

Otra personalidad que se ocupó de las danzas criollas, con similares saberes y en forma contemporánea de Lynch, fue el músico Arturo Berutti. Originario de San Juan, residente en Mendoza y Buenos Aires, tenía conocimiento directo de muchas especies coreográficas de las que se ocupa. Las describe en una serie de artículos publicados en la revista que sostenían los jóvenes músicos argentinos del primer nacionalismo musical, *El Mefistófeles*, a mediados de 1882. Su aparición es anterior a la del trabajo de Lynch. No nombra al pericón. Se revela que no lo había visto ni oído.¹⁰

Hay un dato importante que manifiesta Berutti en uno de los artículos que da a publicidad, con el título general de *Aires nacionales*. Se refiere a la *Mariquita muchacha*, danza de múltiples parejas, y de su coreografía señala: “cada caballero con su correspondiente compañera a la derecha, enseguida se saludan y dan principio a la primera figura que es hacer una cadena como la de la primera parte de Las Cuadrillas de nuestros salones.” Esto es exactamente lo que dice Lynch de la primera figura del pericón y que señalamos como única de cuadrilla que poseía. Por lo que se manifiesta, ni siquiera le era privativa. Con relación a la media caña señala de una de sus figuras: “...todos los bailarines dan una vuelta redonda como la de los Lanceros, pero sin hacer cadena, hasta llegar a colocarse en el lugar donde principiaron”¹¹, que es lo que Lynch señaló para la tercera figura del pericón, que acá puede quedar justificado por lo que de contradanza puede tener la media caña. Pero, de todas maneras, se trata de figuras generales.

En relación con esto que estamos viendo, nos hallamos en posición de colegir que aquello que de contradanza que hoy posee el pericón, viene de una coreografía de estrado, de espectáculo, tal cual se hizo un día y se sigue haciendo hasta el presente con esta y otras danzas, que por algo existen los maestros del rubro.

Este pericón llegó a los Podestá sin el canto, de modo que lo que conocemos es la parte instrumental, que tiene claras frases de acompañamiento y otras con un giro melódico. No tuvo la parte de canto porque no se le aportó en la ocasión. Los guitarreros no la dieron fuese porque ya para entonces no se la recordaba o no fueron capaces de ofrecerlo.

El pericón original se hacía en guitarra. Para lograr mayor caudal sonoro se empleaba más de una. Podestá señala a “un grupo de guitarreros” que trae Regules. Serían más de dos. Lynch, en sus transcripciones que son para guitarra, indica para una de ellas: “La segunda guitarra acompaña en el tono.” Lo más común serían tres, incluyendo el guitarrero cantor y dador de órdenes. Más adelante se emplearía, en la campaña, el acordeón. Si hemos

¹⁰ BERUTTI, Arturo, 1986: 341-360.

¹¹ Op. cit. : 346.

señalado una sonoridad de arpa en algunas frases, debe entenderse que esos acompañamientos habrían de provenir de algunos tomados de este instrumento, todavía muy empleado en el centro del país y otrora en su litoral, acompañando otras especies tradicionales.

La primera frase musical es la conocidísima con la que se cantó popularmente –porque no es más que un acompañamiento– el “Juancito de Juan Moreira...” y que caracteriza este pericón:



Ejemplo n° 1: Juancito... (frase completa)

Su consecuente, otra frase similar, es una figuración para instrumento de cuerda punteada, de acompañamiento de la danza, con simple arpeggio de bajo estructurado en dos compases necesarios para completar los dos pasos básicos de la danza. Toda la obra está configurada de esta manera, con frases que son de acompañamiento y alguna que presenta melodía acompañada, como hemos señalado.

De la frase inicial, como algunas de las que continúan, puede señalarse que es semejante a las frases habituales de las viejas contradanzas (bien marcado todos los tiempos, destacado el primero, melodía acompañada de muy claras cadencias, etc.) pero también lo es de todas las danzas de salón de los siglos XXVIII y XIX y en especial, en relación con el pericón, del vals, la *redowa* y la mazorca.

Asunto aparte merece, en este pericón, la consideración del *trío*. Ya señalamos en cuánto se diferencia dentro de él, faltando agregar que también presenta un cambio de tonalidad: de *La bemol mayor*, que es el de toda la obra –salvo una inflexión en *menor* (una frase de acompañamiento en parte *B*)–, pasando a *Re bemol mayor*. Además, en el *trío* se encuentra la única frase lírica de toda la danza. A esa le hallamos reminiscencia de

tonada cuyana –de las que son en tiempo ternario–, por su giro melódico, las síncopas de tiempo y aún por el acompañamiento que discurre por terceras paralelas, que no se escucha en otro momento. Pero hay algo más, aparte de estas reminiscencias, que nos parece encontrar: las frases de este *trio* son de mazurca. Dicho claramente: en el *trio* tenemos mazurca. Pero también observamos que, por ejemplo, en el cierre de la frase *c* de la primera parte (*A*), cabe perfectamente un cierre cadencial de mazurca. Para el caso del *trio* viene a significar que al menos esta sección no puede ser anterior a mediados de la década del cuarenta, en que fue conocida esta danza en Buenos Aires.

