

Veniard, Juan María

El pericón. Su música

Revista del Instituto de Investigación Musicológica “Carlos Vega”

Año XXIX, N° 29, 2015

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:

Veniard, Juan M. “El pericón : su música” [en línea]. *Revista del Instituto de Investigación Musicológica “Carlos Vega”*, 29.29 (2015). Disponible en:
<http://bibliotecadigital.uca.edu.ar/repositorio/revistas/pericon-su-musica-veniard.pdf> [Fecha de consulta:.....]

EL PERICÓN. SU MÚSICA

JUAN MARÍA VENIARD
(UCA - -CONICET)

Resumen

El presente trabajo continúa la serie de estudios que venimos publicando sobre la música de especies coreográficas tradicionales de la Argentina, incluyendo su origen musical. En el caso del pericón, danza de múltiples parejas, analizamos su música a partir de los ejemplos que se poseen, los recogidos en el siglo XIX y los difundidos en el estrado de espectáculo, siendo estos últimos los que constituyeron la especie tradicional. Analizamos su relación con la contradanza y con la mazurka.

Palabras Clave: Danza tradicional – Argentina – Análisis musical – Pericón.

THE *PERICÓN*. HIS MUSIC

Abstract

The present work is part of a larger published series addressing the music of Argentinean traditional choreographic species and its origins. Regarding the Pericón, dance of multiple couples, we analyse its music as from the examples there are; those collected during the 19th century and the ones broadcasted at the stand of the show, being the latter those which constitute the traditional species. We also analyse its relation with the contredans and the mazurka.

Key words: Traditional dance – Argentina – Musical analysis. – *Pericón*.

* * *

El pericón es una danza criolla que ha sido conocida en el Río de la Plata desde fines del siglo XVIII, relacionada con aquellas otras criollas danzadas en conjunto, que incluyan alguna figura de contradanza, entre ellas el cielito y la media caña. El pericón no fue danza salonesca –como ocurrió con el cielito en la época de la guerra de la Independencia–, quedó para salas y patios de campaña.

El baile en contradanza se lo considera tener origen en la *country-dance* inglesa, pasada a Francia en el siglo XVIII como *countre-dance* y de allí a

España como “contradanza”. Con una estructura musical peculiar y coreografía que la distingue, tuvo la contradanza gran difusión en Europa y América como danza de salón y también como danza general en fiestas de campesinos. En muchos países habría de convertirse, con características locales, en especie tradicional con carácter festivo y aún así se mantiene.

El pericón se asemeja a la contradanza en que es danza de múltiples parejas en relación de dependencia, en número par, las que lo hacen sueltas o enlazadas, participando de figuras generales. Para llevarlo a cabo debe contarse con quien dé voces de mando para los cambios de figuras, que si son muchos los bailarines se hará necesario un bastonero. En el pasado fueron ocho los bailarines, posteriormente se amplió el número. En la campaña se mezclaban danzantes de toda edad y solía hacerse al aire libre.

Si la contradanza está formada por números cerrados –con una estructura musical y coreografías correspondientes–, el pericón no los posee, de modo que en él se hace, en forma encadenada, una serie de figuras coreográficas sobre un único discurso musical estructurado en partes. Las figuras son conocidas por todos los bailarines y se han de variar según la orden del bastonero, que anuncia la próxima que habrá de hacerse y el instante en llevarse a cabo, a la voz de “¡Ahura!...”. El bastonero anuncia las figuras y dentro de ellas los movimientos. Estas figuras son las generales de toda contradanza pero también lo son de otras danzas tradicionales de múltiples parejas, por lo tanto no son privativas de alguna pero revelan cierta antigüedad. En algún punto, promediando el desenvolvimiento de la danza, pueden tener lugar las “relaciones”, cuartetos octosilábicos que se ofrecen las parejas en voz alta en el medio de una ronda, primero el hombre y después la mujer. Por el modo en que son dichas deben serlo de interés para todos, generalmente de carácter jocoso y de pulla entre ellos si se trata de “relaciones pares”, que todos festejan. El empleo de “relaciones” proviene de danzas populares españolas.

