

LA CIENCIA DEL FOLKLORE



EN EE. UU. OPINAN SOBRE
NUESTRO MUSICÓLOGO

«...es digno de admiración como pensador independiente.»
(R. S. Boggs, en "Southern Folklore Quarterly", marzo, 1945, página 64, University of Florida, U.S.A.)

APUNTES PARA LA

HISTORIA DEL MOVIMIENTO TRADICIONALISTA ARGENTINO

Por CARLOS VEGA

Especial para FOLKLORE

1. PREFACIO

NUESTROS apuntes para la historia del actual movimiento tradicionalista argentino se dirigen a los intelectuales en general y, especialmente, a los espíritus que están en gracia con su tierra natal. Se dirige a los tradicionalistas de hoy y a los que militan en los quehaceres literarios, artísticos o artesanales; a los que en momentos de solaz se complacen en vitalizar personalmente algunas prácticas o expresiones de antaño y a los lectores o espectadores ávidos que se deleitan con la simple sensación del vivir antiguo.

Y se dirige a los partidarios del progreso indiscriminado, para que asistan a todas estas nobles peripecias del fervor, y para recordarles que muchos pensadores de ayer y de hoy coinciden en que la existencia misma de los pueblos se funda en el respeto de las tradiciones.

Una historia del movimiento tradicionalista tiene que empezar por identificar sus fuentes universales para reconocer después los itinerarios y vicisitudes que las ideas o actividades importadas siguieron en el país, y debe luego detenerse en las que ahora le interesan con el

• LA CIENCIA DEL FOLKLORE

objeto de encadenar los sucesos que, a partir de modestos gérmenes, produjeron expresiones cuya actual intensidad carece de antecedentes y paralelos en su género.

Casi ninguna de las cosas "propias" de un país es originariamente propia; todos los pueblos del mundo participan como pueden en la dispersión universal de ideas que aparecen entre los grupos mejor dotados. Hasta las cosas más insignificantes de uno tienen precedentes, a veces remotísimos, en el tiempo o en el espacio; pero es evidente que los pueblos acogen esas

cosas extrañas y las modifican o combinan hasta elaborar lo suyo; esto es, el matiz que define su carácter.

La resonancia del pensamiento europeo sobre la propensión natural del hombre a encariñarse con lo propio ha determinado esta clase de movimientos localistas. El tradicionalismo argentino actual no ha empezado ahora ni a base de tales o cuales nombres conocidos; es tan antiguo como nuestra nacionalidad. Muy diversas circunstancias han operado contra las cosas del país y sus partidarios. Sucesos literarios, ar-

GAUCHO Y SU FAMILIA
por Juan León Pallière (hacia 1865)



tísticos y sociales, a la inversa, se han producido y encadenado en el tiempo para alentar esta gran reacción local que, al crear consumidores en gran escala, ha conseguido atraer intereses comerciales, industriales o simplemente culturales que la perjudican con sus orientaciones utilitarias y la benefician con su enorme poder de difusión. No ha empezado ahora el movimiento, pero nadie podrá desconocer que es ahora cuando el impulso de continuadores afortunados e instituciones propicias ha multiplicado la acción tradicionalista, por lo menos en sus dos capítulos más atrayentes y llamativos: la música y la danza. A su influjo se han desarrollado las artes plásticas y alcanzan niveles no imaginados las artesanías provinciales redivivas.

Esta larga serie de sucesos y procesos que se producen los últimos cien años es ahora, por vez primera, objeto de historiografía. Se quiere saber por que caminos circularon las ideas maternas; quiénes la fecundaron y difundieron; quiénes las acogieron y realizaron; cuál es el rumbo que deben seguir; si los artífices deben ser fieles; si, a la inversa, deben continuar el desarrollo tradicional; si corresponde que ese desarrollo alcance formas artísticas superiores (sonata, ballet, poema, etcétera)... Capítulos de historia, temas de meditación que vamos a esclarecer aquí esforzándonos por no olvidar el incalculable número de aportes de toda índole que se vierten en el cauce común.

No es extraña al autor, como se ve, la idea de orientar —hasta donde el propio autor esté orientado— considerables actividades que avanzan parcialmente gobernadas. Parece necesario que se distingan rumbos y objetivos, y que los actores adquieran plena conciencia de la responsabilidad que les alcanza. Están en juego profundos intereses del espíritu. La fidelidad es indispensable en el sector de los tradicionalistas puros; la evolución, medida y controlada por el conocimiento, puede completar la empresa de unificar los estímulos y generalizar las reacciones de un pueblo formado por los descendientes de cincuenta pueblos del mundo.

En esta serie de apuntes que patrocina con entusiasmo la dirección de FOLKLORE y que el autor seguirá hasta donde sea posible se describirán hechos y se emitirán con la mayor objetividad juicios sobre los hombres y las obras. e importa recordar siempre que el autor aborda su tarea por razones de simpatía para con el movimiento y que no excluirá a nada ni a nadie. Ninguno calle las probables omisiones.



tres
aciertos de

**TRES
ARUCES**

SALCHICHAS DE VIENA

ideales para la merienda de los chicos

CHORIZOS FRANKFURTER

para la parrillada, puchero... o al horno con papas.

MORCILLAS A LA VASCA

con piñones, pasas de uva y arroz.
frías o calientes... deliciosas!

PRODUCTOS DE CALIDAD BIEN CONSERVADA
ENVASADOS AL VACIO EN 



PRODUCTOS DE

FRIGORIFICO **TRES
ARUCES**

Para dar al paladar... y paladear

AV. FRANCISCO BEIRO 4031/69
50-2348 50-9232



LA CIENCIA DEL FOLKLORE



APUNTES PARA LA

HISTORIA DEL MOVIMIENTO TRADICIONALISTA ARGENTINO

Por CARLOS VEGA

Especial para FOLKLORE

I LA TRADICION - LOS TRADICIONALISTAS

EN EE. UU. OPINAN SOBRE NUESTRO MUSICÓLOGO

"En el aspecto teórico, sin embargo, procede a ordenar sus ideas con una amplitud de visión y una hondura de pensamiento que, al trascender toda frontera nacional, encumbra sus especulaciones y conclusiones a la categoría de valores universales." Gilvert Chase, en Carlos Vega's Theory of Musical Folklore (Comunicación al Twelfth Annual Meeting de la American Musicological Society, diciembre de 1946)

TRADICION, del latín tradere (trasmitir) significa "continuidad". El hombre nace, vive y muere entre cosas. Cosas naturales, como el mar, la tierra, los animales, las plantas; cosas "culturales", como la filosofía, la ciencia, las letras, las artes, las costumbres, los usos, los juegos, la casa, el vestido, los utensilios y otras, creadas por él. En esto coinciden los culturólogos modernos. La "continuidad" se produce y se asegura mediante la transmisión de cosas de la generación que se va a la que le sigue.

Pero una generación no trasmite a la siguiente las cosas naturales (mar o tierra), sino únicamente cosas culturales como las antedichas ideas, costumbres, usos, útiles, etcétera; de manera que **tradición** es la continuidad de las cosas culturales a través de las generaciones por transmisión de los mayores a los menores.

Independientemente de la tradición como "paso", se llama tradición también al conjunto de las cosas culturales que se transmiten; y de estas cosas se dice que son "tradicionales".

Todos estos bienes de la cultura que constituyen la herencia o patrimonio de los grupos sociales se transmiten de diversos modos: por la escritura, por la palabra, por la realización o el ejemplo, etcétera, y por combinaciones de esos modos. La intervención personal es, muchas veces, el medio exclusivo y, casi siempre, el complementario de los otros medios de transmisión. Por eso cuando decimos "tradición" pensamos principalmente en la transmisión por medio de la palabra (oral); pero la tradición o transmisión se realiza por todos los medios en todos los niveles sociales. Naturalmente, en los centros ilustrados se usa para la transmisión principalmente la escritura de la palabra, la de la música, la de la danza, etcétera, y en los grupos rurales predominan la palabra hablada y el ejemplo personal. No es necesario decir que en este punto excluimos los grupos analfabetos de aborígenes.

Hay cosas en las que nuestro espíritu deposita carga de afectos. Nos emocionan, nos satisfacen, nos atraen, nos resultan cómodas, nos entretienen; según el grado de fervor y lo que sean. Estas cosas son las que elegimos entre las muchas que hemos heredado, y es común observar que los hombres se aficianan o apegan a su idioma,

a ciertas ideas, danzas, costumbres, modos, etcétera. Pero hay otras cosas también tradicionales que no nos inspiran ningún afecto, que nos son casi indiferentes o indiferentes del todo, como, por ejemplo, la espumadera, el mortero, una forma de casa, el candado. No iríamos a una guerra para evitar su abandono. En muchos casos hasta ocurre lo contrario: con satisfacción dejamos los fósforos por el encendedor, las velas por la luz eléctrica, la leña por el gas, la navaja por la maquinilla de afeitar, el lápiz por la "birome"...

La "tradición" incluye todas las cosas que heredamos de nuestros mayores, pero nosotros queremos referirnos sólo a las que movilizan el espíritu y engendran actividades, esto es, al conjunto de cosas heredadas que han merecido nuestro afecto. Todas las cosas tradicionales se transmiten de persona a persona por cualquier medio; son cosas de hombres. Las personas que desarrollan inclinaciones afectivas por esa selección de bienes antiguos y por su ambiente reciben el nombre de "tradicionalistas".

No todos son o pueden ser tradicionalistas. La condición de tradicionalista requiere una aptitud pasiva especial, mezcla de amor, de tenden-

Una escena de caza, anónima, de hacia 1810. Nótese el antiguo calzoncillo sin chiripá.



Todos estos bienes de la cultura que constituyen la herencia o patrimonio de los grupos sociales se transmiten de diversos modos: por la escritura, por la palabra, por la realización o el ejemplo, etcétera, y por combinaciones de esos modos. La intervención personal es, muchas veces, el medio exclusivo y, casi siempre, el complementario de los otros medios de transmisión. Por eso cuando decimos "tradición" pensamos principalmente en la transmisión por medio de la palabra (oral); pero la tradición o transmisión se realiza por todos los medios en todos los niveles sociales. Naturalmente, en los centros ilustrados se usa para la transmisión principalmente la escritura de la palabra, la de la música, la de la danza, etcétera, y en los grupos rurales predominan la palabra hablada y el ejemplo personal. No es necesario decir que en este punto excluimos los grupos analfabetos de aborígenes.

Hay cosas en las que nuestro espíritu deposita carga de afectos. Nos emocionan, nos satisfacen, nos atraen, nos resultan cómodas, nos entretienen; según el grado de fervor y lo que sean. Estas cosas son las que elegimos entre las muchas que hemos heredado, y es común observar que los hombres se aficionan o apegan a su idioma,

a ciertas ideas, danzas, costumbres, modos, etcétera. Pero hay otras cosas también tradicionales que no nos inspiran ningún afecto, que nos son casi indiferentes o indiferentes del todo, como, por ejemplo, la espumadera, el mortero, una forma de casa, el candado. No iríamos a una guerra para evitar su abandono. En muchos casos hasta ocurre lo contrario: con satisfacción dejamos los fósforos por el encendedor, las velas por la luz eléctrica, la leña por el gas, la navaja por la maquinilla de afeitar, el lápiz por la "birome"...

La "tradición" incluye todas las cosas que heredamos de nuestros mayores, pero nosotros queremos referirnos sólo a las que movilizan el espíritu y engendran actividades, esto es, al conjunto de cosas heredadas que han merecido nuestro afecto. Todas las cosas tradicionales se transmiten de persona a persona por cualquier medio; son cosas de hombres. Las personas que desarrollan inclinaciones afectivas por esa selección de bienes antiguos y por su ambiente reciben el nombre de "tradicionalistas".

No todos son o pueden ser tradicionalistas. La condición de tradicionalista requiere una aptitud pasiva especial, mezcla de amor, de tenden-

Una escena de casa, anónima, de hacia 1810. Nótese el antiguo calzoncillo sin chíripá.



"LA FAMILIA DEL GAUCHO", por Carlos Morel.

cias, de educación, de orientación, y una capacidad de exaltación y militancia cuando advierte que su patrimonio afectivo está amenazado por tendencias opuestas o simplemente por un ritmo de progreso más vivo y eficaz. Pero el tradicionalista produce además una nota muy suya: su amor se extiende también al ambiente en que funcionan sus cosas; a la tierra, a los árboles, al río, a la montaña, al caballo y a otros animales, en fin, al contorno natural que condiciona el género de vida que añora y prefiere. En algunos de estos puntos coincide con el patriota (que puede ser su contrario).

Los tradicionalistas suelen tener especialidades absorbentes. Hay tradicionalistas en filosofía —los antirracionalistas de la primera mitad del siglo XIX—; hay tradicionalistas en economía; hay tradicionalistas en política... Nosotros nos referimos solamente a los tradicionalistas que todos sabemos: a los que aman con dedicación sencilla y espontánea las antiguas costumbres y usos, los productos menores de la mente y la sensibilidad y hasta las cosas de uso práctico que pertenecieron a una extinta etapa de vida que consideran superior a la propia. El memorialista Santiago Calzadilla, que publicó en 1891 sus recuerdos de largo medio siglo atrás,

empieza así su capítulo IX: "Por más que no quiera establecer comparaciones entre lo que pasaba en antaño y lo que pasa hoy, es fuera de duda que la sociabilidad de ayer hacia más llevadera nuestra vida."

El adelanto, el avance, el perfeccionamiento, las innovaciones, sostenidos por los "progresistas", determinan la actividad contraria o, mejor, la existencia misma de los tradicionalistas militantes. Y en cuanto la marcha del tiempo decreta la ineficacia de cosas que en los grupos renovados no tienen ya razón de ser, los tradicionalistas se aferran a su recuerdo y, en muchos casos, según la especie, se dedican a su práctica o uso, a su evocación o a su culto. El tradicionalista se manifiesta en plenitud cuando, después de aceptar la decadencia o la desaparición de cosas o actividades de antaño, toma por modelo a los diversos grupos sociales históricos que las animaron y se entrega a la empresa de vivificarlas en sí mismo y en su contorno.

Más allá de las cosas mismas y de los grupos sociales, el tradicionalista busca el personaje de antaño que, al vitalizar su patrimonio, definió un modo de ser, pensar y hacer. En la Argentina los tradicionalistas han elegido, a modo

LA CIENCIA DEL FOLKLORE



EN MEXICO OPINAN
SOBRE NUESTRO
MUSICOLOGO

"Carlos Vega... es uno de los pocos musicólogos hispanoamericanos que conocen a fondo los problemas de la moderna musicología comparada... estudió los diferentes problemas que esta investigación plantea y creó la base científica para el estudio y el conocimiento de la música popular hispanoamericana". - En "Tiempo", México, abril 6 de 1945.

2. ROMANTICISMO Y FOLKLORE

DEBEMOS insistir en que, sin ninguna duda, desde las grandes ideas hasta las cosas más insignificantes, todo aquello de que disfrutan los grupos sociales de cualquier parte, tiene antecedentes a veces muy lejanos en el tiempo o en el espacio. Esto aparte, también es cierto que los pueblos modifican y conforman las cosas a su gusto.

APUNTES PARA LA HISTORIA DEL MOVIMIENTO TRADICIONALISTA ARGENTINO

Por CARLOS VEGA

Especial para FOLKLORE

El tradicionalismo, aun cuando se funda en una espontánea inclinación del ánimo, alza su tono con y entre las tendencias y escuelas que se elevan a impulsos de una profunda revolución espiritual de articulación compleja, amplitud ilimitada y difusión universal: la del Romanticismo.

Es difícil —y hasta innecesario aquí— una

aproximación a las fechas, al contenido y a la significación del Romanticismo. Baste saber que, al cabo de oscura gestación, se difunde en Europa hacia 1800 y que abarca la filosofía, las ciencias, las artes, las letras, la historia; en síntesis, todas las actividades espirituales del hombre. Algo más concretamente, el Romanticismo se levanta contra el Clasicismo, es decir, contra las normas de la razón, contra el equilibrio y la medida, contra la frialdad y contra el cálculo que, con olvido del propio contorno, imperan a consecuencia de servil sometimiento a los modelos grecolatinos que actualizaron los renacimientos medievales siglos atrás, y opera, así, entre el último Renacimiento y el Modernismo. Si nos obligaran a elegir una sola voz para definir el Romanticismo, nosotros —hasta donde alcanzamos— nos decidiríamos por la palabra "exaltación".

Es romántico el predominio de lo irracional sobre lo racional, de lo subjetivo sobre lo objetivo, del sentimiento sobre el cálculo, de la imaginación sobre las reglas, de la espontaneidad sobre lo previsto, de la intuición sobre el conocimiento de conceptos impersonales prefabricados, de la libertad sobre lo demás, del gusto por la naturaleza y el interés por las costumbres ajenas sobre la indiferencia urbana enquistada. Esto, y más. El Romanticismo rompe compuertas y se lanza, por el espacio, en busca de lejanías desconocidas, y por el tiempo, hacia épocas pasadas de presupuesto encantamiento.

De todo lo dicho nos interesa especialmente esto: el Romanticismo simpatiza con lo pasado y se solaza con la exhumación de las civilizaciones desaparecidas mientras descubre a su alrededor, en los dominios del pueblo, expresiones de belleza y saber frescas y espontáneas menospreciadas hasta ayer por incultas. En realidad es el reencuentro con altas culturas subyacentes mucho más sabias que espontáneas. Tal disposición de espíritu engendra el gran impulso que reciben la historia, la arqueología, la etnología y, a su tiempo, la ciencia del folklore. Además, todas las actividades que inspiran las cosas del pueblo: las diversas escuelas literarias, artísticas, musicales, artesanales; la tensión del tradicionalismo.

Un estudioso alemán, J. H. Foster, lanzó en 1781, por vez primera, la expresión "Volkerkunde", ciencia de los pueblos (etnología), que supone la atención científica sobre la vida de grupos antes indiferentes, lejanos o cercanos, extraños a los obligados modelos grecolatinos. Poco después, el filósofo Johann G. Herder afirmará su vocación de lejanías espaciales y temporales: "¿Hay algo que haya influido en mí más que la distancia? De ahí procede mi gusto por las sombras de la antigüedad, por las edades pasadas."



"Estranjero argentino", de la época romántica, por Adolphe D'Hastrol.



Esteban Echeverría, poeta y filósofo argentino, que en 1830 trajo el romanticismo francés.

A. R. Cortazar recuerda este otro párrafo de Herder: "Todos los pueblos no civilizados cantan y obran. Sus cantos son los archivos del pueblo, el tesoro de su ciencia y su religión, de su teogonía y de su cosmogonía, de las hazañas de sus antepasados y de los acontecimientos de su propia existencia, el reflejo de su corazón, la imagen de su vida doméstica, en el dolor y la alegría, de la cuna a la tumba. Una pequeña colección de semejantes cantos, recogidos de labios de cada pueblo, en su propia lengua, bien explicados, acompañados de su música... he ahí lo que nos dará conocimientos más preciosos que las habladurías de los viajeros." (El lector experto no debe creer estas exageraciones; las reproducimos porque estamos estudiando el descubrimiento del pueblo por los intelectuales de 1800.)

La mentalidad europea intensifica este hallazgo general del pasado y da muy pronto en los hontanares del pueblo, que son pasado sobreviviente. Ha comenzado la formación de las condiciones que harán de las cosas folklóricas el motivo de diversas vocaciones mentales y sensoriales. Esteban Echeverría, que nos trajo el Romanticismo de París, escribió en 1834: "...el genio clásico se goza en la contemplación de la materia y de lo presente; el romántico, reflexivo y melancólico, se mece entre la memoria de lo pasado y los presentimientos del porvenir".

Los estudiosos suelen padecer confusión con respecto a las actividades que de algún modo se inspiran en las cosas folklóricas. Si nos prestan atención, dejarán de confundirse; y esta atención es necesaria porque el asunto no es demasiado sencillo.

Anotemos, en primer lugar, un punto de partida general: las cosas folklóricas; esto es, los refranes, las creencias, las narraciones, la poesía, la música, la danza, las artes, las artesanías, las costumbres, etcétera; y la habitación, el vestido, el adorno, los enseres, etcétera, que usan los grupos rurales. Todo lo que se llama el "folklore" con minúscula. En segundo lugar, las actividades de los grupos urbanos que se fundan en esas cosas. Obsérvese en el cuadro una clasificación y detalle de lo antedicho.

"Preparando el mate", de Adolfo D'Hastrel.



ROMANTICISMO

Movimiento general y universal de 1780-1848 con larga decadencia.

Las cosas folklóricas pueden ser elemento ocasional, o dominante, o exclusivo de las siguientes escuelas o actividades.

ESCUELAS ESTÉTICAS

Costumbrismo
Naturalismo
Exotismo
Pintoresquismo
Excursionismo
Memorialismo
Tradicionalismo
Nacionalismo
Realismo

ACTIVIDADES ORIENTADAS

TRADICIONALISMO

(Animación, vitalización, exhumación, uso, expresión de selectos bienes folklóricos vigentes o exánimes: morales, literarios, artísticos, artesanales, históricos, de uso, de esparcimiento, materiales, etcétera, por fricción o con fines ideales.)

Política "Educativa"

(Integración espiritual del ciudadano por el conocimiento de las tradiciones nacionales.)

ACTIVIDADES CIENTÍFICAS

Folklore

(Ciencia de los materiales folklóricos.)

Las escuelas estéticas se manifiestan en la novela, el teatro, la poesía y las narraciones menores; en esculturas, cuadros, grabados y dibujos varios; en creaciones musicales; en artesanía superior. Su finalidad es la de las artes y las letras. La política educativa se define por la formación del ciudadano para la conciencia de la nacionalidad, y está principalmente a cargo del Estado. El Tradicionalismo en reacción es una actividad que desarrolla una prédica incitante, y allienta una compleja finalidad nacionalista, social, etcétera. Solo hay una ciencia exclusiva de las cosas folklóricas: la ciencia del folklore.



tres
uciertos de

TRES
RUCES

SALCHICHAS DE VIENA

ideales para la merienda de los chicos

CHORIZOS FRANKFURTER

para la parrillada, puchero... o al horno con papas.

MORCILLAS A LA VASCA

con piñones, pasas de uva y arroz.
frías o calientes... deliciosas!

PRODUCTOS DE CALIDAD BIEN CONSERVADA
ENVASADOS AL VACIO EN **Rifari**



PRODUCTOS DE

FRIGORIFICO
TRES
RUCES



Para dar al paladar... y paladear

AV. FRANCISCO BEIRO 4031/69
50-2348 50-9232

LA CIENCIA DEL FOLKLORE



EN ESTADOS UNIDOS OPINAN SOBRE NUESTRO MUSICÓLOGO

"En esta ciudad he conocido personalmente una personalidad extraordinaria en los estudios folklóricos y, sin duda, a uno de los musicólogos más eminentes en este sentido: el profesor Carlos Vega." Stith Thompson, en *La Razón*, Buenos Aires, mayo 28 de 1947.

APUNTES PARA LA HISTORIA DEL MOVIMIENTO TRADICIONALISTA ARGENTINO

Por CARLOS VEGA

Especial para FOLKLORE

3. LAS ACTIVIDADES ESTÉTICAS Y CIENTÍFICAS

DEDICAMOS el capítulo anterior a destacar la evidencia de que hasta las más pequeñas ideas o actividades de cualquier grupo social se deben a influencias a veces remotas, y añadimos que los pueblos, por su parte, modifican a su gusto las cosas que importan.

Lo que nos interesa es el reconocimiento de las actividades del Tradicionalismo entre muchas otras: literarias, artísticas o científicas, que prosperan a su lado y que también se fundan en materiales folklóricos aunque con muy distinta finalidad. Esta coincidencia en la fuente se debe a que todas las tendencias popularistas son hijas o nitas del Romanticismo (1780-1848), movimiento de exaltación espiritual que lanzó al mundo su descubrimiento del hacer y el sentir del pueblo antes desdeñado por "vulgar".

Nuestro cuadro anterior comprende las escuelas estéticas, por una parte, el Tradicionalismo y la Política "educacional", como actividades dirigidas, por otra y, finalmente, la Ciencia del folklore. Será difícil que alguien sepa lo que es el tradicionalismo si no acierta a distinguirlo, por lo pronto entre las actividades artísticas averiguadas. Estas son: el costumbrismo, el naturalismo, el realismo, el exotismo, el pintoresquismo, el excursionismo, el memorialismo, el tradicionalismo, el nacionalismo. Vamos a dedicar un párrafo a cada una, con la sola advertencia de que muchas de estas creaciones románticas no son siempre tan puras que se pueda distinguir fácilmente su matiz exacto.

El Romanticismo, como tendencia general y universal, surge en fechas diversas según los países. En



El memorialista Santiago Calzadilla autor del libro "Las bellezas de mi tiempo" (1891).



Miguel Cané que en 1884 publicó el libro "En viaje".



El poeta José Mármol autor de "Amalia", la primera novela romántica argentina.

Alemania tiene su apogeo entre 1780 y 1820; en Francia, entre 1815 y 1850. Preside esencialmente casi todas las actividades, especialmente las escuelas literarias y artísticas del siglo, incluso las que se le oponen parcialmente. Y, como prueba de la multiplicidad y extensión de su influjo, se ha hecho notar que hasta las revoluciones de la Independencia americana coinciden con la primera expansión de ese movimiento general. El romanticismo, como escuela literaria, nos interesa en cuanto los creadores urbanos cultos descubren —entre otras cosas— la vida popular y crean una temática para sus obras. Fue introducido en nuestro país como hemos dicho, por Esteban Echeverría en 1830 y se manifiesta por vez primera en sus poesías (1834) y en su cuento *El matadero* (1838). La primera novela romántica fue *Amalia*, de José Mármol (1851).

El costumbrismo se funda en uno de los temas que encareció el Romanticismo: las costumbres de los grupos sociales característicos cuya originalidad llamaba la atención del artista y del público. Se da en varios géneros literarios y en otras artes. Suele venir asociado con los "tipos" humanos y —por la adopción de otro tema romántico— con el paisaje. En el múltiple libro *Facundo* de Sarmiento (1845) se siente claramente, bajo el determinante influjo del romanticismo, el enfoque costumbrista en una galería de "tipos" (el rastreador, el baqueano, el gaucho malo, el cantor), en los paisajes y en los usos y prácticas de nuestro país. Muchas obras de esta índole se han publicado hasta hoy. El consultado folleto de Ventura R. Lynch se subtítulo: "Costumbres del indio y gaucho". Hay una, de Emile Daireaux, que se llama "Vida y costumbres en el Plata" (1887-1888); hay otra, de Geoffroy Daireaux, que se denomina: "Tipos y paisajes criollos". Las hay en verso, como "Los gauchos - Cuentos y costumbres", de Manuel F. Lángara o, "El gaucho", de Manuel Ortega. No todas éstas, ni las novelas, los cuentos o el teatro, se basan exclusivamente en las cosas antiguas de la campaña. Sus temas pueden ser urbanos. En ningún caso son obras folklóricas. No lo son ni cuando buscan la sola presentación de las cosas populares. Como los dibujos de costumbres no son el dibujo técnico del folklore. Son literatura superior, arte

pictórico superior, creaciones originales que van a lo suyo sin ninguna intención científica.

El naturalismo, fecunda cuerda del Romanticismo, busca sus asuntos en la naturaleza y procura examinarlos en detalle con exquisito cuidado y exactitud. El impresionismo y el expresionismo son más bien "técnicas intelectuales", diríamos. El impresionista traduce lo que percibe; el expresionista reproduce sensaciones sin cuidarse del modelo que las engendra. De todas estas tendencias o matices se dieron importantes muestras argentinas en la segunda mitad del siglo pasado; algunas rurales, pero no folklóricas.

El exotismo es un capítulo típico del Romanticismo y se manifiesta en obras que trasuntan ambientes extraños; y el pintoresquismo, que busca hechos y tipos de llamativo y particular color, tuvo entre nosotros varios cultores, como el popular "Fray Mocho". El excursionismo abarca las obras literarias que relatan viajes, como la de Miguel Cané, titulada *En viaje*, la de Lucio V. López, *Recuerdos de viaje*; o *En las tierras del Inti*, de Roberto J. Payró. Una excursión a los indios Ranqueles, de Lucio V. Mansilla, o *Viaje al país de los Tobas*, de F. de Oliveira César.

