

reconocida como de pericón, aunque frase de acompañamiento, viene a ser bailada como mazurca-ranchera e integrada a una danza de este tipo. Pero no sólo hay esta cita. Toda la ranchera presenta música de pericón. Quien la escuche puede pensar que se trate de esta danza, y hasta sin notar que posee frases de mazurca. Esto ha sido el interés de los autores, porque la letra describe un baile de pericón: “Que formen las compañeras / enfrente de sus gauchitos / y arranque la bastonera...” Su forma es:  $A(a - b - a) - B(a) - A'(b) - A(a - b)$ . Como hemos visto, la finalización en una frase que no sea  $a$  de  $A$ , es general tanto para el pericón como para estas rancheras. Los autores, conocedores de los géneros populares, vieron la posibilidad de fundir las dos especies. El público lo aceptó como que, aparte de la versión para guitarra, poseemos la 13a. edición de la versión para piano. Pero tenemos en esta composición algo más, por cierto curioso. La semifrase que indicamos remite al pericón de *Juan Moreira*, es igual a aquella que señalamos se entonaba en la cuarteta “Mañana por la mañana...” Nuevamente cruce. Evidentemente que esta ranchera, compuesta a fines de los años veinte, ha tomado aquella melodía de la cuarteta, que era de pericón y relacionada con el del drama gauchesco. Aunque sea sólo por esta cita, le da entidad a aquella melodía recordada.

Un paréntesis. En una reunión de gente entendida, entonamos esta cuarteta que se suponía, por su letra, debía haber sido por milonga. Antes de decir que era con melodía de pericón, una estudiosa conocedora de nuestra música, dijo: “¡Esto es ranchera...!” sin medir, por el acto reflejo, la distancia de los años, pero muy revelador por cierto, para nuestro caso.

Con la ranchera *La mentirosa*, letra de Lito Bayardo y música de José Luis Padula, se produce el paso que ya no puede sorprendernos. Del pericón de *Juan Moreira* toma la primera frase de la parte  $B$ , que ubica, similar al ejemplo anterior, como segunda frase de  $A$ . Nuevamente una frase reconocida como de pericón –aunque también de acompañamiento– viene a integrarse a una mazurca-ranchera. Pero no queda en esto el resultado de una hermosa ranchera, en la que su autor parece haberle querido dar un aire criollo con la consabida frase, porque todo lo demás, original, es también pericón. Posee la forma:  $A(a - b - a) - B(a - a') - A'(a - b) - B(a - a') - A'(a')$ , una de las tantas formas de ranchera, que permite en este caso también serlo de pericón. La frases  $b$  de  $A$ , son las tomadas del pericón de *Juan Moreira*, haciendo semifrases en mayor-menor; las frases  $a$  y  $a'$ , de  $B$ , son de pericón sin esta filiación. De modo que se oye todo a lo largo de la composición claras frases de pericón. En el  $A'$ , tiene lugar el canto. Pero hay más. Hemos visto que, con el tiempo, esta ranchera pasó a ser bailada como pericón, porque hubo quien vio que se prestaba perfectamente para ello. Así últimamente se la registra, en grabaciones, como *Pericón “La mentirosa”*, perdiendo su condición de “ranchera”. Tenemos, entonces, un pericón más en el escaso repertorio de esta danza,

que viene a ser tan de autor y original como el de *Por María*. Con esto, podría suponerse que éste fue el camino que siguió el de *Juan Moreira* en su origen: de mazurca a pericón.

Hemos visto, además, en una grabación realizada en fiesta popular en Las Heras (Mendoza), bailar una ranchera con letra que inicia: “Banderita de la Patria, blanca y celeste...”, que no hemos podido ubicar, y hacerlo como pericón con todas sus figuras. Es otro ejemplo de la correlación que existe entre mazurca y pericón.

