

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 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.

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 diatratric, 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.