El memorialismo, la narración de recuerdos personales, tuvo notables cultores en nuestro país. Por lo general los autores exhuman diversas cosas de carácter o añoran tiempos mejores. En esto último se identifican con los tradicionalistas. Cuando dan en la vena campesina exhuman materiales folklóricos sin la técnica científica. El tradicionalismo —nótese que decimos TRADICIONISMO y no TRADICIONALISMO— es un limitado género literario consistente en el relato de "tradiciones", a veces recordadas, a veces fundadas en documentos, con frecuencia ricas en notas campesinas no siempre fidedignas. Las "tradiciones", en esta restricta acepción, son sucesos en buena parte históricos. Insistimos en que los autores están animados principalmente por intereses literarios. Memorialismo y tradicionalismo se acercan a menudo, y las leyendas suelen venir con las tradiciones. Las tres especies merecieron atención entre nosotros: Tradiciones y recuerdos, de Pastor Obligado, Memorias de un viejo, de Víctor Gálvez. (José V. Quesada).

● LA CIENCIA DEL FOLKLORE

Buenos Aires desde setenta años atrás, de José Antonio Wilde, *Las beldades de mi tiempo*, de Santiago Calzadilla, *Leyendas nacionales*, de Adolfo P. Carranza... Hay que incluir aquí las tradiciones en verso de Rafael Obligado y de otros.

El nacionalismo aspira a expresar en el plano más elevado de las artes y las letras el espíritu del grupo o los grupos nacionales. Por lo común emplea las técnicas universales, y busca en el folklore los elementos caracterizadores. El nacionalismo se manifiesta en las artes y en las letras, pero es más conocido y general como escuela musical (1898-1950). Los compositores de algunos países —como España, Noruega, Rusia, Hungría— alcanzaron altísimos niveles universales con sus obras nacionalistas. Al lado de los grandes compositores actuaron en cada país músicos modestos, cultores de rudimentario nacionalismo espontáneo. Es cosa de gran importancia reconocer la filiación de estas manifestaciones menores, pues en todas partes corrieron confundidos el nacionalismo musical con la Ciencia del folklore, y en todas partes se llamó "folkloristas" —en el sentido de folklorólogos— a estos sencillos nacionalistas musicales. No hay para qué repetir que los folklorólogos se dedican a la

ciencia y los nacionalistas se consagran al arte, no importa en qué nivel.

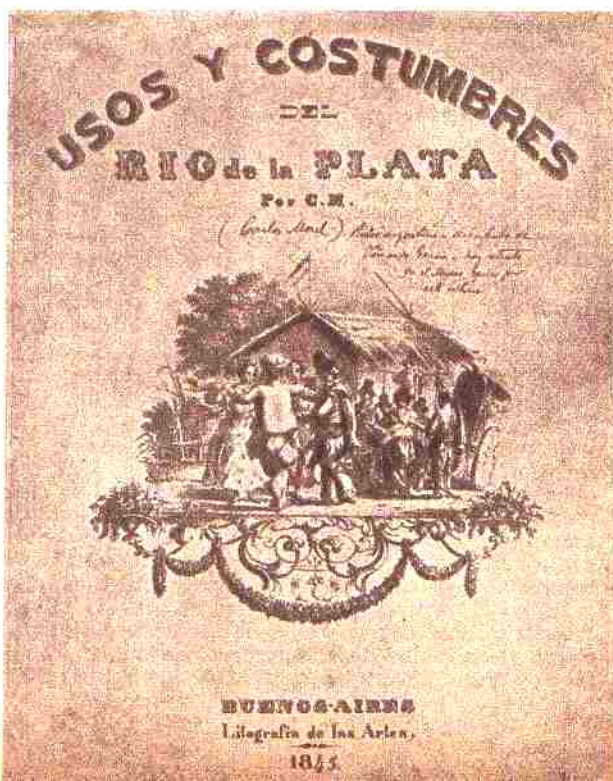
El realismo, importante escuela, es continuación, renovación, manera del Romanticismo, y se difunde en Europa desde mediados del siglo pasado. Interviene en el proceso una fuerte influencia de los movimientos sociales de 1830 y 1848. Algunas de las principales características románticas se prolongan en el realismo; otras son sustituidas y hasta padecen oposición de las nuevas. Se atenúa la fantasía, disminuye la imaginación en la historia, aumenta la fidelidad aun cuando los hechos descriptos sean desagradables. Hay autores a un tiempo mismo romántico y realistas (Balzac, Dickens). Por los rumbos de los grandes naturalistas Emile Zola, Alphonse Daudet o Rabelais, se destacan los argentinos Eugenio Cambaceres (1843-1888), que da sus más fuertes notas realistas (e impresionistas) en dos o tres valiosas novelas, y Lucio V. López (1848-1894), cuya obra *La gran aldea*, costumbrista de factura realista, documenta el ser y la vida del Buenos Aires poco anterior a 1880.

En general, el Romanticismo se manifestó tardíamente en la Argentina,

"EL LECHERO", litografía del álbum "Trajes y costumbres de la provincia de Buenos Aires", de Hipólito Bacle.



El precioso álbum del pintor argentino Carlos Morel.



LA CIENCIA DEL FOLKLORE



EN INGLATERRA OPINAN SOBRE NUESTRO MUSICÓLOGO

"Este libro es una valiosa contribución del continente sudamericano a la historia de la música..." el autor agrupa, esquematiza, e interpreta la gran cantidad de material de que dispone, con tal seguridad y buen sentido" en *The Music Review*, VI, N° 1, Londres, Febrero de 1945, pp. 60-61.

APUNTES PARA LA HISTORIA DEL MOVIMIENTO TRADICIONALISTA ARGENTINO

Por CARLOS VEGA

Especial para FOLKLORE

4.- LOS PRIMEROS TRADICIONALISTAS

HEMOS explicado que los tradicionalistas son ciudadanos sensibles que vuelcan su afecto de modo espontáneo sobre las cosas de sus mayores y suyas propias. Son propensos, y se exaltan cuando notan que las pierden. Los tradicionalistas proceden como por intuición de propietarios, y distinguen los bienes folklóricos antes que la Ciencia del folklore aparezca discriminando, definiendo y aclarando.

El más antiguo examen de la música local se debe

a un emigrado argentino, y aparece en el periódico *El Talismán*, de Montevideo, en 1840. El ensayista puede hacer agrupaciones exactas porque la tradición de los orígenes es inmediata y está viva, como está hoy, por ejemplo, nuestra conciencia de que el fox-trot, el twist, etcétera, son norteamericanos. Al desarrollar el tema de que la misma música sirve para cantar y para danzar, el emigrado hace esta notable clasificación: "Así los nombres mismos son comunes a ambas cosas; y los *boleros*,

las *seguidillas*, el *fandango*, la *cachucha*, como entre nosotros el *cielito*, la *media-cuña*, el *pericón*, y en el Perú, el *caramba*, el *triumfo*, el *sato-mis-mis*, son al mismo tiempo bailes y cantos." El articulista distingue muy bien el grupo de las danzas campesinas; pues estas tres últimas no se bailaron en los salones de la ciudad de Buenos Aires.

El primer grupo de tradicionalistas argentinos se nos manifiesta —ya superados los acontecimientos de la Emancipación— en la palabra de Fernando Cruz Cordero, joven guitarrista de quince años, después abogado, pedagogo y comisionado de nuestro gobierno en Europa. Su sentir se nos da en un folleto de 1844, titulado *Discurso sobre la música*. La liquidación definitiva de las preocupaciones de la Independencia y la ola de renovaciones originadas por los sucesos europeos de 1830 determinaron la caída del Cielito y de las otras danzas que lo acompañaron, y el comienzo de su larga decadencia rural. Después de hablar de la música europea superior Cordero escribe "La música nuestra, aunque pobre todavía, no cede en nada por su estilo a las primeras; mas tampoco puede rivalizar con las últimas (con las europeas)". "Pero nuestra música tiene algo de suave y de bello a que nadie puede ser indiferente." Existen entre nosotros dos acordes que nos pertenecen y que por sí solos hacen palpitir los corazones." "A nuestro cielo me re-

fiere." "¿cuán desconocerá la energía y expresión de ese fenómeno musical, de *«manjar del oído»*, tan insípido al paladar del arte (europeo) como sabroso al de la naturaleza (popular no culto), de esa sonoridad eléctrica que hace vibrar involuntariamente los nervios de la contemplativo y retirada anciana, como los de la inocente doncella [sigue la enumeración] ¿quién desconocería, digo, la energía, expresión y encanto de nuestro divino cielo?" Debemos comentar que esos dos acordes son los de tónica y dominante con que se acompaña el Cielito. ¿A esto puede conducir el fervor irreflexivo del tradicionalista?

El memorialista porteño Santiago Castañeda escribe, hacia 1890, sobre gratas cosas pasadas: "Mas tarde, allá por el año 44, se bailaba también un Cielito criollo, a pedido (en lo de *San Vito*) del general D. Prudencio Rosas, insigne bailarín, muy inclinado a la galantería. Este baile gaucho, monótono en demasía y poco aristocrático, era rechazado por la mayor parte de la concurrencia; pero la excelente señora (...) rogaba encarecidamente a las niñas lo bailarían para complacer al rubio general." Como vemos, un tradicionalista, uno solo, de prestigio profesional y oficial, sostenía las resoluciones postumas del Cielito contra el gusto de los complacidos contertulios.

En conocido libro de 1881, el doctor Antonio

"Cielito —baile nacional— 1830", por el pintor Carlos Enrique Pellegrini (1800-1875)



● LA CIENCIA DEL FOLKLORE

Wilde dedica párrafos a las tertullas aristocráticas de Buenos Aires y estas palabras al Cielito de hacia 1840: "Por muchos años, estas reuniones, aun entre familias muy respetables, solían terminar con un cielo pedido por los jóvenes"... "Las jóvenes apenas lo concebían, pero gustosas lucían su natural gracia y donaire en este curioso baile tradicional." Este párrafo revela la existencia de danzas tradicionales ya en 1840 y el entusiasmo de algunos jóvenes por esas expresiones antiguas. Que no siempre eran precisamente tradiciones gauchas. Así lo prueba este otro párrafo del mismo Wilde: "La contradanza se sostuvo hasta hace veintitantos años [hacia 1855], creemos que debido a una simple casualidad. El general Urquiza era aficionadísimo a este baile; era, a la verdad, el único que lo bailaba"; "cada tanto tiempo se pedía una contradanza en obsequio del general." Aquí tenemos otra vez al tradicionalista influyente. E importa comprender que en el ambiente que hoy llamamos "folklórico" también hubo siempre tradicionalistas celosos de las cosas que se perdían por influencia de las nuevas.

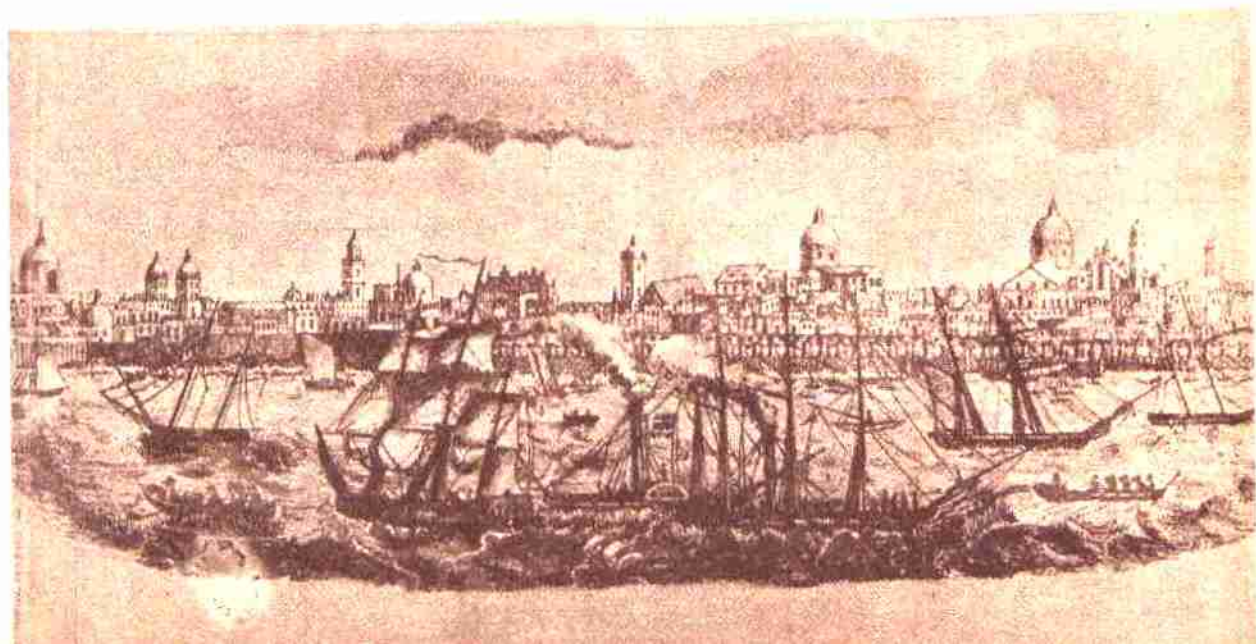
En el cuento *Baile de doña Simona*, que en 1868 publicó Santiago Estrada, leemos esta verídica nota: "El baile rompió con el cielo en homenaje al país y a los sentimientos nacionales de la dueña de la casa." Y el ilustre "gaucho inglés" Roberto B. Cunningham Graham recuerda su libro *El Río de la Plata* las tertullas porteñas de 1870 o poco después, y nos dice: "En las casas de más rancias costumbres bailaban el cielito y el pericón, que eran danzas antiguas y pintorescas, rezago de épocas de antaño."

El poeta santiaguense José Manuel Gorostiaga escribe en 1870 que la Zamacueca se ensarta como a escondidas al final de las tertullas: "Su música tiene tanto de original, es tan americana, que nadie deja de conmoverse al escuchar sólo sus preludios." "Una salva de aplausos saluda siempre el anuncio de una Zamacueca y una manifestación de entusiasmo le sigue."

El músico Fernando Cruz Cordero se emocionaba en 1844 al oír los acordes iniciales del *Cielito* platense; el poeta Gorostiaga se conmueve con los preludios de la Zamacueca andina. Eran tradicionalistas enternecidos. Esas y otras danzas viejas habían perdido vigencia de actualidad en los salones, y se exhumaban por razones de añoranza, pero en la campaña conservaban vizoroso prestigio y actualidad. Sin embargo, allí mismo las alcanza luego el "progreso" y las elimina, contra el amor de todos.

Los documentos precedentes nos conducen a la evidencia de que ya la primera generación joven de la Argentina emancipada, viviente durante el intenso proceso de la Revolución, asistía a la decadencia de sus bienes —algunos coloniales, otros nacionales— y veía cómo reaccionaban sus tradicionalistas: esos mismos testimonios nos enseñan que la generación segunda, sensible ya a las primeras olas de inmigrantes y a las crecientes conquistas del "progreso", notaba también la acción de quienes no querían abandonar su patrimonio. Es viejo el amor a las cosas de la tierra; hace ciento veinte años se añoraba el Cielito con el mismo sentimiento que en nuestros días.

"Buenos Ayres" hacia 1850, época de los primeros tradicionalistas argentinos, por R. Kratzenstein.



LA CIENCIA DEL FOLKLORE



EN ESTADOS UNIDOS OPINAN
SOBRE NUESTRO MUSICÓLOGO

«Carlos Vega, el más eminente folklorista de la Argentina.» ("The Christian Science Monitor", Boston, junio 22 de 1942.)

APUNTES PARA LA HISTORIA DEL MOVIMIENTO TRADICIONALISTA ARGENTINO

Por CARLOS VEGA

Especial para FOLKLORE

5.- TRADICIONES DIVERSAS. VIDA, MUERTE, SUSTITUCION

DENTRO de las fronteras nacionales pueden convivir grupos sociales de diferente carácter, según los factores culturales históricos que hayan intervenido en la evolución de cada uno. La diferencia puede ser menor —un matiz— o importante y hasta fundamental.

En la Argentina, aun en las zonas de orígenes hispánicos o europeos antiguos, hay matices más o menos densos que se relacionan con la influencia de las ciudades capitales conductoras de la vida política, econo-

mica y social de su contorno. El matiz más antiguo, extenso y característico de nuestro país es el que produjo la ciudad de Lima, capital del virreinato del Perú durante siglos, y se reconoce —ya modificado y diluido— en todo el noroeste argentino, inclusive las tierras de Córdoba; el segundo matiz, más reciente, se debe al influjo de la ciudad de Buenos Aires, capital virreinal del Plata desde 1776, y abarca la región de la llanura fértil (hasta el sur de Córdoba y Entre Ríos); el tercer matiz, muy débil, se siente también en el

Plata, con su centro en Río de Janeiro. Además, hay dos influjos menores: uno se debe a la capitania general de Chile, es variante del ciclo peruano y se encuentra en la zona de Cuyo; y el otro se reconoce en Entre Ríos, Corrientes, Chaco y Formosa, y tuvo tanto su poco durable radiación en la capital del Paraguay. Muchas de las grandes tradiciones superiores (religión, idioma, organización social, etc.) son comunes a las cuatro zonas; muchas de las pequeñas tradiciones (coplas, cuentos, refranes, utensilios) también. Pero hay otras, no muchas, particulares de cada una, y basta con el fuerte carácter de algunas (habitación, vestido, modlamos y tonada, costumbres mínimas, etc.) para la definición de la particularidad íntegra de la región. En consecuencia, las tradiciones de un lugar pueden no ser las de otro, dentro del mismo país. Hasta pueden perderse en una región mientras se conservan en otras, porque las cosas tradicionales tienen variable área en el espacio y cambiante ubicación en el tiempo. Y, además, situación variable en los niveles sociales (clases superiores, estratos medios, ambientes rurales). Pueden ser extintas, sobrevivientes o en plenitud de actualidad. Pero los tradicionalistas, que son, primero, fervorosos ciudadanos de la Nación, unifican el país en su corazón, y sienten como suyas, vivas y activas, todas las tradiciones argentinas, aunque jamás las hayan animado sus propios antepasados, aunque nunca las hayan visto o sentido en su medio original, aunque sean hijos de extranjeros, y hasta extranjeros arraigados ellos mismos. Estas soluciones emocionales desconocen las contradicciones.

El ritmo de los cambios, de las innovaciones, del perfeccionamiento, que se llama "progreso", puede ser más o menos lento. Ya hemos dicho que algunos ciudadanos predispuestos se definen como tradicionalistas cuando las cosas que heredaron (o no heredaron) están amenazadas de muerte por cosas extranjeras que acogen otros ciudadanos temperamentamente partidarios de las innovaciones sin discriminación. Si la velocidad de las renovaciones es baja, la gente apenas las percibe; si es alta, las personas mayores advierten que en el solo término de su vida de adultos les están eliminando los cómodos bienes materiales y espirituales a que habían entregado su afecto y, además, desdibujando su familiar contorno (adoquinado, tranvías, resacas, alambrados, ferrocarriles, bosques); en una palabra, se sienten extraños en su medio. Tratemos de acercarnos a los procesos argentinos.

Es imposible estudiar la instalación, la vida y la pérdida de las cosas culturales mediante la investiga-

ción particular de cada una a lo largo de siglos. Faltan datos. En cambio, esa investigación ha sido hecha por nosotros en cuanto a las danzas y a la música; y es tan profunda y compleja la significación espiritual de esas dos especies que casi todas las otras se entienden por extensión. Veamos lo que las especies coreográficas nos dicen, con mayor o menor aproximación, sobre la suerte de nuestros bienes patrimoniales.

La primera promoción de danzas argentinas de la región del Plata (Cielito, Pericón, Media Caña, Montonero, etc.) acciende a los salones porteños poco después de la Revolución (1810) y acompaña a los danzantes durante el período de la independencia sudamericana (1810-1825). Vienen las nuevas generaciones. Poco después de 1840 el Cielito "era rechazado por la mayor parte de la concurrencia" —como dice el memorialista— y, a la inversa, sostenido por los tradicionalistas. Algunos lustros después, José Antonio Wilde lo llama "curioso baile tradicional".

Las dancitas pícaras del Perú, como el Triunfo, el Caramba o el Gato —tan cultivadas en la Argentina— y las que a su imagen se recrearon en la peruana



Una de las últimas dancitas pícaras del Perú. "La Zamacueca" (1856). De un álbum de tipos, trajes y costumbres limeñas. Colección de Aulo González Garaño.

LA CIENCIA DEL FOLKLORE

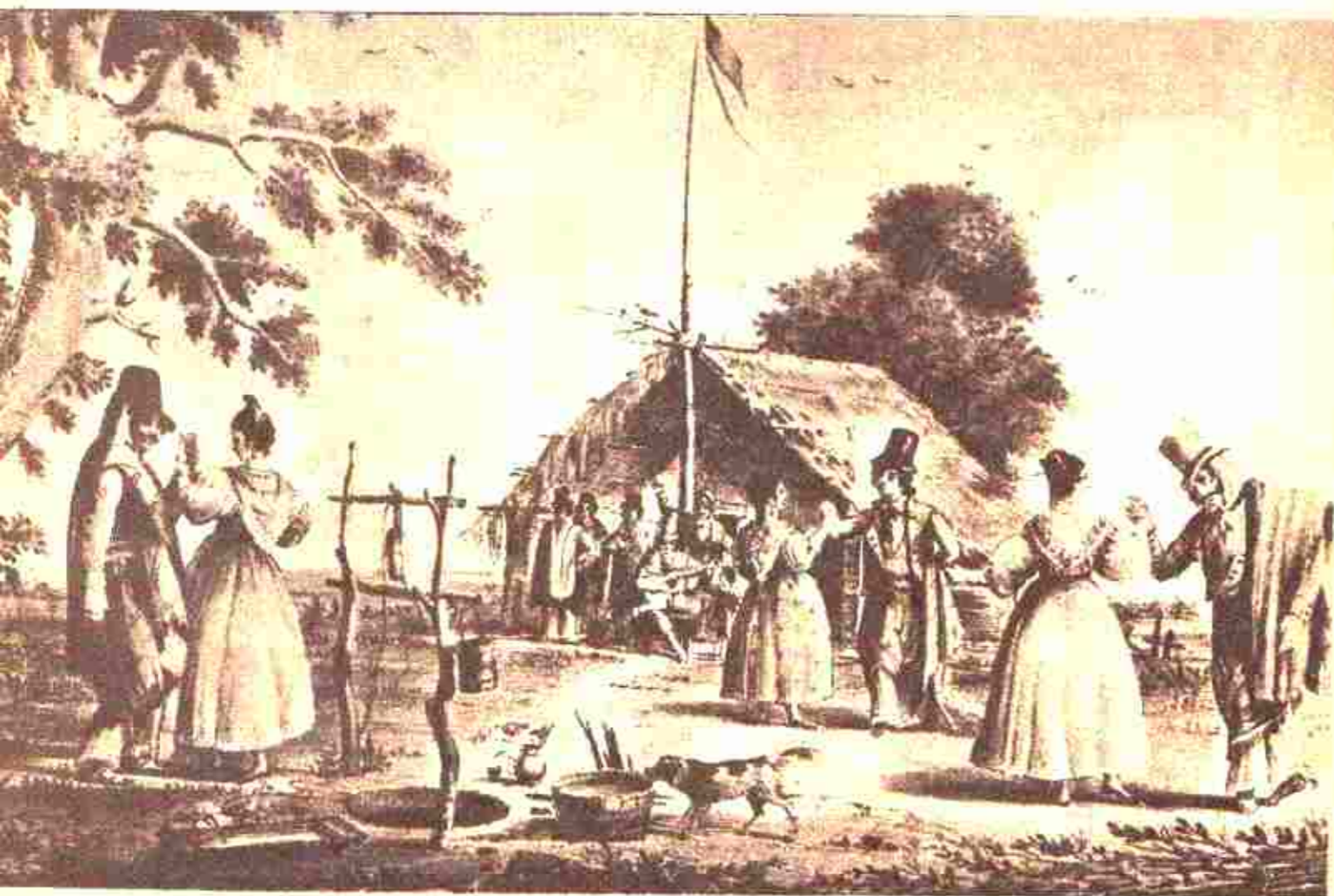
zona de nuestro noroeste, sufren fuerte presión y lentitud la decadencia a mediados del siglo pasado. El marino francés Max Radiguet, que hizo sus observaciones por el Pacífico entre 1841 y 1845, dice que la coreografía nacional en los salones limeños "no arroja sino furtivas lumbres: la zamacueca, la resbalosa, la zapateo, y otras danzas nacionales llenas de carácter, apenas encuentran hoy intérpretes en los salones". "... los bailes del gran mundo limeño no difieren sensiblemente de los nuestros [de los franceses], y si se quiere recoger en este género algunos atisbos de color local, es necesario buscarlos sobre todo entre las clases populares". Pero como las dancetas picarescas pertenecen a un estilo de antiguo arraigo, se sostienen recientemente en los dominios de la población rural durante toda la segunda mitad del siglo, y algunas bastante más tiempo.

En la novela "El hogar en la pampa", que Santiago Estrada publicó en 1866, leemos este párrafo: "La civilización que invade nuestros campos, llevando a ellos en los coches del ferro-carril, nuevas costumbres y nuevas necesidades, va haciendo perder su colorido original a la vida del gaucho. Sus trajes y sus hábitos se van transformando completamente". Poco después, en 1883, Ventura R. Lynch escribe que en el sur de Buenos Aires la música de las danzas criollas — tanto las peruanas argentinizadas como las argentinas del Plata— aún se podía oír, y añadía: "Sin embargo, la civilización que avanza ya ha comenzado a popularizar polkas, valsos, mazurkas y habaneras". Martiniano Leguizamón, por su parte, escribía en su libro "Atmósfera" (1906): "La civilización avanza rápidamente, arrasándolo todo". Y don Rafael Cano, en su obra "Del tiempo de Naupa", anotaba: "Por valles y sierras

norteñas conservarse todavía numerosas costumbres, supersticiones [etc.], que no tardarán en desaparecer ante el aluvión inmigratorio".

Sin duda alguna, las innovaciones eliminan muchas cosas anteriores, pero buena parte de las que hoy se pierden fueron antaño la civilización arrolladora, el aluvión transformador. La Polca de Bohemia, que en 1845 inició su destructora penetración por nuestros campos y que, en compañía del Vals, el Chotis y la mazurca eliminó los bailes viejos, es hoy la danza nacional de la república del Paraguay y gran danza folklórica argentina en las provincias del noroeste.

Es evidente que muchas tradiciones pierden cultores folklóricos —dejan de tener vigencia en su medio—, pero unas, escogidas por el hombre, se aferran a sus prácticas o a su memoria para resistir, mientras otras son reemplazadas por algunas de las que introduce la "civilización". Hubo un cambio más o menos inofensivo hasta 1850; pero la enorme agresión de hombres e ideas que padece el país después, hasta 1914, conmueve las bases espirituales mismas de la nacionalidad y enciende la heroica reacción tradicionalista que se le opuso desde entonces y se le está oponiendo hasta nuestros días




"Media Caña", del pintor Carlos Enrique Pellegrini.



"Estranciero con chaleco federal", del pintor Adolfo D'Hastrol.

OTRA
NOVEDAD
DE
FRIGORIFICO **TRES CRUCES**

MILANESAS CASERAS

Elaboradas "como en casa" con carne de ternera y aceite de primera ENVASADAS AL VACIO 



Se conservan durante varios meses en heladora y se calientan en 1 minuto en su propio envase PARA EL HOGAR LA OFICINA, EL PIC-NIC Y LOS VIAJES

Otro noble producto de

FRIGORIFICO **TRES CRUCES**

PARA DAR AL PALADAR... Y PALADEAR

LA CIENCIA DEL FOLKLORE



EN PORTUGAL OPINAN
SOBRE NUESTRO
MUSICÓLOGO

"Ninguno conoce mejor que este sabio argentino las danzas populares de su país, y raras son aquellas que lo pueden igualar en otras naciones. Confieso que en este capítulo del Folklore no conozco ninguno de su categoría". - Fernando Castro Flores de Luna, en Diario do Norte, Porto, Portugal, agosto 29 de 1951.

