

Fernández Latour de Botas, Olga ; Barreto, Teresa Beatriz

*Historia, danza y poesía en dos nuevos trabajos
lexicográficos*

Novena Jornada de la Música y la Musicología, 2012
Jornadas Interdisciplinarias de Investigación
Facultad de Artes y Ciencias Musicales - UCA

Este documento está disponible en la Biblioteca Digital de la Universidad Católica Argentina, repositorio institucional desarrollado por la Biblioteca Central "San Benito Abad". Su objetivo es difundir y preservar la producción intelectual de la Institución.

La Biblioteca posee la autorización del autor para su divulgación en línea.

Cómo citar el documento:

Fernández Latour de Botas, Olga y Teresa Beatriz Barreto. "Historia, danza y poesía en dos nuevos trabajos lexicográficos" [en línea]. Jornada de la Música y la Musicología. Jornadas Interdisciplinarias de Investigación, IX, 9-11 octubre 2012. Universidad Católica Argentina. Facultad de Artes y Ciencias Musicales; Instituto de Investigación Musicológica "Carlos Vega", Buenos Aires. Disponible en:
<http://bibliotecadigital.uca.edu.ar/repositorio/ponencias/historia-danza-poesia-nuevos-trabajos.pdf> [Fecha de consulta:]

(Se recomienda indicar fecha de consulta al final de la cita. Ej: [Fecha de consulta: 19 de agosto de 2010]).

HISTORIA, DANZA Y POESÍA EN DOS NUEVOS TRABAJOS LEXICOGRÁFICOS.

OLGA FERNÁNDEZ LATOUR DE BOTAS

TERESA BEATRIZ BARRETO

Resumen

La convocatoria del Instituto "Carlos Vega" nos mueve a presentar una propuesta metodológica que ha surgido de la elaboración paralela de dos volúmenes de inminente aparición, *Léxico de los bailes criollos* y *Léxico del Tango-danza*, como resultado de la confrontación contrastiva de ambos patrimonios dancísticos. Partimos de la compilación de los mayores bancos de datos lexicales y descriptivos a que nos fue posible acceder, en un proceso de actualización documental y bibliográfica de lo que ambas habíamos comenzado a trabajar hace más de tres décadas para el Programa *Atlas de la cultura tradicional argentina*. Nuestro análisis se basó en premisas aceptadas por los estudiosos del tema en cuanto a los componentes generacionales diversos que dieron origen al repertorio de bailes criollos y al de bailes de extracción popular-urbana pero, como hipótesis de trabajo: 1) apostamos a que creíamos posible aún el establecimiento de otras relaciones fehacientes entre ambos patrimonios coreográficos analizados en sus aspectos diatráticos, diatópicos y diafásicos; 2) nos interesamos por establecer, de qué maneras, los contactos entre ellos, guardaron relación con comportamientos sociales que resultaron característicos y definidores de nuestro modo de ser nacional y de la integración profunda de nuestra condición de argentinos. Mientras tratábamos de elaborar nuestra tesis hemos disfrutado con la audición y la práctica de canciones y bailes y hemos aprendido mucho al respecto. Por ello quisimos compartir nuestras experiencias.

Palabras clave: Nuevos trabajos, Danza, Poesía, Continuo rural urbano, Historia, Nacionalidad.

Abstract

The summoning of the Institute "Carlos Vega" induces us to present a methodological proposal that has emerged from the parallel elaboration of two volumes ready to appear: *Lexicon of the creole dances* and *Lexicon of the Tango-dance*, as the result of the contrasting confrontation of both dance patrimonies. We started from the compilation of the best lexical and descriptive sources to which we could possibly approach in a process of documentary and bibliographic actualization from which both of us had begun to work more than three decades ago for the program "*Atlas de la Cultura Tradicional Argentina*" (*Atlas of the Traditional Argentine Culture*). Our analysis was based on premises accepted by scholars who studied the subject as regards the variety of the generational components that originated the repertoire of creole dances and of dances of popular-urban extraction but, as a work hypothesis: 1) we bet on what we believed possible even the establishment of other convincing relations between both choreographic patrimonies analyzed in their diatratic, diatopic and diafasic aspects. 2) We were interested in stating in which ways the contact between them kept a relation with social behaviours that resulted characteristic and defining of our national way of being and of the deep integration of our condition of Argentinians. While we were trying to elaborate our thesis we enjoyed the listening and the practice of songs and dances and we learned a lot about it. That is the reason why we wanted to share our experiences.

Key words: New works., Dance, Poetry, Rural-urban continuum, History, Nationality.

* * *

Si buscamos complejos fenoménicos con características de enciclopedia lingüística multicultural en el idioma de los argentinos, puede que convengamos en que uno de esos repositorios fontanales es el patrimonio de nuestras danzas. Dentro de él, el Tango, por haber llegado tardíamente respecto de los “bailecitos de la tierra”, de arraigo campesino, presenta, respecto de las demás expresiones, zonas marginales, fronterizas, áreas de hibridación aún dinámicas en materia de cambios, transculturaciones, florecimientos y obsolescencias.

Un ejemplo, uno de los centenares de ellos que podrían citarse y sobre los cuales trabajamos las autoras de esta comunicación, ilustra mínimamente lo dicho.