La música en el pericón discurre a través de sus partes y de las figuras coreográficas correspondientes, y se detiene en el extenso momento de las “relaciones” sólo en los instantes en que las parejas hacen su contrapunto. Inmediatamente continúa la música y la circunvalación a ritmo. De modo que, musicalmente hablando, la duración es variada pudiendo ser extensa, sobre frases que deben necesariamente repetirse. Las repeticiones, en estos casos, son aleatorias. No sólo la debida repetición de cada frase, necesaria para hacer completo el desplazamiento de los danzantes, sino la infinita repetición de una de ellas en una extensa figura con variantes, cuando los bailarines son muchos. De modo que en la práctica hay una forma ampliada, que no es sólo la que figura en la sucesión de las partes, con las repeticiones obligadas, como puede verse en las ediciones para piano o para guitarra. Esto es lo que da carácter y encanto a la música popular

tradicional, máxime cuando estas repeticiones se hacen con adornos, variaciones rítmicas o cambios de altura.

Es, al presente, danza conocida en la Argentina y en el resto de la cuenca del Plata: Uruguay y Paraguay; en el sur del Brasil (zona *gaúcha*) se encuentran elementos relacionados con el pericón en sus danzas tradicionales. En Uruguay y Paraguay es danza de raigambre popular; en la Argentina es danza de estrado, de espectáculo. En aquellos países se halla en el caso que presenta entre nosotros el chamamé o la chacarera, danzas de la tierra que se bailan espontáneamente, en ciertas reuniones.

No conocemos, con certeza, la música con que debió bailarse el pericón en el siglo XVIII o aún en la primera mitad del siglo XIX. Poco nos ha llegado de la segunda mitad, entre ello un ejemplo de gran difusión que, al menos, pertenece a esta época. Su historia es bien conocida y se relaciona con el drama gauchesco *Juan Moreira*. Esta pieza, sobre la novela homónima de Eduardo Gutiérrez, primero en pantomima y luego dialogada, fue realizada por José J. Podestá. En ella tenía lugar una escena de fiesta popular, en la cual se bailaba un gato con relaciones. El propio José (Pepe) Podestá relató que estando su compañía en Montevideo, el año 1889, Elías Regules (padre) que vio la pieza, le sugirió cambiar la danza por un pericón: "...pero no lo conocíamos y él se comprometió en el acto a darnos las lecciones necesarias. Fue cosa instantánea: al otro día de mañana el señor Regules congregó en nuestro local un grupo de guitarreros orientales conocedores de la música del Pericón, y él personalmente nos dirigió, con tanta eficacia que esa misma noche, sin aviso previo, lo bailamos ante el público con delirante suceso."¹ *Juan Moreira* se representó allí cuarenta y dos veces, antes que la compañía regresara a Buenos Aires, donde se la daría, ahora para siempre, con este pericón.

Los Podestá, que eran hombres de pueblo, criados en ambas márgenes del Plata, no conocían el pericón, que en el Uruguay estaba muy escondido en el interior del territorio y en la zona litoral de la Argentina hacía cerca de cincuenta años que había desaparecido como danza popular vigente en la campaña. La conocían, sí, guitarreros orientales y un Elías Regules que formaba parte de aquel ambiente de entonces, de autores y gente cercana al espectáculo, que señala Mariano G. Bosch "muy dados a las gaucherías y cosas del campo y las criollerías"². La intervención de Regules, nativista convencido y conocedor, da legitimidad a la música que hicieron oír los Podestá posiblemente con las mismas guitarras de los orientales, tomando en consideración que el gato y las décimas que se cantaban en escena eran

¹ PODESTÁ, José J. 1930-2003: 57.

² BOSCH, Mariano G. , 1969: 40.

acompañadas también por guitarra. La coreografía no ha de haber presentado ninguna dificultad para la *troup* de los Podestá, como lo prueba el hecho de que lo aprendieron a bailar, suficientemente bien para hacerlo ante el público, en sólo un día. Se explica: bailaron números habituales de danzas de múltiples parejas en relación de dependencia, con similitudes de contradanza –que sin duda esto les indicó Regules– que todos conocían, como que entonces en el salón aún se frecuentaba la cuadrilla y estaba en plena vigencia la de lanceros.

Cabe acá una digresión. En el Uruguay se dice haber noticia de que este pericón fue dado a escuchar en una transcripción para piano del músico italiano –allí radicado– Gerardo Grasso, el año 1887, esto es, dos años antes que lo conocieran y lo difundieran los Podestá en su circo. De haber sido así, nada cambia en su posible autenticidad. Regules y alguno más que lo acompañaba y también los guitarreros, podían conocer el pericón de toda la vida o sólo por haberlo escuchado de Grasso, o ambas cosas. Pero allí estaba para ellos con toda la propiedad y cierta antigüedad, como para dar carácter a una obra ubicada en la campaña de la provincia de Buenos Aires casi veinte años antes. De todos modos, esta inclusión parece ser anterior a la edición que hizo Grasso de su versión para piano, porque hubiera sido– el caso que viniera Regules con la pieza impresa.