APUNTES PARA LA HISTORIA DEL MOVIMIENTO TRADICIONALISTA ARGENTINO

Por CARLOS VEGA

Especial para FOLKLORE

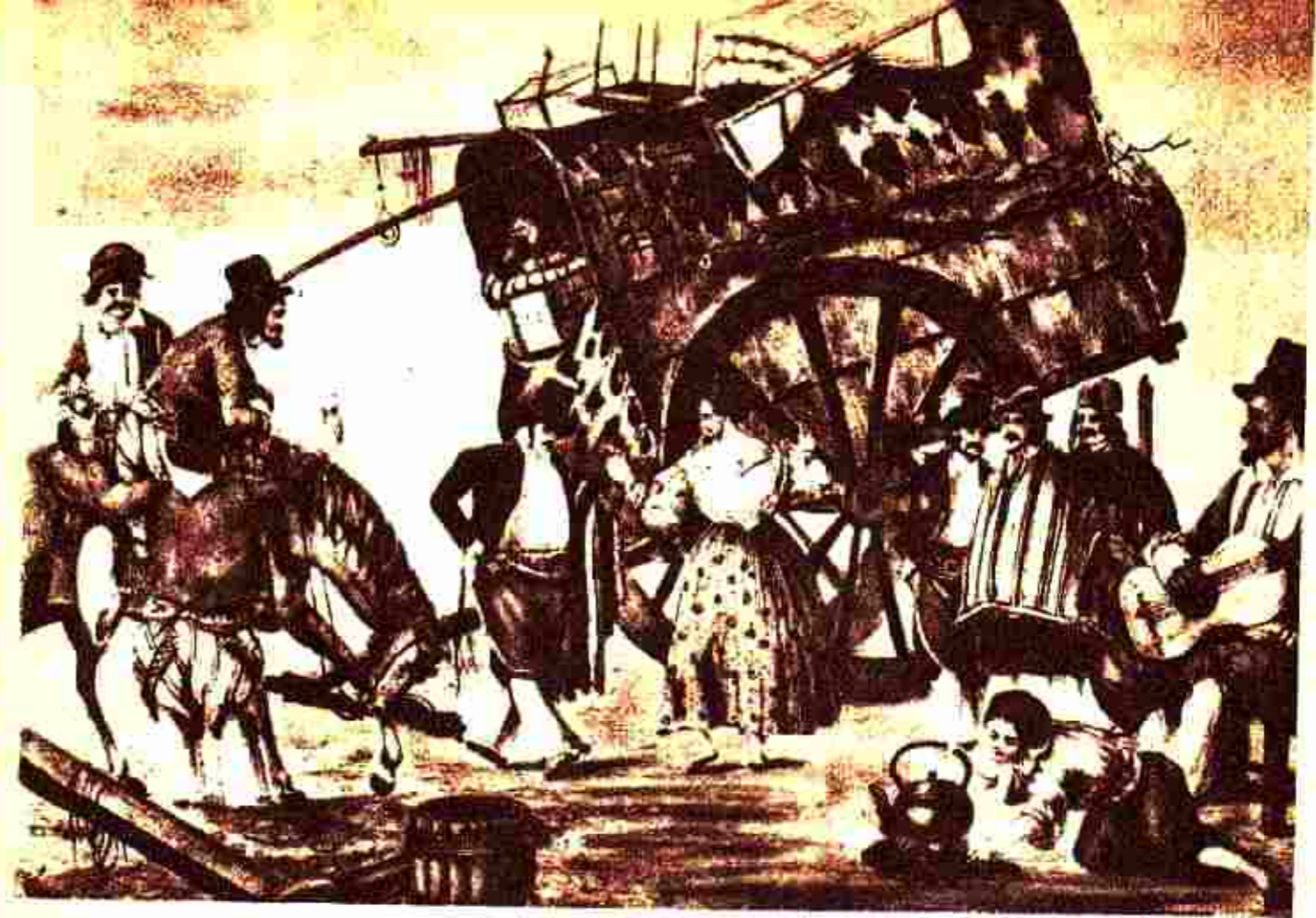
6. SOCIALISMO Y DEMOGRAFIA

HEMOS dicho que los movimientos tradicionalistas de los últimos cien años se fundan en el amor a la tierra alentado por la amenaza de las renovaciones y encajado por la generalizada exaltación romántica. Pero hoy en el caso nuestro algo menos general que acrecienta su fuerza y conduce a los resultados que presenciámos; la propagación de los nuevos idearios sociales europeos (1848) y las grandes olas de inmigrantes. La defensa oficial debía que al administrar con inteligencia y sigilo todos sus recursos para detener y superar las influencias que se difunden

radenaron con signo adverso a la institución de la nacionalidad espiritual.

Los cadenas de sucesos principales, en efecto, crean y fomentan los diversos modos de la reacción local: la difusión creciente de la actitud positivista, del empirismo, del escepticismo y del materialismo, con el progreso acelerado y las revoluciones sociales del Viejo Mundo; la inmigración en masa a la Argentina, tan múltiple, que cubre por momentos el total de los nativos.

Las revoluciones del liberalismo, que se inician en



"Parada en el campo", litografía de Julio Dautresno. Las carretas han desaparecido en las zonas de mayor circulación vial.

Francia en 1830; comportan cambios importantes, además, hasta en los usos y prácticas de sociedad. Y en este lugar del mundo, tan lejos de los centros promotores, las resonancias se sintieron, como siempre, al poco tiempo. Un memorialista porteño acusa el cambio: "Pero las costumbres venían modificándose a medida que nos acercábamos a la época de Rosas". El "Manifiesto Comunista" de Karl Marx y Federico Engels, lanzado desde París en 1847, había iniciado su andanza. La guerra contra la soberanía de la cultura —que se prolonga hasta hoy— venía acompañada por la idea —ya desacreditada— de que la economía es el fundamento de la sociedad. La clase obrera, consciente de su ser y de sus posibilidades, trataba de imponer sus intereses. Los valores tradicionales padecían toda negación.

Las consecuencias de la inmigración son conocidas en líneas generales. Las cifras totales de los que llegaron a la República son poco expresivas en cuanto nos interesan: El drama nacional se elabora sólo en la Capital Federal y en la llanura fértil (Buenos Aires, Santa Fe, Córdoba y el sur de Entre Ríos). Las estadísticas no nos dan cifras parciales referentes a la zona crítica, pero podemos aproximarnos. Sobre la fecha de la caída de Rosas (1852) la llanura fértil tenía, incluida la Capital Federal, más o menos medio millón de habitantes. Y fue tan violenta la inmigración que en 1900 contábamos dos millones y medio. El primer período crítico es el de 1871-1880 (L. Dagnino Pastore); había en el país un millón novecientos mil habitantes y entraron en esos diecinueve años un millón cien mil viajeros, en números redondos. La mayor parte de tales inmigrantes se radicaron en las llanuras fértiles. Esta amenaza acentúa las reacciones hacia 1890. El segundo período de crisis —más grave porque opera sobre el anterior y cuenta con los descendientes locales— transcurre entre 1904 y 1913. El



**el
FOLKLORE
está en DANZA**

**aprenda
danzas, guitarra, zapateo**

Plan de estudios basado en programas oficiales para niños y adultos, desarrollado por Profesores Nacionales.

CURSOS REGULARES Y ACELERADOS CURSOS DE PROFESORADO

DIRECTOR **FROILAN GUZMAN**
PROFESOR NACIONAL DE DANZAS

**INSTITUTO
FOLKLORICO ARGENTINO**

San Martín 967 (Club Oriental) Tel. 31-5928 - 84-2194

• LA CIENCIA DEL FOLKLORE

país tiene cinco millones de habitantes —tres de ellos en las llanuras fértiles— y recibe cerca de tres millones de inmigrantes, casi todos en el litoral. De los anteriores y de éstos, enriquecidos o desengañados, regresan un millón trescientos mil.

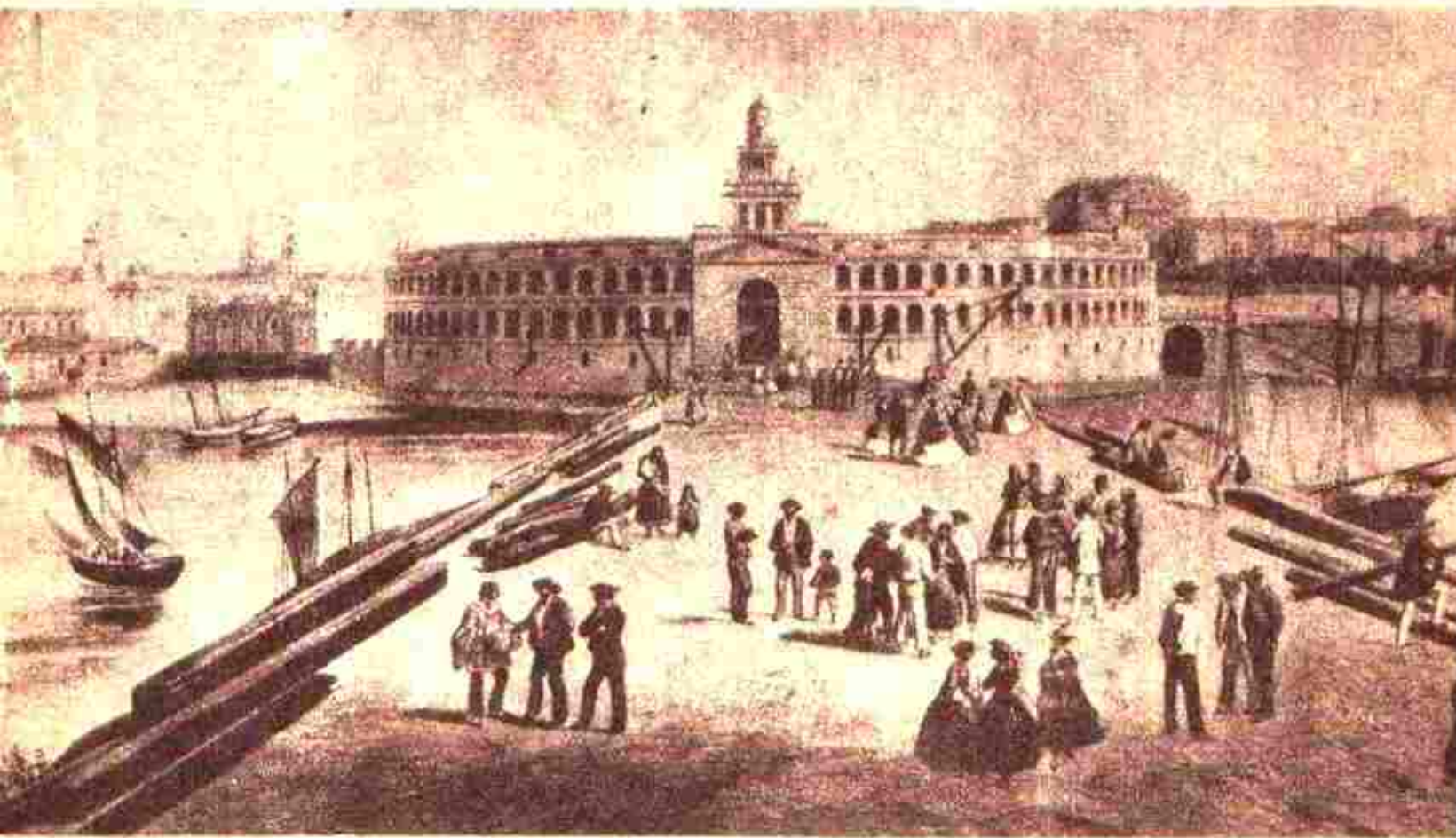
Cualquiera puede imaginar el drama de la Nación. Esta experiencia de superposición de masas, una de las más grandes del mundo moderno, supera los cálculos del gobierno que la promueve, y la posibilidad de controlar la orientación de los espíritus. El país pierde la coherencia que se había logrado mediante la resonancia viva y directa de los acontecimientos históricos comunes sobre las plácidas costumbres patriarcales antiguas. Casi todos los adultos de entonces habían visto a muchos de los guerreros de la Independencia y convivían con muchos de la guerra civil. La armonía superior de los bloques andino y platense había reducido a detalles la oposición de porteños y provincianos. La amenaza inocente y hasta inconsciente de millones de extranjeros que ingresaban a los colmenares urbanos y a los campos fecundos, se cernía

sobre la integridad espiritual de la República y sobre sus costumbres y sus tradiciones. Nadie se había propuesto tal cosa. Cada uno de esos laboriosos inmigrantes iba con afán a lo suyo, y lo suyo era el lucro. Fue connatural a sus preocupaciones el reflejo de la actitud materialista con su desdén por los ideales, por las artes, las letras, la religión, la moral, la sociedad. No es necesario decir que ni todos ni todo.

Subsecuente a la peruanización de las colonias, la revolución de la Independencia es el comienzo de la porteñización del Continente. Ya se comprenderá que la acción inmediata de ese movimiento se haya especializado en las propias provincias argentinas y que la unidad del país se haya producido a base de pocas ideas y bienes comunes. Pero ocurrió que el materialismo, sobre la propia base de una gran masa de inmigrantes y de sus realizaciones civilizadoras (ferrocarriles, telégrafo, colegios, etcétera), prosiguió desde el puerto y las llanuras su anterior proceso de porteñización de las provincias serranas, y que la subversión de valores engendró al cabo una reacción

provincial tradicionalista antiporteña y una reacción contra los idearios europeos.

Cuando hablamos de influencias europeas sobre la Argentina no debemos pensar en grandes grupos de intelectuales y artistas extranjeros atareados en adoctrinar a nuestro pueblo; no. Las influencias se producen principalmente mediante la acción de informados grupos locales, porteños, que aceptan el mensaje exterior y lo difunden por la prédica o con el ejemplo. Y cuando hablamos de la "porteñización" de las provincias aludimos al mismo proceso: en cada ciudad provincial hay grupos "renovadores" que acogen las corrientes porteñas y clavan sus cuñas en el corazón mismo de los grupos sociales tradicionales. Este mecanismo se reproduce en cada ciudad menor y en cada pueblo, de manera que la influencia urbana, ya muy debilitada, llega hasta el último lugar de la campaña remota. Nos viene a la memoria un caso que presenció el capitán Basil Hall en el Perú en 1821. Pidió a un arpista que tocara... "y nos propinó —dice—, con agudeza notable, un vals que, no hacía mucho tiempo, yo había oído en Londres como aire en boga, y aquí estaba igualmente a la moda en Payta, uno de los lugares del mundo civilizado más a trasmano y menos frecuentado".



"Buenos Ayres", dibujo de Deroy, 1861. El acceso a la ciudad al comienzo de las grandes olas de inmigrantes.



OTRA NOVEDAD DE FRIGORIFICO TRES CRUCES

MILANESAS CASERAS

Elaboradas "como en casa" con carne de ternera y aceite de primera

ENVASADAS AL VACIO en



Se conservan durante varios meses en heladera y se calientan en 1 minuto en su propio envase PARA EL HOGAR, LA OFICINA, EL PIC-NIC Y LOS VIAJES

Otro noble producto de



PARA DAR AL PALADAR... Y PALADEAR

LA CIENCIA DEL FOLKLORE



EN URUGUAY OPINAN SOBRE NUESTRO MUSICÓLOGO

"Apasionado por los estudios, Carlos Vega... con una honestidad de verdadero científico, ha construido el fundamento, creemos que inamovible, de la musicología argentina"... M. D., en "La Mañana", Montevideo, octubre 19 de 1936.

APUNTES PARA LA HISTORIA DEL MOVIMIENTO TRADICIONALISTA ARGENTINO

Por CARLOS VEGA

Especial para FOLKLORE

7. JOAQUIN V. GONZALEZ - RICARDO ROJAS

RECORDAMOS antes que la inmigración en masa y las nuevas ideas sociales europeas (acogidas por los innovadores de la Capital y lanzadas al interior del país) produjeron al mismo tiempo una reacción provincial contra lo porteño y una reacción porteña contra Europa central. Buenos Aires, la ciudad que más influyó en las provincias, la más reciamente agredida por la orientación extraña, encabezó las reacciones nacionalistas. Es ilustrativo recordar

que en esta ciudad, hacia 1890-1910, de cada tres adultos dos eran extranjeros. Sobrada razón.

En ese mismo ambiente porteño enajenado sobrevivían y se crearon constelaciones de ideas nacionales cuyo estímulo acogieron y desarrollaron los intelectuales del interior residentes y los porteños conocedores de las provincias. Dentro del período migratorio crítico de 1871-1889, que nos dio más de un millón de extranjeros, se producen dos sucesos de incalculables consecuencias. Con alcances locales modestos, sin prever la magnitud de los resultados, José Hernández publica su *Martin Fierro* (1872-1879); y un bellissimo libro en prosa encabeza públicamente la orientación opositora e inaugura la línea argentinista en el más alto nivel intelectual: *La tradición nacional* (1888), del insigne escritor riojano Joaquín V. González, residente en el litoral y apegado a sus montañas natales. Este libro tendrá pronto su más elevada manifestación específica en el valiente libro *La restauración nacionalista* (1909), del eminente polígrafo tucumano-santiaguense Ricardo Rojas.

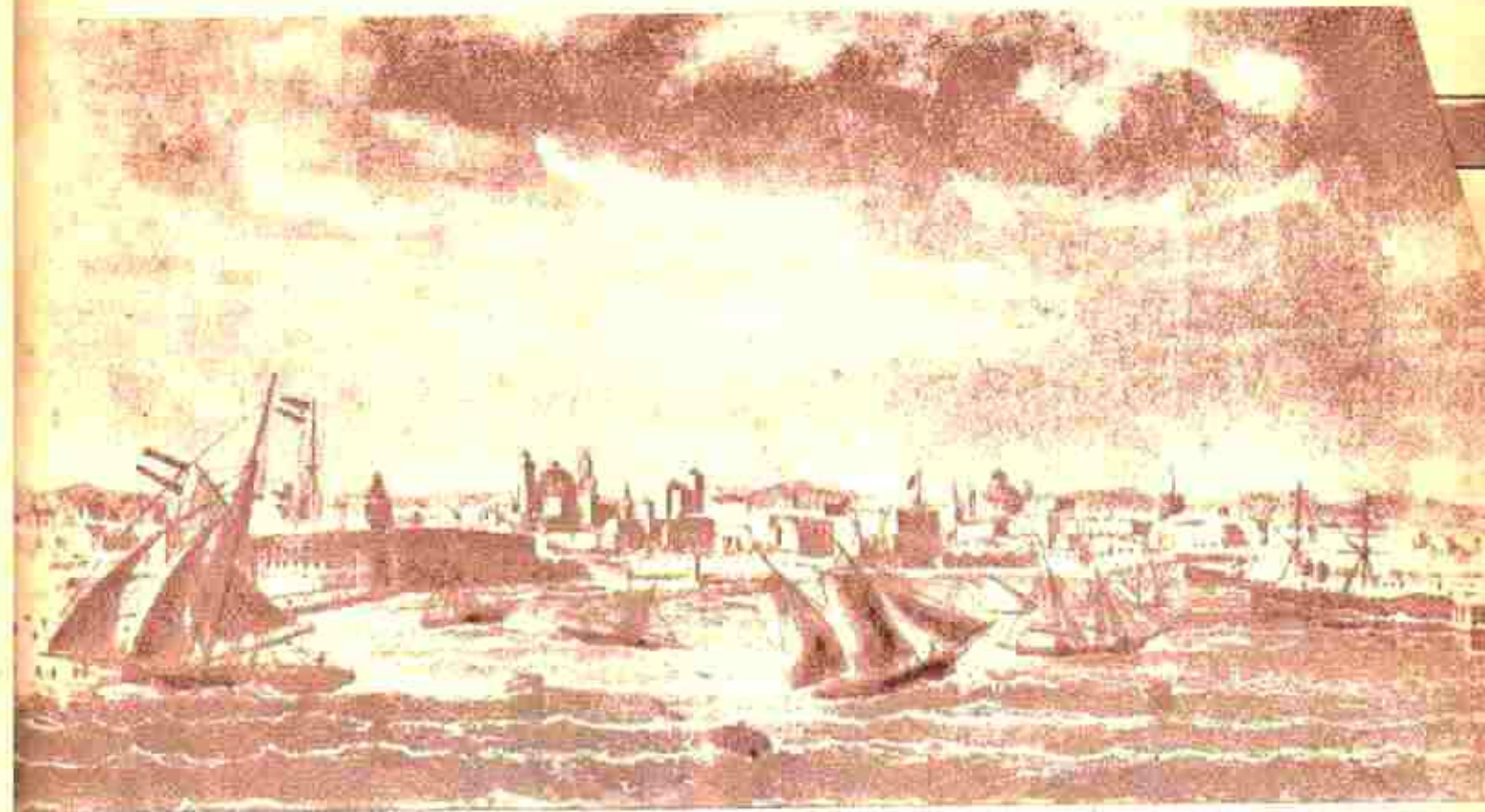
Seguiremos ahora esos pensamientos de reivindicación que influyen desde los planos intelectuales superiores: así quedaremos libres para seguir los itinerarios a su tiempo abiertos por el sublime poema del gaucho que muere en la Argentina para dar vida a la nacionalidad en el mundo.

Joaquín V. González fue un jurista, un político, un educador y un literato armonizados sobre un profundo tradicionalista. Y es en todo un romántico que no puede eludir el positivismo de su tiempo, bien que elija lo que conviene a su esencial condición de poeta. El "pueblo" de Herder y el panteísmo de Hegel en las exaltadas exposiciones de Hipólito Taine hacen de González el eterno enamorado de "el alma de la tierra" y el creyente en su todopoderoso influjo. La filosofía de Taine había sido fulminada por Emile

Hennequin y otros en los años inmediatos a la aparición de sus obras. La influencia de la raza, la época y el lugar, como caracterizadora de la obra de arte (y de lo de más), fue negada con razones científicas suficientes. En cuanto al influjo de la naturaleza, escribía Hennequin: "No hay ningún conjunto de observaciones serias, ninguna ley, que permitan conocer la influencia que los caracteres climáticos, geográficos o pintorescos de un lugar puedan ejercer sobre sus habitantes".

Joaquín V. González llegó incluso a exagerar esta triple influencia. La de la naturaleza fue llevada por él a extremos que hubieran sorprendido al propio Taine. "El maestro sinfonista —escribe González— no hace más que condensar, en una serie de chispas sonoras, la electricidad latente de la naturaleza". Y alguna vez nos dice que la música nace de la piedra. Estas y otras ideas, dichas en prosa de belleza impresionante, han tenido avasalladora influencia en nuestro ambiente. Hasta hoy se repiten por todas partes, y es obligación del especialista informar a los interesados que, abandonadas hace medio siglo, esas opiniones pertenecen a la historia y a la literatura.

En cuanto a la inmigración, muy poco dijo González, como buen político, pero fue el teórico, como pensador, y el realizador, como ministro, de la "nacionalización de la educación", de la "modelación del alma nacional". Nadie sabe lo que hicieron desde



"Buenos Ayres", dibujo de Lebreton, 1867. La ciudad en su primer período de crecimiento.

• La Ciencia del Folklore

entonces por la Argentina en peligro esos pocos miles de maestros desconocidos y olvidados por la posteridad.

El segundo período crítico se produce entre 1904 y 1913. Ingresan al país cerca de tres millones de extranjeros y se van un millón trescientos mil, ricos o derrotados. Nuevamente la existencia del país como entidad espiritual afronta momentos graves. Y otra vez un nuevo libro, también hermoso, ve la luz pública y endereza su prédica contra la disolución. Ya lo hemos anticipado es: *La restauración nacionalista* (1909), obra del gran Ricardo Rojas.

Si Joaquín V. González inició la intensificación de la escuela argentinista, Ricardo Rojas se lanzó con bríos de juventud, cultura vasta e información mo-

derna "a templar de nuevo la fibra argentina y vigorizar sus núcleos nacionales" —como dice él mismo—. Más decidido que los anteriores, discrepa de ellos en la potencia del tono y en la intención drástica: "Para restaurar el espíritu nacional, en medio de esta sociedad donde se ahoga —escribe—, salvemos la escuela argentina, ante el clero exótico, ante el oro exótico, ante el poblador exótico, ante el libro también exótico, y ante la prensa que refleja nuestra vida exótica sin conducirla"... Nadie recuerda hoy que la Argentina era llamada entonces "colonia italiana sin bandera".

"Medio siglo de cosmopolitismo en la población —prosigue Rojas—, de capitalismo europeo en las empresas, de abdicaciones en el pensamiento político,

de enciclopedismo en la escuela oficial y de internacionalismo en la escuela privada, no favorecerán, desde luego, la difusión de ideas nacionalistas. Los que a fuerza de ser argentinos, empiezan a sentirse extranjeros en su propia patria"... Y luego aquel amargo y duro párrafo: "Si el pueblo argentino prefiere una vocación suicida, si abdica de su personalidad e interrumpe su tradición, y deja de ser lo que secularmente ha sido, legará a la historia el nuevo ejemplo de un pueblo que, como otros, fue indigno de sobrevivir, y al olvidar su pasado renunciará a su propia posteridad."

Eternas palabras del maestro inolvidable. Sepan los tradicionalistas despreocupados; sepan los que hoy cantan tranquilos porque hay quien los oye y comprende; sepan los que bailan alegres porque hay quien los mira con simpatía; los que usan un poncho sin sentir la burla en torno; los que se reúnen con satisfacción porque hay número suficiente...; sepan todos de qué se trata, en qué estuvimos, en qué estamos.



Ricardo Rojas en 1925.



Joaquín V. González en 1915.



"Pisadora de maíz", de Juan León Palliser.

BOOM SA

OTRA NOVEDAD DE

FRIGORIFICO TRES CRUCES

MILANESAS CASERAS

Elaboradas "como en casa" con carne de ternera y aceite de primera

ENVASADAS AL VACIO

ENVASADO AL VACIO
CONSERVASE BAJO REFRIGERACION
CUIDE EN DARLE EL AIRE

MILANESA CASERA

Hecha como en casa

EMPAQUE EN TERNERA Y SIN MELLADO Y SODIUM PH

CALENTAR DESDE EL FRENTE

PESO APROXIMADO 140 Gs.

FRIGORIFICO TRES CRUCES

210 DE VETRO DE BOMBA Y BOMBA DE LA MACHO FERRARI
Nº 1000 MARQUEMONT
PAR. DE CHACABERTO Nº 24

210 DE VETRO DE BOMBA Y BOMBA DE LA MACHO FERRARI
Nº 1000 MARQUEMONT
PAR. DE CHACABERTO Nº 24

Se conservan durante varios meses en heladora y se calientan en 1 minuto en su propio envase PARA EL HOGAR LA OFICINA, EL PIC-NIC Y LOS VIAJES

Otro noble producto de

FRIGORIFICO TRES CRUCES

PARA DAR AL PALADAR... Y PALADAR

LA CIENCIA DEL FOLKLORE



EN FRANCIA OPINAN SOBRE
NUESTRO MUSICOLOGO

"Una de las más altas figuras de la musicología latinoamericana vive y trabaja en Buenos Aires: Carlos Vega" ... "Ha realizado trabajos de gigante" ... "Carlos Vega no es sólo un colector; es también un teórico de la música popular". (Luis Heitor Correa de Azevedo. La música en América Latina. París, 1954. página 6.)