Esta relación entre la mazurca y el pericón ha de prolongarse en el tiempo, como si este primer ejemplo no fuera una interpolación extemporánea, de modo que presenta aspectos de interés que deben ser considerados. En el ejemplo segundo que da Lynch, “que se toca tanto en esta Provincia como en el interior y en la Banda Oriental” y se lo brinda un uruguayo, encontremos cierres cadenciales similares a los de mazurca. No podemos establecer algo más que eso en relación, pero está indicando una similitud que luego sería aprovechada, en forma no premeditada. Veremos más adelante la relación que se establece entre el pericón y la “ranchera”, y también con la *rancheira*, que es también un tipo de mazurca.



Ejemplo n° 2: segunda frase del *trio*

Veamos algo también interesante. Una cuarteta que circulaba entonada por calles de Buenos Aires por la década del ochenta, decía: “Mañana por la mañana / me voy a las Cinco Esquinas, / a tomar un mate amargo / de la mano de mi china”. Esta copla de raigambre hispana, hacía referencia a las cinco esquinas que aún se forman en las calles Juncal y Libertad, siendo éste un lugar peculiar de la ciudad. De esta cuarteta obtuvimos la melodía con que se cantaba, según los recuerdos de quien la escuchara de su abuela, nacida aquí hacia 1878¹². Contrariamente a lo que habría de suponerse, no

¹² Informante: Alberto Sorcio.

lleva melodía de milonga sino de pericón. Pareciera que haya sido de este modo originariamente, dada la fecha de nacimiento de quien la recordaba desde su infancia y que no haya existido la posible influencia del pericón que difundieron en Buenos Aires los hermanos Podestá, que ha sido después de 1890. Los dos primeros versos se cantaban en ella con melodía semejante a la primera semifrase del pericón de *Juan Moreira*. Aunque hubiera perdido su originaria melodía de milonga a favor de la famosa del pericón, está señalando una adaptación extraordinaria, porque pasaríamos de una melodía de tiempo binario aplicada a una cuarteta octosilábica, a una de tiempo ternario. Por esta dificultosa adaptación y la universal difusión de esta frase o su inicial semifrase, es que creemos hallarnos ante un uso de esta melodía anterior a la difusión de la pieza *Juan Moreira*. Esto viene a significar que, dada la universal dispersión que parece mostrar, habría de ser, al menos en esta frase o en su primera semifrase, una cita común que vino a incluirse en ambos ejemplos.

Este pericón siguió siendo popular en Buenos Aires por la difusión de la pieza teatral, aún en la campaña, y por nuevas ediciones de su música, pero se difundió otro, compuesto para ser representado en otra obra criolla –de los varios que debe haber habido, para no repetir en una nueva pieza el de *Juan Moreira*. Así aparece uno en competencia, a favor de la gran difusión que aquel tenía.

Pericón Por María

En el año 1900, Antonio D. Podestá estrenó su “boceto lírico” *Por María*. En él, dado su carácter de pieza campera, se bailaba un pericón, según ya se estilaba entonces como medio de lograr éxito de taquilla. Al pericón seguía un gato, en la escena del baile. La obra no se representó mucho. El estreno fue en noviembre, al cierre del año teatral y se daría siete veces en las temporadas de 1901 y 1902 y algunas más en el interior del país¹³. Pero el pericón de esta obra tuvo mayor fortuna que otros que pudieron hacerse con el mismo fin. En mayo de 1902 la revista *Caras y Caretas* reprodujo una página musical bajo título *El Pericón*, sin indicación de autor¹⁴. No se trata de una reproducción de hoja impresa sino manuscrita, pero no de copista, como hubiera sido lo normal para el caso, sino de aquello que podríamos considerar un limpio original, con todas las abreviaturas de uso en aquellos años (por ejemplo, el signo de repetición de compás), en escritura a mano alzada y al correr de la pluma. Señalemos que

¹³ PODESTÁ, José J. 1930-2003: 104.

