca fuimos modernos*. Buenos Aires: Siglo XXI Editores.
- McMillin, T. S. (2011). *The Meaning of Rivers: Flow and Reflection in American Literature*. Iowa: University of Iowa Press.
- Murphy, J., y Rivero, E. (Eds.). (2018). *The Image of the River in Latin/o American Literature: Written in the Water*. Maryland: Lexington Books.
- Nixon, R. (2011). *Slow Violence and the Environmentalism of the Poor*. Massachusetts: Harvard University Press.
- Pérez Rocha, L. (2022). *Representaciones de los ríos Olimar y Yí en el cancionero folclórico del Uruguay* [Trabajo de seminario. Licenciatura en Letras, Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación, Universidad de la República].
- Pérez Rocha, L. (s. f.). Corpus de canciones fluviales del cancionero folclórico uruguayo (selección de letras). [Compilación inédita].
- Picallo, X. y Araújo, S. (2013). Espacio y literatura: cómo se trabaja el espacio en la teoría literaria. *Narrativas Digitales*.
- Tuan, Y. F. (2007). *Topofilia: Un estudio sobre percepciones, actitudes y valores sobre el entorno*. Santa Cruz de Tenerife: Melusina.