APUNTES PARA LA HISTORIA DEL MOVIMIENTO TRADICIONALISTA ARGENTINO

Por CARLOS VEGA

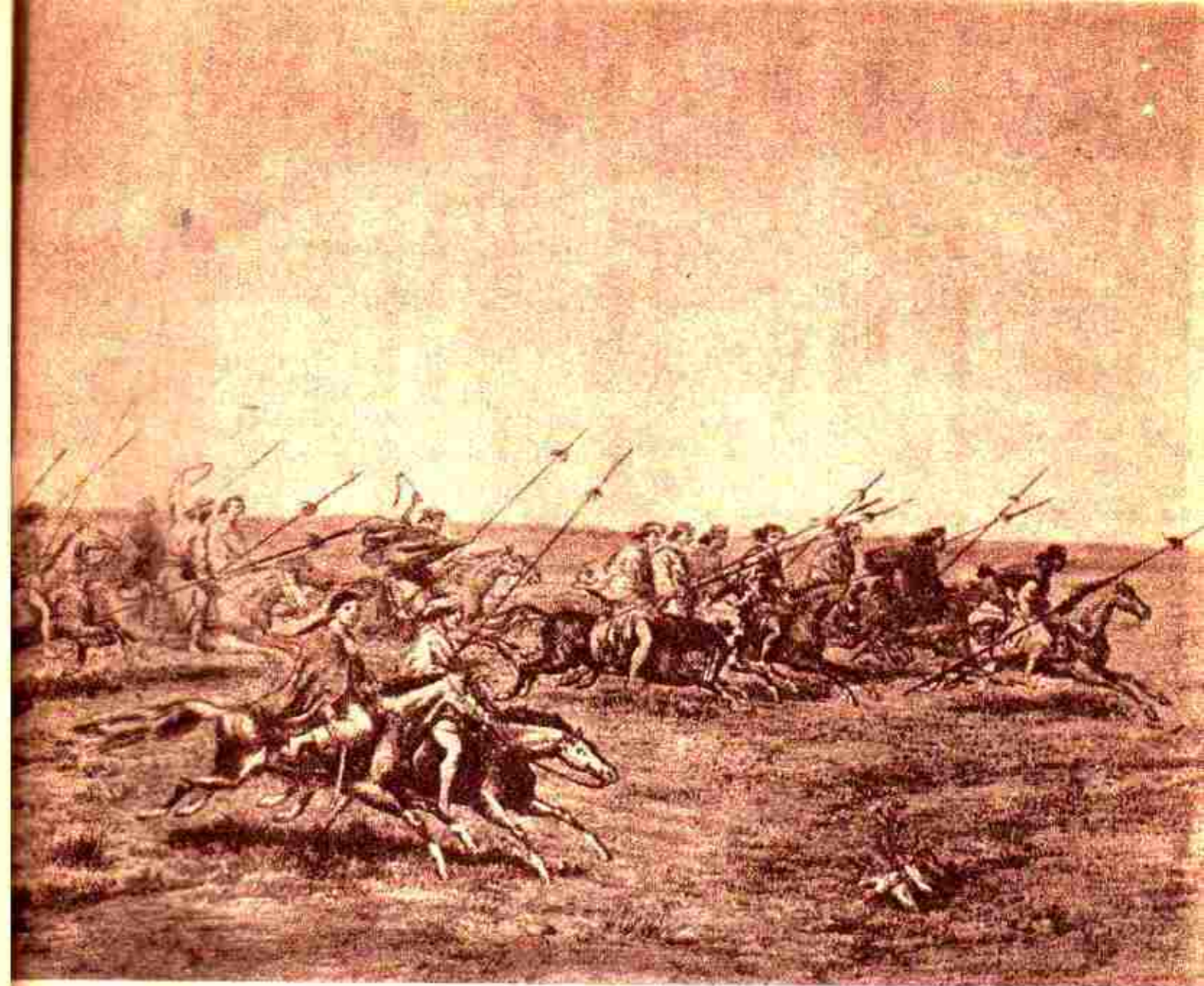
Especial para FOLKLORE

8. MARTIN FIERRO

El *Martín Fierro*, de José Hernández, se publicó en 1872 y 1879. Por mucho que se piense, parece necesario concluir que es la base potaria e imperceptible de todos los diversos movimientos nacionalistas posteriores. Estos sencillos cuadernos de versos se levantan contra los ideales adversos y, por sí mismos, o a través de las muchas corrientes que engendran, ordenan el caos, abaten la dispersión e imponen a los diez millones de emigra-

tes de treinta naciones un navarro de bien caracterizadores de la tradición local determinadora de la continuidad argentina como fundamento de la nación.

Muchos estudios podrán consagrar su vida al estudio del *Martín Fierro*. Muchos llegarán a descubrir la variedad de las motivaciones proclamadas, de los estímulos ocultos, de las influencias inconscientes y de las tendencias temperamentales que movieron al creador



"INVASION DE INDIOS", DE JEAN LEON PALLIERE.

de ese gaucho que se queja, reconocerán que buena parte de sus objetivos se percibe en su práctica directa, pero coincidirán en que toda la riqueza de su fondo no está en la superficie.

De ningún modo pensamos ahora ni siquiera en un esbozo de líneas tendientes hacia las profundidades de la obra; pero necesitamos acercarnos lo posible a los aspectos que importan a la historia del movimiento tradicionalista, porque es muy poco lo que puede explicarse sin el antecedente del poema genial que obró el milagro.

Desde el punto de vista literario —legítimo enfoque inicial— el poema es una obra costumbrista. El propio Hernández escribió que el objeto de su obra fue "dibujar a grandes rasgos, aunque fielmente, sus costumbres [las del gaucho], sus trabajos, sus hábitos de vida, su índole, sus vicios, y virtudes". No en vano hablamos antes del costumbrismo, tema del Romanticismo consagrado a la descripción de las costumbres de grupos sociales característicos y llamativos; bien conocida por el poeta, como se desprende de sus palabras; pero lo que hemos dicho antes explicará

nuestra opinión de que Hernández, aun cuando confiesa el concreto objetivo costumbrista, tuvo muchos otros que en ese momento no le vinieron a la pluma o no se le presentaron a la conciencia.

De hecho, y sin duda, el *Martín Fierro* es un producto ídeal del costumbrismo europeo, en plena boga por entonces. (Recuérdese que lo precede la leyenda *El gaucho* (1863), de Manuel Ortega, lo acompaña entre la "ida" y la "vuelta" la obra *Los gauchos, Cuentos y costumbres de los habitantes de las pampas de Buenos Aires* (1878), de Manuel F. Lángara, y lo sigue a sólo cuatro años de "La vuelta" el conocido folleto de Lynch subtítulo "Costumbres del indio y gaucho" (1883).) Por mucho que se trate de cosas folklóricas, la Ciencia del folklore todavía no ha lanzado al mundo su primer cuerpo de doctrina.

Además de obra costumbrista, el *Martín Fierro* es, por lo pronto, un alegato social. El doctor Antonio Pagés Larriaga publicó en su libro *Progas del Martín Fierro* (Riagal, 1952) —complemento de recto ensayo— una selección de artículos periodísticos de Hernández, casi todos inmediatamente anteriores al lanzamiento

● LA CIENCIA DEL FOLKLORE

del primer folleto. Nos dice el ensayista: "las esencias del poema y de los artículos de 1869-70 son las mismas".

Se comprueba. Sin espacio para reproducir párrafos enteros nos limitaremos a copiar diversas líneas periodísticas de Hernández que configuran el tema de su *Martín Fierro*. Pero como el exceso de brevedad podría desviar un poco el sentido de esas líneas, recomendamos la lectura de los párrafos originales en el libro citado (páginas 187-208). Dicen así:

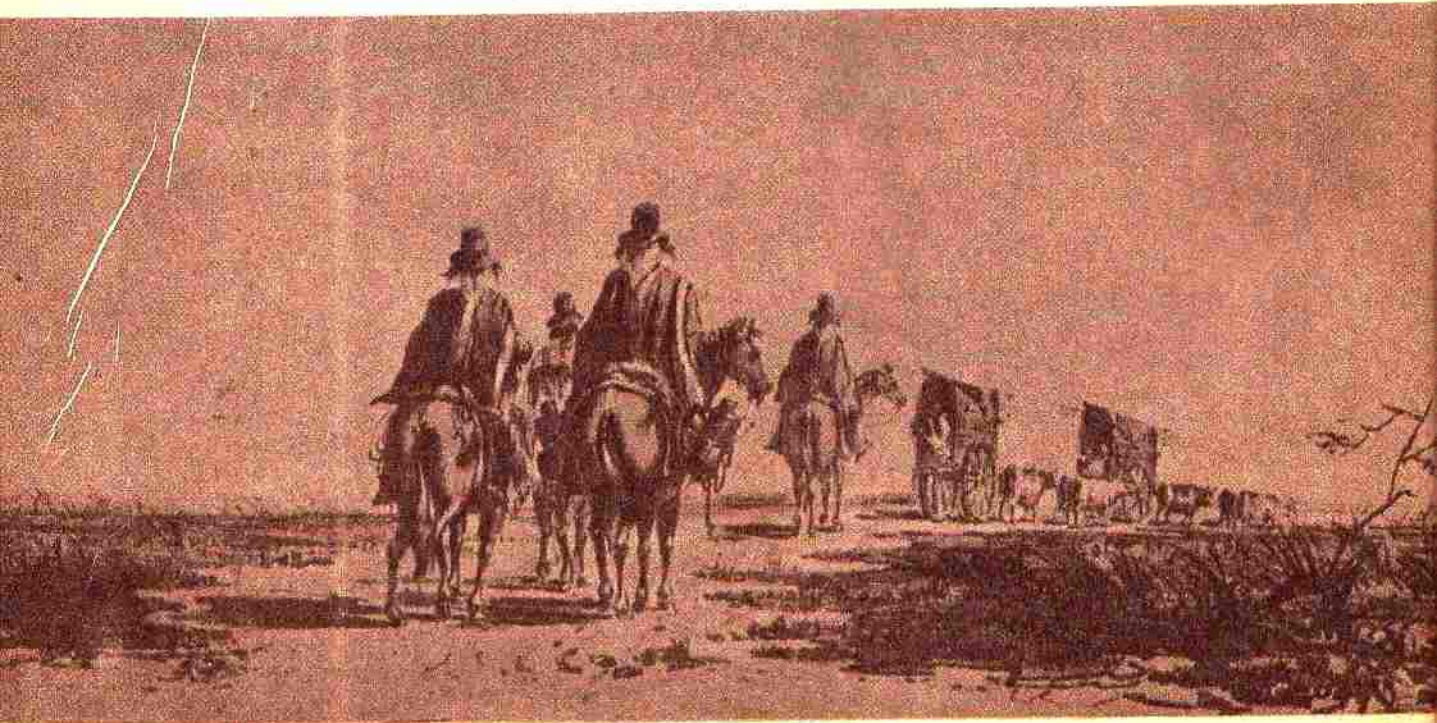
"Nuestros compatriotas de la campaña son perseguidos como delinquentes"... "Han nacido para vivir libres"... "¿No es hogar tan respetable el del gaucho?"... "El servicio de las fronteras, parece haberse ideado como un terrible castigo para el hijo de la campaña"... "ya desgraciado por el abandono en que vive con el peso de todo género de infortunio"... "víctima ya de su propio destino", ... "del abandono y de las persecuciones que sufre continuamente"... "Arrebatado a sus labores, a su familia, quitáis un miembro útil a la sociedad que lo reclama"... "los gobiernos empiezan por aprisionar y perseguir a quienes deben protección y garantías"... "y el gaucho ha preparado su montura para huir del peligro, para escapar a nuestra civilización, refugiándose en las tribus de la barbarie."

Estas son las líneas que Hernández publicó en su diario *El Río de la Plata* y que nosotros hemos extraído y yuxtapuesto. Escritas tres años antes que la primera parte del poema, contienen el plan del libro, fundamento del alegato. El propio poeta revela su intención social:

"Para abogar por el alivio de los males que pesan sobre esa clase de la sociedad" [la del gaucho]... "Me he servido de este último elemento [el folleto], y en cuanto a la forma empleada el juicio sólo podrá pertenecer a los dominios de la literatura". "El poder del caudillaje fue abatido, es cierto, pero la igualdad de las clases sociales no fue un hecho". "Quizá tiene razón el señor Pelliza al suponer que mi trabajo responde a una tendencia dominante de mi espíritu, preocupado por la mala suerte del gaucho"... "Infatigables y perseverantes en defender la causa de los oprimidos" [se refiere a sí mismo] ... "causas de gran interés social a que estamos consagrados"... "Aquí se ha creado una especie de aristocracia, a la que paga su tributo la campaña desamparada, como los vasallos del señorío feudal", ... "la cuestión de mejorar la condición de nuestros gauchos no es sólo una cuestión de detalles", "... fomentan en ella [en la campaña] vicios que más tarde producen inevitables convulsiones sociales". "... La afluencia de esos emigrantes... ¿no es más bien la amenaza para el proletariado?..."

Estas palabras, que ahora nos parecen inofensivas aun en boca de conservadores o de tradicionalistas, debieron ser, hace un siglo, más o menos incendiarias expresiones de extrema izquierda. Nuestros conservadores de hoy habrían sido encarcelados hace cien años por revolucionarios de avanzada.

Lo concreto es que alienta en el *Martín Fierro* el alegato social, y esta incidencia crea el "gaucho perseguido" que invade la poesía, la novela, el teatro... y hasta la vida misma. Hubo gauchos que se alzaron contra la autoridad a consecuencia del poema inmortal.



"CARRETAS EN LA PAMPA", POR CARLOS MOREL.

LA CIENCIA DEL FOLKLORE



EN ALEMANIA OPINAN SOBRE NUESTRO MUSICOLOGO

"El autor parece ser el único investigador de música argentina que se ha ocupado de la danza folklórica y ha salvado aquí todo lo que se podía salvar..." "Debemos agradecer realmente al autor sus laboriosas investigaciones." (Robert Lehmann-Nitsche, en *Ibero-americanisches Archiv*, XI, N° 4, enero de 1938.

APUNTES PARA LA HISTORIA DEL MOVIMIENTO TRADICIONALISTA ARGENTINO

Por CARLOS VEGA

Especial para FOLKLORE

9. MARTIN FIERRO

EL "Martín Fierro" es un poema fronterizo en varios sentidos. Cuando Hernández lo concibe, hacia 1871-1875, hay una clase rural —la del gaucho— que está viva y prolífica, y no se percibe en el poema la extinción que la amenaza; inmediatamente después del lanzamiento de la segunda par-

te del poema (1879) se siente por los campos la muerte del gaucho tradicional y su reemplazo por del neogaucho y por el extranjero. Entre las dos partes del poema han llegado al país cerca de cuatrocientos mil inmigrantes, y gran parte de ellos se ha instalado en la campaña bonaerense. Los doscientos mil extranje-

ros anteriores a 1872 tienen hijos de hasta 17 años —los gauchitos europeos—. Cuando aparece la segunda parte del poema, varias generaciones de esos hijos —los mayores ya con 24 años de edad— constituyen la mitad de la población gaucha de la llanura.

El año 1880, esto es, el año siguiente al del *Martín Fierro* completo, es año-límite. Los indios son reducidos o empujados definitivamente; la provincia se independiza de la Capital Federal; desaparecen los fortines que originaron los alegatos de José Hernández; la fisonomía del campo se transforma rápidamente; la nueva masa de población es propicia al arraigo de nuevas costumbres; desde la caída de Rosas (1852) se acentúa el ingreso de las entonces recientes danzas forasteras (pólea, mazurca, chotis, habanera y pocas más) y se generaliza el ruidoso acordeón, en 1880 han desaparecido los preciosos minúes-gavota (cuando y montonero o federal), están en trance de muerte las tres grandes contradanzas patrióticas (cielito, pericón y media-caña) y decaen las deliciosas y gráficas dancitas picarescas.

En fin, cuando empieza a cantar *Martín Fierro* todavía están vivos los gauchos; todo lo que ocurre es que reciben muy mal trato y padece injusticia vil, y hasta parece entenderse que Hernández considera esa desdicha como infortunio pasajero; incluso atenuado en el momento de "la vuelta", puesto "que no perseguía el Gobierno", según le dicen al protagonista. Después de 1880, en que el gaucho acaba de dar término a su canto, la muerte se va echando sobre todo. Nuevas ideas; nuevo sentido de la vida; nuevo ritmo; nueva gente; el gaucho típico (1820-1880) ha perdido su contexto, su antiguo mundo circundante, sus alrededores, y es cifra restante, con su escaso patrimonio mental y material, insuficiente para disputar a los otros un espacio en que vegetar sin esperanzas. Esta es la etapa que captan admirablemente la prosa y el verso cultos, la novela y, especialmente, el teatro, en que culminan obras como *Barranca abajo*, de Florencio Sánchez.

Pero ya ha cantado *Martín Fierro* y, por la virtud de su canto, se inicia la nueva vida del gaucho y de las cosas que mueren con él. Comienza la exhumación, se siente la añoranza, aparecen los estudios; se oyen los clamores póstumos, empiezan las conmemoraciones... se distiende el preanuncio de los monumentos que vendrán después. Es entonces cuando los tradicionalistas se posesionan del arquetipo extinto para vitalizarlo como símbolo. Es necesario oponer el símbolo a la invasión que desnaturaliza al país. El gaucho significa un ideal de vida y de conducta. Ni siquiera importa si el verdadero gaucho fue siempre el hombre ideal. Lo que importa es crear el hombre que cada uno quisiera ser, el hombre que todos quisieran ver en cada uno. Y se admite entonces con razón que el gaucho de las llanuras, en sus buenos tiempos y con pocas excepciones, era creyente, generoso, respetuoso, digno, honrado y valiente; y las mujeres, piadosas, sufridas, trabajadoras, fieles esposas, madres

EL GAUCHO
MARTIN FIERRO

POR
JOSE HERNANDEZ

SEGUNDA QUINTA EDICIÓN

CON UN TOTAL DE 64.000 EJEMPLARES EQUIVALENTES A 64 EDICIONES DE MIL NÚMEROS
CADA UNA DESDE 1872 HASTA 1894

PRESENTE DE VARIOS JUROS CÉLTICOS

Y ADEMAS POR CIRIO LANIAR Y EL RETRATO DEL AUTOR



PRECIO: \$ 1,00

CANA EDITORA Y DEPOSITO GENERAL,
LIBRERIA "MARTIN FIERRO" — 147 BOLLIVAR, 147

1901

Portada de la décimoquinta edición del "Martín Fierro", con un total de 64.000 ejemplares equivalentes a 64 ediciones de 1.000 números cada una, desde 1872 hasta 1894.

ejemplares. José Hernández se esmera en presentarnos también al otro gaucho, al gaucho malo, pero a nadie le interesa, porque todos saben cómo el poeta ama a sus héroes (que están sufriendo injusticia) y eligen al gaucho bueno para exaltarlo hasta la idealización en un notable impulso de aspiración al bien.

El poema es la línea que se tira entre la extinción y la resurrección.

¿No es significativo que en el mismo año, y a sólo tres, a sólo cuatro años del *Martín Fierro* se inicie un gran ciclo de novelas gauchescas (1879), se publiquen nada menos que dos estudios (1882 y 1883), aparezca en el diario *Sud América* un notable ensayo sobre el gaucho "Calandria" del eminente escritor Paul Graussac (1884) y en *La Patria Argentina* un cuarto trabajo titulado *El baile* con el sugestivo título de *Costumbres de antaño* (1884)? ¿No es ilustrativo que se conciba en seguida, en 1884, el drama *Juan Moreira*, pieza inicial de la cadena del teatro nacional? ¿No quiere decir algo que en el ambiente literario superior y en lenguaje culto aparezca sin mayor demora, en 1885, el bellissimo e influyente poema *Santos Vega*, de Rafael Obligado? Esto, sin incluir todo lo que falta.

¿Qué hubo antes del *Martín Fierro*? ¿Algún romance de Maziel y una comedia gaucha en todo el siglo XVIII? ¿Cuatro o cinco sainetes gauchescos y algún drama, en los ochenta años que corrieron desde 1880?

• LA CIENCIA DEL FOLKLORE

Sin olvidar el poema *La cautiva* (1837) de Esteban Echeverría, nadie ignora los cielitos y los diálogos de Bartolomé Hidalgo (hacia 1820), ni los romances de Juan Godoy, ni el *Santos Vega* de Mitre (1845), ni las obras gauchescas de Hilario Ascañubi (1833-1872), ni el *Fausto* de Estanislao del Campo (1870). Pero recuérdese que ensl toda esa poesía es gaucha o gauchesca porque es poesía guerrera o costumbrista; sus personajes gauchos son los mismos que proveen la ciudad y pueblan la campaña. Cuando los actores de entonces tenían que representar algún sainete criollo no iban a la sastrería teatral para alquilar sus trajes, sino a las tiendas donde las compraba el propio gaucho vivo. Los gauchos del romance, la novela o el sainete antiguos eran "actuales", coetáneos de sus intérpretes, y era oportuno descubrir sus costumbres, atenderlos como espectadores o, en general, como oyentes de actores, e influir sobre sus opiniones en el sentido que interesaba a la nacionalidad o a los sectores de ideas.

Naturalmente, aun sin el *Martín Fierro*, las cosas habrían cambiado después de 1880; pero nosotros no nos referimos especialmente a la simple cantidad y densidad del cambio que se opera, sino a la orientación nacionalista que lo anima.

Todas esas creaciones anteriores tienen significación y objetivos claramente perceptibles; lo que viene después del "*Martín Fierro*", último poema de ese ciclo, primer poema del ciclo siguiente, es otra cosa. Muy poco de aquello tuvo consecuencias genéricas directas

fuera de círculos menores; nada produjo efervescencia creadora en cadena; nada tuvo continuidad, excepto las débiles líneas de la poesía culta. No hubo promociones, generaciones, movimientos, escuelas. Todo, después, a partir de 1880, entra en incandescencia: en solo diez años (1880-1890) se publican más de treinta novelas gauchescas; desde 1890 a 1900 se escriben otros tantos dramas criollos y en un año sólo de los siguientes se estrenan cerca de cincuenta obras teatrales gauchescas; se multiplican los postas del tema campesino, renace el canto de los payadores y hacia 1910 han visto la luz pública cincuenta periódicos gauchescos, se han creado más de doscientos "centros criollos" y recorren las calles del carnaval cien comparsas de abigarrados ponchos y oscuros chiripaes.

Este primer período del movimiento tradicionalista argentino (1880-1914) —firme en su natural tendencia a conservar las grandes y pequeñas instituciones raigales de la Nación— se agiganta por sobre la vieja corriente debido a la influencia del *Martín Fierro* y afronta la ola que amenaza con desintegrar el espíritu argentino. Y aunque el esfuerzo es poderoso; aunque se añaden a los nativos los propios hijos de los inmigrantes, todo es insuficiente para vencer la energía de las ideas y la masa de hombres llanos que Europa vuelca en el país sin preocuparse por ajenos problemas de nacionalidad.



El FOLKLORE está en DANZA

aprenda danzas, guitarra, zapateo

Plan de estudios basado en programas oficiales para niños y adultos, desarrollado por Profesores Nacionales.

CURSOS REGULARES Y ACELERADOS CURSOS DE PROFESORADO

DIRECTOR **FROILAN GUZMAN**
PROFESOR NACIONAL DE DANZAS

INSTITUTO FOLKLORICO ARGENTINO

San Martín 967 (Club Oriental) Tel. 31-5928 - 84-2194



Gauchos de la época del "*Martín Fierro*". Dibujo de Alfred Paris, titulado "Interior de una pulpería".

LA CIENCIA DEL FOLKLORE



EN FRANCIA OPINAN SOBRE NUESTRO MUSICÓLOGO

"Carlos Vega, director del Instituto de Musicología del Ministerio de Educación y Justicia de la Argentina, disertó sobre «Nuevas búsquedas en la transcripción de las melodías de los trovadores de los siglos XII y XIII». Un auditorio... acudió al aula del Instituto de Musicología de la Universidad de París cuyo director, Jacques Chailley, presentó al conferenciante." "Vega aplica a la lectura de los manuscritos de los trovadores un método de interpretación comparativa más lógico y científico que los aplicados hasta ahora." (Telegrama de París (AP), en La Nación de Buenos Aires, mayo 29 de 1957.)

APUNTES PARA LA HISTORIA DEL MOVIMIENTO TRADICIONALISTA ARGENTINO

Por CARLOS VEGA

Especial para FOLKLORE

10. Consecuencias del "MARTIN FIERRO"

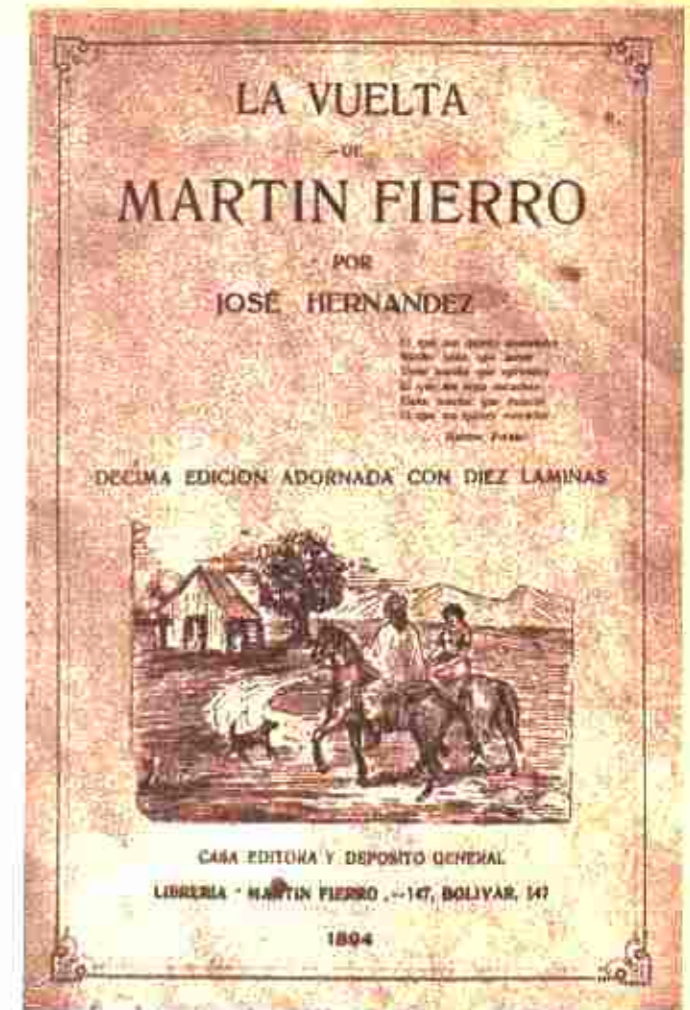
HEMOS dicho que el poema de Hernández confiere celebridad al gaucho en el último tramo veintena de sus ya decadentes circunstancias y que inaugura un fecundo ciclo de creaciones gauchescas, en tanto opera sobre los espíritus. Las penas del perseguido atraen la piedad y la admiración de todos, y como Hernández resume en su personaje los diversos caracteres

del tipo, incluso los del gaucho bravo, no importa la acción negativa del héroe. Es recibido entonces "como al redentor que asoma después de largo tiempo de sufrimientos" y en el concierto de las simpatías generales los tradicionalistas viejos y los que engendra el propio poema idealizan al gaucho y lo proclaman su modelo de vida y conducta.

La influencia del *Martín Fierro* se abre hacia todos los puntos del horizonte directa e indirectamente. La influencia *directa*, queda dicho, es la que ejercen los propios ejemplares del poema; y es necesario que nos detengamos aquí un poco. La décima quinta edición, lanzada en 1894, a los 22 años de la primera, comunica que se han publicado 64.000 ejemplares en total. El editor, eufórico, dedica palabras entusiastas "al más extraordinario triunfo de publicidad que registran nuestros anales bibliográficos" —dice, y añade—: "hecho sin precedentes en estos países americanos, y muy raro también en los Estados Europeos de origen latino". "Millares tras millares ha colocado sin dificultad el editor de cada edición, en medio de la sorpresa que experimentaba, al recibir, hasta por telégrafo, pedidos que le hacían de diversos puntos de la campaña".

La influencia *indirecta* del poema se realiza a través de las ideas activas que lanza, de los conocimientos sobre la vida rural que imparte y de las obras que inspira; ideas, conocimientos y obras que se emancipan del poema, se constituyen en manantiales autónomos, irradian hacia sus propios campos específicos y encienden nuevos regueros de influencia. Esas fuentes de radiación no se limitan a las populares novelas y dramas gauchescos, sino también a las creaciones científicas, artísticas, políticas, etcétera. En el "etcétera" pueden ir los ensayos; y cuando hablamos de creaciones "científicas" pensamos en los dos trabajos sobre canciones y danzas criollas que aparecieron inmediatamente después del poema. Cualquiera sea el grado de exceso en que incurramos al calificarlos como "científicos", es evidente que esas dos publicaciones no son literarias, ni artísticas, ni políticas. El trabajo de Arturo Berutti (1882) es una escueta clasificación de las danzas, pre-coreológica, de índole estética, ocasional; pero sin duda debida al clima general del costumbrismo y bajo la presión del poema. El de Ventura R. Lynch (1883) se subtitula *Costumbres del indio y gaucho*, como hemos dicho, y, declarada su propia filiación costumbrista, debemos reconocer otra vez la incitación del mismo poema. El ensayo anónimo *El baile, Costumbres de antaño* (1884), que se publica en *La Patria Argentina*, reconoce la misma progenie; su influencia, hoja de un día, no pudo ser mucha, pero a veces ocurre que es esa hoja de un día la que alcanza a un espíritu predispuesto y determina su rumbo y su destino. De mucho mayor importancia y eficacia en el nivel más elevado es la nota sobre el gaucho del prestigioso escritor Paul Groussac que aparece en *Sud América* (1884). Habla de la vidalita y del cielito, de la leyenda, de las taperas...

No mencionamos aquí entre las consecuencias inmediatas del *Martín Fierro* la corriente científica de los arqueólogos, que a esta altura empie-



Portada de una edición antigua (1894) de "La vuelta de Martín Fierro".

zan a mencionar la palabra "folklore". Aun cuando el poema pudo obrar a modo de simple ambiente, debemos reconocer que el mundo occidental estaba viviendo la etapa pre-folklórica y que la propia ciencia del folklore acababa de lanzarse en Londres con su nombre y su programa (1878). Estos trabajos de los arqueólogos argentinos se inspiran principalmente en la cuerda de las *antigüedades*, vieja corriente intelectual europea, consecuencia a su vez de los grandes movimientos esenciales que, ante la realidad social de nuestro país, hacen florecer el propio *Martín Fierro* en la mente de Hernández. Por lo que importa a los antecedentes del movimiento tradicionalista, nos vamos a circunscribir a los ensayos de Arturo Berutti y de Ventura R. Lynch.

