

REVISTA

del Instituto de Investigación Musicológica "Carlos Vega"

25



Abras
 Arancet Ruda
 Carrizo Rueda
 Dubatti
 Fernández Calvo
 Ferrari
 García Brunelli
 Giacosa
 González
 Goyena
 Morla
 Mosca
 Novoa
 Pedrotti
 Pérsico
 Polo
 Pozzo
 Roubina
 Saitta
 Sciammarella
 Suárez Urtubey
 Veniard
 Vittacco
 Wolkowicz



FACULTAD DE ARTES Y CIENCIAS MUSICALES

PONTIFICIA UNIVERSIDAD CATÓLICA SANTA MARÍA DE LOS BUENOS AIRES



UNIVERSIDAD CATÓLICA ARGENTINA
SANTA MARÍA DE LOS BUENOS AIRES
Rector: Pbro. Dr. Víctor Manuel Fernández

FACULTAD DE ARTES Y CIENCIAS MUSICALES
Decano: Mtro. Guillermo Scarabino

INSTITUTO DE INVESTIGACIÓN MUSICOLÓGICA
“CARLOS VEGA”
Directora: Dra. Diana Fernández Calvo

Editores:
Dra. Diana Fernández Calvo – Lic. Nilda Vineis

Comité Editorial:
Dr. Enrique Cámara (España), Lic. Clara Cortazar (Argentina), Dr. Pablo Cetta (Argentina), Dr. Antonio Corona
Alcalde (México), Dra. Roxana Gardes de Fernández (Argentina), Dr. Juan Pablo González (Chile), Lic. Héctor
Goyena (Argentina), Dr. John Griffith (Australia), Dr. Juan Ortiz de Zárate (Argentina), Dr. Víctor Rondon (Chile),
Dr. Héctor Rubio (Argentina), Dra. Amalia Suarez Urtubey (Argentina), Lic. Yolanda Velo (Argentina).

Referato del presente número:
Dr. Antonio Benito (Perú), Dr. Enrique Cámara (España), Dr. Pablo Cetta (Argentina), Dra. Diana Fernández Calvo
(Argentina), Dr. Juan Pablo González (Chile), Dr. Rubén López Cano (España),
Lic. Mario Muscio, Dra. Melanie Plesch (Australia)

Coordinadora de Reseñas:
Dra. Melanie Plesch

Los artículos y las reseñas firmados no reflejan necesariamente la opinión de los editores.

Diseño: Julián Mosca, Diego Alberton

Imagen de tapa:
Boceto de la puesta en escena de “La salamanca” de Ricardo Rojas con musicalización de Carlos Vega. Fondo
Documental “Carlos Vega” del Instituto de Investigación Musicológica “Carlos Vega” de la UCA.

Los autores de los artículos publicados en el presente número autorizan a la editorial, en forma no exclusiva, para que incorpore la versión digital de los mismos al Repositorio Institucional de la Universidad Católica Argentina como así también a otras bases de datos que considere de relevancia académica.

El Instituto está interesado en intercambiar publicaciones. The Institute is interested in interchanging publications. Das Institut ist an dem Austausch der Veröffentlichungen interessiert. L'institut est intéressé à échanger des éditions. L'istituto è interessato netto scambio di pubblicazioni

I.S.S.N: 1515-050X
Hecho el depósito que marca la ley 11.723.
Registro de propiedad intelectual en trámite
Impreso en la Argentina – Printed in Argentina
Instituto de Investigación Musicológica “Carlos Vega”
Av. Alicia Moreau de Justo 1500- C 1107AFC Buenos Aires
Telefax (54-011) 4338-0882 E-mail: iim@uca.edu.ar
www.uca.edu.ar/facultades/organismos/iimcv

UN PROBLEMA SEMÁNTICO: LA DANZA “EL FEDERAL”

JUAN MARÍA VENIARD

Resumen

Se trata de hallar solución al problema surgido por dos danzas criollas diferentes que ostentan, para los estudiosos, la misma designación, con la particularidad de que los cultores de las danzas nativas denominan, a una de ellas, con nombre inapropiado. Se hace el relato del problema surgido, presentando el estudio de las especies en cuestión y, demostrada su diferencia, se propone una designación para cada una de ellas, sin traicionar los nombres con que fueron conocidas en su tiempo.

