

REVISTA

del Instituto de Investigación
Musicológica "Carlos Vega"

ISSN 1515-050X

28



Bañ
Botella
Cirio
Diederle
di Marco
Fernández Latour
Formoro
Fornaro Bordolli
Gardes de Fernández
Gimeno Romero
Guggenheim
Matteri
Molerio Rosa
Sánchez
Veniard
Vega
Vilar Payó

 UCA

FACULTAD DE ARTES Y CIENCIAS MUSICALES

INSTITUTO DE INVESTIGACIÓN MUSICOLÓGICA "CARLOS VEGA"



Instituto de Investigación
Musicológica "Carlos Vega"

TEJANO, ABRIL 2012

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

FACULTAD DE ARTES Y CIENCIAS MUSICALES
Decana: Dra. Diana Fernández Calvo

INSTITUTO DE INVESTIGACIÓN MUSICOLÓGICA
“CARLOS VEGA”
Director: Dr. Pablo Cetta

Editora:

Lic. Nilda G. 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. Rubén López Cano, Dr. Juan Ortiz de Zárate (Argentina), Dr. Víctor Rondon (Chile), Dra. Amalia Suarez Urtubey (Argentina)

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

Diseño:Julián Mosca

Imagen de tapa:

Fichas pertenecientes al Fondo Documental “Carlos Vega”

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 Veroeffentlichungen interessiert. L'istitut 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

LA MAZURCA Y LA "RANCHERA" EN BUENOS AIRES, CIUDAD Y CAMPAÑA

JUAN MARÍA VENIARD

Resumen

La mazurca, danza de salón que llegó al Plata en la primera mitad del siglo XIX, pasó a la campaña de Buenos Aires como todas las danzas de salón con arraigo en la sociedad porteña. Inclusive lo hizo acompañada por alguna de ellas. Con posterioridad apareció la versión "criolla" producto de la industria editorial, en momentos del auge del movimiento nativista. Esta versión, que recibió el nombre de ranchera, habría de pasar, a su vez, a la campaña. El estudio de ambas danzas similares y el origen de la segunda, ocupan el presente trabajo.

Palabras clave: danza popular – Argentina – análisis.

Abstract

The mazurka was a ballroom dance which arrived to the Río de la Plata in the first half of the 19th century, and like all well established ballroom dances in the *porteño* society, moved to the countryside of Buenos Aires. Later on it appeared its creole version, a product of the city publishing industry, in times of the nativist movements's peak. This new version -which received the name of *ranchera*- would then move to the countryside. The research of these similar dances and the origin of the *ranchera* itself are the purpose of this research.

Key words: traditional dance – Argentina – analysis.

* * *

La mazurca

La mazurca llegó a Buenos Aires como danza de salón en la primera mitad de la década del cuarenta del siglo XIX y desde entonces gozó de enorme fama, no sólo danzada aquí con los ejemplares musicales venidos de Europa, sino también con una buena producción debida a autores locales, hecho que viene a probar su aceptación y difusión. Se habría de mantener en el salón por varias décadas.

La mazurca es una danza de ritmo ternario simple, movimiento moderado, cuyo desarrollo musical tiene forma generalmente tripartita,

estructura cuadrada que responde a la semifrase de cuatro compases que forma una frase de ocho compases en antecedente y otra frase similar en consecuente que, en 16 compases, es antecedente de otro consecuente similar. Clara estructura en función de los movimientos y figuras de la danza.

Bien pronto llegaron al Plata ejemplos de mazurcas en piezas instrumentales “de carácter” –generalmente para piano– y también integrando obras de espectáculo: bailes de escena, sobre todo en la opereta y la zarzuela y, con posterioridad, en el llamado “género chico”. En las obras de espectáculo, incluyendo el ballet, la mazurca era un destacado número de conjunto –en las obras líricas, coreado y danzado–, que exigía de los autores capacidad compositiva y que, pasado los años, suele ser el momento de mayor relieve y belleza en algunas de ellas.

Todo esto constituyó la mazurca en el Plata. Un conjunto rico y complejo como el que conforma cualquiera de las otras danzas de salón del siglo XIX.

Es así que adquirieron aquí importancia tanto la mazurca, pieza instrumental de salón, como la danza de salón y la que era danza de escena.