Arturo Berutti nació en la ciudad de San Juan en 1862. Niño aún, pasó con los suyos a Mendoza y hacia 1880 se encuentra en Buenos Aires estudiando derecho. Este Arturo Berutti es el

mismo a quien la historia de la música argentina concede un importante capítulo. Fue el primero que ascendió a las carteleras de Europa, el primero que musicó argumentos argentinos; fue músico de técnica eficaz y autor de numerosas obras de aliento.

Sin maestros, sin estímulos, sin conocimiento del territorio y de su gente, Arturo Berutti concibe la audaz idea de clasificar y describir las danzas y las canciones argentinas, y la temeraria empresa produjo el resultado previsible. Su ensayo apareció en la revista *Mefistófeles* con el título de *Aires nacionales*, en cinco artículos que aparecieron entre julio y setiembre de 1882. Era un muchacho de veinte años, y este episodio juvenil, muy lejos de lesionar sus derechos a la posteridad, confirma su temprana y duradera inclinación hacia las cosas de la tierra. Su ensayo

resulta hoy una curiosidad que debemos mirar con simpatía, pero en modo alguno sería prudente recoger sus datos, salvo, con muchas precauciones, alguna descripción de tal o cual danza que acaso hubo visto.

La clasificación de Arturo Berutti se funda en un conjunto de opiniones impresionistas que no tienen nada que ver con la realidad musical ni con la coreografía. Veamos sus dos grupos capitales:

Género de la Zamacueca: La Zamacueca, la Pinzona, El Amor, La Media Caña y el Escondido.

Género del Gato: Subgrupo A: El Gato, la Mariquita, el Triunfo, el Cielito y el Caramba; Subgrupo B: La Resbalosa, la Huella y el Malambo.

No se necesita gran erudición para advertir que sólo una completa falta de sentido y orientación puede producir estas agrupaciones, cual-

quiera sea el punto de vista. La Media Caña y el Cielito, las dos grandes danzas de conjunto históricamente hermanas, están una en cada grupo; el Escondido y el Triunfo se nos presentan igualmente separados, y aparecen juntos el Malambo, danza individual única, y la Huella, danza picaresca de pareja suelta.

Pero no mencionamos aquí este trabajo por el escaso provecho que podamos extraerle —es preciso insistir que sólo es una interesante curiosidad histórica—, sino porque su aparición en 1882 le asigna notable importancia en la configuración del ciclo ruralista y tradicionalista que engendra el *Martín Fierro*.

Ventura R. Lynch nació en Buenos Aires el 24 de mayo de 1850 y falleció en la misma ciudad el 14 de enero de 1888. El abuelo de su abuelo, Patricio Lynch, irlandés, vino a Buenos Aires en 1743. Ventura fue hombre de amplia inteligencia y sensibilidad. Cultivó el dibujo y la pintura, y tocaba el piano, el violín y la guitarra; además, era naturalista y actuó en el periodismo local durante largos años.

Por razones diversas conoció varios pueblos de la provincia: Capilla del Señor, Bragado, Rauch, Azul, Chivilcoy, Nueve de Julio, Tandil, Navarro, San Andrés de Giles, Ranchos, Pilar, Dolores, y los de la costa norteña hasta San Nicolás Estuvo, además, en las tolderías de Catriel, de Manuel Grande, de Coliqueo y de Namuncurá.

Escribió varios trabajos. Uno de ellos, *La Provincia de Buenos Aires hasta la definición de la cuestión capital de la República*, del cual se publicó sólo la segunda parte, ha perpetuado su nombre en los sectores del tema por la originalidad del aporte. La primera parte —una descripción de los pueblos bonaerenses con varias acuarelas edilicias o costumbristas— no ha visto la luz pública. Ventura R. Lynch mencionó o describió las siguientes canciones y danzas del gaucho de 1870-1880: décima, triste, estilo, milonga, cifra, cielito, pericón, media caña, malambo, huella, gato, triunfo, zamacueca, marote, palito, prado, caramba, chacarera, aires, pollito, mariquita y firmeza. Dio la música, la coreografía y el texto de varias; añadió poesías y cuentos y sus conocimientos sobre el indio. El valor de esta monografía, considerada en su época y sus circunstancias, es extraordinario; el examen de hoy puede atribuir valor relativo a sus datos y reconocer sus muchos errores, pero Lynch quedará para siempre como el primer copilador de la música del gaucho.

CARLOS VEGA



El compositor argentino Arturo Berutti, autor de la primera clasificación de las Danzas Argentinas (1882).



Portada de la primera colección de música pampeana (1883).

BOOM S.A.

OTRA NOVEDAD DE FRIGORIFICO TRES CRUCES

MILANESAS CASERAS

Elaboradas "como en casa" con carne de ternera y aceite de primera

ENVASADAS AL VACIO 

ENVASADO AL VACIO
CONSERVENSE BAJO REFRIGERACION
CUIRME NO DAÑAN EL ENVASE

MILANESA CASERA

Hecho como en casa

CARNE DE TERNERA SIN MALLARNO Y ESTERILIZADA

CALENTAS DENTRO DEL ENVASE

PESO APROXIMADO 100 GRS.

FRIGORIFICO TRES CRUCES

SECCION ESTADO DE ABRIL Y SECCION DE LA NACION FEDERAL N° 1015 INSPECCIONADA Y SELADA EN CHACABABO N° 114

SOC. ANON. INSENY Y COM. AL. 7. DE/NO. 4031/12 TEL. 20. 5400-3532 INDUSTRIA ARGENTINA

Se conservan durante varios meses en heladera y se calientan en 1 minuto en su propio envase PARA EL HOGAR LA OFICINA, EL PIC-NIC Y LOS VIAJES

Otro noble producto de

FRIGORIFICO TRES CRUCES

PARA DAR AL PALADAR... Y PALADEAR

LA CIENCIA DEL FOLKLORE



EN PORTUGAL OPINAN SOBRE NUESTRO MUSICÓLOGO

«Las danzas populares argentinas» es una obra maestra y representa un gran esfuerzo y un admirable trabajo de investigación. Confieso que hasta hoy no me ha sido dado conocer ensayo de tamaño bulto y de tanta erudición sobre el arte de bailar de un pueblo.» (Fernando Castro Pires de Lima, en "Diario do Norte", Porto, Portugal, sept. 5 de 1953.)

APUNTES PARA LA HISTORIA DEL MOVIMIENTO TRADICIONALISTA ARGENTINO

especial para FOLKLORE
por Carlos Vega

II. JUAN MOREIRA

LOS géneros capaces de popularidad —no los graves ensayos— fueron los que proyectaron con mayor eficacia directa el mensaje del *Martín Fierro*. Correspondió a la novela y al teatro la parte principal en la tarea de difundir esta primera tendencia al arquetipo nacional.

Eduardo Gutiérrez (1853-1890), periodista desde el alba de la adolescencia, militar hasta los 27 años, fue —como autor de una treintena de novelas gauchescas— personero inmediato del *Martín Fierro*, y quien reprodujo más veces con menor variedad el tema

del gaucho noble, enamorado y cantor, perseguido y alzado y victimario, admirado por emocionadas legiones de lectores u oyentes. *Juan Moreira*, *Santos Vega*, *Juan sin Patria*, *Juan Cuello*, *Pastor Luna*, *El Mataco*, *Una amistad hasta la muerte* (continuación del *Santos Vega*), *El Chacho*, *Las Montoneras*, *El Rastreador*, *La muerte de un héroe*; *Juan Manuel de Rosas*, *La Mazorca*, etcétera, son libros de la penuria, la injusticia y el alzamiento, casi siempre sobre temas históricos novelados.

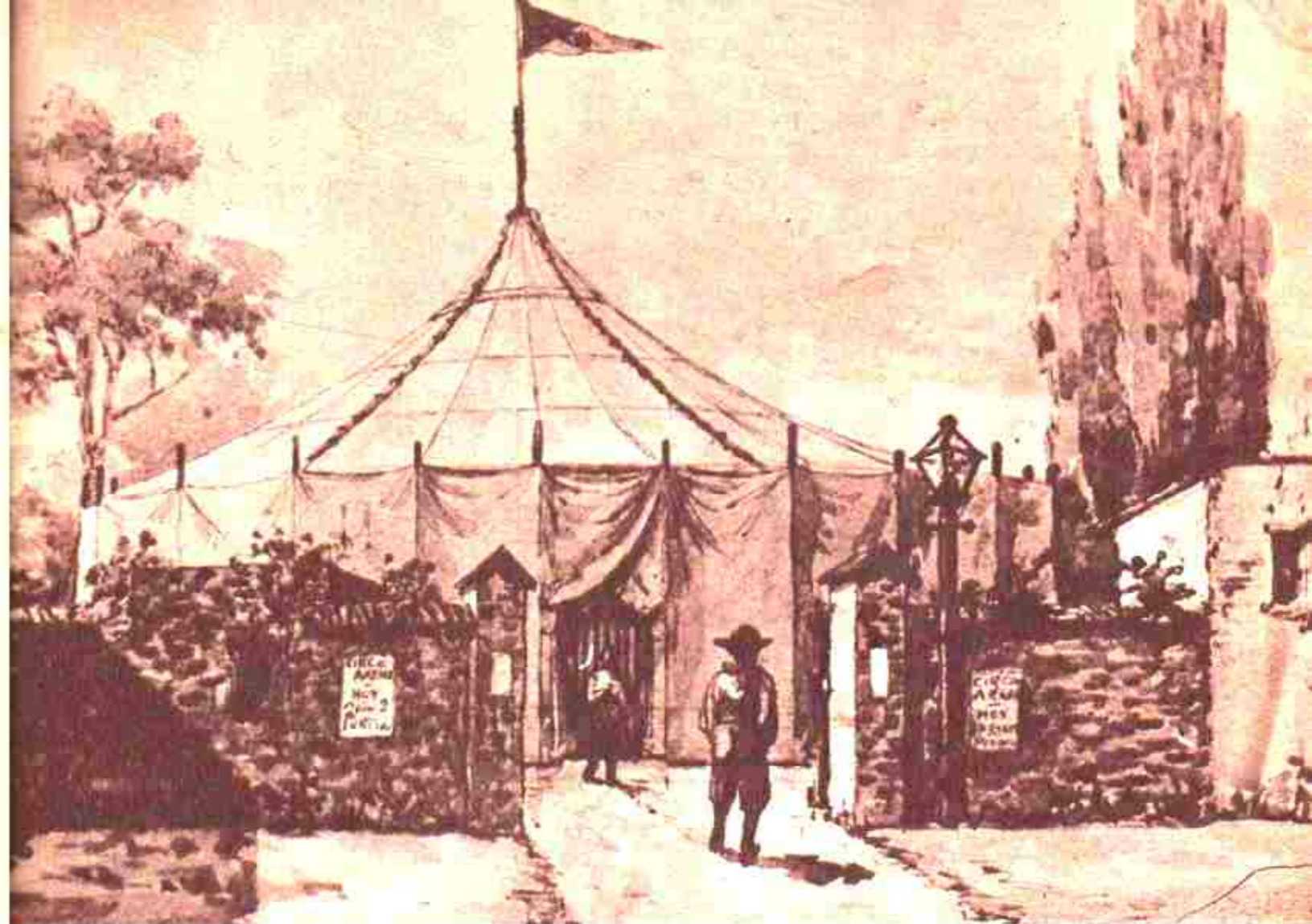
Juan Moreira, nombre verdadero del gaucho bravo conocido hoy por todos los argentinos, fue popularizado por Gutiérrez. A partir del personaje real, el novelista acercó su gaucho al dramático modelo de Hernández y lanzó sus capítulos eficaces y cálidos en el folletín del diario *La Patria Argentina* desde noviembre de 1879 hasta enero de 1880. *Juan Moreira* nace para siempre meses después de *La vuelta de Martín Fierro*.

No hay duda de que la novela gauchesca es hija inmediata del poema. Eduardo Gutiérrez prosigue en

ella la denuncia de Hernández. Ya en sus páginas iniciales el novelista alude a las fronteras, cuyos cuerpos guardan "las leyendas más tristes de pobres gauchos enviados allí con el pretexto de ser vagos", y en seguida narra las penas del gaucho que va a la frontera en términos que traslucen el argumento del gran poema. Casi todas sus novelas gauchescas son hijas, a su vez, del propio *Juan Moreira*.

Caldeado el ambiente popular desde que apareció la primera parte del poema, en 1872, el nuevo gaucho peleador fue absorbido por los humildes de la ciudad y de la campaña con la enorme emoción de quienes se sienten vivos en la letra muerta, porque sus vidas reales e inéditas eran cosa peor que la muerte misma. El *Martín Fierro*, ya queriendo acercarse a los diez mil ejemplares y en vías del insólito éxito editorial, percibe a su lado y en la misma dirección las primeras ediciones del *Juan Moreira*, su afortunado hijo literario.

El analfabetismo de la campaña impedía el acceso de las masas rurales a sus novelas preferidas y sólo



Maqueta de un circo de la época. (Atención del Instituto Nacional de Estudios de Teatro.)

en parte atenuaban el inconveniente los lectores colectivos de estancias y pulperías. Un día se produjo el suceso: los gauchos "vieron" y "oyeron" a sus héroes; el teatro llevó hasta sus pueblos la visión directa del propio drama rural. El circo adoptó al gaucho.

Por la segunda mitad del siglo pasado, los grandes circos populares solían cerrar sus programas con melodramáticas pantomimas extranjeras: *Los brigantes de la Calabria*, *Los bandidos de Sierra Morena*, *Los dos sargentos*, *Garibaldi en Aspromonte* y otras. Una tarde de 1884, cuando los hermanos Carlo buscaban una buena pantomima para su beneficio, recibió Eduardo Gutiérrez la propuesta de convertir en pantomima su novela *Juan Moreira*. Buscaron y hallaron al gran actor que necesitaban (Pepe Podestá); cortaron episodios del texto, extendieron el cuadro de la fiesta, adecuaron el montaje y subió a escena entonces, por primera vez, una gran pantomima de asunto rural argentino. En la fiesta se bailaba el gato con relaciones, y Podestá cantaba un estilo con versos del poema *Lázaro*, de Ricardo Gutiérrez (Hermano de Eduardo, el autor), notable acierto de elección. Empezaba así la décima:

*El hondo pesar que siento
y ya el alma me desgarrá,
solloza en esta guitarra
y está llorando en mí acento*

Hemos oído decir que Pepe Podestá cantaba esta décima con gran eficacia dramática. Las palabras "me desgarrá" eran casi habladas, casi gritadas, y eso se podía hacer porque el poeta, el cantor y el público vivían la etapa romántica. Hoy no haría eso el mismo efecto.

Un gato con relaciones —música y coreografía—, un estilo... Nos detenemos para anticipar que estas humildes células fueron parte principal en el proceso del primer renacimiento tradicionalista. Por lo demás, observemos el notable caso de una expresión del género novelesco que prolifera en el género pantomímico.

Dos años después, Podestá recibe en Atrecifes la sugestión de convertir la pantomima en drama, y el día 10 de abril de 1886 estrena en Chivilcoy el primer drama del gaucho idealizado y perseguido. Y ahora tenemos aquí el singular caso del género pantomímico que prolifera en el género dramático puro.

Podestá llevó el *Juan Moreira* a Montevideo en 1890, y el eminente tradicionalista uruguayo Elías Regules



Portada de "El Mosquito". Eduardo Gutiérrez, el creador de las grandes novelas gauchoscas populares, con su personaje Juan Moreira.

(padre) le aconsejó reemplazar el breve gato que se bailaba en el cuadro de la fiesta por el vistoso pericón de conjunto. Al día siguiente —versión coreográfica uruguayo, versión musical uruguayo— se estrenó el pericón en el *Juan Moreira* "con delicante suceso". Tiempo después, en 1893, el doctor Alberto Palomeque sugirió a Podestá la adopción de una figura que él había visto en la campaña uruguayo, y a base de sus imprecisos recuerdos el autor recreó la figura: es "el pabellón".

En estos hechos se funda la afirmación de que el pericón es uruguayo. Sin ninguna duda es uruguayo el retorno, no el pericón. Hemos publicado en nuestros libros y en nuestro folleto *El Pericón* documentos probatorios de que esta danza se bailaba en las pampas bonaerenses desde 1800 o antes, y expresado la evidencia de que una coreografía parocida a la del circo con análoga música es muy antigua en la Argentina. En Entre Ríos y hasta en el Paraguay hemos grabado una decena de pericónes, varios de ellos seguramente reconocidos como anteriores al uruguayo del



Pepe Podestá en su creación de Juan Moreira.

circo. Pero cualquier duda desaparece con sólo recordar que en el año 1883, siete años antes del pericón uruguayo, Ventura R. Lynch publicó en su conocido folleto una sumaria descripción de la coreografía del pericón argentino y dos versiones de su música. Empieza así: "El *Pericón* es otro de los lindos bailes del gaucho / *Baile de cuatro*, como ellos le llaman, denominan a la primera figura *demanda o espejo*"... y continúa describiendo las otras: *postrera, vals, cadena, cielo*. Lynch reproduce varias estrofas del texto que por momentos se añadía a la música, da una excelente versión argentina y ofrece otra que —dice— "Se toca tanto en esta provincia como en el interior y en la Banda Oriental". Y agrega que esta versión anotada por él fue tomada por el coronel oriental D. Andrés Baraldo a un paisano, sin aclarar de qué banda era el paisano. Estas son las postrimerías del pericón argentino. Por las décadas de su comienzo, su dispersión fue general. El memorialista chileno José Zapiola dice: "San Martín con su ejército, 1817, nos trajo el cielito, el pericón, la sanjuanina y el cuando".

APRENDA POR CORREO



ACORDEON,
BANDONEON,
GUITARRA,
VIOLIN, PIANO

Facilito y envío a cualquier punto el instrumento para el aprendizaje. Remita \$ 4.- en estampillas y a vuelta de correo recibirá condiciones y catálogo.



VENTA DE INSTRUMENTOS CON BONIFICACION PARA LOS ALUMNOS

CONSERVATORIO MUSICAL PEREZ
CONSTITUCION 1573 BUENOS AIRES

AHORA MAS FACIL Y SENCILLO

LE RESULTA APRENDER GUITARRA

Enseñamos por Correo o Personalmente

EN SOLO 20 LECCIONES BANDONEON, ACORDEON A PIANO, CANTO POPULAR MELODICO, INTERNACIONAL Y FOLKLORICO PARA RADIO, TEATRO, CINE y TV.

ARTE ESCENICO: Un curso extraordinario en pocas lecciones y con su posterior presentación.

PROFESOR FASANO

PARAGUAY 1239

Señor Prof. Fasano, Casilla 2669, Correo Central, Buenos Aires.

Remito cuatro pesos en estampillas para que me envíe informes del curso de

Nombre

Dirección

Localidad F. N.

LA CIENCIA DEL FOLKLORE



EN PERU OPINAN SOBRE NUESTRO MUSICOLOGO

"folklorólogo de reconocida autoridad en toda América, acaba de entregar a la publicidad su valioso e inigualable libro "Los Instrumentos Musicales Aborígenes y Criollos de la Argentina". Cada libro que publica Carlos Vega, que inspira su fervor americano y su tesón de investigador científico, es una verdadera novedad y un aporte de toda seriedad a la dilucidación de estos problemas culturales en nuestro continente; su profunda cultura sociológica, musical y de la ciencia del Folklore, lo sitúa entre los mejores investigadores americanos y es el propulsor de la corriente de investigación folklórica que hoy amplía sus horizontes y podemos llamarla la "Escuela Folklórica Argentina". (Dionisio Rodolfo Bernal, en El Comercio, Lima, 13-11-946)

APUNTES PARA LA HISTORIA DEL MOVIMIENTO TRADICIONALISTA ARGENTINO

especial para FOLKLORE
por Carlos Vega

12. Reacción en cadena

DIJIMOS que el *Martin Fierro* enderezó su influencia hacia todos los puntos del horizonte, y que esa influencia fue no sólo literaria, sino científica, artística, política, etc.; e inmediata, comprobable y a la vista, como los eslabones de una cadena

Los antiguos sainetes gauchescos, por ejemplo, se nos presentan sin nexo, por lo menos sin nexo reconocible presente. *El amor de la estancia*, de hacia 1793, no pertenece a una corrien-

te de sainetes, sino a propósitos de fervorización en tiempos del conflicto de España con Portugal, y no se perciben sus antepasados ni sus descendientes; el reiterado sainete *Las bodas de Chivico y Pancha* o *El Gaucho*, unos veinte años posterior, no se relaciona con él, ni con los artistas coloniales, ni con su medio social; *El detall de la acción de Maypu*, sainete patriótico de hacia 1818, es más bien creación ocasional sin consecuencias; en fin, *Un día de fiesta en Barracas*, de hacia 1836, no parece producto de influencias teatrales anteriores de su propia especie, sino, como los otros, flor de las posibilidades que está brindando siempre el teatro mismo.

Muy otra cosa ocurre en el caso del *Martin Fierro*. Ya hemos visto que en seguida, a pocos meses de *La vuelta* (1879), Eduardo Gutiérrez inicia en *La Patria Argentina* el folletín *Juan Moreira* y que en sus columnas alude a las penurias de la frontera y transparenta el argumento del poema. Hemos observado después con toda precisión cómo la novela gauchesca se convierte en pantomima (1884), y la pantomima en un impresionante drama popular (1886) que prolonga las líneas del *Martin Fierro*, fiel al modelo original, promotor eficaz de consecuencias en la dirección del alegato

Varias novelas de Eduardo Gutiérrez siguen el camino de *Juan Moreira*. Por iniciativa del periodista Luis Mejías, el circo estrena el 16 de abril de 1890, en La Plata, el drama *Juan Cuello*, con buena dosis de danzas y canciones, y poco después, el 4 de junio, sube a escena, como expresivo símbolo del encadenamiento, nada menos que el drama gauchesco *Martin Fierro*, teatralización del poema progenitor. Su autor era el gran médico y tradicionalista uruguayo Elías Regules, y la dedicatoria de su obra a Pepe Podestá decía así:

"Este Fierro que aquí ve
no es de Hernández todo entero,
algo me toca, y yo quiero
dedicar ese algo a usted.
Y aunque demasiado sé
que Moreira es muy ladino
(etcétera).

Nótese bien: la influencia de *Juan Moreira*, que es la influencia indirecta del propio *Martin Fierro*, conduce la atención hacia la prístina

JARDIN FLORIDA
CIRCO PODESTA - SCOTTI
Gran Compañía Ecuestre, Gimnástica, Acrobática e Inicadora de
DRAMAS CRIOLLOS
PODESTA * SCOTTI
Hoy Martes 22 de Marzo
La compañía establecida entre muchos elusados, de cual
de los dramas criollos que representa la compañía Podestá
Scotti, es el mas genuinamente criollo, y para que el pú-
blico pueda juzgar, subió a la escena HOY
A PEDIDO GENERAL
El drama nacional
en 2 actos y 11
quadros
Martin Fierro
COSTUMBRAS CRIOLLAS
EL PERICÓN NACIONAL
Contrapunto - Los Indios Pampas & C.
Esta función será precedida de un variado y selecto programa
ECUESTRE, GIMNASTICO Y ACROBATICO
TOMARAN PARTE TODOS LOS ARTISTAS
Los señores Queirolo, Scotti, Santos, Igna-
dio, en sus respectivos trabajos de gimnasia, acrobacia
y equilibrios.
Los señores TCNY y el espectáculo don GARAY divertirán
al publico en sus múltiples jactancias y púberias.
FUNCION TODAS LAS NOCHES
NOTA IMPORTANTE: De vez en cuando se hacen por un tiempo algunas vari-
aciones en las funciones para el día siguiente.
PRECIOS LOS DE COSTUMBRE
A las 5 y 3/4 de punto.

Programa de la obra "Martin Fierro", teatralización del
Dr. Elías Regules. Nótese la declaración complementaria de
"Costumbres Criollas". (Original en el Instituto Nacional
de Estudios de Teatro.)

fuerza, y el poema engendra su propio drama
teatral. Posteriormente el doctor Regules escribe
otras obras: *El entenaio*, *Los gauchitos*, etc.

Abdón Aróztegui, autor del drama *Julián Gi-
ménex* —que en sus primeros cinco años se re-
presentó más de mil veces—, anota en un libro
suyo: "Lo empecé a escribir al día siguiente de
haber visto por primera vez el drama *Juan Mo-
reira* representado por la compañía de los seño-

La Ciencia del Folklore

res Podestá Scott). La obra, cuya primera versión se estrenó en Rosario en diciembre de 1891, fue refundida después y reestrenada en Buenos Aires el 30 de marzo de 1892 por el mismo Podestá. También Aróztéguy escribió varios otros dramas después.

¿Es necesario seguir buscando el punto de contacto que movió a cada uno de los dramaturgos a escribir las obras gauchescas durante los años

inmediatos? Muy fácil es comprender que el autor no concibió independientemente y por su cuenta la ya difundida idea de escribir un drama gauchesco. Simplemente, envueltos en el clima gauchesco, alcanzadas sus más íntimas fibras y con el éxito a la vista, los autores se dedicaron al teatro. Primero se aproximaron los tradicionalistas aficionados, después contribuyeron los escritores de alta calidad y prestigio. A los pocos

años el repertorio gauchesco contaba sus obras por centenares. La influencia del **Martin Fierro** en el orden teatral no admite semejanza con nada anterior o posterior.

Otra cosa —sin abandonar los géneros literarios—, también de enorme importancia, fueron las consecuencias del poema inaugural en la poesía nacional.

No podríamos situar a Rafael Obligado (1851-1920) en la línea popular inmediata del **Martin Fierro**. Sin duda sintió indirectamente los estímulos ambientales del poema mucho antes de su magnífico **Santos Vega** (1877-1885), pero el estilo de Obligado es el de la corriente romántica superior y culta. Había bebido en las fuentes de Esteban Echeverría, el fundador del romanticismo en la Argentina, y de José María Gutiérrez, romántico de la segunda generación, y fue romántico él mismo en lo profundo, como lo fue Hernández. Sin embargo, su poema es consecuencia del **Martin Fierro**. Ricardo Rojas relaciona el **Santos Vega** con el **Martin Fierro** por "la emoción del asunto", y añade que el propio Rafael Obligado, al conceder la afiliación que le atribuía su crítico "se manifestó no sólo conforme, sino complacido con ella".

La influencia del **Santos Vega** fue extraordinaria en los ambientes superiores, en los medios y hasta en los populares. El autor de estas líneas confiesa que su lectura, en la niñez, fue una de las causas principales de su acercamiento emocional a las tradiciones argentinas, y cree que la belleza de aquellas décimas, tan superiores a las octavas de Bartolomé Mitre (1845) y al romance de Ascasubi (1872), habrá ejercido en los espíritus, además de las visibles consecuencias literarias y artísticas, ese oscuro influjo que se traduce en la acción.

Es muy posible que las antenas especializadas de Eduardo Gutiérrez hayan alcanzado los primeros cantos del **Santos Vega** de Obligado (1877) y, sin duda, el romance de Ascasubi (1872); lo cierto es que, siempre bajo el signo gauchesco del gran poema, lanzó su folletín **Santos Vega** en 1880-1881 y su novela en 1886. Todo esto aprovechó Juan C. Nosiglia, y en 1893 ó 1894 subió al escenario el payador incomparable. Hubo luego más dramas, películas, óperas, y en los estratos medios de la campaña se escribieron más de cien poemas sobre el payador.

El eminente tradicionalista uruguayo Elias Rogués nació y alma del movimiento en el Uruguay.

Primera portada de la revista "Santos Vega, el payador", interpretada por el gran artista Mario Zavattaro.



El disco Esperado por todos los amantes del FOLKLORE



JULIO MOLINA CABRAL: Río Manso - Acuarala del Río - Río de los Pájaros
 RODOLFO ZAPATA: Regalito - La Vergüenza
 LOS DE CORDOBA: El Cosechero - Pateando Sapos
 LOS CANTORES DE SALAVINA: Zambita de Allá
 LOS PUESTEROS DE YATASTO: El Expediente - Limando la Chapa
 QUINTETO SOMBRAS: Juan Payé - Las Golondrinas

SI LO EDITA...  ...ES SUPERIOR!