Palabras clave: danza tradicional - Argentina - análisis

Abstract

The aim is to find a solution for the problem proceeded by two different creole dances, to which the scholars give the same name, and –in addition– native-music dabbles called one of them with an inappropriate name. The author tells the story about this issue, revealing the whole study of these dances. After being demonstrated the differences between them, it is propound a specific name for each one without betraying the old names by which they were know in their time.

Key words: traditional dance - Argentine - reserch

Relato de una inquietud

En 1989 había solicitado a Miguel Ángel Elías, maestro de danzas nativas que fue de la Escuela Nacional de Danzas, en Buenos Aires, que me enseñara a bailar el minué *montonero*, también llamado ‘minué federal’. Éramos dos parejas de aprendices. La música que nos serviría para danzar era el *Minué Federal en re menor*, composición de 1845 de Juan Pedro Esnaola, el mejor de los que he conocido. Empleábamos la grabación en piano de Aldo Antognazzi (1981).

El desconcierto de Elías se produjo al escuchar la música. Fue allí donde, por primera vez, tomé contacto con un problema que luego me llevaría a estudiarlo. El maestro de baile dijo que él conocía con este nombre una danza en tiempo binario, que no era ésta en tiempo ternario. Pero, hábil como era y como es, sin decir más nos enseñó a bailar aquello que la música le pedía: un minué con valsés intercalados. Pero como es persona cavilosa y cuando lo sorprende un tema no lo deja por años, volvió al tiempo con ese asunto de su danza binaria, que ostentaba el mismo nombre de aquello que habíamos bailado. Pero para esto yo no tenía respuesta alguna. Todavía, mucho tiempo después, me facilitó una fotocopia de un *Minuet Federal* de Juan V. Cianciarulo, impreso sin fecha, que bailaban los hermanos Podestá, que también era —como el de Esnaola— en tiempo ternario, aumentando su confusión, la que no pude resolver.

Mientras tanto, había analizado el minué en un capítulo del extenso trabajo *La música de salón en el Río de la Plata*. Allí historiaba y analizaba esa importante danza en nuestro país, a partir de una buena cantidad de ejemplares originales que obtuve. En un párrafo estudiaba, por aparte, el minué *montonero* o *federal*, como variante de aquél. Ese capítulo, con alguna pequeña adaptación, fue publicado en la *Revista Latinoamericana de Música*, Austin, Texas, en 1992¹. El resto del libro permanece inédito. Quedaba para mí muy en claro en qué consistía el minué rioplatense de la primera mitad del siglo XIX. Era una pequeña forma unitaria, constituida por sólo dos frases musicales de estructura cuadrada, en compás ternario, en escritura instrumental y carácter romántico. La variante criolla, el *montonero*, era lo mismo, con interpolaciones de tiempos *allegri*. Esto sabía por haberlo estudiado por largos meses, en 1990, exclusivamente a favor de la música hallada de aquella época. Y de allí en más fue lo que escribí al respecto y enseñé a mis alumnos.

Años más adelante, en clase de ‘Historia de la Música Argentina’ en el Conservatorio Nacional, una alumna egresada de la Escuela Nacional de Danzas Nativas y Folklore, me hizo saber que este *minué montonero* o *minué federal*, que yo enseñaba, no era el que ella conocía con igual nombre, ni en la forma ni en la métrica. Esto, según a ella le habían enseñado. El problema había surgido cuando le pedí que me acompañara en los pasos de la danza —que aún recordaba del maestro Elías—, para

VENIARD, 1992: 195-212.

mostrar a los otros alumnos. No pudo hacerlo con música original de la época de Rosas y todo fue una confusión. De todas formas le exigí que tomara conocimiento de aquello que en mi cátedra se entendía por 'minué montonero o federal'. La diferencia se presentaba nuevamente pero no me preocupaba. Estaba, y estoy, muy acostumbrado a corregir errores que los alumnos traen de enseñanzas previas y éste lo consideraba uno más. Por otro lado, no me sorprendía esto de un minué binario, cuando ya había oído hablar de la polca ternaria correntina.