El punto de partida lo hemos establecido en la letra del Tango *Bailes de patio*¹ (circa 1930) cuya letra (curiosamente irregular en las versiones que hemos consultado) pertenece a Francisco García Giménez y la música a Elvino Vardaro y Oscar Arona. Dice así:

BAILES DE PATIO

Tango

Una luna llena, de verano,
entre el toldo de la parra
curiosear el viejo patio,
donde se florecen, mano a mano,
el violín y la guitarra
de una fiesta de arrabal.
Y al compás cadencioso y marcado,
de florecer los pies
las baldosas alfombran,
y en un rincón
hace guardia a un barril
con su plana mayor
los del trago “sin fin”.

Recuerda el mortal dichoso
que aquellas horas viviera,
las lindas farras nocheras
del tiempo de las polleras
del almidonado percal...
Y al ver sus hijos ya mozos
y a la patrona plateada,
nota la vista empañada,
dice: ¡Qué lejos están!...

Riegan las mazurcas de saltitos
las baldosas, donde brillan
los pintados farolitos;
y entre el “pá de catr” y las cuadrillas
una polka de la silla
regocija la reunión.
Y en un tango dulzón, de mi flor,
el flautista hace andar
como arañas los dedos;
mientras que va
declarándose amor
la pareja gentil
de otro tiempo mejor...

¹ <http://www.todotango.com>

Este casi increíble popurrí de danzas, en el que no falta ni el *pas de quatre*, evocativo para los baletómanos del Lago de los Cisnes de Tchaikovsky, finaliza su enumeración de bailes de la última generación europea que en nuestro suelo se acriollaron (la Mazurca, madre de la Ranchera, la Polka, generadora del moderno Chamamé), con la mención particularizada de una “Polka de la silla”. Largo, aunque placentero sería transcribir aquí todo lo que hemos seleccionado, de distintas fuentes, para ilustrar en forma y función a este baile pantomímico de nombre tan singular y, aún en nuestros días, no completamente desconocido.

La descripción más amplia y contextualizada que hemos hallado en textos literarios es, sin duda, la que aporta Ricardo Güiraldes² en el Capítulo XI de su novela *Don Segundo Sombra*, pero otros datos, procedentes de bibliografía menos transitada por la crítica o de la insoslayable Internet³ completan detalles y hasta apuntalan la idea de vigencia que quienes esto escriben tenían respecto de esta singular costumbre. Según estas fuentes, en los bailes de la campaña bonaerense, era costumbre amenizar la reunión con la llamada Polka de la Silla, un baile de pareja enlazada e independiente, llegada alrededor de 1840 a Buenos Aires, de donde se extendió por todo el territorio con vida aldeana del país, para transformarse en una verdadera especie folklórica que aún hoy, se baila en el interior. Para ejecutarla, toma asiento en una silla colocada en medio del salón una de las jóvenes más bonitas de la concurrencia, quien debe esperar allí hasta que el bastonero le presente a uno de los asistentes, para bailar. Si a la muchacha le agrada el compañero propuesto, se levanta y sale a bailar; mientras que, si no es de su agrado, o bien para darle más sabor a la reunión, se levanta, da vuelta la silla y se vuelve a sentar, dándole la espalda al bastonero y a su acompañante, lo cual suele ser festejado ruidosamente por todos los presentes.

Un curioso testimonio que hallamos en Internet pero no hemos confirmado en otras fuentes, hace extensivo el significado de la denominación “Polca de la silla” (ambas grafías, Polka y Polca, son aceptables) a un juego ecuestre⁴. Dice así:

“Otro juego de la campaña, que en nuestros días suele practicarse, es el llamado la polca de la silla. Consiste dicho juego en reunirse varios hombres de a caballo, formando un redondel en torno a un número dado de sillas; si son siete hombres, seis sillas; seis hombres, cinco sillas, etc. Subidos a sus respectivos caballos, comienzan a galopar en círculo al compás de una música; ésta cesa de improvisado y los paisanos, desmontando, deben sentarse rápidamente en una silla; el que queda parado se retira con una silla. El juego se continúa de esta suerte hasta quedar dos paisanos y una sola silla.

La diversión de la polca de la silla concite en los graciosos episodios de subir, bajar y correr por una silla para sentarse que llevan a cabo los paisanos, con la particularidad de haber siempre una silla menos que el número de jinetes concurrentes.

En las fiestas campestres de la actualidad se ha visto realizar con entusiasmo”.

Pero no es esta la única fuente para establecer conexiones posibles entre la Polka de la silla de los bailes de patio urbanos de Buenos Aires y las costumbres rurales de distintos pueblos de la Cuenca del Plata. Así hallamos, con otro objeto intermediario distinto de la silla, como lo es la escoba, la práctica de “El solito”, nombre que proviene de la característica de esta danza en la que, inicialmente, uno de los participantes baila solo o “solito” hasta que alguna de las niñas lo acepta como compañero y “el solito” viene a ser, hasta revertir su situación de la misma manera, el abandonado bailarín. Esta pantomima se cumple, en algunas localidades, dando al “solito” una escoba como compañera de baile. Conocido también, por ello, como “baile de la escoba”, se ha documentado en localidades del Paraguay como danza de parejas enlazadas,

² GÜIRALDES, R. (1886-1927). 1926: Capítulo XI

³ <http://www.mundotangodanza.com.ar>. 2011

⁴ <http://www.oni.escuelas.edu.ar/2001>

interdependientes, ya que el hecho de que constantemente se cambia de compañero de baile hace que sea indispensable la participación de varias parejas.⁵

Así pues, una costumbre propia de los “bailes de patio” en el Buenos Aires de la primera mitad del siglo XX y no olvidada todavía en las zonas rurales de la Cuenca del Plata, es capaz de establecer un puente vencedor de barreras diacrónicas, diastráticas, diatópicas y seguramente también diafásicas, ya que estamos trasladándonos de un medio socio-cultural en el que ha imperado el lunfardo porteño a otros donde no solo se estilaban formas del habla regional característica, sino también donde permanece vigente, al menos en su popular versión “yopará”, la lengua guaraní.