¹⁴ *Caras y Caretas*, n° 178, 10 de mayo de 1902.

pocos números más adelante, la misma revista publicó un gato escrito de la misma forma y por la misma mano que el anterior. Del gato se señala que su autor es Antonio D. Podestá. Ambas páginas fueron acompañadas por fotografías de bailarines vestidos a la vieja usanza gauchesca. En el segundo caso se señala que son de la compañía de los hermanos Podestá y una fotografía que ilustra el gato pertenece al grupo que bailaba el pericón.

Leyendo la dificultosa grafía de la danza primeramente publicada, venimos a ver que se trata del pericón de la obra *Por María*. Aquí se lo presenta como el pericón genérico aunque no es el del drama *Juan Moreira*, el primero y conocido por todos. Dada la importancia del medio donde apareció, nos animamos a decir que allí tuvo su espaldarazo y ahora tenemos un nuevo pericón que ha de perdurar,ailable como el anterior. Al respecto, por medio de las fotografías se señalan figuras. Son ellas según el orden en que aparecen: “Espejo”, “Molinete”, “Coronar”, “Armas al hombro”, “Formar pabellón”, “Corona entrelazada”, “Final”. En la publicación posterior del gato, aparece una fotografía que pertenece a la serie anterior de los bailarines del pericón. Lleva la leyenda: “Castañetas”.

Este pericón de Antonio D. Podestá aparecido en *Caras y Caretas* tiene su interés musical, porque carece de una parte que se halla en el que luego fuera editado con la firma de Gaetano Grossi como arreglador para la escritura pianística y que es el que ha quedado hasta el presente; tampoco tiene el gato que en esa edición se presenta al final y que no aparece en la revista por no corresponder. No significa esto que en la obra no se lo hiciera, porque se señala que en ella había pericón seguido de gato y así parece ser según la copia, donde al final falta un compás que, sin duda, llevando un acorde final era también el inicial (en anacrusa) de la danza que seguía. El agregado en la escena de esta otra danza, que no es de conjunto y es de lucimiento de una pareja, ha sido sin duda para ofrecer un final más vivo al cuadro, con fines de lograr mayor aplauso. Cabe señalar que el gato que se reproduce en número posterior de la revista, de autoría de Antonio Podestá, no es el que luego aparece asociado con el *Pericón por María*.

Desde el punto de vista musical, el *Pericón por María*, en su versión definitiva, no posee ninguna relación melódica con el de *Juan Moreira*. Escrito en 3/4, tonalidad de *Fa mayor*, posee la forma: *Introducción – A – B – A' – C – B' – Coda*, que es exactamente la misma que presenta el pericón que da Ventura Lynch, del que no creemos haya pretendido tomar ejemplo de la forma¹⁵.

¹⁵ No consideramos las dos frases y *coda* de gato, que aparece a continuación en esa versión. Nota: Puede consultarse cualquiera de las ediciones de la música que existen, que son todas idénticas, reproducidas por diferentes medios.

De la versión definitiva poseemos una edición, sin indicación de editor, que consideramos la primera. Allí se lee: “*Por María. Boceto Lírico Nacional de Antonio Podestá. Pericón y Gato*. Arreglado para piano por G. Grossi.” De esta misma poseemos una onceava edición con la misma carátula, que trae las indicaciones de las figuras y las voces de mando, que ahora se hacían necesarias porque había quienes deseaban bailarlo. A las ediciones de este pericón nos parece que hace referencia este comentario periodístico de 1906, que hemos publicado en una ocasión: “...un Pericón cuya venta ha sido de 20.000 ejemplares, más o menos, al precio de 50 centavos, produjo a su autor la simpática suma de *diez mil pesos!!*”¹⁶.

Otros pericones

En julio de 1891, según información de Vicente Gesualdo, salió impreso, por la casa Hartmann, la obra titulada *El Pericón*, “Capricho” para piano por Francisco Hargreaves. En la carátula de la edición se lee: “Pericón. Baile Nacional del Litoral Argentino y Uruguayo. Transcripto por...” Vemos que todavía no es “pericón nacional”, sólo “baile nacional”, pero se indica su ubicación territorial. Por otro lado –cuestión de venta– se señala que se trata de una transcripción cuando, en realidad, es una fantasía o capricho pianístico sobre temas de aquella danza. Está realizado sobre semifrases del pericón de *Juan Moreira*. El autor ha evitado iniciar –luego de una introducción “Imitando la guitarra”– con la frase ya tan popularizada del “Juancito de Juan Moreira...”, que le hubiera quitado seriedad a su obra. Alterna frases y semifrases puramente de acompañamiento con otras de carácter melódico, similares al del drama gauchesco.