Es el momento de definir aquello que entendemos por “frase de pericón”, distinguida, dentro de la ranchera, de la que no lo es o no lo es tanto. En primer lugar hay que recordar que el tiempo del pericón es moderado y que en la ranchera es más vivo y, a veces, acelerado en grabaciones. De modo que hay que apreciar estas frases, en la ranchera, en el tiempo del pericón. Como hemos señalado, es frase de ocho compases formada por dos semifrases, constituidas, a su vez, por dos incisos, que son la base de su estructura. Presenta acompañamiento muy marcado en todos los tiempos, destacando el primero. El movimiento es isócrono: no corresponde un *rallentando* en ninguna de sus frases, algo que posee en común con otras danzas. Mas tiene una particularidad en los acentos. En principio, como sucede en la mazurca, se marcan bien todos los tiempos. Pero la acentuación no es igual y pareja. En unos hay apoyos en el tercer tiempo y, en otros, un claro acento en el segundo –lo que es también común en la mazurca– y muchas veces esto aparece señalado en las ediciones. También se percibe y se hace necesario, un acento cada dos compases (por incisos) y, en este caso, hay un acento natural que falta (vendría a convertirse un  $3/4$  en  $6/8$ , métrica ésta común de muchas danzas, incluyendo las criollas). La acentuación es también según la figuración: si la marcha melódica va hacia una nota aguda, allí habrá un apoyo, sea en el segundo o tercer tiempo. De manera que hay variedad de acentuación, aun en la misma frase. Pero ésta se ha de mantener, al menos, por cada dos incisos.

En el pericón tiene importancia el acompañamiento, considerando que se trata de música instrumental para marcar los pazos de danza. De modo que, como hemos señalado –y aun para la ranchera–, habrá frases con estas características, que no son para acompañar el canto, cuando lo haya, sino el desplazamiento de los danzantes. El canto ha de seguir la línea del acompañamiento.

Frases de pericón genuinas o, al menos, que podamos considerarlas con cierto origen en música tradicional, son sólo las que ofrece Wilde y las del *Juan Moreira*. Las demás son recreaciones. Pocas son aquellas: siete en Wilde, entre los dos ejemplos –dos sin la línea del grave– y cinco en *Juan Moreira*, sin contar las dos que forman el *trío*, que son frases de mazurca

aun en el acompañamiento. Pero sin embargo, viendo unas y otras, podemos encontrar algo que hace que una frase quede adscripta a lo que percibimos como “pericón” y, lo más interesante, así también lo percibieron aquellos que compusieron pericones o rancheras con esta filiación o, por su medio, pretendieron darle carácter criollo a su pieza musical.

La frase “pericón” más acabada, para el conocimiento general en la época en que esto se produjo, fue la del “Juancito...”, que hemos reproducido. Es una frase de acompañamiento que, sin embargo, adquirió letra popular callejera. Está claramente formada por incisos, que se repiten. Pero obsérveselos bien, los incisos son anacrúsicos. Las dos primeras notas en el inicio (*La* y *Do*) son de entrada, pudieron no estar. El pueblo, con su intuición, no las cantó: el “Juan-ci-to...” parte de la tercera figura y la vocal acentuada cae en la primera del compás siguiente. La línea melódica grave acompaña. Las segunda y tercera frases, en forma idéntica. Las partes *B* y *C* tienen de diferencia que sus incisos son acéfalos; *B*, presenta un pase al modo menor de su tonalidad, recurso muy del acordeón y, por lo tanto, de otras especies, que ha quedado, como hemos visto, para los pericones. No reproducimos esto y el resto, que pueden ser consultados en cualquiera de las numerosas ediciones que existen.

Las frases y semifrases suelen presentar cierres cadenciales que, sin ser privativos del pericón, le son característicos: descenso por grado conjunto en voz superior o destacada. También hay ascenso por grado conjunto en los bajos, octavados, recurso del arpa y del acordeón. Pero algo que distingue a las frases de pericón es el bajo que procede constantemente con el arpeggio desplegado del acorde, en estado fundamental o inversión. En el pericón de *Juan Moreira* esto ya se ve en la segunda frase:



**Ejemplo n° 3: *Juan Moreira*, segunda frase**

Las notas repetidas o las figuraciones breves, en la voz superior, remiten al punteo de la guitarra. Debemos señalar que en las repeticiones de frases se acostumbraban estos adornos. También la reiteración de valores puntillados que, entre paréntesis, caracterizan igualmente a la mazurca. En el pericón *Por María* –aunque recreación, fue considerado acabadamente como tal– aparecen síncopas reiteradas, algo también común en danzas de salón y música criolla tradicional. Estos son elementos que reunidos definen, en la escritura y auditivamente, las frases de pericón.