Ante comprobaciones como la antes citada, la convocatoria del Instituto "Carlos Vega" nos mueve a presentar, a las autoras de esta comunicación, una propuesta metodológica que ha surgido de la elaboración paralela de dos volúmenes de inminente aparición, *Léxico de los bailes criollos* y *Léxico del Tango-baile*, como resultado de la confrontación contrastiva de ambos patrimonios dancísticos. Partimos de la compilación de los mayores bancos de datos lexicales y descriptivos a que nos fue posible acceder, en un proceso de actualización documental y bibliográfica de lo que ambas habíamos comenzado a trabajar hace más de tres décadas para el Programa *Atlas de la cultura tradicional argentina* (ACTA). Nuestro análisis se basó en premisas aceptadas por los estudiosos del tema en cuanto a los componentes generacionales diversos que dieron origen al repertorio de bailes criollos y al de bailes de extracción popular-urbana pero, como hipótesis de trabajo: 1) apostamos a que creíamos posible aún el establecimiento de otras relaciones fehacientes entre ambos patrimonios coreográficos analizados en sus aspectos diastráticos, diatópicos y diafásicos; 2) nos interesamos por establecer, de qué maneras, los contactos entre ellos, guardaron relación con comportamientos sociales que resultaron característicos y definidores de nuestro modo de ser nacional y de la integración profunda de nuestra condición de argentinos. Mientras tratábamos de elaborar nuestra tesis hemos disfrutado con la audición y la práctica de canciones y bailes y hemos aprendido mucho al respecto. Por ello quisimos compartir nuestras experiencias.

Los modelos plasmados por José Hernández en su *Martín Fierro*, que recogen las marcas más características de la poesía “gauchesca”⁶ anterior y, más tarde por Ricardo Güiraldes en la prosa poética de su *Don Segundo Sombra*, siguieron un camino más directo hacia la consagración popular masiva que los que procedían de la auténtica tradición de los pueblos del interior del país. Estos hechos, que comenzaron a emerger de la práctica irreflexiva (lo que no es sinónimo de irresponsable) y a proyectarse, a partir de 1911, en forma de bailes y canciones de ejecución teatral por obra del músico santiagueño don Andrés Chazarreta, influyeron directamente en Leopoldo Lugones, en Ricardo Rojas y en Jorge Martín Furt, por ejemplo. Pero esos mismos estudiosos y eminentes críticos no separaron sus características culturales de las propias del “gaucho” ya instaladas desde el siglo anterior. Y así, para que algo se identificara con lo nacional y fuera reconocido como argentino por los demás, en tierra propia o extraña, era necesario que pasara por ser “gaucho”. Tal cosa ocurrió, por ejemplo, con los primeros conjuntos exportadores del “Tango”, que llevaban en sus baúles “disfraces” de gauchos, con bombachas y corraleras de *satín* bordadas con flores semejantes a las de algunos mantones de Manila. El tradicionalismo iniciado por Chazarreta, sin embargo, no había olvidado la herencia aborigen que campeaba, en su provincia al menos, en el habla de muchos que conservaban la variante “quichua” de la lengua “quechua” del Perú incaico. Las coplas en quichua o en overita (mezcla de la quichua con la “castilla”) fueron siempre cuartetos de modelo español (8 abcb), pero su función solía estar al servicio de especies líricas con fuerte componente americano,

⁵ Danzas tradicionales del Paraguay. 2010. Según la misma fuente, las versiones con escoba pudieron haber tenido su inspiración en danzas europeas. Para Boetner, “la danza de la escoba”, practicada en Alemania es introducida en el Paraguay en el año 1920. En el Brasil también se bailó una danza con las mismas características, con la variante del elemento intermedio “escoba” por “sombbrero”

⁶ Entendemos por poesía gauchesca a aquellas manifestaciones del verso en que autores de cultura urbana hacen hablar o cantar a gauchos, jinetes ganaderos de las pampas, en un lenguaje que intensifica las particularidades del de su conversación común. Bibl. ver: BORGES, J.L. 1960; CORTAZAR, A.R. 1969; Fernández Latour de Botas, O. 2009.

como las vidalas, y de bailes decididamente criollos, tales La Arunguita, el Pala-Pala, algunas Chacareras, Remedios, Escondidos, etc.

El “nativismo”, movimiento literario que, según las tabulaciones de Bruno C. Jacovella, se expresa en lengua de norma culta sobre motivos telúricos, y sus ecos en las diversas artes, tuvieron mucha fuerza en distintos momentos del período que comprende fines del siglo XIX y principios del XX. Por lo demás, la recolección de la poesía tradicional por parte de Juan Alfonso Carrizo, Orestes Di Lullo, Juan Draghi Lucero, Guillermo Terrera, Julio Viggiano Esain y de la música y letra de las canciones y bailes por Manuel Gómez Carrillo, Carlos Vega, Isabel Aretz y Alberto Rodríguez, entre los más eminentes, lo mismo que las compilaciones sistemáticas de narrativa folklórica en prosa como las de Guillermo Perkins Hidalgo, Jesús María Carrizo, Berta Koesler-Ilg, Susana Chertudi y, particularmente, la obra magna de Berta Elena Vidal de Battini, contribuyeron a sustentar la obra de creadores que, en conexión con sus aportaciones o sin ella, marcaron entre 1914 (Juan Carlos Dávalos con *De mi vida y de mi tierra*) y 1960 (fecha convencionalmente tomada en relación con la labor bibliográfica realizada por A.R. Cortazar) un largo período de apogeo de la creación literaria regional de la Argentina.