Andando el tiempo, y ya últimamente, me tocó trabajar sobre los originales de los arreglos que hiciera Manuel Gómez Carrillo de sus recopilaciones, obtenidas en el noroeste argentino entre 1910 y algo más de 1930. Estos arreglos, para piano, piano y canto o piano y violín, tenían por finalidad la difusión en un medio ciudadano que desconocía, por completo, estas especies de música popular tradicional. Gómez Carrillo publicó dos volúmenes —en 1923 el primero y alrededor de 1930, el segundo— y quedó el material para dos o tres volúmenes más. Me fue ofrecida la edición de aquello que había quedado sin editar y acepté si contaba con la colaboración de Inés Gómez Carrillo, hija del músico santiagueño y conocedora de las especies tradicionales del centro y norte del país². Llevando a cabo la preparación del cuarto volumen es que di nuevamente con el problema de las danzas diferentes que compartían un mismo nombre. Ahora debía encararlo. En este cuarto volumen incluimos la pieza titulada *El federal*, para violín solo, con el subtítulo, original del autor, de "Danza elegante de la época de Rosas. Tomada en Santiago del Estero al arpista ciego Domingo Aguirre"³. Esta danza está formada por dos secciones: un *Andante*, escrito en 2/4, y un *Allegro* en 3/4. Se indica al final 'da capo'. Teníamos acá la danza "El federal", con un tiempo en compás binario interpolado en uno ternario.

Como debía redactar el proemio, y esto en concordancia con la edición crítica que se estaba haciendo, esta danza "El federal", que no era el "minué federal" que conocía, debía ser —al fin— estudiada. Partí de la base de que estaba ante un documento. Esto daba seriedad a aquello que pretendía estudiar. Se recurrió al original. Esta versión para violín estaba tomada de otra para piano solo, editada en la segunda serie⁴. Lleva en ésta el siguiente título y aclaración: "El Federal. Danza elegante (Época de Rosas). Tomada

² La tercera serie salió publicada en 2004, la cuarta en 2005 y la quinta en 2008.

³ GÓMEZ CARRILLO, 2005: 61-62.

⁴ GÓMEZ CARRILLO, s/f: 16-17.

en Santiago al arpista ciego Domingo Aguirre". No quedaban dudas que se trataba de una traslación a la escritura pianística de una toma en arpa. No tenemos la fecha, lamentablemente, pero sí que fue tomada en la ciudad de Santiago, capital de la provincia de Santiago del Estero. El álbum apareció, como se indicó, para 1930 pero fue confeccionado contemporáneamente con el anterior, que fue editado en 1923. De manera que la toma puede ser de alrededor de 1920. Lo que allí está consignado es lo que el informante ofreció y que ha debido señalar como "El federal". Pudo haber indicado, también, aquello de que se trataba de "una danza elegante" o que era "de la época de Rosas", o ser esto añadido por el recolector.

Tenemos, entonces, en la recopilación de Gómez Carrillo, una danza tradicional tomada como tal, tanto como porque Gómez Carrillo se dedicaba a esto como porque alguien dijo que pertenecía a la época de Rosas. La indicación de "danza elegante" le da cierta antigüedad, como también revela un origen salonesco. El informante, por otro lado, es un arpista de música popular tradicional y se supone que su repertorio respondía a esto. Hasta aquí la presentación del problema.

Características del minué *montonero* o minué *federal*.

El minué 'montonero', que para 1836 ya había recibido —en Buenos Aires— el nombre de 'federal', es, como señalamos, un minué con interpolaciones de tiempos *allegri*. En lo que tiene de minué, es exactamente igual a todos los minués que hemos hallado de la época. Esto es: una danza musicalmente de forma unitaria, en tiempo ternario, constituida por dos frases iguales de ocho compases, repetida cada una. En esto no presentan los minués variante alguna. Dieciséis compases efectivos hacen toda la obra. Este fue el minué 'serio o liso'. El que se bailó en todos los salones rioplatenses a lo largo de la primera mitad del siglo XIX y el que integra el minué 'montonero' o 'federal' de la época, sin excepción alguna, a juzgar por las piezas que se han conservado.