LA CIENCIA DEL FOLKLORE



EN PORTUGAL OPINAN SOBRE NUESTRO MUSICOLOGO

"Carlos Vega se impone en este libro como uno de los grandes maestros en asuntos de musicología popular. Vale la pena leer trabajos de esta categoría"... (Fernando de Castro Pires de Lima, en *Diario do Norte*, Portugal, setiembre 5 de 1953.

Apuntes para la HISTORIA DEL MOVIMIENTO TRADICIONALISTA ARGENTINO

13. LA MUSICA DEL CIRCO

Especial para FOLKLORE

Por Carlos Vega

VENTURA R. Lynch (1850-1888), primer comentarista y colector de la música del gaucho, ya recordado aquí, parece ignorar en absoluto los estímulos del *Martín Fierro*. Estamos muy lejos de creer que en la gran aldea de 1880, donde el pequeño grupo de intelectuales y artistas era sobradamente familiar a todos, Lynch desconociera la conmoción ruralista del poema, y por eso lo colocamos a la cabeza del ciclo martiniano en música, no obstante su deliberada limitación a un confeso enfoque costumbrista puro. No fue popular su folleto, aunque tuvo cierta resonancia. Pero las consecuencias musicales no cesan con Lynch, sino que se acrecientan en relación con el impulso literario nacional.

El género teatral incorpora complementos diversos. Muchas de esas obras gauchescas llevaron al escenario el paisaje, el rancho, las costumbres y, especialmente, la música, los instrumentos, las danzas y la poesía del gaucho. Pepe Podestá era, además, un romántico y un costumbrista, como veremos.

El drama *Juan Moreira* (1886) se representó desde la primera vez con la música que requería. Recuérdese que en la versión pantomímica de la misma obra se ejecutó un gato y se cantó un estilo. Aparte estos injertos de amenidad, se aplicaron al drama algunos trozos destinados a reforzar el efecto de ciertas situaciones y un par de milongas con otra danza para necesidades de ambiente. De su

ejecución se encargaba la banda del circo. El autor de estas líneas conserva en su archivo una de las primeras notaciones de aquella música: comenzó a su autor o notador, don Antonio D. Podestá, recibió de sus manos las viejas páginas.

Durante los actos del primitivo *Juan Moreira* la banda intervenía catorce veces, pero los trozos eran solamente nueve. Algunos se repetían. Y hubo otros que no se escribieron por demasiado conocidos. Varios de los trozos destinados a preparar o reforzar situaciones eran simples acordeos o arpeggios: "En trada de don Francisco con los milicos", "Sucesos finales" etcétera. En cambio son muy interesantes las tres danzas. En realidad se trata de milongas o afines y sus temas nos son conocidos, pero la antigüedad de nuestra copia confiere a esta música notable valor documental y especial significación en el movimiento tradicionalista. Nosotros no afirmamos que todos los trozos de nuestra copia se hayan ejecutado en la primera representación del *Juan Moreira*. Don Antonio estaba en Europa cuando estrenó el drama, pero regresó muy pocos años después. De todos modos, aun no siendo todas ellas las primitivas, representan sin duda la tradición del circo en el tratamiento musical del drama y es muy probable que sean las que se ejecutaron desde 1892-1894 en adelante. Anotadas en

tonos, acaso conserven algunos temas primitivos. En fin, son piezas documentales que difundieron y exaltaron las milongas por todo el país en asociación ambiental con el gaucho pampeano.

La música del ciclo nativo que engendra el *Martín Fierro*, no se reduce a la del primer gran circo criollo. Al mismo tiempo actuaban en Buenos Aires y recorrían las provincias varios otros circos que también contaban con sus dramas criollos, sus músicas y sus músicos, pero sólo el circo de Podestá, por inicial, adquirió notoriedad y publicidad, y por eso pudo legarnos otras páginas musicales de las etapas de loina o de los escenarios a que ascendió la larándula criolla.

El dramaturgo uruguayo Abdón Aróteguay, autor de varias obras rurales o históricas, publicó sus creaciones en un tomo (1896) y añadió, a modo de apéndice, fragmentos de una conferencia sobre el gaucho, opiniones y un ensayo titulado *Músicas gauchescas con recuerdos criollos para piano*.

Aróteguay habla un poco del traje, las costumbres y el medio ambiente del gaucho, y pasa a ocuparse de sus danzas y canciones. Es curioso cómo su aporte personal, pues reproduce textualmente las descripciones y textos que dio Ventura R. Lynch en su monografía de 1883. Sus ilustraciones musicales, en cambio, justifican el recuerdo: le pidiéron



ANTONIO D. PODESTÁ, el músico del circo criollo.

MICROFONO DE CONTACTO ROLLS

Aplicable a:
Guitarras
Voces
Violines
Bandoneón
Acordeón
y otros instrumentos

Conectable a:
Tocadiscos
Radios
Combinados y
Amplificadores

Para uso profesional o de aficionados

EN VENTA EN:

DISTRIBUIDOR: EXPLOR S. R. L.
Los Pailones 244, Capital
Tel. 921.1025

LA CIENCIA DEL FOLKLORE

don Antonio D. Podestá la música original o tradicional que se utilizó en sus dramas o comedias. A esas composiciones musicales —que son seis— les añadió el compositor un trío y una huella que no pertenecen a las obras de Arózteguy, y omitió la media caña que se cantó en el drama *Heroísmo*.

Esta colección —tan importante por su fecha y su significado— se publicó en Buenos Aires en el año 1896, y vale la pena detallar y comentar su contenido. Las obras, todas para piano o canto y piano, son las siguientes:

1. Tango.
2. Gato (arreglo).
3. Pericón.
4. Minué (arreglo).
5. Estilo J. Giménez (arreglo) I.
6. Estilo J. Giménez (arreglo) II.
7. Tristes.
8. Hueya.

Nosotros le pedimos a don Antonio Podestá —autor de las copias o arreglos y de las armonizaciones, ya muy olvidado de todo— que en la primera visita que le hiciera a Pepe Podestá (el propio Juan Moreira y el protagonista de casi todas esas

obras dramáticas) le sometiese un cuestionario nuestro, a ver si juntando olvidos esos dos respetables ancianos prestaban a nuestra historia el auxilio que necesitaba. Los resultados se incluyen a continuación, entre nuestros comentarios:

1) Tango. Es un tango andaluz, popular entonces con el texto "Detrás de una puerta iba" Don Antonio recuerda que se lo oyó a los actores del circo y que lo escribió. Añadamos que iba en el cuadro final de *Julian Giménez* y que la pareja bailaba suelta, sin tomarse.

2) Gato. Don Antonio lo oyó también a los cantores y guitarreros del circo. Don Pepe añade que éste es el primitivo gato del *Juan Moreira*, el que fue reemplazado por el pericón. Si es así, el mismo gato se incluyó en el drama *Julian Giménez* y también en el boceto *Itzaingó*.

3) Pericón. Don Antonio lo oyó en el circo. Don Pepe cree que éste es el primer pericón del *Juan Moreira* (Montevideo, 1890), y agrega que fue "ejecutado por guitarreros uruguayos". Podría ser. En este caso, el conocido pericón de Grasso, compañero inseparable de Moreira, publicado por entonces, se habría adoptado después.

4) Minué. Se ejecutaba en *Julian Giménez* y en *Itzaingó*. Don Antonio lo copió de un original que no recuerda. La afirmación de don Pepe debe ser aceptada condicionalmente: dijo que les fue enseñado —letra y música— por un músico de Rosas que residía en Quilmes y que lo tocó en la guitarra.

5) Estilo (I). Se utilizó en *Julian Giménez*. Don Pepe dice que lo cantaba Gabino Ezeiza y que no se conocía el autor.

6) Estilo (II). Lo entonaba la primera actriz. Como el anterior fue oído y escrito por don Antonio. Dice don Pepe que lo cantaba María Podestá también en *Juan Moreira*.

7) Tristes. Don Martiniano Leguizamón les pidió a Antonio y a Pablo un estilo para *Calandria* (1896) y cada uno hizo lo suyo. Leguizamón prefirió el de Pablo Podestá, y éste quedó sin obra. No obstante el plural, es uno solo, y nada más que el *allegro* sin tema ni final, que nunca los tuvo.

8) Hueya. Tampoco pertenece a los dramas de Arózteguy. Don Antonio no sabe dónde oyó esa música. Es la primera y más antigua versión de la huella que coparemos.

Esta colección da aliento al medio ambiente ya propicio y se ensancha la corriente de pequeñas obras musicales triollas, todas consecuencia de este gran movimiento, todas olvidadas y olvidado su benéfico influjo tradicionalista.

El disco Esperado por todos los amantes del FOLKLORE



- JULIO MOLINA CABRAL: Río Manso - Acuarela del Río - Río de los Pájaros
- RODOLFO ZAPATA: Regalito - La Vergüenza
- LOS DE CORDOBA: El Cosechero - Pateando Sapos
- LOS CANTORES DE SALAVINA: Zambita de Alá
- LOS PUESTEROS DE YATASTO: El Expediente - Limando la Chapa
- QUINTETO SOMBRAS: Juan Payé - Las Golondrinas



Capacitese para la más apasionante y provechosa actividad. En EE.UU. el 85% de los crímenes y delitos son descubiertos por Detectives Particulares. Infórmese sin compromiso remitiendo el cupón a:

PRIMERA ESCUELA ARGENTINA DE DETECTIVES
CURSOS POR CORRESPONDENCIA
Diagonal Norte 825 - 10° piso - Capital

NOMBRE Y APELLIDO: _____
Domicilio: _____
Localidad: _____

CORRESPONDENCIA SIN MEMBRETE ABSOLUTA RESERVA



ABDON AROZTEGUI, dramaturgo, que publicó la música de los primitivos dramas (Original en el Instituto de Estudios de Teatro).

HUEYA

Por Antonio Podestá

Comienzo de la Huella que coordinó Antonio D. Podestá en 1896.

SI LO EDITA... ...ES SUPERIOR!

LA CIENCIA DEL FOLKLORE



EN BRASIL OPINAN SOBRE NUESTRO MUSICOLOGO

"Una inteligencia privilegiada. Un pensamiento no vulgar. Es uno de los atractivos de la individualidad de Carlos Vega, su probidad artística. Analista profundo de todo lo que se relaciona con el folklore de su tierra, discute, con elegante firmeza, las opiniones poco sólidas... La Argentina le debe mucho." (María Guilhermina, en "Walkyrias", Rio de Janeiro, julio de 1941.)

Apuntes para la HISTORIA DEL MOVIMIENTO TRADICIONALISTA ARGENTINO

14.- LA PROMOCION DE MUSICA CRIOLLA

Especial para FOLKLORE

Es casi generalmente ignorada que las consecuencias del *Martín Fierro*, directas o través del drama, la novela, etc., incluyen una importante promoción de creaciones musicales de carácter criollo, casi todas argentinas, en buena parte impresas, hoy casi por completo perdidas. Reproducen las melodías rurales intactas o son "arreglos", variaciones o adaptaciones, sueltas, ensambladas o en colecciones; se producen en el ambiente artístico intermedio e inspiran después a compositores de elerta cultura y aun a músicos de jerarquía superior.

Ya vimos que los puntos iniciales fueron, principalmente, la colección de Ventura R. Lynch (1883) y la de Antonio D. Podesta (1886). Es por esos tiempos cuando empieza la exhumación de la música que hoy llamamos folklórica o las creaciones a su imagen. Desgraciadamente, en este capítulo el historiador tropieza con la general ausencia de las fechas de edición. No tenemos palabras para condenar esta mala costumbre; ahora debemos resignarnos a un permanente "más o menos" que nos quita la posibilidad de escalar las obras con rigor y de aprovechar todas las ventajas de la cronología.

Así como tuvieron auditorio los dramas y lecturas de la poesía, esas colecciones o pliegos sueltos de "mue-

Por Carlos Vega

va" música criolla que se añadió al movimiento general mereció interesados que consumieron, en algunos casos, un número elevado de reediciones.

Inés Jurado (1867-1910), compositora argentina nacida en Tandil, es una de las primeras que crea una zamacueca, *La Porteña* (hacia 1890); la publica hacia 1900. Corresponde señalar especialmente que el carácter nacional de los estímulos extiende el movimiento a las provincias. No es de extrañar que ya en 1893 un aficionado tucumano, Ernesto Colombres, publique en Buenos Aires una página titulada: *Reminiscencias Tucumanas —zamacueca*.

Hubo buen número de colecciones o series. Francisco M. Hargreaves (1849-1900) fue un gran músico argentino. Estudió en Italia y, ya dotado de sólida técnica, escribió óperas que merecieron el estreno en Europa y algún premio. Es simpático a la posteridad por su dedicación a los temas argentinos cuando casi todos los más encumbrados artistas nuestros vivían pendientes de Europa y a su servicio. Hargreaves armonizó milongas tristes, un Pericón, un Cielito, una zamacueca, la Huella y otras páginas.

Con el doble título de *Auras Sud Americanas —Aires Criollos*— un impresor lanza varias ediciones de obras nativas agrupadas diversamente. Un grupo: *Vida-*

lta, de M. C. Vidal; *Milonga*, de E. F. García; *Zamacueca*, arreglo de F. Amavet; *Chilena*, de J. Guzmán; *Gato*, de H. J. González. Otro grupo: *Vidalita Santia-gueña*, *Triste*, *Nuevo Gato*, y el *Gato*. Francisco Amavet (1840-1911), pianista francés, vino a la Argentina en 1858 y fue director de la banda provincial de Córdoba desde 1873.

Renzo Fleissner, compositor uruguayo nativo o por adopción, vivió muchos años en Buenos Aires consagrado a la enseñanza. Publicó, entre obras de salón, una *Colección de estilos nacionales* titulada: *Palma Criolla*. Contiene: *Vidalita*, *Milonga*, *Décima*, *Triste Oriental* y *Décima (La Trigueña)*. Y don Enrique Bou-lenger, músico francés, hombre virtuoso y modesto, maestro de piano radicado en la Argentina, sintió los atractivos de la promoción ruralista y publicó sus *Aires Criollos*. No conocemos más que su *Milonga*. En cuanto nos atañe por su proximidad y compartida resonancia, podemos mencionar la colección *Aires Uruguayos* que publicó en Buenos Aires Gerardo Metallo, músico de la orilla vecina, en los primeros años del siglo: *Vidalitas*, *Milonga*, *Pericón*, *preámbulos*, *interludios*, *final*.

Angel Villoldo (1869-1919) escribió varias páginas nativas y, ya entrado este siglo, publicó su *Carbonada Criolla*, *Aires nacionales* (1906), en que ensamblan estilo, huella, pericón, triste campero, El Choclo zamacueca, triste, milonga, El Porteño y la firmeza. En 1900 aparece una colección de preciosos estilos criollos tomados por Ismael Guerrero Cárpena a su señor padre.

Eloisa D. de Silva (1842-1944, sin error), eminente pianista de nivel internacional y compositora sencilla, nació en Cuba y vivió en la Argentina desde 1870, más o menos. Escribió numerosas páginas menores y, atraída



Eloisa D. de Silva gran concertista de piano, publicó varias obras nativas.



Portada de una de las primeras colecciones de música criolla.

Glostora mantiene

EL CABELLO BIEN CUIDADO TODO EL DIA!



EN EL AGUA... El sol, el viento, el calor o la sal no cambian el cabello de esta nadadora. Glostora lo protege y mantiene fácil.

...Y DESPUES... Cuando sale del agua, con Glostora el cabello queda suave, naturalmente asortado, otorgando una distinguida presencia que despierta simpatía por doquier!



Pruebe Ud. con Glostora desde hoy mismo! Los finísimos componentes vivificantes y embellecedores de Glostora protegerán todo el día su cabello... asegurando su éxito!

Desde ahora péñese con

Glostora

el fijador del EXITO!

LA CIENCIA DEL FOLKLORE

por los ecos de la tierra adoptiva, tomó o coordinó y publicó estilos, triste y vidalitas. Y otra compositora local, Alcira Hernández de Videla, publica por su parte un par de estilos y un tango con el título de: **Tristezas — Melodías Nacionales.**

La afinidad de la guitarra con la música de las llanuras conduce a los guitarristas hacia la corriente nativa. Juan Alais (1844-1914) fue guitarrista y compositor fecundo. Publicó un centenar de obras —danzas de salón, marchas, melodías; transcripciones— y nosotros creemos que su producción nacional se debe al movimiento que se inicia con el **Martín Fierro**. Títulos suyos son: **El Cielo, El Gato, La Milonga, Zamacueca y Güeya, Seis Estilos, Minué Nacional, Minué Liso, La Mendocina (zamacueca), Vidalita y Estilo, Sanjuanina, Zamacueca,** y algunas más. Casi la totalidad de estas páginas criollas, originales o populares, fueron escritas durante ese primer período de la efervescencia martiniana.

Continúa la fecundidad de teatro criollo. El 6 de noviembre de 1900 se estrena en Buenos Aires el boceto lírico **Por María**, y para esta obra escribe el compositor argentino Antonio D. Podestá el hasta hoy popular "Pericón por María", nombre incomprensible, síntesis de **pericón del boceto lírico titulado "Por María"**. No nos vamos a detener en las consecuencias musicales, cada vez más importantes, del ciclo martiniano. Se estrenaron revistas como **Ensalada Criolla** (1898) y otras obras de jerarquía mayor, como **El chiripá rojo**, de Enrique García Velloso, y colaboraron músicos de escuela, como Eduardo García Lalane y Antonio Reynoso.

Nota final. El 27 de julio de 1897 asciende al escenario del teatro de la Opera el drama **Pampa**, obra de Arturo Berutti, aquel músico que a los 20 años hizo un primer ensayo sobre las danzas argentinas. Glorioso ahora, nos presenta en su ópera a **Juan Moreira**, y el libreto procede directamente de la novela de Eduardo Gutiérrez y del drama **Gato, triste, cueca, décima...** subieron a las tablas de la alta lírica con el gaucho bravo y perseguido, primera concecuencia novelesca del **Martín Fierro**.

No podemos dar idea cabal de la importancia que adquirió el primer renacimiento tradicional en el aspecto musical. Para no convertir estas líneas en un catálogo, omitimos la mención de muchas obras de las muchísimas que se editaron entonces. Creemos que basta con lo dicho para reconocer que al nutrido movimiento dramático y al novelesco y al poético se añadió una densa promoción musical en que intervinieron también numerosos compositores extranjeros atraídos por el tema y por el éxito.

Debemos insistir que todo este gran movimiento no se debe **exclusivamente y desde la raíz** a los grandes cauces que abrió el **Martín Fierro**; no. Hemos explicado que el constante estímulo de fondo es el Romanticismo, con el acicate inmediato del **costumbrismo** y de otras escuelas estéticas, a todo lo cual se debe, precisamente, el **Martín Fierro**. Pero sobre ese fondo y en especiales circunstancias sociales el poema desencadena corrientes en efervescencia de enorme fecundidad. Por obra del costumbrismo se produjeron en América actividades semejantes ya desde la mitad del siglo (1850) y hasta se nos anticiparon en colecciones musicales. Pero aquello no era esto. La intensidad del movimiento argentino le dio trascendencia internacional.

UNIVERSIDAD DEL MUSEO SOCIAL ARGENTINO

**Se halla abierta la inscripción
para las carreras de:**

Asistente Social - Doctor en Servicio Social -
Técnicos en Psicotecnia y Relaciones Públicas
(Especialización) - Doctores en Psicotecnia -
Bibliotecarios - Auxiliar Técnico en Museos en
la Facultad de Servicio Social - Doctores en
Psicología - Licenciados en Museología - Facultad
de Periodismo y Licenciado en Periodismo.

**Asimismo se inscribe a los aspirantes
a las carreras dependientes de:**

Eugenesia Integral y Humanismo - Escuelas en
Fonoaudiología.

Atención, días hábiles, de: 17 a 19,30 hs.

CORRIENTES 1723

CAPITAL



Uno de los arreglos de la "Colección de estilos nacionales" titulada "Palma Criolla" que publicó Renzo Fleissner.

LA CIENCIA DEL FOLKLORE



EN EL PERU OPINAN SOBRE NUESTRO MUSICOLOGO

"No es exagerado decir que quien quiera estudiar los fundamentos de la música indígena peruana a través de recolecciones documentadas y debidamente sistematizadas, tendrá que recurrir a los lejanos archivos que el ilustre musicólogo argentino Carlos Vega posee en el Instituto de Musicología de Buenos Aires. Los puntos de vista expuestos por Carlos Vega en diferentes libros de mérito inapreciable han servido para orientar asimismo la labor de otros investigadores en el Continente". (Mario Estenssoro, en *La Prensa*, Lima, abril 20 de 1961).

Apuntes para la

HISTORIA DEL MOVIMIENTO TRADICIONALISTA ARGENTINO

LA PROMOCION DE DANZAS NATIVAS

Especial para FOLKLORE

Por Carlos Vega

NOS tocó hace años revelar un desconocido movimiento porteño de música para danzas en los circos criollos de 1837-1843. Fueron sus animadores los volatineros o maromeros suburbanos que, deslumbrados por los circos extranjeros, decidieron organizar una farándula "compuesta de hijos del país". En consonancia con la nacionalidad y con sus medios, los noveles artistas eliminaron la banda circense de los valeses y las cuadrillas y ofrecieron los bailecitos criollos que un económico par de guitarreros-cantores ejecutaba durante las pruebas. Los diarios anunciaban, por ejemplo:

"El niño Gervasio por la vez bailará sobre la maroma la Mariquita tocada y cantada en la guitarra". O bien: "El payaso subirá a la maroma y

marchará sin balanza llevando un arco en corno, hará varios juegos con ellos, y después bailará el Gato misal".

De este modo el circo de maromeros difundió el conocimiento o acrecentó la popularidad de numerosas danzas nacionales. He aquí el repertorio que se extrae de los periódicos de la época: campana, caramba, cielito, fandanguillo, federal, gato, llanto, malambo, mariquita, media caña y andú.

Pero es muy importante tener en cuenta que ese repertorio del circo primitivo estaba integrado por danzas rurales vivas, entonces actuales, de moda en la campaña y hasta en muchos salones provinciales.

Cuarenta años después, ya lanzado el *Martín Fierro* (1872-1879), las danzas criollas por excelencia —las



El gato. Fotografía de hacia 1890. Las dancitas picarescas caían lentamente por entonces.

de los estilos coloniales andinos (picarescas de dos); las nacionales de la revolución (cielito, pericón y media caña); las señoriales argentinas (minué-gavotas)—morían en casi todo el país.

"El cielo se hace perdiz" (desaparece), escribía Estrada en 1866. Y el inglés Cunnigham Graham recuerda que, hacia 1870... "En las casas de más ranchos, costumbres bailaban el *cielito* y el *pericón*, que eran danzas antiguas y pintorescas, rezago de épocas de antaño". En 1883 escribe Ventura R. Lynch: "La *media caña*, que es otro de los más antiguos bailes del gaucho, está completamente en desuso".

Un cronista anónimo de 1884, hablando de los antiguos bailes del gaucho, dice: "Usaban el *cuando*". Parece que ya lo daba por perdido. Consta que la condición quedó adormecida en la memoria de la matrona catamarqueña María Galíndez de Valdés hasta 1916, en que la enseñó a jóvenes que la difundieron. Algo semejante ocurrió con el minué montonero en Buenos Aires: en 1879 dos niños, instruidos por la abuela, lo bailaron en un teatro, y un periodista dice que los niños personificaban una época, bailando el aplaudido minué de nuestros padres".

En cuanto a las pantomimas picarescas, digamos algo sobre la más importante. El poeta santiaguense José Manuel Gorostiza escribió en 1870 en el periódico Norte: "Tal vez parezca extraño a aquellos que no conozcan nuestras costumbres, pero es la verdad

—de la una a las dos, es la hora que en nuestros bailes se toca la zamacueca". Entre valeses y cuadrillas, al final de sarao, se concedía una hora de gracia a la gran danza criolla gloriosa y decadente. Se trata de un fenómeno general. F. D'Abadie visita el Perú y anota en su libro *A través de l'Amérique* (2a. edición, 1859) lo siguiente: "La danza goza de favor en Lima; sólo que el vals, la cuadrilla y la polca han destronado allí a las danzas nacionales. Las limeñas ya no quieren bailar sino a la europea, y apenas se ejecuta todavía en los salones, de tanto en tanto, una zamacueca". En nuestras obras hemos publicado innumerables documentos que confirman este derrumbe continental. Están cambiando los tiempos; un mundo se despide.

Una de las más penetrantes y efectivas consecuencias del *Martín Fierro* fue la primera resurrección de nuestras danzas, entonces agónicas. El propio poema menciona algunas: el gato, el fandanguillo, el pericón. Es decir, que dentro del gran movimiento tradicionalista de 1880-1914 y al lado de las promociones literarias y musicales, se perfila una intensa promoción de danzas criollas.

En la pantomima *Juan Moreira* (1884) y en el drama que la siguió (1886), la danza del cuadro de la fiesta fue el gato con relaciones; a poco andar, don Elias Regules sugirió en Montevideo a Pepe Podestá su cambio por el pericón, y ésta es desde entonces la danza



Este es el Cielito de 1830, obra de Pellegrini. En la época de Martín Fierro padecían extrema decadencia.



Dos niños, instruidos por la abuela, bailaron en 1879 el Montonero, ya totalmente olvidado.

obligada del drama. El circo nómada produjo una re-
siembra general del pericón, y es instructivo su pro-
ceso. El primer pericón del circo tenía las siguientes
figuras: balanceo, puente, cadena, rueda con relacio-
nes, vals, y acaso alguna más. En 1896-97 la versión
de Pepe Podestá tenía dieciocho voces de mando, y
en 1900 esas voces llegaban a veintitrés. En 1895 el
pericón del circo Formento realizaba treinta voces de
mando. Dimos los detalles en nuestro folleto *El Pe-
ricón*.

El 13 de abril de 1894 la compañía de Podestá es-
trenó la parodia *Fausto criollo*, de Benjamín Fernán-
dez y Medina, y en ella se exhumó el cielito. En cuan-
to a la media caña, fue desenterrada para amenizar,
musicalmente, al menos, el bosquejo del drama histó-
rico *Heroísmo*, de Abdón Aróztéguy.

A solo cinco años de la llegada del drama *Juan Mc-
reira* a Buenos Aires, varias danzas sueltas "de dos"
suben a escena con obras diversas: el gato aparece en
los cuadros octavo y noveno de *Julián Giménez* (1891)
y en el último cuadro de *Ituzaingó*; el minué, bailado
por gauchos, se ejecuta en estas dos nombradas obras.
En 1896 Ezequiel Soria pone una cueca en su obra *El
Sargento Martín*, y ese mismo año se estrena *Calan-
dria*, de Martiniano Leguizamón, con una versión de la
huella obra de Antonio D. Podestá. El 16 de diciembre
del año siguiente sube el sainete *Gabino el Mayoral*,
de Enrique García Velloso, y el músico Eduardo Gar-
cía Lalanne utiliza otra variante de la huella rural
para el dúo cómico de esa obra.

Los comediógrafos de Buenos Aires y de todo el
país no desdijeron la ocasión de incluir danzas criol-
las en sus obras, no sólo porque son vistoso espec-

táculo, sino porque se sentía con intensidad la etapa
costumbrista y la apetencia pública se reconocía en
la cálida recepción que se les dispensaba. Pero las cró-
nicas no llegan a dar los nombres, de modo que sólo
por obra del azar hemos podido identificar estos po-
cos episodios coreográficos entre los muchos que nos
reevlaría un examen total de los libretos.

Pero si el teatro es el "espejo", con seguridad que
no es la "vida" misma. Los bailes criollos, agonizan-
tes en provincias, se exhibieron en la escena como es-
pectáculo, es decir, que esa especie de vitalidad casi
póstuma se produjo en los ambientes del arte. Pero las
cosas no pararon ahí. Ocurrió que un día, por 1898-
1899, empezaron a constituirse en los medios popu-
lares sociedades de tradicionalistas o "centros criol-
los" cuya misión era recordar las costumbres del gau-
cho, observar sus prácticas —en lo posible—, exhu-
mar sus danzas, músicas y estilos poéticos, en fin, "vi-
vir la tradición".

La actividad de tales centros criollos en círculos de
la clase media o en ambientes más modestos o, con
frecuencia, en ocasiones como el carnaval, fue muy
importante, sobre todo en cuanto a las especies nom-
bradas. Pero interesa saber que, a consecuencia de los
mismos estímulos teatrales y literarios, se produce una
vigorosa traslación de la danza y la música nativas a
los más encumbrados y brillantes salones aristocráti-
cos de la Capital Federal y, como consecuencia, un
impulso de análoga orientación en el orden nacional.
La proliferación de los modestos "centros criollos" y
la tradicionalización de los altos salones porteños y
provinciales nos ocuparán en próximos capítulos.