Tanto los saberes rescatados por los científicos como las creaciones de los artistas inspirados en la cultura de tradición popular sirvieron a las más diversas posturas ideológicas según sus también diferentes miradas críticas. Esta aptitud para la manipulación los debilitó. En 1926 Jorge Luis Borges, poeta de Buenos Aires sostenía en un artículo publicado en *Nosotros*: “El cacharro incásico, las lloronas y el escribir “velay”, no son la patria...”. El autor de *Las coplas acriolladas* reclamaba para los escritores argentinos una libertad tal que “la anchura de su visión” fuera el Universo. En realidad pensaba como un gaucho cuando más quería librarse de ese estereotipo.

Las sutiles intenciones de los intelectuales quedarían para la grata rememoración de aficionados y eruditos. Pronto este campo de la relación entre las culturas rurales y suburbanas sería invadido también por la industria cultural. Ciega y sorda y en medio de aplausos de los públicos intoxicados, ella impondría falsificaciones de lo argentino tantas veces repetidas por los medios que, a los ojos de las muchedumbres culturalmente desorientadas, pasarían por auténticas.

El fenómeno “Tango” - o mejor “Tango criollo” o “Tango argentino” como decían muchas de las partituras musicales de época -, cuya capacidad para la regeneración y la captación de nuevos públicos y nuevos intérpretes se va afirmando notablemente a medida que avanza el siglo XX, no deja de ser materia para el tradicionalismo. En “Ascendencias del Tango”, trabajo incluido en el tomo de 1928 *El idioma de los argentinos*, el mismo ineludible Borges había escrito, entre paréntesis:

“(El tango fue primeramente un plano del baile, una indicación de cortes y de floreos, una actualidad que no se preocupa: el contemporáneo -esto es decir el realmente viejo- cuida recuerdos ya. Una conciencia adulta del tiempo carga sobre él. Compárese El torito o El Maldonado con cualquier tango de hoy)”.

También había afirmado su convicción respecto del tal controvertido origen de la especie en el mismo trabajo cuyo párrafo final deslinda territorios y acota genealogías:

“El tango no es campero: es porteño. Su patria son las esquinas rosaditas de los suburbios, no el campo; su ambiente, el Bajo; su símbolo, el sauce llorón de las orillas, nunca el ombú”.

Sin embargo, pensamos, tras haber trabajado con muchos materiales de esa época, la misma negación de Borges tiene su origen en confusiones posibles: muchos elementos del cancionero criollo perduraron en el Tango y el Tango influyó, a su vez, de no pocas maneras, en el devenir de la música, el canto y el baile criollos de práctica rural. Por ello creímos necesaria la consideración, en estos análisis, de una perspectiva coincidente con el concepto antropológico

de “continuo folk- urbano” enunciado por la escuela antropológica norteamericana encabezada por Robert Redfield y George Foster, en la década de los años 50 del siglo pasado y desarrollada breve pero lúcidamente en 1960 por Germán Fernández Güizzetti, entre otros especialistas que posteriormente la aplicamos.⁷

Entre 1914 y 2000 el Tango aparece en muy distintas fases de su evolución, como que pronto deja el compás de 2/4 original, que lo había definido y adopta el de 4/4 introducido por *La Cumparsita* del uruguayo Gerardo Matos Rodríguez, en 1915. En los primeros años de ese período había finalizado ya la etapa de su existencia folklórica, en la que fue pura música para un baile de pareja con tan poderoso magnetismo que, como es sabido, es fama, era frecuente ver, en alguna esquina de arrabal, a dos bravos compadritos trenzados en sus cortes y quebradas, sin el incentivo de erotismo que aporta la mujer, por el mero placer de bailar. Aún circulaban algunas de sus melodías como patrimonio anónimo pero los tangos y las milongas ya tenían letra - o letras -, es decir que eran aptos para ser cantados y sus textos recogían con frecuencia sucesos de la vida de la clase obrera y de los grupos marginales de la sociedad. Bajo títulos como *El compadre* (s/f), *Las patotas* (s/f), *Tango de las afiladoras* (1910), *Entre bueyes no hay cornadas* (1912), *El farolero* (1914), *Rajá que viene la cana* (1915), *Siga la farra* (s/f), *El propietario y el inquilino* (s/f), *El matasano* (1920), *Lechero y cocinera* (s/f), *El chacarero* (s/f)⁸ y muchos otros afluían en tangos y milongas tanto el “lunfardo” germanesco, que ya la afectividad popular estaba bendiciendo, como - pese aún al gran Borges - residuales efluvios campesinos. Fue execrado por algunos, como Leopoldo Lugones, quien, en el capítulo sobre “La música gaucha” de *El Payador* (1916)⁹ le dedica estos párrafos lapidarios en su comparación con los bailes criollos:

“[...] En aquella estructura, de suyo alada, está el secreto de su destino superior, no en contorsiones del tango, ese reptil lupanar, tan injustamente llamado argentino en los momentos de su boga desvergonzada”.