### **El pericón en Paraguay, Chile y Brasil.**

En la República del Paraguay se registra en la actualidad un pericón, con este nombre, bailado en fiestas muy populares de tradición y en actos escolares. Se baila generalmente de ocho parejas, que era la forma tradicional, y también por múltiples parejas. Parece tener la característica de ser siempre con relaciones y esto aparenta ser lo más interesante del baile, porque se interrumpe la música –generalmente a cargo de una “banda de campaña” o a veces también con arpa y guitarras – al cabo de cada frase musical o dos frases, para que esto tenga lugar. A cielo abierto se baila descalzo y en otras ocasiones así las mujeres y los hombres calzados. En estrados las mujeres bailan con calzado blando.

Musicalmente este pericón posee una única melodía formada por dos frases musicales, que se repiten con su cierre cadencial correspondiente. No hay más que eso. La primera (anecedente) es, con la ligera variante de no presentar valores puntillados, la misma inicial del pericón de *Juan Moreira*, no así la segunda que presenta una frase que no tiene esta procedencia. Estas dos frases constituyen el tradicional, porque también en algún caso se toman dos frases del de *Juan Moreira*, por ejemplo de su parte *B*. Cabe preguntarse por el origen de la primera frase: ¿es la suya frase musical anterior a la difusión del drama gauchesco o proviene de éste?; ¿tiene origen común con el de la campaña uruguaya? Lo mismo nos hemos preguntado ante casos semejantes de algunas *ranchieras* brasileñas, al estudiar la “ranchera”. Damos las dos frases musicales, que suelen presentarse con pequeñas diferencias, en escritura nuestra, tomada de audiciones, en la misma tonalidad que la publicada del *Juan Moreira* para mejor comparación:

Primera frase:



Segunda frase:



#### Ejemplo n° 4: pericón paraguayo

Debemos señalar, de paso, que Federico Riera, en su libro *Recuerdos musicales del Paraguay*<sup>21</sup>, escrito en 1958, no nombra el pericón entre las danzas tradicionales de su patria, por más que lo hace con diecisiete de ellas y explica varias vigentes, no obstante la brevedad de su trabajo. ¿Para entonces no había noticia de él, ni siquiera del pasado? En este caso se trataría de una recreación dentro de los últimos cincuenta años, con frases musicales del acervo popular o citas del pericón de Juan Moreira.

De Chile se dice que llegó el pericón en el pasado y que algo de éste hay en la actualidad. Nos hemos informado de la existencia de una danza llamada genéricamente “pericona” que conoce variantes, cada una con su designación de lugar, en el sur de este país, más precisamente en el archipiélago de Chiloé. Es una danza, en general, en tiempo binario, pero la hay en ternario también, que bailan dos parejas que pueden replicarse, con un acompañamiento instrumental constante, con una figuración rítmica similar al de nuestro malambo en aquellas que son binarias. No vemos que ninguna guarde relación con estos pericones rioplatenses que conocemos ni que tampoco la tenga con la contradanza o la cuadrilla, ni en la música ni en la coreografía. Hay un punto de contacto con el viejo pericón, en cuanto que se cantan estrofas de cinco o siete versos en quintillas pero, como señalamos, esto es general en el canto popular de origen español.

En el sur del Brasil (zona *gaúcha*) no se baila el pericón pero hay mucha relación con él en la *rancheira*, que es un tipo de mazurca similar a nuestra ranchera. Hay varios tipos de *ranchieras*, inclusive de distintas regiones, pero cabe decir que en éstas se alternan las frases puramente de acompañamiento con las melódicas, como en la ranchera y el pericón.