LA CIENCIA DEL FOLKLORE

Apuntes para la
HISTORIA DEL MOVIMIENTO TRADICIONALISTA ARGENTINO



EN MEXICO OPINAN SOBRE NUESTRO MUSICOLOGO

... "el representante más destacado de esta disciplina en su país y uno de los primeros musicólogos de las Américas".

(Otto Mayer Serra, *Música y Músicos de Latinoamérica*, México, 1947, vol. II, página 1031).

16. LOS CENTROS CRIOLLOS

Especial para FOLKLORE

Por CARLOS VEGA

LA reacción en cadena origina también — como hemos anticipado — la creación de centenares de sociedades de tradicionalistas, centros nativistas o, como se dice hoy, "peñas folklóricas", todas cultoras de nuestros bailes, prósperas especialmente en la clase media o en las clases más modestas.

No hemos podido establecer hasta ahora — y ha de ser difícil — el detalle preciso que inspira la aparición de cada uno de esos "centros criollos", pero, considerando las fechas en que se fundan, es fácil la conclusión: todos son conse-

cuencia del gran movimiento literario tradicionalista. El primero, por ejemplo, se relaciona con el prolífico circo gauchesco, es decir, que enlaza con la influencia rectora del "Martín Fierro". Don Pepe Podestá nos dejó en sus memorias el párrafo que sigue:

"Como consecuencia del contacto espiritual y personal con la tradición, el 25 de mayo de 1894, día patriótico rioplatense, el doctor Regules fundó en nuestro circo-teatro, dando motivo a una inolvidable fiesta campestre, la sociedad costumbrista "La Criolla", que todavía existe en Montevideo,

próspera y entusiasta como en su primer día". El doctor Regules (1880-1929) era ya tradicionalista entusiasta cuando llegó el circo gauchesco, pero su empuje posterior y sus obras se debían al impacto del Juan Moreira. Personalmente, o como alma de esa y de otras asociaciones de tradicionalistas, Regules desarrolló una acción de gran eficacia.

Los pequeños centros tradicionalistas argentinos inician su aparición dentro de la década en que triunfan en Buenos Aires los dramas gauchescos Juan Moreira (1890), Juan Cuello (1890), Julián Giménez (1891), Martín Fierro (1890), Santos Vega y los que integraron la vanguardia del teatro ruralista, en tanto se suceden las ediciones del gran poema pampeano. Son el producto de la admiración — de la veneración — que suscita en los espíritus mejor predispuestos la revelación del vivo drama pampeano en que es aniquilado el señor de la llanura.

Se necesitara una dedicación especial para descubrir las huellas de las sociedades criollas que se crearon en la Capital y en lo que hoy llamamos el Gran Buenos Aires. Basten aquí varios nombres de las que aparecieron en los primeros años del siglo; y nótese en esos nombres mismos la orientación nativista que las animaba e incluso la referencia precisa a la tragedia social del gaucho, es decir, al Martín Fierro: Los Parias de la Pampa, Los Perseguidos del Juez, Cruz y los Suyos, Picardía y los Suyos (suponemos que se trata de los personajes del poema), La Frontera, Los Matreros de la Frontera... Creemos que las alusiones son claras.

Es probable que estas sociedades hayan empezado a funcionar inmediatamente después de las



Escenas del álbum "Usos y costumbres del Río de la Plata", por Carlos Morel (1845). Los centros criollos aspiraban a revivir las costumbres de antaño.



I. D. A. F.

INSTITUTO DE
ARTE FOLKLORICO
(con 55 incorporados)

Director profesor

JUAN DE LOS SANTOS AMORES

Cursos acelerados de "Danzas Nativas",
Malambo y de PROFESORATO

OBTENGA SU DIPLOMA DE
PROFESOR DE DANZAS
FOLKLORICAS EN SOLO 10 MESES

Profesoras Adjuntas:
LENCINA LEGUIZAMON Y YIYA

CLASES: San José 224, Buenos Aires
Lunes y Jueves de 18 a 21 horas.

CORRESPONDENCIA:
Bogotá 4339, Buenos Aires, T. E. 67-8120.

SANTOS AMORES DICTA ESTOS MISMOS
CURSOS EN TANDIL, NECOCHEA,
RAUCH Y JUAREZ.

LAS INSTITUCIONES OFICIALES Y PRIVADAS
DEL INTERIOR DEL PAIS QUE DESEEN CON-
TRATAR A JUAN DE LOS SANTOS AMORES
COMO PROFESOR PUEDEN SOLICITAR INFOR-
MES A BOGOTA 4339, BUENOS AIRES.

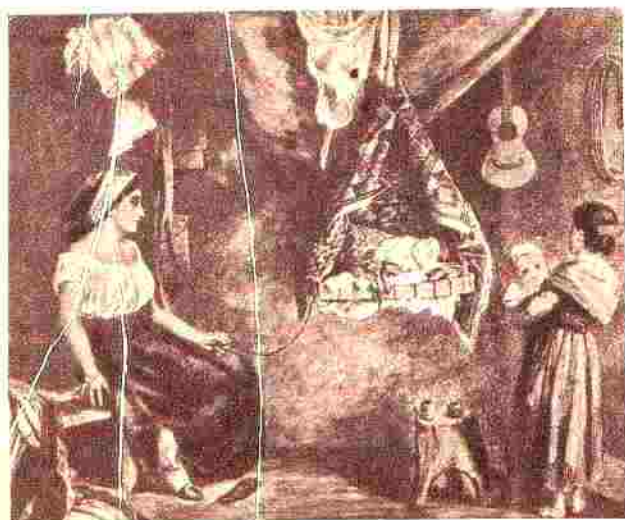
ESTA ABIERTA LA INSCRIPCION PARA LA
INCORPORACION DE ACADEMIAS

LA CIENCIA DEL FOLKLORE

uruguayas (1895, 1896, 1897), pero aquí se hacen sentir documentalmente en 1899 con los siguientes nombres: El Fogón, Los Serranos, La Tapera, Hormiga Negra, La Yerra, La Carpa, El Cimarrón, Los Rezagos de la Pampa, Los Matreros, El Pajonal, Los Matreritos, Los Hijos de la Pampa, Los Gauchos Serranos, Los Forasteros...

El año 1900 es, sin duda, el más fecundo en nuevos centros criollos. Se inscriben: Los Perseguidos del Juez, La Ramada, Los Gauchos del Desierto, Los Huídos de la Frontera, La Pampa, Los Parias de la Pampa, La Tradición Argentina, Los Rezagos de la Nación Tehuelche, El Rodeo, Los Venidos de la Pampa, La Boleada, La Corrida, Cruz y los Suyos, Los Despreciados, La Enramada, El Entenado (nombre de un drama), La Esquina (nombre de otro), Los Forasteros del Pago, Los Gauchitos de Cañuelas (muy importante), Nobleza Criolla, El Ombú, y otros.

Páginas de la época detallan las actividades de estos "centros criollos". Una revista del género anuncia en 1902 una hermosa fiesta en que estará presente "el espíritu nacional". Son organizadores los socios de la academia criolla **Tradición de Santos Vega**; habrá discursos, obras nacionales, "siguiendo a estos números un acto interesante de bailes y payadas criollas ejecutadas por varios miembros"... Como tantas otras, la nombrada sociedad salía a la calle, especialmente en carnaval, y visitaba a los diarios. **La Prensa** de febrero 11 de 1907 dedicó al mencionado centro un párrafo —entre otros— que nos interesa: "Anoche cosechó muchos aplausos con la zamba que algunos de sus miembros bailaron con toda propiedad, como asimismo "los amores", otro baile característico".



INTERIOR DE RANCHO, por Juan León Palliere.

Algunos centros mueren a poco de fundados; otros se sostienen tanto como pueden; siempre ingresan nuevas agrupaciones entusiastas y esperanzadas. En 1901 salen a la lucha El Alero, La Cañada, Los Criollitos del Bragado, El Chañar, Los Andes, La Coyunda, La Flor del Pago, Los Campechanos, La Flor de la Pampa, Los Fronterizos, Los Gauchos Nobles, la Huella, Los Indómitos, Los Montoneros del Llano, El Pacará, La Pialada, La Tradición de Santos Vega, El Señuelo, La Resaca, La Querencia, Picardía y los Suyos y muchos otros.

El fervor sigue en el año 1902 con numerosos inscriptos: Los Criollitos del Desierto, Los Perdidos de la Pampa, Los Criollitos del Tacurú, La Cruzada, Los Cuyanos, El Entrevero, Gauchos e Indios, Los Gauchos Patriotas, Los Gauchos del Sauce, El Lazo, La Tradición de la Pampa, Los Pialadores, El Rumbo, Los Mellizos de la Flor, La Madrugada, Los Llegados de la Pampa, y otros muchos.

En el año 1903 aparecen los siguientes: Amor a una tapera, La Crecesita, Los desterrados de la Pampa, el Fachinal, Los Gauchos de la Pampa, El Juramento, Los Matreros del Desierto, La Tradición Nacional, El Triguero y los Suyos, La Tablada, El Sauzal, Los Matreros de la Frontera, El Rescoldo, entre muchos.

Cuando se fundó el centro llamado **El Rescoldo**, el promotor recibió una carta alusiva de don Miguel Suárez en prosa y en verso. De un párrafo extraemos: "Siendo los fines de esta agrupación recordar las viejas costumbres de nuestros gauchos" habrá entre muchas otras cosas "bailes familiares en los que tampoco faltará la nota gaucha, pues entreveradas con las danzas puebleras, algunos gatitos, hinchando el lomo, dentrarán a arañar el cordaje 'e las vigüelas'".

Permítansenos recordar otros nombres de estos centros criollos incorporados después, durante el año 1904: Los Boyeros, Los Cardales, El Baqueano, La Flor del Llano, Gloria de Tradición, Los Corridos de la Pampa, Gloria de la Pampa, El Chaguarral, Academia Criolla, El Aguará, La Campereada, La Frontera, Los Gauchos del Tigre, Los Bandidos del Desierto, La Toldería, Nuevos Gauchos Nobles, Los Luceros, Los Hijos del Tuyú, La Guarida, La Sierra, Los Pampeanos, Los Leales...

En fin, durante los años siguientes se añaden a los que sobreviven de los nombrados muchos otros "centros criollos" y así, año tras año, tanto en la Capital como en las provincias hasta 1914, en que se precipita la decadencia. No obstante, creemos que alguno se fundó después. Este es un año difícil: entre 1903 y 1913 llegan tres millones de inmigrantes; estalla la primera guerra mundial y el país se divide en dos grupos violentamente opuestos: uno, muy nutrido y entusiasta; el otro, pequeño y exasperado, los dos de acuerdo en que sus intereses intelectuales, económicos y emocionales son los europeos.

LA CIENCIA DEL FOLKLORE

Apuates para la HISTORIA DEL MOVIMIENTO TRADICIONALISTA ARGENTINO

17. LOS REPERTORIOS COREOGRAFICOS

Especial para FOLKLORE

Por CARLOS VEGA

El gran folklorólogo Robert Lehmann-Nitsche dedicó especial atención a los "centros criollos" de que hemos hablado y consiguió identificar nada menos que doscientos sesenta y ocho, en esta zona. Nosotros hemos tomado muchos nombres de su lista nada más que para dar hoy mejor idea de lo que fue aquel movimiento, ya olvidado y desconocido por los más. Podemos añadir nuestras constancias de que muchos pueblos de las provincias —por no decir todos— tuvieron también sus centros criollos, aunque haya sido en la mínima expresión de "la pieza para tomar mate y tocar la guitarra". La tradición, la auténtica tradición rural, se sintió vivificada, y ésta es la causa de que no desaparecieron ya entonces muchas danzas y canciones y otras tradiciones rurales.



EN LOS ESTADOS UNIDOS OPINAN SOBRE NUESTRO MUSICOLOGO

"Este es el mejor trabajo general de un erudito, al cual se puede recurrir en materia de danzas folklóricas argentinas". (R. S. Boggs, *Bibliography for 1953*, en *Southern Folklore Quarterly*, vol. XVIII, Nº 1, Florida, U. S. A. march, 1954).

Además, sin las formalidades de una asociación, grupos de muchachos modestos del pueblo se vestían de gaucho y salían en comparsas para carnaval tocando alguna cosa en sus guitarras y recitando versos gauchescos a quienes querían escucharlos. Pretendemos que hasta en las más remotas provincias cobraron nueva vida las antiguas comparsas populares.

En el capítulo anterior, con motivo de la finalidad de los centros criollos, examinamos testimonios que incluían hasta el nombre de algunas danzas. Con referencia a la actuación del centro Tradición de Santos Vega, en 1907, un diario dijo que "cosechó mehos aplausos con la zamba", ballada "con toda propiedad, como asimismo en «los amores», otro baile característico". Y con respecto a la fundación de *El rescoldo*, carta de un miembro dice que se oírán en sus bai-

les familiares "algunos gatitos"; y añade en verso, retirándose al propio centro, que "Aquí lloran pericónes".

Un asociado de los que bailaron estos gatitos, niños todavía, don Luis López Delgado, activo tradicionalista argentino que perteneció a los centros Tradición, *La Frontera y Regatas de la Pampa*, publicó en la revista *Danzas Nativas*, Nº 18, diciembre de 1957, un artículo titulado: "Las danzas que yo bailé cuando era niño". Recuerda complacido el señor López Delgado aquel primer centro criollo en que actuó, *La Frontera*, "instalando en una inmensa casa colonial con dos grandes patios, sita en la calle Chile casi esquina Mathet", y a continuación se refiere a los bailes que conoció entonces, poco después de 1900. Escribe:

"El repertorio de danzas no era muy extenso. Recordemos, entre otras, las siguientes: La huella, Los amores, El prado, El caramba, La refalosa, El marote, El refreño (el que ahora llaman pumpeano), El gato, La zamba, La cueca, La huellera, El escondido, El palito, El triunfo, La firmeza, El bailecito, La media caña, El ciellito, El perleón, La chacarera. Después —prosigue el señor López Delgado— cuando entramos a formar parte del centro criollo Tradición de Santos Vega", y posteriormente, de "Rezagos de la Pampa", aprendimos muchas otras más, que elevaron el haber a casi 40 danzas".

Aunque no haya sido nada más que las de esa veintena primitiva (o poco menos), ya se puede entender que, en general, el primer movimiento de los tradicionalistas contó con un rico y bello repertorio de danzas, y que su difusión ejemplar, ya por medio del teatro criollo, ya por obra de los "centros nativos" fue amplia y de gran eficacia.

No hay ninguna exageración en suponer tal repertorio de bailes en los centros criollos. Se trata, en rigor, de los que poco antes —aunque en grave decadencia— estaban vivos en las llanuras platenses. Si queremos comprobaciones fidedignas podemos hacer un cuadro comparativo de dos listas: la primera, de



MEDIA CAÑA de Pellegrini.

El disco Esperado por todos los amantes del FOLKLORE

DE MI FLOR VOL. II Nº 608

¡SUPERADO EN TODOS SUS ASPECTOS!

Los intérpretes más Populares
Los Éxitos Más Grandes del Año



JULIO MOLINA CABRAL: Río Manso - Acuarela del Río - Río de los Pájaros
RODOLFO ZAPATA: Regalito - La Vergüenza
LOS DE CORDOBA: El Cosechero - Pateando Sapos
LOS CANTORES DE SALAVINA: Zambita de Alla
LOS PUESTEROS DE YATASTO: El Expediente - Limando la Chapa
QUINTETO SOMBRAS: Juan Payó - Las Golondrinas

SI LO EDITA... MUSIC-HALL... ES SUPERIOR!

LA CIENCIA DEL FOLKLORE

1883, con las danzas que Lynch estudia o menciona en su folleto, excepto las primitivas —fandango y fandanguillo— ya muertas; la segunda, de 1940-1952, con las danzas tradicionales vivientes en las memorias de los ancianos, que el autor de estas líneas recogió en numerosos viajes de estudio por la provincia de Buenos Aires.

V. R. LYNCH
HACIA 1880

Aires
—
—
Caramba
Cielito
Correntino
Chacarera
Firmeza
Gato
Huella
Malambo

C. VEGA
1940-1952

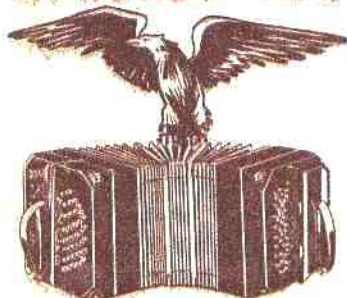
—
Amores
Cuando
—
Correntino
Chacarera
Firmeza
Gato
Huella
Malambo

Mariquita	—
Marote	Marote
Media caña	—
Palito	Palito
Pericón	Pericón
Pollito	—
Prado	Prado
—	Remedio
Triunfo	Triunfo
Zambacueca	—

Como se ve, en la primera lista faltan Los amores, El cuándo y El remedio, que Lynch no tuvo la suerte de oír. En la otra lista se nota que, a mediados de este siglo, se habían perdido hasta en los recuerdos Los aires, El caramba, El cielito, La Mariquita, La media caña, El pollito y La zambacueca, todas ellas existentes antes, según otros documentos.

De todas maneras —con sólo excluir El bailecito, La resbalosa y alguna otra— éste es el magnífico repertorio que exhumaron, defendieron y enseñaron los fervorosos tradicionalistas del ciclo 1880-1914.

APRENDA POR CORREO



ACORDEON,
BANDONEON,
GUITARRA,
VIOLIN,
PIANO

Facilísimo envío a cualquier punto el instrumento para el aprendizaje. Remita \$ 4.— en estampillas y a vuelta de correo recibirá condiciones y catálogo.



VENTA DE
INSTRUMENTOS
CON BONIFICACION
PARA LOS ALUMNOS

ACADEMIA MUSICAL CASTRO

Constitución 1573 - Buenos Aires



"SE ARMO EL BAILE"
óleo de la pintora argentina
Aurora Prieto.

LA CIENCIA DEL FOLKLORE

Apuntes para la HISTORIA DEL MOVIMIENTO TRADICIONALISTA ARGENTINO

18. TRIUNFO DEL PERICON EN LOS SALONES

Especial para FOLKLORE por CARLOS VEGA

El entronizamiento de danza y música criollas en los altos salones porteños fue un extraordinario fenómeno de penetración directamente producido por las representaciones del drama *Juan Moreira*. A fines de 1890 la revista *Sud América* nos revela el inesperado interés de personalidades sociales, políticas, científicas y literarias o artísticas de Buenos Aires por las aventuras del gaucho perseguido y matador. Destaca la revista la devota presencia del inglés Balcarce, del famoso cirujano doctor Ignacio Pirovano, del general Manuel Campos... "No diremos nada de la juventud high-life porque ella está alegremente representada noche a noche por el inglés Balcarce, Juancito Varela, Saturno Unzué Mackinlay, Catelín, Arriola, Ferro, Martín Echeverría, Ocampo, Urquiza, Frías, Lynch, Acevedo, en fin, cuanto muchacho conocido y distinguido, cuanta persona seria y espectable acude a rememorar las hazañas del valiente gaucho." (Un pequeño paréntesis: para valorar la jerarquía social de tales concurrentes, nótese que casi todos estos ape-

lidos son hoy nombres de nuestras calles.) Añade la revista: "La vida representada de Juan Moreira es hoy la admiración de la sociedad más distinguida de la capital".

Entre gitas y retornos, *Juan Moreira* y otros gauchos seguían subiendo al escenario o bajando al picadero, y el interés del público, sin limitación a tal o cual clase social, se renovaba en cada temporada. Una noche, la noche del 16 de octubre de 1902, el ya ex presidente doctor Carlos Pellegrini, entonces senador, y el presidente de la Cámara de Diputados, doctor Benito Villanueva, asistieron a una función del teatro criollo y visitaron y felicitaron a Podestá en su camarín. No es necesario decir que antes y después habían asistido a los espectáculos criollos muchos escritores y artistas que eran también figuras de relieve en el orden social.

Todo esto explica la atención —la condescendiente atención— que los altos círculos empezaron a prestar a estas "nuevas" expresiones nacionales.



EN BRASIL OPINAN SOBRE NUESTRO MUSICOLOGO

... "su espléndido trabajo sobre "Danzas y canciones argentinas", otra obra metódica realizada de noble cultura, que no encuentra comparación entre nosotros por su riqueza". (Mario de Andrade, en *Diario da São Paulo*, marzo 3 de 1941).

Ya a partir de 1890 algunas familias de la alta sociedad, sin duda tradicionalistas, empezaron a solicitar a sus maestros de baile un arreglo para salón del pericón circense, y en 1901 el profesor Marcelo Vignali, que había instruido a varios grupos familiares —suponemos que para entretenimiento de tertulias—, anotó la versión que publicó hacia el año 1906.

Pero en el curso de esa etapa preparatoria se había producido antes, en 1905, un acontecimiento social destinado a tener enorme resonancia. Don Florencio Madero, "hombre de salón" —como se llama él mismo—, entusiasta y activo promotor en los altos círculos de nuestra sociedad, se propone el ascenso del pericón a las tertulias elegantes y que se incluya en los *cornets* de baile. Con la colaboración del maestro Mauricio Monteano instruye a varias parejas de jóvenes distinguidos, y el 24 de junio de 1905 presenta la danza en la tertulia de doña Adolfinia Villar de González Bonorino con extraordinario éxito. ¡El pericón se repitió tres veces!

Los cronistas sociales comentaron la exhumación con calor, y el promotor de la hazaña escribió al director de *El Diario* una carta en que no faltan instructivas referencias al episodio.

"Querido Manuel: Todos los diarios, incluso el tuyo y el que más extremó la amabilidad —escribe Madero— dieron la nota social del éxito obtenido por las ocho elegantes parejas que bailaron —por tres veces— el pericón, en la animada tertulia del diputado González Bonorino, atribuyéndome aquel éxito"...

Madero habla después del escaso interés del vals, preferio entonces, y afirma que la gavota, el minué y hasta el pericón eran más finos, expresivos y distinguidos, y que este último permitía el lucimiento del ingenio en la *relación*.

"Aceptada la idea por un grupo de bellísimas niñas y entusiastas jóvenes del sexo opuesto —continúa Madero en su carta—, quedé solemnemente comprometido a enseñar a dieciséis parejas —divididas en dos tandas— a bailar el pericón en la estación próxima..." Y explica el promotor que al llegar al ensayo general comprendió que necesitaba auxilios profesionales para el reajuste final, y que llamó al nombrado maestro Monteano. Termina Madero: "Debe *El Diario*, pues, hacer campaña, como sabe hacerla, para que este precioso baile nacional resucite en nuestros primeros salones y se lo haga figurar en el *cornet* de baile, entre otras danzas."

Nosotros creemos que el señor Florencio Madero fue decididamente valiente al desafiar el menosprecio de lo argentino. Se apoyó en las familias de arraigo tradicional y es muy probable que no haya sido extraña a sus sentimientos la significación argentina de esta gran danza de la Revolución. La publicidad realizó la importancia del suceso y le añadió el prestigio del consenso superior; muchas páginas en que se lo relacionó con las tradiciones nacionales volaron hacia todos los ámbitos del país.

El triunfante pericón se reproduce en los salones de las familias Vilella Mascias, Correa Martínez, Araujo, Ferreyra, etcétera, y empiezan a sentirse las resonancias en el interior.

FIGURAS DEL PERICON DEL CIRCO, REALIZADAS POR JUAN HONMANN



EL VALS



EL BOLERO



ARMAS AL HOMBRE



EL PERICON. Oleo de la pintora argentina Aurora de Pietro.



Aproveche sus horas
libres **GANE**
\$1.000 DIARIOS

Aumente sus ingresos rápidamente, dedicándole unos minutos de su tiempo libre al estudio de nuestro **FACIL, PRÁCTICO y EXACTO** curso para **TECNICO RELOJERO** o **TECNICO JOYERO** y podrá incrementar sus ingresos en forma asombrosa, instalando un taller en su propia casa, donde realizará reparaciones que le reportarán **MAGNÍFICAS GANANCIAS.**



COMERCIANTE SIN CAPITAL
Mediante nuestro famoso **PLAN UNIVERSAL DE VENTAS**

2 Profesiones muy rentadoras y apasionantes

ESCUELA UNIVERSAL
DE RELOJERÍA Y JOYERÍA

AVDA. LAS HERAS 2382 - ZON. 3 - BUENOS AIRES
Solicite informes-hoy mismo! **REP. ARGENTINA**

ENVIE ESTE CUPÓN

ESCUELA UNIVERSAL DE RELOJERÍA Y JOYERÍA
AV. LAS HERAS 2382 - ZON. 3 - BS. AS - ARGENTINA

NOMBRE

DIRECCION

LOCALIDAD

PROVINCIA F. C. N.

Para una continuación sin dilaciones, nos limitaremos a resumir una impresión de conjunto fundada en el conocimiento de numerosos hechos dispersos por el mapa y escalonados en el tiempo entre 1905 y 1914; en casi todas las ciudades y pueblos más o menos importantes del país apareció un entusiasta "Florencio Madero" o un profesional solicitado que enseñó a señoritas y caballeros o a niñas y niños las complicadas evoluciones de la danza renacida. Las sociedades de beneficencia, los clubes aristocráticos y, muy especialmente, las escuelas comunes y los pocos colegios de entonces, prepararon cada cual su pericón, y en festivales o memoraciones o en actos de fines de curso ofrecieron a la admiración de nutridos auditorios de familiares y convecinos una o dos tandas de paisanitas y gauchitos —polleritas floreadas, pañuelitos al cuello, anchos calzoncillos cribados de fundas caseras, negros chiripaes con filetes y florcitas rojas (unos muy altos, otros sobre las espuelas)—, todo lo mejor que se pudo, siempre con clamoroso éxito. Y en los ranchos humildes de los alrededores, donde para las madres o abuelas vivientes el verdadero pericón tradicional era un recuerdo de juventud, hubo estremecimientos de memorias adormecidas.

Todos estos pericones eran, coreográficamente, versiones diversas de las variantes que difundían los circos y, musicalmente, el arreglo de Gerardo Grasso y el que coordinó Antonio D. Podestá. Y para que hubiera algo más que triunfos floridos, debemos añadir que la reacción antiargentina se manifestó también entonces con perverso ensañamiento, y estaba destinada a imponerse,

LA CIENCIA DEL FOLKLORE

APUNTES PARA LA HISTORIA DEL MOVIMIENTO TRADICIONALISTA ARGENTINO

19. Los periódicos La poesía popular

Especial para FOLKLORE
Por CARLOS VEGA

LA amplitud de ese primer gran movimiento tradicionalista se reconoce en definitiva por el crecido número de periódicos que entonces se consagraron a la exaltación de las tradiciones nacionales. Por su fecha, por su entonación y por el círculo de ideas en que se mueven, todos aparecieron a consecuencia del *Martín Fierro*; todos —corta o larga vida— surgieron después de 1880 y desaparecieron cuando el movimiento palideció, ya en la segunda década de nuestro siglo, ahogado por factores adversos.

Los propósitos de estos impresos se explican en uno cualquiera de ellos, por ejemplo en *El Palenque* de junio 23 de 1911, con palabras que podrían haber publicado los demás, anteriores o posteriores. Leemos:

... "en *El Palenque* reflejaremos en toda su pureza y verdad la tradición de Santos Vega, *Martín Fierro* y Luciano Santos"... "haremos revivir el espíritu que otrora animara las indómitas y pujantes rebeldías del alma gaucho"... "las representaremos atravesando los desiertos pampeanos en su vi-



EN MEXICO OPINAN SOBRE NUESTRO MUSICOLOGO

"Es en realidad esta obra un verdadero panorama cuyas observaciones son justas e imparciales y colocan a su autor entre las más prestigiadas autoridades sobre la materia en la Argentina y en América." (V.T.M., en Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas, nº 12, México, 1945, página 80.)

da azarosa de parias perseguidos; ora los representaremos en su más reciente y triste condición: la de prisioneros vejados y escarnecidos de una civilización atentatoria"...

Obsérvese: las rebeldías del gaucho, los desiertos —que ya no eran tales—, parias perseguidos, prisioneros vejados. Es decir, la prédica del *Martín Fierro*, el argumento de las novelas y los dramas gauchescos.