Los tiempos *allegri*, también llamados 'alegres', que asimismo los presentan diversas especies criollas, eran conocidos por los rioplatenses como 'cielos' o 'cielitos', nombre que distingue, por otra parte, a una contradanza criolla. Como puede verse, procedimientos comunes y designaciones comunes, que pueden producir confusión. En cuanto a su estructura, he hallado *montoneros* con uno, dos y tres 'cielos' o 'alegres'. El más común parece ser el último, porque es el que, comparativamente, más se halló. Por otro lado está expresando, también, la estructura mayor como arquetipo de la forma. Teniendo en cuenta que los 'cielos' se

escribían por aparte del minué —todos los ejemplos estudiados están en manuscrito y pertenecen a la época—, puede considerarse que algún 'alegre' pudo perderse al estar escrito en otra hoja. De todos modos hay ejemplos de estos minués con dos 'cielitos' y no más, claramente consignado, por tener a continuación una obra de otro tipo en la misma página donde está escrito el montonero. Los 'cielitos' son diferentes entre sí y están escritos en compás ternario pero siempre distinto del que posee el minué. En general es el mismo para todos los de un mismo minué federal. Los 'cielitos' presentan otras características comunes y con relación al minué, que no hacen al problema. Lo expresado basta para identificar la especie, de acuerdo con la documentación.

De manera que la estructura de la pieza es la siguiente: 'minué', tiempo ternario, casi siempre escrito en 3/4, pero también en 3/8 y en 9/8, mayoritariamente con frase anacrúsica, en sus dos tercios en tonalidad principal mayor; forma unitaria, con dos frases cuadradas de ocho compases que se repiten, como lo exige su coreografía. Ambas frases tienen acompañamiento diferente y característico. Sigue a éste el *allegro* primero, en compás ternario, también en estructura cuadrada de ocho compases. Se repite el 'minué', que sólo por excepción se presenta con variante. Sigue a esto el segundo *allegro*, que es otro del anterior, siempre, pero semejante. Se vuelve al *minué*, que si el primero se presenta con diferencias éste también variará en algo. Prosigue, si lo hay, el tercer *allegro*. Luego de esto nuevamente el 'minué', completo o sólo una semifrase de él, con carácter codal. Esto es un minué 'montonero' o 'federal', de la época de Rosas⁵. Distinguido por este nombre en su época, como lo prueban los ejemplares que así lo consignan —por ejemplo, *Minuet Federal*⁶—, por aquellos otros que sin señalarlo tienen forma y características semejantes, y por las crónicas contemporáneas que lo describen.

Característica de la danza *El federal*

Esta danza "El federal" la hemos conocido por la transcripción de Manuel Gómez Carrillo, como queda señalado. Contemporánea de ésta hay otro ejemplo de esta danza debido a Andrés Chazarreta, que también parece haberla registrado en el mismo lugar en que la registró el anterior, esto es, Santiago del Estero. Chazarreta la publicó con su nombre en el tercero de

⁵ Puede verse más en extenso y en detalle, en el artículo señalado en la nota primera, el cual, debe señalarse, lleva años de publicado.

⁶ ALBUM DE JULIANITA LÓPEZ: hojas 45 y 46.

sus álbumes, aparecido en 1923. La presenta bajo título *El minué federal. Baile de época (año 1840)*⁷. De ambos ejemplares, únicos que conocemos con carácter de documento -este último, al menos, es referente de época-, podemos conocer su forma y características, que resumimos a continuación.

El Minué Federal, de Chazarreta. *Tiempo de minué*: 6 compases téticos, en 4/4, que se repiten. Total: 12 compases. *Tiempo de Vals*: 22 compases, en 3/4. Este "vals" está formado por dos frases, una de 10 compases y la otra de 12 pero que, en realidad, son dos frases semejantes, de 12 compases cada una, pero imbricadas. De todos modos, el resultado de 22 compases, rompe la estructura cuadrada de la danza. Repite el "Tiempo de minué": 6 compases, que se repiten con otro final que da por resultado 7 compases. Total: 13 compases (otra cifra que rompe la cuadratura). Estructura: A (a - a) – B (a - a') – A' (a - a').

El Federal. Danza elegante, de Gómez Carrillo. "El serio", *Aire de Gavota (Maestoso)*: 6 compases anacrúsicos, en 2/4 / (4/8), que se repiten, y otros 6 que se repiten, previo un compás de entrada. Total: 24 compases, más uno. "El alegre", *Aire de Valse*: 10 compases que se repiten y otros 10 que se repiten (no son frases cuadradas de vals). Total: 40 compases. Se repite *da capo*. Sigue: "Final", *1º Tempo*: 6 compases (frase inicial con cambio de cierre). Estructura: A (a - a' - b - b') – B (a - a - a' - a') – A – B – A' (a").