Lo interesante es que algunas *ranchieras*, como se dio en la Argentina con su similar, tienen frases de pericón, inclusive tomadas de la primera frase del de *Juan Moreira*, que presenta ésta una distribución geográfica

---

<sup>21</sup> RIERA, Federico, 1959.

notable fuese, como dijimos, anterior o posterior a la difusión de la obra de los Podestá. En ocasiones, cuando la música hace estas citas de pericón, que son generalmente de las frases de acompañamiento, los bailarines hacen figuras diferentes de las que venían haciendo, por ejemplo un zapateo del varón frente a la dama. También es interesante hacer notar que las bailan indistintamente como danza de pareja independiente o haciendo figuras de conjunto, acercándose en esto último al modo de bailar el pericón. Al respecto cabe decir que la ranchera Mate amargo, de Bravo – que la han adoptado como *rancheira* tradicional– la bailan de este modo, como pericón y, además, hemos hallado el caso de que haya frase muy parecida a la de esta ranchera. De modo que han encontrado lo más natural el danzar estas mazurcas-rancheras con figuras de contradanza, sin dejar de ser mazurcas. Procedimiento que pudo aplicarse al pericón en su inicio o, ya en el Uruguay, para la época de los Podestá.

### **El pericón uruguayo y el pericón argentino**

En la actualidad se reconoce la existencia de dos pericones –esto es: la música– a los que se les adjudica autenticidad. Son los ya señalados de las piezas *Juan Moreira* y *Por María*. El primero es el que se ha denominado “Pericón nacional” y es conocido como “baile nacional del Uruguay”, que vendría a ser el único allí. Pero también a éste se lo considera en la Argentina cuando se habla de pericón.

Los uruguayos tienen muy en claro su situación con respecto al pericón desde fines del siglo XIX. El suyo, “nacional”, es el de la pieza *Juan Moreira*, con una cierta autenticidad y antigüedad, que señalamos. Conocido en la Argentina también fue aquí “pericón nacional”, que era designación que ya tenía agregada. Difundido el de la obra *Por María*, hubo quien denominó a éste “nacional argentino” aunque no se abandonó el otro a los uruguayos. Los puristas de aquí designaron al oriental “rioplatense”, porque no se podía ignorar el arraigo del “Juancito de Juan Moreira...” en nuestras costas. A esto agregamos la posibilidad de que esta melodía ya hubiera estado también antes acá, como hemos indicado.

Ambos pericones, que son los únicos dos conocidos ampliamente en la margen occidental del Plata, tuvieron su origen y punto de difusión en la escena teatral, y lo fueron por acción de los hermanos Podestá, uruguayos. El primero de ellos ostentando cierta autenticidad; el segundo, obra original de autor.

En la actualidad estos pericones y algún otro nuevo que apareció, son considerados ejemplos de nuestra danza “pericón”, que además es

“nacional” porque así lo quiere la designación que lo acompaña y la figura del pabellón nacional adoptada por José Podestá con los colores uruguayos, que también son argentinos por lo que de hermanos tenemos. De este modo se harán presentes en fiestas patrióticas escolares y de algunas asociaciones de tradición, como danzas de espectáculo. Sus cultores estiman estar en presencia de danzas antiguas –como se considera por ejemplo a la condición–, con su coreografía y música tradicionales. Hemos visto que esto no es así. Poco sabemos del primitivo pericón y lo que hoy se hace en un estrado es sólo un vistoso reflejo de aquél.

Sin embargo no faltó el funcionario público que, demostrando pocos conocimientos al respecto, propusiera a esta danza la categoría de “nacional” pero ahora con fuerza de ley. Como si esto fuera necesario y produjera algún cambio en el devenir de la propia danza. La ley nacional sancionada lleva el número 26.297 y es de fecha 14 de noviembre de 2007. No es muy específica por cierto. Dice así: “Art. 1. Declárase danza nacional argentina, la danza pericón. / Art. 2. Comuníquese...” Habrán existido consideraciones en la comisión que la trató o algún intercambio de opiniones. No lo hemos averiguado. Tampoco los castigos a los desacatados de esta ley.