Cuando los sentimientos tradicionalistas buscan para su expansión alguno de los géneros literarios, en seguida notamos su afiliación espontánea a la escuela costumbrista. Así los periódicos definen su índole y los rumbos de su expresión local sobre el fondo general de esa importante sección estética del Romanticismo. Veamos los títulos y subtítulos de muchos periódicos y su confesa vocación costumbrista —como la de Ventura Lynch, como la de José Hernández—:

El Prado, "revista semanal de costumbres nacionales", Buenos Aires, 1905; *La Pampa Argentina*, "revista criolla de costumbres nacionales", Buenos Aires, 1907; *Vida Argentina*,

"revista quincenal, social, costumbres nacionales"... Bs. As. 1908; *Raza Pampa*, "revista literaria de actualidades y costumbres nacionales", Bs. As., 1908; *El Palenque*, "periódico criollo de costumbres nacionales"... Bs. As., 1911; *La Flor Pampeana*, "periódico social... y de costumbres nacionales", La Plata, 1909; *Hormiga Negra*, "semanario político de costumbres nacionales", San Antonio de Arco, 1914, etc.

Poco después del *Martín Fierro* y hasta estas últimas fechas, se producen en el más alto nivel literario —ya lo dijimos— una serie de libros sobre costumbres, tipos, paisajes, cuadros, dramas y novelas, todo consecuencia, digamos mejor, intensificación, debida a este gran movimiento tradicionalista.

Otras de las publicaciones que comentamos, aun cuando no se confiesan costumbristas, denuncian su filiación en el subtítulo, y no es necesario examinar su contenido. Notemos:

La Tapera, "revista criolla", Bs. As., 1902; *La Pampa*, "revista criolla", Bs. As., 1903; *La Juventud*, "semanario jocoso, literario, criollo", Bs. As., 1906; *La Pampa Florida*, "revista dedicada a la tradición nacional", Las Flores, Buenos Aires, 1908 (después se llamó, además, "defensora de los derechos del hombre", y esto parece un eco remoto del alegato de Hernández); *El Gaucho Relámpago*, "semanario criollo", Bs. As., 1911; *El Payador*, "revista semanal de carácter criollo", Bs. As., 1913, etcétera.

En fin, otros periódicos anuncian en el solo título su vocación tradicionalista: *La Enramada*, *El Fogón*, *El Gaucho Argentino*, *Revista Criolla*, *La Tradición*, *Santos Vega*, *El Ombú*, *Mate Amargo*, etcétera, todo: de la Capital Federal. Y algunos de las provincias: *El Fogón Argentino*, de Lomas de Zamora. *Pampa Florida*, también de Lomas, *Raza Pam-*



Uno de los innumerables folletos de versos criollos que se publicaron en la época del primer movimiento tradi-

El disco Esperado por todos los amantes del FOLKLORE



JULIO MOLINA LABRAL: Rio Manso - Acuña del Rio - Rio de los Pájaros
RODOLFO ZAPATA: Negalito - La Verguena
LOS DE CORDOBA: El Caschero - Paleando Sapos
LOS CANTORES DE SALAVINA: Zambita de Añá
LOS PUESTEROS DE YATASTO: El Expediente - Limando la Chapa
QUINTETO SOMBRAS: Juan Payé - Las Golombinas

SI LO EDITA... MUSIC-HALL... ES SUPERIOR!



"CABALLERIA GAUCHA" - Acuarela de CARLOS MOREL.

peana, de La Plata, *El Trovador*, de Junín —los cuatro bonaerenses—, y *El Fogón Pampéano*, de Rosario, de Santa Fe.

En razón de su notoria influencia general, no podemos dejar de mencionar al primero de los periódicos tradicionalistas —que yo sepa—, *El Fogón*, de Montevideo, que apareció en 1895, "fuego" de todos los "fogones" platenses posteriores. *El Ombú*, "semanario criollo", que aparece en 1898, es el vicedecano de los uruguayos, y lo sigue *El Criollo* (1897), "semanario gauchesco" de Minas (R.O.U.). Hay que recordar *El Palenque* por el subtítulo, "periódico de costumbres nacionales", que salió en Rocha (R.O.U.), en 1906; y al lado de otros posteriores, como *La Picana* y *El Cimarrón*, el periódico *La Estancia*, de Montevideo (1914), que parece aludir a la decadencia del florecimiento con el subtítulo de "única revista criolla".

Muchos más aparecieron por todas partes con o sin nombre alusivo. La paciente búsqueda del eminente sabio alemán Roberto Lemann-Nistche —a quien hemos tomado muchos títulos— no agotó las fuentes, tan dispersas. Pero con esto se ve fácilmente que el sentimiento tradicionalista estaba encendido y que buscaba expresión por los mejores medios. Si se recuerda que el país tenía entonces la cuarta parte de la actual población, se comprenderá mejor la importancia de tales actividades periodísticas, únicas por su volumen, ayer u hoy, en enfoque especializado.

Estos periódicos fueron instrumento de un extraordinario movimiento nacional de poesía tradicionalista popular, enteramente desdeñado porque, debido a su insignificancia, no cabe en la historia de la literatura. Pero a nosotros no nos importa la belleza o la fealdad de esa poesía; aquí nos ocupa un hermoso y fecundo período de exaltación tradicionalista, y en su historia caben con iguales títulos todas sus expresio-

nes, las buenas y las malas. Por lo demás, este mismo movimiento produjo esos paupérrimos versos populares y las bellísimas décimas de Rafael Obligado.

Los temas y las formas de estas poesías —generalmente cortas— eran los de la literatura gauchesca superior —drama, novela, poema—. La historia de *Martín Fierro* fue glosada en todos sus detalles de todas las maneras posibles; las novelas de Gutiérrez fueron llevadas al poema, y poemas como el *Santos Vega*, tan difíciles de superar, fueron hechos de nuevo por capítulos o en total veinte o treinta veces, y hasta en prosa. Como no debía faltar nada, se prosificaron los versos y aun se dramatizaron las novelas. Todo esto fue inmediatamente inútil para el arte y las letras. Pero nosotros invitamos a imaginar, en toda la extensión de la República, a miles de poetas populares en sus casas suburbanas o campesinas, junto a una vela de sebo, el cuaderno... —vimos algunos cuadernos— el cuaderno sobre la mesa o el cajón, concentrados en la penosa tarea de versificar otra vez poemas ajenos, de dramatizar argumentos ajenos, de novelar poetizadas penurias ajenas, en fin, de hacer mal lo que estaba bien, nada más que para atenuar la tensión de un fervor vago y múltiple de clase social, de tradicionalidad, de conmiseración, de patria. No habrán hecho versos perdurables, pero se elevaron y dignificaron en el noble ejercicio de la sensibilidad, dieron el ejemplo y los modestos productos a su hogar y a su círculo, se entregaron a un entretenimiento noble y edificante. Algunos de entre ellos hicieron versos muy buenos; y de esa misma levadura salieron los payadores populares.

Ningún escrito literario de ninguna clase tuvo en la Argentina la incalculable trascendencia del *Martín Fierro*.

CARLOS VEGA

LA CIENCIA DEL FOLKLORE

APUNTES PARA LA

HISTORIA DEL MOVIMIENTO TRADICIONALISTA ARGENTINO

20 - TROVADORES Y PAYADORES

Especial para FOLKLORE
Por CARLOS VEGA

LOS músicos de los grupos sociales son individuos especializados por obra de una vocación universal, y en los últimos milenios occidentales actúan por todas partes sujetos a condiciones esencialmente análogas.

Los territorios coloniales de América tuvieron diversos tipos de músicos, más o menos semejantes a los que tenemos hasta hoy.

Un tipo de música es el de las que generalmente se agrupan a fin de suministrar a la reunión la música que necesita —música para la danza, por lo común—. Pueden sobresalir algunos; suelen merecer la estimación de sus contertulios, pero su arte es accesorio o complementario. Estos artistas no concentran la atención de los espectadores sino secundariamente, y los danzantes, atentos al "compás", apenas los escuchan como a servidores. Son, al comienzo de su carre-



EN CHILE OPINAN SOBRE NUESTRO MUSICÓLOGO

"En enero de 1942 nos visitó Carlos Vega, el más grande de los investigadores del folklore musical sudamericano". Pablo Garrido, en "Las Últimas Noticias", Santiago, mayo 21 de 1944).

ra, afeccionados desinteresados; después acrecientan con el producto ocasional de su arte los ingresos de un oficio estable y, si las circunstancias los favorecen, se convierten en profesionales. No hablamos aquí de los músicos adinerados, que siempre desdiseñan la recompensa.

Otro tipo que produce y sostiene la sociedad es el de los grandes virtuosos solistas. Su cometido consiste en la ejecución artística para el deleite superior de su público. Hubo y hay en todos los niveles sociales urbanos o campesinos artistas viajeros diversamente caracterizados; los hay de todas las jerarquías, incluso la de los grandes concertistas internacionales (para no mencionar los cuartetos, etcétera, menos móviles), y actúan en armonía con las circunstancias de cada lugar y época. En la Argentina rural de antaño este tipo de artista recibió el nombre de "payador".

Los caracteres del payador están determinados por su carácter de solista y por las condiciones generales de su medio. Para un jinete andariego, nada mejor que sus propias cuerdas vocales, y, para acompañar las melodías que entona, una leve guitarra de cinco o de seis cuerdas, según la época.

Muchos escritores han comparado al payador con el trovador y con trovero de la Edad Media, y hasta le han dado estos nombres. Hay analogías de sustancia. En cuanto a relaciones, menos vagas, las investigaciones modernas determinan la separación de ambos tipos.

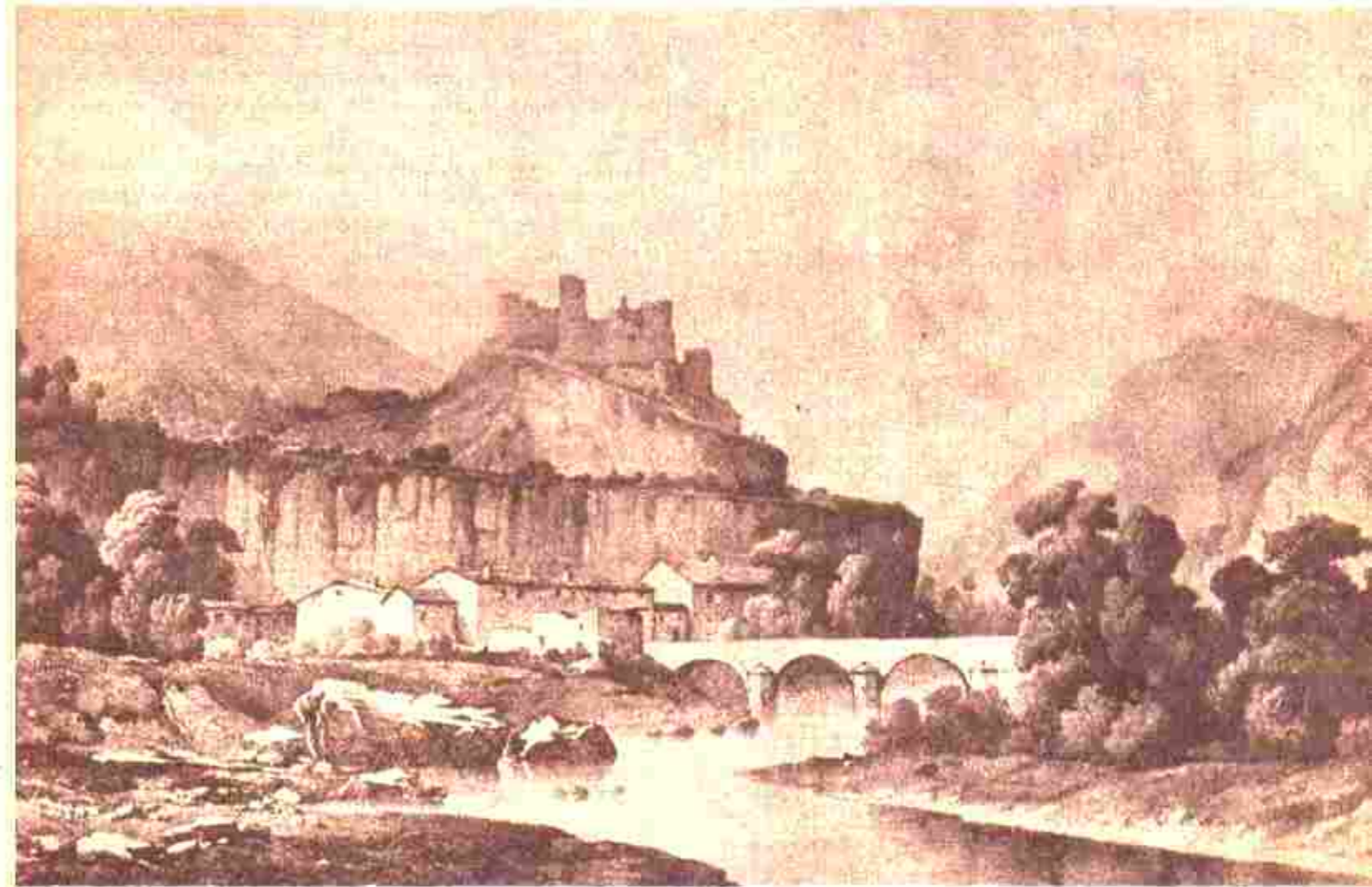
El trovador (troubadour) fue el artista músico y poeta del territorio hoy francés que se extiende al sur del río Lotra, el trovero (trouvère), algo posterior, ocupó la región del norte de dicho río. El trovador usa un dialecto romano, la lengua de Oc; el trovero, la lengua de Oïl. Los trovadores entran a la luz de la historia hacia 1110; los troveros, hacia 1150; el arte trovadoresco produce movimientos similares en toda Europa central y muere hacia 1300, tres siglos antes del poblamiento inicial de las pampas.

Pero el trovador medieval (incluimos el trovero) es el compositor y el poeta, no el cantor andariego. Es el rey; es el príncipe, el marqués, el conde, el señor; es el artista que

se da en el seno de la nobleza. Algún poeta-músico pobre y algún fraile diestro ascienden a los castillos en alas de un talento superior, pero no ocupan el plano de los señores; algún trovador noble empobrecido se incorpora a las cámaras principescas con carácter de amigo. Raramente brilla una mujer trovadora, como la condesa de Día, *trobairitz*. En general, los trovadores eran los creadores de los versos y de la música y, por su cuna, recibían elevada cultura artística y literaria.

El *juglar*, en cambio, es propiamente el ejecutante, el "concertista", diríamos hoy; el artista que reproduce y difunde las obras de los trovadores. El trovador utiliza los servicios de uno o más juglares, y ya se comprende que estos músicos-cantores vienen de las filas del pueblo. Lo más característico de este tipo de juglar —los hay de muchos— es su condición de andariego. Va de pueblo en pueblo, de castillo en castillo, de monasterio en monasterio, o acompaña a los nobles en sus viajes, siempre cantando las obras de los trovadores al son de especies de violines o de algún otro instrumento, y recibiendo en recompensa dinero o especies. Los juglares eran respetados en la medida de su talento, y el suyo podía considerarse como un verdadero oficio.

El impresionante castillo de "Ventadorn", en Francia, donde nació el célebre trovador de amor Bernard de Ventadorn (Siglo XII).





Los artistas medievales solían adornar las grandes iniciales de los manuscritos con imágenes de personajes en oro y colores. Aquí, a la izquierda, Guillermo IX, Conde de Poitiers y Duque de Aquitania, el primer trovador histórico, que nació en el año 1071 y murió en 1127; en segundo lugar, el gran trovador Peire Vidal y a la derecha el no menos famoso Arnaud Daniel, ambos del siglo XII.



Juglres españoles de vihuela de arco y vihuela de púa. (Siglo XIII)

Juglres españoles de bandolas pequeñas. (Siglo XIII).



El payador se parece un poco al juglar, no al trovador ni al trovero. Para entender mejor esta relación conviene recordar que el "payador" es "el gaucho que canta acompañándose de la guitarra", como dice el diccionario oficial, acepción "muy usada en la Argentina". Puede ser improvisador o cantor de poesías hechas. Sin duda alguna la voz "payador" tiene comúnmente la restricta significación de "cantor de contrapunto", de manera que parecen excluidos el improvisador solitario y el simple "cantor" que describió Sarmiento ya en 1845. Si el cantor es el payador y el payador el que improvisa, no pudo haber tradición oral de poesía meditada o pasiva. Alguien debió *repetir* las antiguas poesías y melodías que han llegado hasta hoy. Sarmiento decía que, fuera de los versos de inspiración momentánea, "el cantor posee su repertorio de poesías populares"... Sería interesante aunar acepciones. El payador en general, *un artista cantor*; cantor de creaciones tradicionales, de poesías coetáneas propias —¡ es poeta— o de otros, de versos improvisados; sin contrincante; en fin, por excelencia, es el cantor "de contrapunto", es decir, en lucha con otro. Pero, como es lógico, es raro el verdadero improvisador, el hombre realmente agraciado por la difícil aptitud para *repentizar*. Entre los artistas de expresión el porcentaje de creadores es reducido y más reducido aún el de los creadores-improvisadores. Las opiniones de quienesquiera que sean no pueden modificar ese porcentaje natural-ambiental. La música y la poesía se cultivaron en las llanuras del plata muchísimo más de lo regular y normal, y, aunque la tendencia a la improvisación era muy general, pocas veces pasaban los cantores de la pésima copia o de la engañadora cuarteta preparada con el nombre "en blanco" para la dedicatoria cambiante. Las versiones de improvisación que nos han llegado son decepcionantes.

El auténtico cantor, socialmente modesto, funcionalmente andariego, simple cantor o alto repentista, a veces creador de la poesía, casi nunca de la música, no tiene nada igual en la Edad Media. El trovador medieval era poeta y músico sedentario, príncipe o señor, no cantante, jamás improvisador. La justa o pugna entre trovadores medievales, la *teson* o *jeu-partit* o *jeu-parti*, que siempre se menciona para reforzar la supuesta semejanza, consistía en opiniones tranquilamente versificadas y escritas sobre temas como éste: "¿Cuál es más capaz de amor: la mujer que por prudencia prohíbe a su "novio" presentarse al torneo, o la que por orgullo le ordena brillar en la justa?"

Pero si los tipos "payador americano" y "trovador medieval" no son semejantes; si las analogías directas, seriamente examinadas, se reducen hoy al mínimo perceptible de "hombres artistas", es evidente que, en esencia, el fenómeno social es el mismo. Y algo más, fuera de duda: que por continuidad histórica —a través de siglos y continentes, cambios de época y de nivel social, renovación de formas poéticas, diversificación de caracteres, modificación de significaciones— la entidad medieval *trovador-con-juglar* deviene el *cantor llano* y *cantor-improvisador* de América y el *vajero-payador* del Plata. El movimiento tradicionalista reanima todas las disminuidas especies de antiguos cantores, las inserta en los engranajes modernos y las conduce a inimaginadas alturas.

LA CIENCIA DEL FOLKLORE

APUNTES PARA LA
HISTORIA DEL MOVIMIENTO
TRADICIONALISTA ARGENTINO

21. Trayectoria de los payadores

Especial para FOLKLORE
Por CARLOS VEGA

NUESTRO payador típico —artista de la campaña en imprescindible función— existe desde que se dieron las circunstancias requeridas por su índole. En conocido y citado documento del año 1690 que halló el Padre Grenón, S. J., se prohíbe a los pulperos de la ciudad de Córdoba que “desde la Oración para adelante en ninguna manera ayga en dichas pulperías bulla de gente, corrillos, ni conversaciones y más con guitarra”... Análogas reuniones debieron acostumbrarse en las principales ciudades del centro y del oeste, casi todas fundadas antes de 1600. Por esta fecha Buenos Aires era modesta empalizada, y hubieron de pasar muchos años



EN FRANCIA OPINAN SOBRE NUESTRO MUSICÓLOGO

“EN EL ANFITEATRO del Instituto de Musicología de la Universidad de la Sorbona, el señor Carlos Vega ofreció una conferencia acerca de ‘Nuevas investigaciones sobre la transcripción de melodías travadorescas de los siglos XII y XIII.’ ‘Abrió el acto el director del Instituto, doctor Jacques Chailley, quien expresó que lo era muy conocida la obra del profesor Vega como folclorista americano, pero que lo había sorprendido su especialización en la música medieval con títulos de verdadero erudito.’ ‘Más tarde, el doctor Chailley, musicólogo medievalista de reconocida autoridad, analizó cada uno de los principios y realizaciones que han conducido al musicólogo argentino a tan felices resultados y proclamó la bondad de su método para la lectura de los manuscritos medievales.’ (Telegrama de París, Espo, en el diario ‘La Razón’, Buenos Aires, martes 1º de octubre de 1957).”

hasta que cierto número de hombres del pueblo pudiera constituirse en público oyente de pulperías. En todo caso, es nuestra ciudad la que puebla y nutre la campaña adyacente y la que envía los cantores.

Estos músicos prosperaron en los tiempos de las grandes estancias, donde, bien vistos por el “patrón”, pasaban temporadas entre andanzas por fiestas o faenas o centros poblados. La Revolución y las guerras civiles los contaron entre sus más expresivos voceros populares. Probablemente culminan en las pampas, décadas antes, décadas después del año 1800 y, musicalmente fieles a las especies

que después se llamaron milonga y estilo, reajustan el cielito, adoptan el triste peruano, crean la cifra, y dan nuevo contenido a las décimas que lanzó Espinel hacia 1600 y a otros tipos de estrofas castellanas.

Esta gran etapa colonial prepara el arquetipo de los cantores pampeanos: Santos Vega, genio silvestre *terminantemente histórico* (sin contrapunto con el diablo); payador invencible que, sorprendido por la agonía solo y sin remedio, murió en la cocina de una estancia como mueren los hombres de carne y hueso. Esto vieron y dijeron testigos presenciales difundidos por escritores responsables en 1885 y en 1914. Además, un historiador nato, el general Mitre, oyó a sólo diez o quince años de muerto el payador, recuerdos de su vida —entre episodios de leyenda—, detalles sobre su entierro y hasta el nombre del lugar en que descansan sus restos. Y el propio general creía en la existencia del payador desde que vivió entre quienes lo vieron y oyeron pocos años antes sin tradicionalistas y sin Moreira.

En 1845 Sarmiento describe los tipos de ese artista rural en su doble papel de juglar noticiero y de intérprete de poesías tradicionales o populares. Cosa notable, el prócer —a pesar de la información directa e indirecta que revela— no menciona al improvisador contrapuntista. No era muy común el repentista eminente, diestro en contrapuntos.

Sólo han llegado hasta nuestros días los nombres de algunos payadores “naturales” célebres, es decir, de los que triunfaron desde la muerte de Santos Vega (h. 1825, o sea la fecha final de la Revolución) hasta el advenimiento del *Martín Fierro* (1872-1879): Gualberto Godoy, José Domingo Díaz, Trillo, Robles, “El Chano”, Orqueda, Herrera, José Enrique Ordóñez...

Gabino Ezeiza, que nació en 1858, es el último gran payador “natural” y el primero del movimiento tradicionalista. La exaltación criollista lo alcanza, todavía en andanzas juveniles por la campaña, en pleno ambiente antiguo, y él se adapta a las nuevas condiciones urbanas agigantado por el fervor circundante.

Como casi todos los gauchos literarios perseguidos, eran, por casualidad, grandes cantores, Pepe Podestá tenía que lucir con frecuencia su discreta voz de baritono, y el espectáculo ganaba en amenidad. Pero el gran actor, hombre flexible e inteligente, no ignoraba ninguno de los caminos de acceso al público y esto explica por qué, cuando el circo se argentiniza, empieza la aparición de los payadores en el picadero, o en el escenario. Nos dice Podestá en sus memorias: “El 21 de febrero [de 1891] debutamos en el Nuevo Politeama, de Montevideo. Allí renovamos los triunfos de ‘Moreira’, ‘Fierro’ y ‘Cuello’ y se nos incorporó Gabino Ezeiza, quien con sus improvisaciones mantuvo el prestigio de su fama de payador.”

CONTRAPUNTO

ENTRE LOS PAYADORES GABINO EZEIZA Y PEDRO VAZQUEZ



CARLOS VEGA

GABINO EZEIZA
PEDRO VAZQUEZ

Portada de un folleto de 1894 que reproduce a los payadores contendientes Gabino Ezeiza y Pedro Vázquez. (Archivo del Instituto Nacional de Estudios del Teatro).

CONTINUA

LA CIENCIA DEL FOLKLORE

Nosotros ignoramos si éste es el primer circo que incorporó payadores, y si Ezeiza fue el primero; pero estamos en el momento inicial de las actividades tradicionalistas y es ahora cuando caben y prosperan las más diversas. De todas maneras, el circo fue el gran suceso de popularidad y de prestigio social que extrajo y salvó al artista de un mundo en ruinas. Hasta entonces el cantor actuaba en ese mundo —su propio clima agreste—; ahora, mientras se precipitaba la decadencia de su ciclo, el cantor simple, el improvisador y la pareja de contrapuntistas —siempre los mejores—, readaptados y vigentes, ascendían en todas partes a los tablados con carácter de espectáculo, y la centuplicación de las posibilidades económicas llenaba las ciudades y la campaña de cantores profesionales.

Dentro del primer gran período tradicionalista (1880-1914), pues, actúan muchos excelentes payadores. Buena parte de ellos tiene su asiento en Buenos Aires y realiza giras periódicas a grandes distancias. Algunos nombres: Maximiliano Santillán, Máximo Herrera, Pablo Vázquez, Luis García, Higinio D. Cazón, José María Silva, Nemesio Trejo, Arturo de Nava, Alfredo Gobbi, José Betinotti, Federico Curlando, José María Silva, Ramón P. Vieytes, Saúl Salinas, los hermanos Garay, Generoso D'Amato, Luis Acosta García, Martín Castro, José Agustín Dillón, Evaristo Barrios, Ambrosio del Río, Francisco N. Bianco, Juan A. Martínez, Tomás Davantés, Angel Montoto... Muchos superan esa etapa y se internan en el subsiguiente período de transición. En ella se incorpora un extraordinario payador —no improvisador— y las nuevas condiciones de postguerra —radiotelefonía, cine, etc.— lo exaltan a la categoría de astro internacional: Carlos Gardel.

El caso de los payadores en la historia del tradicionalismo es, como se ve, semejante a los otros, en cuanto a la vitalización inicial, y singular, en cuanto a la readaptación y a la traslación del artista a una nueva situación de vigencia. Aquí se abre una segunda corriente. El payador que persistió en la carga yerta de su repertorio tradicional, aun reanimado, siguió la marcha lenta de tradicionalismo ruralista; el que adoptó el tango y otras especies nuevas, ascendió con ellas al plano de la "mesomúsica internacional", que es otra cosa, y todo eso y lo que sigue implica complejísimo procesos de dinámica cultural, fuera aquí de tiempo y de propósito.

Con respecto al payador mismo, es necesario encajear, para quien lo apetezca, un hermoso libro: *Itinerario del payador*, en que Marcelino M. Román acumula preciosas noticias y las interpreta con seguro talento. Naturalmente, es necesario prescindir de las pavadas socialoides con que ha querido afeitar su esforzada obra.

Carlos Vega

JARDIN FLORIDA
CIRCO PODESTA-SCOTTI
Gran Compañía Escuela Gimnástica, Acrobática é iniciadora de
DRAMAS CRIOLLOS

PODESTA ★ SCOTTI

Martes 15 de Marzo 1892

Accediendo gustoso al pedido de numerosos aficionados.

HOY REAPARICION HOY
Del drama nacional de costumbres
en 3 actos

Juan Moreira



(Protagonista JOSE J. PODESTA (Papero el 88)
El drama genuinamente gaucho, que ha obtenido la aceptación general de
todos los públicos. — FUEBO CRIOLLESCO EN TODAS SUS ESCENAS.
En la segunda parte el baile con relaciones

EL PERICON NACIONAL
Mandalo por el inimitable NÚ PEDRO
FRANCISCO COCOLICHE, el napolitano criollo
y sus travесuras.
En esta función el inspirado payador argentino
GABINO EZEIZA
Contará con más espléndidas canciones é improvisaciones sobre los temas que él pú-
blize le inspira.

FUNCION TODAS LAS NOCHES
MUY IMPORTANTE — En caso de suspenderse la función por mal tiempo ó otra causa imprevista
esta la función será prorrogada para su día siguiente

PRECIOS LOS DE COSTUMBRE
A las 8 y 3/4 en punto

Programa del circo Podestá-Scotti que anuncia al inspirado payador argentino Gabino Ezeiza en 1892. Contaba versos hechos e improvisaba sobre temas que daba el público.