- Estas dos danzas poseen en común: compás binario en la primera parte, compás ternario en la segunda. Frases de seis compases en la primera parte, sin cambio en el acompañamiento. La segunda parte, en ambas, semeja un vals, pero no tiene sus frases correspondientes. Única tonalidad para ambos tiempos (tonalidad menor).
- Estas dos danzas poseen de diferencia entre sí: la estructura de toda la pieza. La primera es de forma tripartita; la segunda es de forma bipartita *da capo* con cierre final que reitera una frase del inicio. La primera tiene indicado, para su primera sección, "Tiempo de minué"; la segunda, "Aire de Gavota". La estructura de estos primeros tiempos es diferente. Número de compases variados en las frases de la segunda sección.

⁷ CHAZARRETA, 1949: 28.

Resumiendo y comparando

El *minué montonero* o *federal*, de la época de Rosas, según fuentes documentales, posee: tiempo y estructura de minué; frase de ocho compases que se repite, en compás ternario (3/8, 3/4 o 9/8), tética o anacrúsica. Total: 32 compases. Tiempo *allegro* o *alegre* (también designado *cielito*) en 3/8 o 6/8, en frases cuadradas de ocho compases que se repiten. Se repite el minué, con o sin variantes. Luego un segundo *allegro*, diferente del anterior pero semejante en estructura. Nuevamente el minué, con o sin variantes; luego un tercer *allegro* (si lo hay). Se repite el minué idéntico o en carácter codal (fragmentado). Única tonalidad para minués y cielitos (tonalidad mayor).

Esta danza posee en común con las anteriores: el nombre que la designa en cuanto que es 'federal'.

Esta danza posee de diferencia con las anteriores: la métrica, la estructura, las frases, el modo de la tonalidad. Es decir: todo.

En esquema, las dos danzas anteriores son de métrica binaria en la primera parte —que es la que da nombre y es base de su estructura—, modo menor, estructura A-B-A, o A-B - *da capo* - Final. Presencia de frases de seis compases, en el lento y variadas en el *allegro*.

En esquema, el minué de la época de Rosas es de métrica ternaria en todas sus partes, modo mayor, de estructura A-B-A-C-A-D-A en su forma más extensa, siempre con frases de ocho compases.

Es el punto de aclarar que dos especies coreográficas de métrica y estructura dispares, han de danzarse en forma diferente.

La diferencia entre ellas ha quedado establecida. Comparten la misma designación dos danzas diferentes, en todo lo más peculiar que hace a dos danzas ser diferentes.

Consideraciones acerca de la danza "El federal"

La estructura, carácter y vigencia del minué 'montonero' o 'federal' de la época de Rosas, han quedado establecidos por la misma documentación —piezas musicales conservadas de la época y las crónicas contemporáneas. Sólo queda discurrir sobre el otro 'federal', que se registra en Santiago del Estero como pieza tradicional en la segunda década del siglo XX.

Las versiones de Chazarreta y de Gómez Carrillo, son para ser tenidas en cuenta, como se señaló, en su valor de piezas documentales. Una fue recogida y la otra compuesta "a la manera de", si es que no fue también recogida. Es el caso señalar que Chazarreta no consigna informantes en sus

publicaciones, pero considerando que la incluyó en su álbum *de bailes criollos*, está señalado este carácter popular y tradicional. Copia fiel o recreación, existía entonces allí en Santiago este "Federal".

Teniendo noticia de otros 'minué federales' de la época de estos dos anteriores o inmediata posterior —esto es: primeras tres décadas del siglo XX—, se los revisó para ver a qué respondían. Uno de ellos es el citado de Juan V. Cianciarulo, *Minuet Federal. De la época de D. Juan Manuel de Rosas. Año 1839*, que pertenecía a la pieza *Manuelita Rosas*, estrenada por la compañía de Blanca Podestá en el teatro Marconi y que luego bailó la compañía de Pablo Podestá en el Teatro Nuevo ⁸. Como la versión publicada está dedicada a Carlos Noël en su calidad de intendente municipal de Buenos Aires, que lo fue entre 1922 y 1928, la ubicamos en los años veinte. Tiene una versión para piano solo y otra para canto y piano. Esta sería la que se cantaba en la pieza teatral. Es obra con un cierto desarrollo y fantasía, pues respondía a una letra. De todos modos, y esto nos interesa, el *minué* es un minué: frases de ocho compases, en compás ternario y tiempo de minué. Cabe indicar que tiene un solo tiempo *allegro* (*Tempo di Vals*).