No se especifica en la norma legal cuál pericón es el nacional. Si el de la pieza *Juan Moreira*, de José Podestá, considerado como propio en el Uruguay o el de Antonio D. Podestá de la pieza *Por María*, que son aquellos que han sido siempre los únicos tomados en cuenta. Con esto se llama a engaño respecto de la música, porque ambos que fueran, en su música no son genuinos, ni en su coreografía tampoco. Por lo tanto, el Estado manda con fuerza de ley considerar nacional una danza que no poseemos realmente, que es sólo una noticia histórica. Estimamos que de haberse visto la necesidad de elegir una danza con carácter de símbolo patrio, debió hacerse con alguna otra con mayor autenticidad, privativa de nuestro país y con cierta genuina vigencia en su territorio.

### **Recapitulando**

El pericón es una danza que, frecuentada popularmente en el siglo XIX, con referencia documental desde fines del siglo anterior, posee elementos comunes –en forma estructural, frase musical y coreografía– con otras danzas tradicionales de iguales características, que presenten forma tripartita, movimiento moderado, tiempos ternarios de subdivisión binaria, elementos estos que no permiten asociarlo a la contradanza. En cuanto a su antigüedad, de él no poseemos más que frases musicales que provienen de la segunda mitad del siglo XIX y, aún en parte, por lo que posee de

mazurca, sólo con la antigüedad de ésta en el Río de la Plata. Su actual coreografía es de estrado y data de 1890. Con ese carácter se mantiene al presente, justamente como danza de espectáculo, no danzada espontáneamente por el pueblo.

\* \* \*

## **BIBLIOGRAFÍA**

BERUTTI, Arturo

1986 *Un argentino en el mundo de la ópera*. Buenos Aires: Instituto Nacional de Musicología, 1986.

BOSCH, Mariano G.

1969 *Historia de los orígenes del teatro nacional argentino y la época de Pablo Podestá*, edición revisada por J. A. De Diego, Buenos Aires, Solar/Hachette.

*Caras y Caretas*. n° 178. Buenos Aires, 10 de mayo de 1902.  
n° 701. Buenos Aires, 9 de marzo de 1912.

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

GESUALDO, Vicente

1960 *Historia de la música en la Argentina*. Buenos Aires: Beta.

*La Prensa*. Buenos Aires, 21 de mayo de 1910.

LYNCH, Ventura R.

1883 *La Provincia de Buenos Aires hasta la definición de la cuestión capital...*, Buenos Aires.

*Música*, n° 5, 1° de marzo de 1906.

PODESTÁ, José J.

1930 *Medio siglo de farándula*. Córdoba: Imprenta Argentina de Córdoba.

2003 *Medio siglo de farándula*. Buenos Aires: GalernA.



RIERA, Federico

1959 *Recuerdos musicales del Paraguay*. Buenos Aires; Perrot, col. Nuevo Mundo, n° 26.

VENIARD, Juan María

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

\* \* \*

**Juan María Veniard** es Licenciado en Música (especialidad Composición) y Licenciado en Musicología (UCA) y Doctor en Historia (USAL). Es Investigador en el Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (CONICET), área de Historia de la Cultura, en el Centro de Investigaciones en Antropología Filosófica y Cultural (CIAFIC), Buenos Aires. De su autoría tiene los siguientes libros publicados, en diversas instituciones: *Los García, los Mansilla y la música; La música nacional argentina. Influencia de la música criolla tradicional en la música académica argentina; Arturo Berutti, un argentino en el mundo de la ópera; Aproximación a la música académica argentina; La temática nacional en los libros de lectura de primera enseñanza; La lírica hispana en el Plata y la primera temporada de ópera española; Música en la iglesia. Las manifestaciones musicales en los templos católicos de Buenos Aires (1536-2000); Música en la calle. Las manifestaciones sonoras en las calles de Buenos Aires*. Ha dirigido publicaciones, participado en trabajos editados como coautor y colaborado en variadas publicaciones de la Argentina y del exterior, que abarcan diversos temas relacionados con la historia de la cultura nacional.

\* \* \*