De los primeros años del siglo es la edición de *Escucha chinita mis lamentos*, “Pot-pourri de Aires Criollos Populares” de Enrique Astengo, que incluye una larga cita del pericón de *Juan Moreira*, el único pericón que parece entonces conocerse. Reproduce de éste, en compás de 3/4 y tonalidad de *Sol mayor*, las tres frases que conforman la parte *A* y una de *B*. No había consideraciones a Gerardo Grasso ni a José Podestá, presentándolo como “aire criollo popular”. Se halla en la necesaria adopción de lo popular rioplatense, proveniente de una banda del Plata que pasa a la otra.

De 1910 es otra fantasía que hemos encontrado, que refiere a esta danza. Se trata del *Pericón argentino*, obra para piano del músico italiano Elmérico A. Fracassi, pianista, compositor y profesor, radicado en el medio

¹⁶ Revista *Música*, n° 5, 1 de marzo de 1906.

bonaerense. En la edición se señala “Obra original de...”, advertencia de que no se trata de un arreglo, y “Compuesto en el año 1910”, que parece indicar una obra musical más, de las tantas que se hicieron, con motivo del centenario patrio de ese año. La obra es similar a la de Hargreaves pero no toma frases del pericón de *Juan Moreira*. Ciertamente han pasado veinte años. Las frases melódicas tienen reminiscencias camperas que, en cuanto a pericón, parecen ser originales. Se presentan éstas alternando, como parece corresponder, con frases de acompañamiento, que predominan, dentro de un pianismo de lucimiento. Esta obra, como la anterior de Hargreaves, no aporta elementos a la danza pericón pero señala su difusión.

En 1910, con motivo de los festejos del Centenario, el pericón es considerado danza de moda por los extranjeros que visitaron Buenos Aires en esa ocasión, los que señalan el auge que adquirieron las canciones y los bailes nacionales, en particular el pericón, sin duda por las audiciones que de este último se hicieron en recepciones oficiales. Al respecto, un álbum con música local para piano que editó, como homenaje al Centenario, la tienda “A la Ciudad de Londres”, incluía el de Grasso.

Para estos festejos del Centenario llegó al país, en representación del rey de España, la que se haría tan popular infanta Isabel de Borbón. Entre las fiestas y homenajes que se le hicieron, hubo una velada literario-musical en el Teatro Avenida. En el programa figuró un pericón bailado por las principales actrices de las compañías españolas que actuaban en la ciudad, vestidas con trajes tradicionales de cada una de las provincias españolas, haciendo parejas con bailarines locales. Puede haber sido acompañado por orquesta porque, entre otros números del programa, se puso en escena una zarzuela.

El día 20 de mayo se le ofreció a la Infanta una excursión a la estancia de Leonardo Pereyra, en la línea férrea a La Plata. Después del almuerzo, luego de un paseo por los considerados mejores jardines de propiedad privada del país, se presentaron los bailarines de la compañía de Pablo Podestá, dirigidos por él mismo, para danzar un pericón. El acompañamiento instrumental estuvo a cargo de una orquesta que había amenizado el almuerzo. Suponemos que debe haberse tratado de la música del pericón *Por María*. Lo curioso es que la Infanta pidió una película cinematográfica de la danza, que pensamos habrá visto filmar allí, y solicitó una copia de la música “para agregarlo a su archivo personal”. Luego se bailó un gato y hubo canciones criollas acompañadas de guitarra¹⁷.

También el pericón contó por entonces con un nuevo elemento de difusión. Hacia 1910 se grabó en disco fonográfico un *Pericón y gato*, que hace suponer sean los que se bailaban en la pieza *Por María*¹⁸.

¹⁷ *La Prensa*, 21 de mayo de 1910.

¹⁸ *Caras y Caretas*, nº 701, 9 de marzo de 1912.

En 1913, en un catálogo de discos *Atlanta* figura grabado un *Pericón Mar del Plata*, por Pedro José Palau, músico español radicado en Buenos Aires, autor de música ligera y también de obras criollas, composición ésa que no hemos encontrado.

A fines de la década del veinte o hacia 1930, aparece un pericón con el título *El último gaucho*, con letra de J. M. Velich y música de Antonio Bonavena. Posee forma *A – B – A'* (que se repite) – *Coda*, con frase en *menor* en la segunda que integra la parte *B*. Se trata de un pericón que sigue los lineamientos de lo que se supone, ya pasado treinta años de conocido, debe constituir esta danza.

Alrededor de 1930, la casa editora de Natalio Héctor Pirovano edita el pericón *Por María* “en lujosa edición de papel superior”, según anuncio que también señala: “Este nuevo ejemplar contiene todas las voces de mando del Bastonero, las rilaciones [sic] y el canto para el Gato Final, como también una serie interesante de indicaciones para el baile.”¹⁹.