Todavía hay algo más. En 1893 vuelven los Podestá a Montevideo. Allí dan la pieza criolla *El entenaio*, de Elías Regules (¿padre?), que incluía el pericón y, según expresa José Podestá, entre los espectadores “[...] se hallaba el doctor Alberto Palomeque, quien entre otras cosas, me dijo que en Tacuarembó había visto bailar el pericón, y que, en un momento dado, los bailarines formaban guirnaldas y el pabellón de la patria con pañuelos blancos y celestes. Me aseguró que esto era de mucho efecto, aunque no recordaba con exactitud cómo eran las figuras.” Debido a su sugerencia lo “ensayó” al día siguiente y, la misma noche, lo incluyó en la danza. Y agrega: “[...] gustó mucho y desde entonces quedó incorporado al pericón la figura del ‘pabellón patrio’”³. Aparte de las “interesantes consecuencias” –según sus palabras– que tuvo esta figura, que han debido recrear según sus conocimientos de la contradanza por no recordarlo bien el informante, tenemos aquí otra persona que legitima el pericón, que vio bailar en Tacuarembó, departamento del centro norte del Uruguay, bien adentro del país y cercano a la frontera del Brasil.

Este pericón de *Juan Moreira* se haría famoso. Después de su inicio en Montevideo lo sería también en Buenos Aires y luego en gran parte del país por acción del mismo espectáculo de los hermanos Podestá. Tan sería así que bien pronto fuese casi obligado, en toda obra teatral de ambiente

³ PODESTÁ, José J. 1930-2003: 88.

campero, incluir un pericón, con o sin relaciones, a veces con el agregado de un gato, también con o sin relaciones.

El pericón de *Juan Moreira* lo conocemos por la versión para piano hecha por Gerardo Grasso. Tenemos en nuestro archivo ejemplar de la tirada original, por la Litografía de la Escuela Nacional de Artes y Oficios, en Montevideo, en sexta edición, lo que revela su difusión entonces, máxime que enseguida salió otra de la misma imprenta con la música nuevamente grabada pero sin ninguna diferencia y nueva carátula. Estos ejemplares –ya señalado “Baile Nacional del Uruguay”– llegaron a Buenos Aires, mas enseguida, en 1891, la casa Hartmann lo editó aquí y otras casas editaron versiones para guitarra, también en 1891, una de Manuel Pérez Romero y otra de Gaspar Sagreras⁴. De todas formas tuvo gran difusión por todos los medios –cornetas de los cocheros de los tranvías, organitos, bandas callejeras.

¿Cómo sabemos que esta versión de Grasso es la del *Juan Moreira*? Tan simple como que tradicionalmente y desde entonces, se cantó su frase inicial con aquel: “Juancito de Juan Moreira / alcanzáme la escupideira...”, versos escatológicos con diferentes versiones y las rimas deformadas a la portuguesa para disimular palabras indiscretas, totalmente consustanciado con este drama gauchesco, donde Juan Moreira era popularmente conocido como “Juancito”.

Este pericón, en compás de 3/8, tonalidad de La bemol mayor, escritura para piano, indicado tiempo *Allegro moderato*, no está formado por varios números cerrados, como correspondería a una contradanza, si lo fuera, sino que posee una estructura unitaria dividida en partes, con un discurso sin solución de continuidad con alguna repetición de frase perteneciente a una parte anterior –algo inexistente en una contradanza–, y que se repite *da capo* para que los bailarines finalicen en la posición en que iniciaron. Sus frases son de ocho compases, con sub frases de cuatro compases. Esto es general para danzas con coreografías variadas, que realizan figuras o movimientos, en cuatro, ocho o dieciséis compases.