Hay que señalar que en las piezas de teatro criollo siempre había un baile y en las que estaban ubicadas en la época de Rosas era obligado este "minué federal". Los mismos Podestá estrenan, en 1912, la comedia dramática histórica de Nicolás Granada, *El Minué Federal*, con orquesta dirigida por Arturo de Bassi, donde se bailaba esta pieza, que no conozco. Esto también alcanza a la ópera. En *La angelical Manuelita*, de Eduardo García Mansilla (1915), se baila un "minué federal", que es una elaboración, muy desarrollada —es baile de espectáculo—, de una danza de este tipo. El tiempo grave es un minué, con sus características. También conocemos otro ejemplo de esta especie: un *Minué federal (De la época de D. Juan M. Rosas, año 1839)*, "armonizado para guitarra" por Domingo Prat, obra de fantasía —no sabemos cuándo fue compuesta— pero que presenta tiempos, frases y métrica de minué. También éste tiene un solo tiempo *allegro* (*Tempo di Valse*). De manera que no parece venir de la música de espectáculo o académica esto del 'minué' en tiempo binario con frases de seis compases. Respecto de que presenten un solo *allegro*, más bien parece que tal circunstancia provenga de estas danzas populares del

⁸ Edición: Buenos Aires, Ortelli, s/f.

centro del país, que ya entonces eran conocidas por los músicos académicos.

Si el 'minué' binario santiagueño, llamado "El federal", no proviene de aquella música académica o de espectáculo que pretende recrear el minué montonero o federal de la época de Rosas, es que proviene de la misma música popular tradicional santiagueña. Ahora bien, el minué montonero había desaparecido, y hacía mucho para una época de grandes y rápidas transformaciones sociales y culturales, de la que no estuvo ajena la música y sus funciones. Pensemos en nuevas especies musicales, nuevos instrumentos, nuevos repertorios, nuevos métodos de difusión y aún nueva gente —así en la música de salón como en la música popular—, aparecidos entre 1850 y 1920, con casi inexistentes medios para el registro musical popular. Es así que la tradición musical del *montonero* se había cortado para fines de la década de 1850. Ya no podría estar vivo en músicos populares que hacían un repertorio en vigencia, seis o siete décadas más adelante.

En cuanto a la presencia de este 'federal' tomado en Santiago del Estero, hay que considerar dos aspectos. Por un lado el de la misma música, que es un hecho incontrastable y damos crédito a sus pentagramas. Por el otro, el adoso de que es un "minué federal" y "de la época de Juan Manuel de Rosas". Veamos primero este último aspecto. Aquí interviene, sí, la influencia de la música de escena y académica. Desde 1890, por razones ya expuestas en otros trabajos que he publicado, el criollismo está de moda. Sobre todo en la escena. Ya en 1892, en la pieza *Julián Giménez (Gaúcho oriental)*, se había incluido "el minué 'baile nacional'", y esto de bailes *nacionales* en escena llega a los pueblos de provincia porque eran obras de género eminentemente popular. Hay que señalar que algunas especies criollas históricas comienzan por entonces a bailarse en salones y por aficionados de la mejor sociedad de Buenos Aires. No llegan a ponerse de moda como danzas de salón pero es de moda intervenir en un baile de espectáculo de este tipo. Y la noticia de esto, por ejemplo ya en el siglo XX por medio de la revista *Caras y Caretas*, que difunde estas cosas, llega hasta los pueblos de provincia. Inclusive, esta revista publica música tradicional. De manera que la gente del interior tuvo noticias de que existía una contradanza llamada 'pericón', de la que nunca antes había oído hablar y la traían del Uruguay los hermanos Podestá; de un 'cielito', y de un 'minué montonero o federal', también desaparecidos. Éste, como su nombre lo indica, pertenecía a la época de Rosas, porque todo lo 'federal', por entonces, a esta época hacía referencia.