Tiene difusión por entonces, en edición económica, la que realizara la casa Julio Korn, que trae también las voces de mando, que sólo en líneas generales siguen a las originales de Podestá. Por lo que hemos visto tampoco éstas quedaron estructuradas en forma definitiva, no obstante la difusión que en este caso tuvieron, pareciendo ser que cada director de danza ha buscado aquello que estimó más conveniente para lucimiento de su conjunto. Es general que la danza se inicie con una entrada de las parejas y se termine con la figura del pabellón de la patria, también con variantes que parecen ser bastante posteriores, como formar con los pañuelos la escarapela nacional.

Ubicado cronológicamente más tarde, es otro pericón original, también de una obra de escena, titulado *Paja brava*, perteneciente a la comedia *Sentimiento Gaucho*, con letra de Ivo Pelay y música de Francisco Canaro. La obra fue dada en 1942, estimamos que como estreno. El pericón fue editado en versión para piano con letra indicada, con dedicatoria “Al público uruguayo” y su música trae a la memoria el de *Juan Moreira*. Se observa también acá que todavía estaba vigente el terminar el cuadro con un breve gato. Sería el momento de señalar que esto del agregado de esta danza en el estrado, que luego se refleja en ediciones y grabaciones, hizo creer a alguno que el pericón tradicional finalizaba con un “aire de gato” [sic].

¹⁹ *Catálogo de música para piano*. Buenos Aires: Casa Bottacchi, s/f, p. 15.

Pericón y ranchera

A mediados de la década del veinte, hizo su aparición la ranchera en Buenos Aires²⁰. Este tipo de mazurca se bailaba generalmente por parejas independientes. En nuestro trabajo publicado a que hacemos referencia, señalamos varios tipos de rancheras, entre las que son más urbanas y las más camperas. Dentro de estas últimas hay algunas que podríamos denominar “apericonadas”, según se nos ocurre ahora. Estas últimas poseen no sólo carácter criollo, sino la estructura y aún frases de pericón. En ese trabajo hemos señalado algunos títulos con estas características, como *La mentirosa*, música de Lito Bayardo, *Cadenita de amor*, música de C. Marcucci, *Maíz frito*, música de Cabral, y otras.

Presenta interés ver algunas relaciones entre rancheras y el pericón. Hay varias de ellas que tienen frases de pericón, sin duda para darle el carácter criollo que se pretendía en esta nueva especie. Si bien en alguna hay citas de las de *Juan Moreira*, en otras hay claras frases de pericón que no pertenecen a los conocidos. Este es el caso de *Maíz frito*, que posee la forma $A(a - b) - B(a) - A'(b - a - b) - B(a) - A'(b - a - b) - B(a) - A'(b)$, con todas frases que se repiten. Las frases b , así de A como de B , son de pericón. Como puede observarse, esta ranchera está formada por sólo tres frases y la que tiene mayor presencia, más que las otras dos juntas, es la que remite al pericón. De modo que aquí la filiación es clarísima.

Las rancheras *Torta frita* y *La cosquillosa*, la primera con letra de V. Candeloro y la segunda de Brancatti, ambas con música de Carlos Bravo – el autor de *Mate amargo*, que fue la primera “ranchera” – son simples y con frases de pericón que le prestan sabor criollo; *La potranca*, música de Grassi, es otra ranchera que tiene una primera frase de pericón que le da carácter; *Seguile la pista*, música de Francisco Lauro, tiene en sus frases mucho de pericón. Con *Me enamoré una vez*, ranchera con letra de Lito Bayardo y música de Francisco Canaro, tenemos un acabado pericón con música original. Su forma es: $A(a - b - b') - Puente - B(a - b - b') - A(a - b - b') - Puente - B'(a' - b - b')$ El a de A , tiene carácter de introducción y, cuando se repite, de intermedio. El canto se encuentra en la parte B . Todas sus frases son de pericón, salvedad hecha del *puente*.

Cadenita de amor, subtitulada “*Ranchera de mi corazón*”, letra de Nicolás Trimani y música de Carlos Marcucci, está indicada: “Gran Ranchera con Motivos de Pericón”. Tiene su segunda frase (b de A) tomada de la primera semifrase del pericón de *Juan Moreira* (el famoso “Juancito...”) con cierre diferente, propio de mazurca. Esta frase tan

²⁰ Ver nuestro trabajo “La mazurca y la ‘ranchera’ en Buenos Aires, ciudad y campaña”. En *Revista del IIMCV* n° 28, 2014. p. 277 y ss.