Si bien este pericón de *Juan Moreira* por Gerardo Graso, se editó escrito en un sistema de dos pentagramas como es el obligado para el piano, presenta una textura musical que es de guitarra. No es más que una mera traslación al teclado del piano de música para ese instrumento. Pero si lo escuchamos con atención podemos percibir, en alguna de sus partes, una textura apropiada y hasta propia del arpa. Esto estaría manifestando un origen bastante antiguo, al menos en esas frases musicales, porque el arpa, en la música popular de las costas rioplatense, hacía tiempo había desaparecido. Bien podemos considerar que, como todo espécimen de

⁴ GESUALDO, Vicente, 1960: 1031.

música de tradición oral, pudo sufrir un ensamblado de diferentes orígenes. Así una parte y aún una frase, pudo venir de una danza determinada y aquella que la complementa provenir de una fórmula de acompañamiento de otra, con un definido punteo, que por satisfactoria quedaría ligado para siempre. También, de tipos de acompañamiento que, aunque no proviniendo de una frase tomada del arpa, sugieren una escritura de este instrumento por valerse de fórmulas que le son apropiadas.

Las frases cuadradas que posee –en un antecedente y similar consecuente–, en estructura obligada para la danza, presentan un bajo bien marcado en todos sus tiempos, destacado el primero. La forma de este pericón es la siguiente: $A(a - b - c) - Puente - B(a - b) - A'(b) - C(a - b) * - A'(a - Puente-) - Trio(a - b) - Repetición da capo hasta * - Coda$. Se trata de una forma común en las danzas de salón del siglo XIX –por ejemplo la mazurca–, que incluye un *trio*, como tantas de ellas. Señalamos la existencia de un *trio*, según nuestra opinión, porque presenta todas sus características e, inclusive, el de ser independiente de la forma en que se halla, al no ser incluido en la repetición desde el comienzo “*al signo*” (*).

De acuerdo a la estructura que presenta, estamos en condiciones de señalar que el pericón de la obra *Juan Moreira* no es una contradanza, como se lo tiene considerado. Cualquiera que en cualquier parte del mundo vea esta pieza musical –ignorando lo que se ha escrito de ella– en compás ternario y con esta forma que indicamos, no puede de ningún modo pensar que se trate de una contradanza. ¿Qué ha pasado, entonces? Debemos ir despacio.

Podría suponerse que se trató, antiguamente, de una música de contradanza bailada como tal y que cambió, adoptando la forma musical de las danzas de pareja independiente de salón, esto es: forma ternaria da capo, con o sin *trio* y *coda*. Es mucha la diferencia entre ambas, sobre todo porque la contradanza, en tiempos binarios, poseía variados números y cerrados. La otra posibilidad es que se haya tratado siempre de una danza en métrica ternaria, con la forma que hemos visto tan apta para danzar y tan común, y que lo haya sido con figuras de contradanza o similares, que no sería esto último caso único, tampoco.

Veamos que nos dice Ventura R. Lynch en su tomo *Costumbres del indio y del gaucho*, en su obra *La Provincia de Buenos Aires hasta la definición de la cuestión capital* –esto es: 1880, que es cuando escribe–, en el capítulo que analiza las décadas del cincuenta, sesenta y setenta, con datos que ha conocido directamente y ejemplos musicales “que copiamos fielmente del original”. Del pericón señala que “es otro de los lindos bailes del gaucho”⁵, dándole vigencia para ese período y no indicando que se

⁵ LYNCH, Ventura R., 1883: 24.

trate de una contradanza. Indudablemente que ha llegado a conocerlo pero todo parece indicar que para 1880 era ya un recuerdo.

De su coreografía, Lynch señala: “Denominan a la primera figura *demanda* o *espejo* y que casi es lo mismo que la que nosotros hacemos en la primera de la cuadrilla, la segunda llamada *postrera* es igual al baile de dos haciendo lo que ellos designan con el nombre de *alegre* ⁶. Acá tenemos entonces dos figuras: una semejante a una de cuadrilla –tipo de contradanza de salón– y otra a la de los bailes de dos. Prosigue: “Esta figura concluye con el canto y valsan hasta sus respectivos puestos”, esto es: sigue baile de dos y concluye el canto. Continúa: “La siguiente es la *cadena*, consiste en ir valsando comenzando por la derecha y corriendo pareja por pareja hasta encontrar la propia.” Y prosigue: “Por fin la última es el *Cielo*. Cada individuo coloca su compañera frente a él. Esta vez hacen *el alegre* con *castañetas* y valsan hasta quedar colocados en la primera posición.” La figura del “cielo” es exactamente, según lo indicado por cronistas, la de la danza conocida por “cielo” o “cielito”. De manera que según Ventura Lynch, tenemos cuatro figuras: una semejante a una de cuadrilla; otra como los bailes de dos; otra (la “cadena”) asimilable a danzas varias de conjunto, inclusive contradanza; y una de “cielito”, que no sólo conformaba el cielito danza, sino que formaba parte del minué montonero o federal, en idéntica forma. Por lo tanto, de contradanza en la coreografía sólo tenemos la primera figura, aunque similar. Bien poco para caracterizarlo como tal, aún en este aspecto.