Veamos el otro aspecto, que es el de la música —y estamos volviendo a ella. La estructura que presenta este ‘federal’ es totalmente extraña al minué del mismo nombre de la época de Rosas pero no lo es con respecto a la música de danza tradicional del centro del país. Se trata, claramente, de una danza de las de tiempo ‘grave’ seguido de tiempo ‘allegro’, que tiene un cierre en tiempo ‘grave’⁹. Danzas de este tipo son consideradas como especies eminentemente criollas y, por cierto, son antiguas y tradicionales. La hoy más conocida de ellas es el ‘Cuándo’, danza histórica, recreada en la segunda década del siglo XX, de la que casualmente también dan ejemplo Chazarreta (primer álbum, 1916) y Gómez Carrillo (en la publicación *Música de América*, 1921 y primer álbum, 1923), porque también casualmente se la ha encontrado, en esa época, solamente en Santiago del Estero.

El ‘Cuándo’ posee, como primer tiempo, un "aire de gavota", así indicado por Gómez Carrillo, por ejemplo, el cual está escrito en tiempo binario. Es una danza, en dos partes, *da capo*. Exactamente igual al ‘federal’ santiagueño. Que el *allegro* en uno sea ‘gato’ y del otro ‘valse’, no hacen diferencia. Porque estas danzas que alternan tiempos graves con vivos emplean gavota o minué, o valeses y gatos, indistintamente en los tiempos lentos y alegres. Carlos Vega da como ejemplo del ‘Cuándo’, un registro obtenido por él mismo en campaña —ciertamente para 1940 o más, con un minué en el tiempo lento¹⁰. Ahora bien, el tiempo grave de “La condición” es también un minué, al menos para este mismo autor. Y ésta es una danza que viene a ser la contrapartida de las anteriores: interpolación de un tiempo grave en una danza *allegro*. Todo lo cual está marcando la variedad del asunto, que no puede ser de otra manera en el ambiente folklórico. Y en esta variedad aparece, con toda lógica, otra danza ‘grave-viva’, que emplea la gavota y el vals. Lleva un nombre de fantasía, como todas ellas, pero éste quiere señalar antigüedad: "el federal".

Queda, aún, un asunto por resolver. Es aquel de por qué la ‘gavota’ señalada, aparece como danza grave. Quien sepa algo de la gavota sabe que es una danza en compás binario, anacrúsica y en tiempo *moderato* no *grave*. Sin embargo, por tiempos de Rosas, era una danza vivaz. Así puede comprobarse, por medio de las crónicas. Para entonces era una danza que la bailaban las niñas jovencitas, que aún no concurrían a bailes, y lo hacían con la gracia y la vivacidad propias de su edad. De manera que era por

⁹ Carlos Vega las designa "graves-vivas". (VEGA, 1986).

¹⁰ VEGA, 1986: 308-309.

entonces muy poco difundida en el salón —algunas veces se la hizo en escenarios— y es así que no he tenido oportunidad de revisar ninguna composición de la época. Pero la gavota, tuvo segunda historia. Algo muy común en la Historia de la Música. En la necesidad de componer piezas cortas y vendibles en el comercio musical dedicado a los aficionados, los compositores de salón europeos dieron nueva vida a la gavota, exclusivamente instrumental, aunque ya habían aparecido algunas danzas 'gavotas' con coreografías inventadas por algún maestro de baile. Esto por 1880. A partir de aquí comienzan a difundirse estas piezas que son exclusivamente instrumentales. Afortunadamente también di en estudiarlas, pero dentro de la música de carácter, ya no como danza. Aquí sí tuvieron importancia en el Río de la Plata. He tenido oportunidad de hallar muchas de estas 'gavotas' instrumentales, compuestas en las dos décadas alrededor del cambio de siglo, muchas de ellas entre nosotros. Y estas 'gavotas', sí son en tiempo grave, en el tiempo *maestoso* que, por ejemplo, Gómez Carrillo le asigna a su danza "el federal". Creo que aquí está la llave del asunto.

En este punto se presenta un aspecto interesante digno de señalarse. Gómez Carrillo, que es un músico de escuela, ha debido sentir repugnancia por consignar 'minué' aquello que evidentemente no lo era. Por esa razón, estimo, lo señala 'gavota' y no consigna 'minué' en el título. A mi modo de ver, la confusión la produjo Andrés Chazarreta, por la difusión que su obra tuvo.