Y también:

“ La desunión corporal de la pareja, resulta posible y gallarda gracias al ritmo que así gobierna la pantomima, en vez de ser su rufián, como sucede con la “música” del tango, destinada solamente a acompasar el meneo provocativo, las reticencias equívocas del abrazo cuya estrechez exige la danza, así definida bajo su verdadero carácter.”

Pero también fue elevado a la categoría de baile aristocrático por otros, como Ricardo Güiraldes, quien, entre 1905 y 1913, no solo tenía afición por el baile del Tango sino que compartió esta práctica eminentemente diástrica con los miembros de la más alta sociedad de Buenos Aires y la extendió por el mundo. Así lo recuerda, por ejemplo, Juan Manuel Peña en su artículo titulado “Ricardo Güiraldes, el gaucho que bailó tango”¹⁰:

“Según contó en París el pianista catalán José Sentis, en una reunión donde estaban presentes gente de la nobleza, músicos franceses y miembros de la familia Rotschild, alguien preguntó a los argentinos presentes sobre su música popular. Ellos mencionaron al tango, que era una denostada música del arrabal, y Sentis tocó al piano varios tangos por primera vez allí. Los jóvenes argentinos

⁷ JACOVELLA, Bruno C. 1960.; FERNÁNDEZ GÜIZZETTI, G. 1960; FERNÁNDEZ LATOUR DE BOTAS, O. 1977.

⁸ Tomamos estos títulos de la nómina de folletos de la Biblioteca Criolla de Robert Lehmann-Nitsche, publicada por FERNÁNDEZ LATOUR DE BOTAS. O. 1967.1972.

⁹ LUGONES, L. *op.cit.*

¹⁰ PEÑA, J. M. 2009.

lo bailaron con figuras de cortes y quebradas, representando la nueva danza, que causaría furor. Victoria Ocampo, la mítica fundadora de SUR, que también gustaba de los compases tangueros, ha escrito: "El tango (cosa de arrabal) no se bailaba en los salones de los porteños distinguidos. Ricardo lo lanzó en París con mucho éxito. Lo acompañó en la empresa otro as de la especialidad: Vicente Madero".

Y agregó:

"Me gustaba mucho bailar con buenos bailarines como Ricardo G. y V.M. (sic)". Se refiere obviamente a Güiraldes y a Vicente Madero, grandes amigos suyos y habituales de sus tertulias. Y agregaba: "Poco importaba entonces que las palabras de aquellos tangos fueran dramáticamente sentimentales. Estaban redimidos por bailarines tan perfectos como Ricardo y Vicente... /.../".

También recuerda Peña en este artículo que, para Victoria Ocampo, Ricardo Güiraldes era "un bailarín perfecto que redimía con su arte el dramatismo de las letras".

A medida que avanzaba el siglo XX, el *Tango argentino*, llamado mundialmente así aunque al Uruguay le corresponda buena parte de su historia fraternalmente compartida, creció en protagonismo mundial. Cuando en 1935 entró en el mito, tras su trágica muerte en un accidente aéreo ocurrido en Medellín (Colombia), el "Morocho del Abasto", el "Zorzal" Carlos Gardel, ya el primitivo Tango había cambiado fundamentalmente: había entrado en la etapa del tradicionalismo. En lo que resta del período a que nos referimos el Tango artístico tuvo momentos de diferente esplendor tanto en cuanto a sus autores y poetas como en cuanto a sus cantores y cancionistas, a sus instrumentistas, pianistas, bandoneonistas, o a los directores de sus "orquestas típicas". La historia del Tango ha sido dividida por sus estudiosos en distintas etapas llamadas "Guardias" y así se habla de "Guardia Vieja" (1895-1917), de "Guardia Nueva" (1925-1949) y de períodos anteriores, intermedios y posteriores de transición hasta llegar a la llamada por de Lara y Roncetti¹¹ "Tercera Guardia" que estos historiadores ubican entre 1949 y el año en que escriben (1968). Los grandes autores, intérpretes y directores de orquestas de Tango forman legión y no es posible citarlos aquí con justicia. No obstante, por dejar solo ejemplos representativos de sus distintos tiempos y de ambas orillas del Río de la Plata, recordemos en la Guardia Vieja a Rosendo Mendizábal, Angel Villoldo, Enrique Saborido, Vicente Greco, Eduardo Arolas, Juan Magli (Pacho), Francisco Canaro, Gerardo Matos Rodríguez, Pedro Maffia iniciador de la ejecución tanguística del bandoneón y Carlos Gardel, creador de un estilo clásico en sus formas cantables e, inicialmente, intérprete de cuecas y tonadas cuyanas, así como de estilos, valseados y cifras del área criolla de la pampa. . Mientras se mantenía una línea llamada "tradicional" con figuras como Juan D'Arienzo y Alfredo De Angelis, creció la Guardia Nueva que reconoce especialmente influencias de Julio De Caro y de Aníbal Troilo, e incluye a otros músicos originales como Sebastián Piana, Carlos Di Sarli y Osvaldo Pugliese. Los grandes poetas del Tango - muchos memorables como Homero Manzi - han merecido estudios detenidos. Sólo citaremos a uno, Enrique Santos Discépolo (1901 - 1951) por la notable vigencia posterior de muchas de sus letras como *Cafetín de Buenos Aires*, *Esta noche me emborracho*, *Chorra*, *Yira-yira*, *Uno* o *Cambalache*.