Queda también señalado que en el pericón, como en todas las demás danzas de pareja, inclusive el cielito, había canto. Sabemos que éste estaba a cargo del guitarrista, también encargado de señalar los cambios en las figuras. Lynch, que no señala la existencia de relaciones, da ejemplos de letras para cantar que tienen “el metro de la seguidilla”, versificación española de uso en la música popular. Señalemos que la seguidilla, con sus tan particulares versos de siete y cinco sílabas, da carácter especial a la música, al menos por los acentos que, en los versos de cinco, presenta en las sílabas pares y se reflejan en aquella.

Lynch ofrece dos ejemplos de pericón y esto es de gran valor. Ambos ejemplos están escritos en compás de 3/4. En el primero⁷ posee dos frases de ocho compases, con repetición. La primera es un diseño de acompañamiento, la segunda es frase melódica. Curiosamente encontramos ya acá algo que se presenta como característico del pericón y que más adelante tomarán otras danzas de imitación criolla –como el vals “criollo”–, que es el alternar una frase que hemos llamado “de acompañamiento”, con frases melódicas. Podemos pensar que lo consignado haya sido toda la

⁶ *Ibidem*.

⁷ *Ibidem*.

música de este pericón o sólo un fragmento. El segundo ejemplo⁸, “*Tempo di Wals*”, tiene la siguiente forma: $A(a - b) - B(a - b) - A'(a) - C(a) - B'(b)$ *Repetición da capo*. Como puede observarse, posee –con las habituales variantes que presentan los diferentes ejemplos de danzas del mismo género– la misma forma que el pericón de *Juan Moreira*. Esto nos indica no sólo la autenticidad de aquél, sino que ésta era la forma que tenía el pericón y se reconocía como tal. Y esta forma del pericón reconocido como tal, hasta lo que sabemos de los ejemplos que tenemos, no es de contradanza.

En el análisis que hemos hecho de cuadrillas hallamos que el primer número de ellas y a veces también el tercero, presentan la forma $A - B - A - C - A$, con variantes, que es la del caso del pericón de *Juan Moreira*. De manera que pudiera decirse que el pericón sería un primer número de cuadrilla, sin *trío*, que sería señalar que el pericón apareció después que lo hizo la cuadrilla, esto ya entrado el siglo XIX, en que habría sucedido entonces este cambio y que, además, cambió la métrica de la danza –de binaria a ternaria– que es algo imposible como es disparatada esa suposición. Es más lógico suponer que se trata de una danza con la forma musical común de muchas, inclusive números de cuadrilla, que presenta las coreografías generales de las danzas de varias parejas (cuatro u ocho) que no están muy lejos de las que poseían la contradanza y sus descendientes la cuadrilla y los lanceros, danzas por cierto famosas en el siglo XIX y de conocimiento general.

Ahora bien, el pericón de *Juan Moreira*, que es sólo instrumental, nos llegó con una coreografía de contradanza que parece no poseía la del gaucho, según Ventura Lynch. Ya vimos la historia: un día tuvo en el escenario coreografía de cuadrilla o contradanza, y más tarde allí otra figura del mismo tipo, de quien la sugirió aunque no la recordaba bien. Veamos las que indica el propio José Podestá, que preparó quintillas de cuatro versos como voces de mando, las que reproduce en su libro de memorias. Resumimos: 1- Formar espejo; 2- balanceo y romper girando; 3- media cadena de mujeres; 4- puente de hombres; 5- pasan las mujeres; 6- balanceo 7- cadena y rueda grande; 8- armas al hombro; 9- avance de hombres; 10- avance y media vuelta; 11- otra media vuelta, a la compañera; 12- gran rueda para las relaciones “quien sepa y pueda”; 13- ronda, mujeres al centro; 14- coronar; 15- romper contramarchando y preparar pabellón; 16- formar pabellón; 17- contramarcha a la izquierda y reverencia⁹. Hay notables diferencias con las figuras que señala Lynch.

⁸ LYNCH, Ventura R., 1883: 25.

⁹ PODESTÁ, José J. 1930-2003: 96-97.