Conclusiones finales

La opinión que, no sin interrogantes, tengo respecto de estos 'federales', es la siguiente: parece no tratarse de una danza antigua, al menos con fidelidad. Tiene de antiguo eso de alternar tiempos *graves* con *allegri*. Pero ha perdido antigüedad por la gavota en tiempo grave, cuando en época de Rosas era vivaz. Más parece algo moderno, por lo menos del 90, con la gavota en tiempo *maestoso*. De todos modos hay que tener en cuenta que eso de alternar los tiempos graves con los alegres es algo muy común en la música salonesca provinciana, y especialmente santiagueña, que se recordaba en esos años. Tenemos así el *Cuándo*, *La condición* y estos *federales*. En el 'Cuándo' de Gómez Carrillo, es una gavota el tiempo lento y un gato el *allegro*, con cierre en el lento y todo *da capo*; en la pieza del mismo nombre de Chazarreta, es un tiempo de minué (ternario, frases de ocho compases), y tiempo de gato, con el cierre del minué y *da capo* todo. *La condición*, el caso contrario, una danza en tiempo *allegro* con un tiempo

lento de minué interpolado (ternario, ocho compases). Como vemos, las combinaciones se dan con danzas diferentes, aun en especies que llevan títulos semejantes: danzas lentas con tiempos binarios o ternarios (sea del nombre que fueran), con otras de tiempos vivos ternarios (sea del nombre que fueran). Fue común que hayan existido y debemos dar crédito a toda danza semejante que haya aparecido en Santiago del Estero, con carácter tradicional, en las primeras dos décadas del siglo XX.

En la necesidad de ordenar el material y de acuerdo con la nomenclatura del lugar, debemos señalar que, de estas danzas, una es 'La condición', otra es el 'Cuándo' —aunque ésta no parece tener un esquema invariable—, otra, que es similar al *Cuándo*, es lo que se ha llamado "El federal". Pueden tener el mismo origen el *Cuándo* y *El federal*. Me hace pensar que son primas hermanas y hermanas de leche. Pero ambas son cosa diferente del 'minué montonero o minué federal' de la época de Rosas. En esta situación me parece que lo más apropiado es llamar a esta última como se la denominó en la época de Rosas: *minué montonero o federal* y, a la danza santiagueña, *danza "el federal"* que es, por otra parte, como Gómez Carrillo la distingue. No se traiciona con esto las designaciones que le dieron en su tiempo los salonescos de 1840 a una, y los informantes y concedores de las tradiciones santiagueñas, de 1920, a la otra. Desaparece así una confusión, que es algo más que una confusión: es la de creer que aquella danza que tanto se bailó en los salones de la época de Rosas fuese de la forma y estructura de estas otras danzas del centro del país.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ALBUM DE JULIANITA LÓPEZ

1842 y ss. Manuscrito

CHAZARRETA, Andrés A.

1949 *3º Album Musical. Tonadas, vidalas y bailes criollos. Para canto y piano de... ..*, Buenos Aires, Ricordi.

CIANCIARULLO, Juan V.

s/f *Minuet Federal. De la época de D. Juan Manuel de Rosas. Año 1839*, Buenos Aires, Ortelli.

GÓMEZ CARRILLO, Manuel:

s/f *Colección de Motivos, Danzas y cantos Regionales del Norte Argentino. Recopilados y Armonizados por el Maestro..., 2a. Serie*, Buenos Aires, Ricordi.

2005 *Motivos, danzas y cantos regionales del Norte argentino. Cuarta serie*, revisada y anotada por Inés Gómez Carrillo y Juan María Veniard, Buenos Aires, Primera edición, 2005.

VEGA, Carlos:

1986 *Las danzas populares argentinas*, Buenos Aires, Instituto Nacional de Musicología, 2° ed.

VENIARD, Juan María

1992 "El minué. Supervivencia de una danza aristocrática en el salón romántico rioplatense", en: *Revista de Música Latinoamericana / Latin American Music Review*, Austin, Texas (USA), University of Texas, vol. 13, n. 2, pp. 195-212.

Juan María Veniard es Licenciado en Música (esp. composición) y Licenciado en Musicología (UCA) y Doctor en Historia (USAL). Es Investigador de Carrera del Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (CONICET) en el área de Historia de la Cultura, y profesor de Historia de la Música Argentina en el Departamento de Artes Musicales y Sonoras "Carlos López Buchardo", Instituto Universitario Nacional del Arte (IUNA). Tiene media docena de libros publicados: *Los García, los Mansilla y la música; La música nacional 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*. 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.