Pero el Tango había crecido e iba a dispersarse gracias a las posibilidades instrumentales de los aerófonos de fuelle, el acordeón llamado "verdulera" y el bandoneón también, quienes van a colorear hasta nuestros días, de manera ascendente, a muchos de los más populares de entre los bailes criollos, como ocurre, por ejemplos, por influencia de las Polkas, los Chamamés y las Rancheras del Nordeste argentino en las Chacareras de Tucumán y Santiago del Estero y en las Zambas, Chilenas y Cuecas en Salta y Jujuy.

¹¹ DE LARA, T. y ROCETTI DE PANTI, I. 1968.

Hacia el final del período 1914- 2000, la revolucionaria obra de Astor Piazzola, en parte desde el exterior, como ha sido frecuente en la historia de nuestros artistas, impuso una nueva manera de componer y de ejecutar Tangos. Volvió a debilitarse el mensaje de las letras y la danza resurgió, no ya para la esquina ni el patio, sino para el espectáculo, para lucimiento de varios de los mejores bailarines del mundo que son argentinos (como Julio Bocca y Maximiliano Guerra), para los escenarios equiparables en prestigio y recursos al de nuestro Teatro Colón. Otras instancias de su transformación como mensaje fueron las que llevaron al Tango a ser objeto de exhibiciones ante públicos multitudinarios, en estadios deportivos refuncionalizados al efecto y semejantes en todo a los que convocan en otros países, y también en el nuestro en las últimas décadas del siglo XX, los conciertos de *rock*.

Una vez más la cultura popular había generado hechos vitales en los que las personas comunes eran protagonistas y había recibido en retorno hechos artísticos en los que esas mismas personas no pueden traspasar el plano del gozoso receptor, convertido en mero espectador al fin del proceso.

Así como la poesía tradicional no brinda información descriptiva sobre las costumbres populares sino solo alusiones con valor testimonial o válidos nomencladores de objetos del conocimiento colectivo - lo cual ocurre, por ejemplo, con las colecciones de adivinanzas-, la literatura de “proyección folklórica”, ya sea en lengua “gauchesca” o de estilo “nativista”, parte de una consideración de aquel mundo donde campea espontáneamente la oralidad, desde su “afuera”. Por ello su puesta en discurso escrito es rica en el aspecto descriptivo de la comunidad elegida como marco para las acciones de sus protagonistas. La nostalgia valoriza el paisaje “con sus distintos tonos de verde” y el cantor dice ver, en el espejo de sus sentimientos, a la “mama” “déle trajinar” con la escoba, el mortero, el telar, la ollita i’ loco y el huso de hilar; cree ver al “tata”, tan patriarcal como ocioso, “pitando un chala y meta matear” como para buscar compensación por los grandes trabajos que en la paz y en la guerra tuvieron de sus ancestros. El que salió a rodar tierras halla, en la “vuelta al pago” de sus mayores, los valores antes inadvertidos de zambas y vidalas; el canto desde lejos cumple promesas hechas a la “mama vieja”; la luna es la que sabe del “largo caminar” del andariego y un reiterado grito de “Volveré” afirma la intención de reunirse con aquello y aquellos que se supone están aguardando a un peregrino que desearía “volver a ser niño” por la sola magia del regreso.

En este aspecto el tradicionalismo tanguero cumple una función parecida. Cada uno de los personajes, de los sucesos cotidianos, de los rincones típicos de la ciudad y del suburbio halla su mención en las letras de los Tangos, de los Valses y de las Milongas, como para que los ágiles pies de los bailarines los recorran en planos dibujados como los laberintos floridos de los más diestros fileteadores intuitivos. Allí, entroncado sin solución de continuidad con las cuadreras pueblerinas, está el *turf* con sus confesos “berretines que tengo por los pingos / metejones de todos los domingos” y su figura cumbre, Ireneo Leguizamo, “el pulpo”, “Legui”, favorito de los “burreros” y de los tangos, que dio nombre e imagen en carrera a una marca de caña y pasó a la historia de la publicidad con aquella pregunta expresada por boca de un extranjero: “¿Por qué le habrán puesto caballos?”. Allí están los viejos barrios embellecidos por la nostalgia, los lugares de encuentro - las calles, las esquinas, los cafés, el conventillo “con su piso de ladrillo / minga de puerta cancel ...”-, los amigos evocados por el “¿dónde andarán...?”, los pibes, las mujeres - madres, hermanas, minas, madamas, paicas, grelas-, los amigos, la filosofía del poeta y el Tango mismo, su música en la viola o el fueye, su lenguaje, su gente, su destino. Algunos elementos de valor simbólico proceden del universo de los bailes criollos como el mate y la guitarra, el “percal” y “las trenzas”; el “sombrero” y “el cuchillo”

A partir de los años 30 una nueva y fuerte línea del tradicionalismo se expande desde el Nordeste hacia el Noroeste y hacia la región pampeana, para ganar finalmente adeptos en los segmentos más populares de todo el país. Se trata, como se ha dicho, del universo sonoro de los aerófonos de fuelle y de las proyecciones del Chamamé (a veces explícitamente “tanguado”), de la Polka y del Chotis tradicionales y de las nuevas formas nombradas derivadas de aquellas como el Rasguido doble o la Guarania, de origen paraguayo, o, en menor grado la Chamarrita, afincada en Entre Ríos aparentemente, por influencia llegada por el Uruguay desde Río Grande do Sul (Brasil). Con estas especies, aptas para el canto y el alegre baile de parejas enlazadas, los acordeonistas del Nordeste irrumpen en la música tradicional criolla que tenía hasta

entonces como gran instrumento solista a la guitarra, naturalmente, sin excluirla. Por otra parte, mientras la Cumbia de Colombia disputaba preferencias en medios rurales y suburbanos con el superviviente Pasodoble español (ejecutado como baile de pareja enlazada), desde Córdoba, avanzaba una modalidad musical diferenciada, mezcla de diversos ritmos americanos a la cual dio nombre el número de integrantes de los conjuntos que la ejecutaban: el “Cuarteto”. En la dinámica sociedad que habita el límite con Bolivia los Carnavalitos, Bailecitos y Cuecas coyas comenzaban a compartir el gusto local con Takiraris, Sayas y Bailes de Caporales, ritmos importados de aquel país.

Aunque sólo sea por la diversidad de respuestas culturales distintas en forma y función que observamos en materia de bailes sociales en la Argentina desde 1914 hasta 2000 puede concluirse que no basta con hablar de “cultura popular”: es necesario pensar en términos de “culturas populares”.

Sin embargo la aplicación de aquella útil categorización socio-antropológica que consiste en reconocer la existencia de un *continuo rural urbano* diferente en cada área de cultura folk de un territorio uni o multinacional, nos lleva al encuentro de una falsa frontera divisoria entre el universo urbano del Tango y el rural de los bailes criollos o “bailecitos de la tierra”. El análisis pormenorizado de las diversas formas y especies de expresión verbal que los acompañan, las preferencias por ciertos instrumentos musicales y su circulación territorial que tiñe especies con su particularidad sonora, conduce a derribar barreras y a observar con mirada atenta los nuevos paradigmas que van surgiendo de la apropiación popular, libre y dueña, de formas indicadoras del cambio cultural. Los préstamos de elementos característicos de cada uno de estos complejos patrimoniales integrados por bienes musicales, organológicos, poéticos y dancísticos y su instalación en el receptor como cosa propia que genera variantes, son fenómenos indudables que, en su dinámica contribuyen a afirmar los núcleos de las cinco áreas del territorio cultural argentino que, por tabulación de densidades y frecuencias de aparición de sus fenómenos “testigos”, ha definido nuestro Programa “Atlas de la Cultura tradicional argentina”¹².

Por fin, la necesidad de expresar conjuntamente ambos universos, de echar mano a lo “otro” que proviene de un “mismo” diastrática, diafásica y diatópicamente diferenciado pero esencialmente integrante de un mismo sentimiento de identidad nacional, parece tener un paradigma en el Tango *El torito*, llamado también “el Tango de Mitre”, porque aunque fue registrado como propio, en letra y música, por ángel Villoldo (*circa* 1915), aparece en una curiosa grabación discográfica, adjudicado nada menos que al sexto Presidente de la República Argentina, don Bartolomé Mitre (nacido en Buenos Aires el 26 de junio de 1821 y fallecido en la misma ciudad el 19 de enero de 1906). Tal disco fue impreso en Alemania en los primeros años del siglo pasado y su etiqueta, donde figura la marca Chantecler, lleva el número de registro 1167 y reza así, textualmente: “EL TORITO, tango criollo. Letra del Teniente General Bartolomé Mitre. — Música de Pedro J. Rius. — Manuel García (Lico) con orquesta” y su letra, con algunas variantes según las fuentes de que se dispone¹³, dice así:

EL TORITO

Aquí tienen el torito,
el criollo más compadrito
que ha pisao la población;
donde quiera me hago ver
cuando llega la ocasión.
Pa la danza soy ladino
y en cualquier baile argentino
donde yo me he presentao
al mozo más bailarín
he dejado abochornao.

¹² www.ferlabo.com.ar

¹³ Página WEB del Museo Mitre, Buenos Aires y otras referencias *on line*. Comunicaciones recibidas del especialista Arcángel Pascual Vardaro..

hago una sentadita,
de aquellas que yo sé hacer,
es el disloque, señores,
pues me tengo mucha fe.
Mi cuerpo es como un resorte
cuando me pongo a bailar
y en todas partes el premio
a la fija he de ganar.

Segunda parte

Yo tengo una morochita
que es muy pierna y comadrita
en el arte de bailar,
y todavía no halló
quien la pueda aventajar.
Todo el mundo nos halaga
y somos la yunta brava
conocida por aquí,
y nadie se presentó
que nos pueda competir.
En los bailes nacionales
nadie nos puede igualar,
pues con mi prenda formamos
la pareja sin rival.
Lo mismo bailamos tango
que gato con relación,
la zamacueca, el cielito,
la hueya y el pericón

Que el ilustre polígrafo, traductor de clásicos grecolatinos y del Dante, compilador de la obra más importante de su tiempo sobre lenguas indígenas americanas, introductor en nuestra literatura de temas tan significativos como el del payador Santos Vega, el del ombú, o el del juego del pato, haya escrito, en su vejez, la letra de un Tango, es por muchos motivos, muy significativo. Pero, más allá de la información incompleta y tal vez errónea sobre este hecho, lo que queremos destacar es que este Tango - dividido en dos partes, Primera y Segunda, como los bailes campesinos, y en cuyos versos finales dichos “bailes nacionales”, como se los llama, aparecen hermanados, como “lo mismo” para el avezado bailarín y para su pareja- , muestra, una vez más, la presencia de una dinámica transición entre los patrimonios coreográficos populares de la ciudad y del campo y la coexistencia temporal de algunas de sus manifestaciones más características.

Nuestra tarea de compilar el léxico de los Bailes criollos y del Tango baile para dos obras de próxima aparición en la Colección “La Academia y la Lengua del Pueblo” de la Academia Argentina de Letras, ambas con Prólogos de Pedro Luis Barcia, nos llevó a separar un gran cúmulo de materiales que excedían lo requerido por dichos libros pero cuya riqueza nos ha llevado a las reflexiones muy sintéticamente presentadas en esta ponencia.

* * *

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BORGES Jorge Luis.

1960 El *‘Martín Fierro’*. Buenos Aires: Columba.

CORTAZAR Augusto Raúl.

1969 *Poesía gauchesca argentina*. Buenos Aires: Guadalupe.

DE LARA, Tomás e Inés L. RONCETTI DE PANTI.
1969 *El tema del tango en la literatura argentina*. Buenos Aires: Ediciones Culturales Argentinas [1968].

FERNÁNDEZ Güizzetti, Germán.
1960 *Comunidad semi-folk, Complejo rural-urbano. Comunidad folk*. Trabajo de base para el Primer Congreso Internacional de Folklore de Buenos Aires (5-10 de diciembre)

FERNÁNDEZ LATOUR DE BOTAS, Olga.
1967- 1972 “Poesía popular impresa de la colección Lehmann-Nitsche” en *Cuadernos del Instituto Nacional de Filología Folklore*, N°s. 5, 6 y 7, Buenos Aires.
1977 *Prehistoria de Martín Fierro*. Buenos Aires: Platero.
2009 *Historias gauchescas en las Fiestas Mayas rioplatenses*. Buenos Aires, Academia Nacional de la Historia.

GÜIRALDES Ricardo
1926 *Don Segundo Sombra*. San Antonio de Areco: Proa, Segunda Edición.

JACOVELLA, Bruno Cayetano
1960 “Los conceptos fundamentales del Folklore. Análisis y crítica”. En *Cuadernos del Instituto Nacional de Investigaciones Folklóricas*, N° 1. Buenos Aires.

LUGONES Leopoldo
1961 *El payador*. Buenos Aires: Centurión. Original [1916].

PEÑA Juan Manuel
2009 “Ricardo Güiraldes, el gaucho que bailó tango”, en *La Nación*, “Rincón gaucho”, Buenos Aires, sábado 18 de abril. Edición impresa.

Páginas de Internet citadas

GARCIA GIMENEZ Francisco, Elvino Vardaro y Oscar Arona.
c.1930 “Bailes de patio”. Tango. Versión electrónica disponible en:
<http://www.todotango.com/spanish/biblioteca/partituras.asp>.

SOTO, Rafael
27-07-2009 “Mitre, letrista de tango”. Comentario del artículo de Rodolfo Walter Philippeaux (*Clarín Revista*, 9 de octubre de 1966) Versión electrónica disponible en:
http://www.museomitre.gov.ar/biografia_misclanea_tango.htm.

<http://www.buenastareas.com/ensayos/Danzas-Tradicionales-Del-Paraguay/3747904.html>

<http://www.ferlabo.com.ar>.

<http://www.mundotangodanza.com.ar/polca.htm>.

<http://www.oni.escuelas.edu.ar/2001/bs-as/desfile-criollo-artesanal/fiestas.htm>

* * *

Olga Fernández Latour de Botas. Escritora, docente e investigadora, nacida en Buenos Aires, especializada en los campos concurrentes del Folklore, la Historia y la Filología. Ensayista, narradora y poeta, es autora de más de cien trabajos éditos -libros, fascículos y artículos- publicados tanto en el país como en el exterior. Ha recibido numerosas distinciones nacionales e internacionales. Miembro de número de la Academia Nacional de la Historia, de la Academia Argentina de Letras y de otras entidades académicas del país y del extranjero. Creadora y Directora del programa “Atlas de la Cultura Tradicional Argentina” (ACTA), Directora del Centro de Estudios Folklóricos “Dr. Augusto R. Cortazar” de la UCA y de la Cátedra Extracurricular de Etiología Cultural Argentina “Prof. Bruno C. Jacovella” de la Universidad del Salvador. Fundadora de la Asociación Amigos de la Educación Artística (AAEA). Presidenta fundadora de la Institución Ferlabó, cuyo lema es: **“Por la comprensión, para la paz”**. El Gobierno de la República Francesa la ha honrado con su condecoración como *Chevalier dans l’Ordre des Palmes Académiques*. (2004)

Teresa Beatriz Barreto. Profesora Universitaria en Artes mención Danza, Danzas Folklóricas y Tango. Jurado en concursos nacionales e internacionales de danza. Asesora y coreógrafa de conjuntos oficiales y privados. Miembro de equipos de trabajo en la elaboración de planes de estudios y contenidos curriculares para instituciones oficiales de danza. Publicaciones: *Danzas Folklóricas Argentinas, Atlas Histórico de la cultura tradicional argentina, Léxico del tango baile, Léxico de los bailes criollos* (en colaboración). Docente titular en el Área Transdepartamental de Folklore – IUNA-.

* * *