La difusión de la mazurca en Buenos Aires fue incentivo para la producción local que estaba en gran medida en manos de aficionados. Estos aficionados producían obras simples en escritura pianística, obteniendo las más logradas una difusión extra como piezas de salón en orquestas de baile o de música ligera, instrumentada por los maestros directores de estos conjuntos. Estas composiciones habrían de ser las que tuvieran mayor aptitud para popularizarse en manos de aficionados y de músicos ágrafos que frecuentaban un repertorio tomado “de oído” y, por lo tanto, ser reproducidas en todos los ámbitos.

Pero hay que destacar otro aspecto del conjunto, que es el de la mazurca danza de escena. Los géneros más populares y de mayor difusión que la incluyeron, fueron la zarzuela y demás obras del género chico (revista, sainete, juguete o paso, con el agregado de “lírico”, “cómico”, etc.), debiendo señalarse que los números musicales del género chico estaban constituidos en su mayor parte por danzas, en este caso cantadas. Veamos por ejemplo *La Gran Vía* (“Revista cómico-lírico-fantástica-callejera”), con música de Chueca y Valverde, estrenada en Buenos Aires en 1887 y dada a partir de allí todos los años en todos los teatros del género. Fueron de enorme popularidad sus números: *Mazurka de los Marineritos*; *Schottisch del Eliseo Madrileño*; *Vals de Caballero de Gracia*; *Jota de los Ratas*, etc., los cuales, como vemos, eran distintas danzas, entre ellas, la mazurca.

La mazurca danza de salón pasa al campo porteño –la campaña cercana a Buenos Aires– hacia 1890, cuando impuesto el vals boston en el salón

éste llega a la campaña¹. En esta década hay mucha producción local de mazurcas, las indicadas "mazurcas de salón" y las que no llevan esta denominación. Los títulos de las mazurcas en general, sobre todos de estas últimas, llevan nombres femeninos. Esto no indica nada de particular ni de un destino para la campaña. Sin embargo hemos hallado, para 1894, la referencia a la titulada *La Morocha*, designación al menos popular².

Debemos considerar que el traslado a la campaña de las danzas de escena popularizadas, como también el de las danzas de salón, se hace por medio de los músicos "populares profesionales" –que de este modo queremos designarlos. Son ellos los que animan las reuniones de la gente en los suburbios de la gran ciudad y en sus alrededores, para también hacer lo propio en los nacientes pueblos y ciudades modernas que va distribuyendo el ferrocarril. No debe olvidarse que en los galpones de acopio en las estaciones ferroviarias perdidas, o en el salón del almacén de ramos generales que siempre las acompañaba, tenían lugar las fiestas y reuniones de la sociabilidad local. Sociabilidad que era mezcla de culturas y aún de razas. Allí actuaban los músicos que designamos populares profesionales, empleando por lo general, en la época, el acordeón. Si estos músicos eran extranjeros o criollos, nada cambia en este aspecto. El repertorio que hacían escuchar era el impuesto por la aceptación y el gusto de los bailarines. Y para entonces el gusto de los bailarines era el de las danzas de múltiples parejas independientes enlazadas: vals, polca, mazurca y schottisch. Esto, lógicamente, determinó la desaparición de los bailes criollos de dos, como el gato.

En este proceso nada tuvo que ver la gran inmigración en forma directa, ni el instrumental sonoro. Se trata, únicamente, de la imposición, en la campaña de nueva o vieja ocupación, de la música popular de moda. Música que provenía de la ciudad, surgida del salón y de la escena lírica, recreada en los ámbitos urbanos de la sala familiar y el salón de baile, aún de las urbes de campaña (Chivilcoy, por ejemplo) y en poblaciones menores. Debe aclararse que es época en la cual las fiestas de baile en la campaña, si bien excepcionales, son de concurrencia numerosa a imitación –guardando distancias– de las que se llevaban a cabo en los clubes o teatros de las ciudades. Ya no es una reunión en la semioscuridad de un ahumado rancho alumbrado con candiles de cebo y haciendo música un viejito guitarrero, soliviantado a licor, para que bailase una sola pareja. Ahora se llevan a cabo en locales espaciosos, iluminados y adornados, donde se

¹Esto lo hemos desarrollado en nuestro trabajo "El origen del vals campero pampeano y del 'vals criollo' nacional,"(Revista IIMCV, N° 27:233-251).

² Gesualdo, 1961:1045, Relevamiento.

bailan danzas en las que se enlazan las parejas y teniendo la música el volumen necesario que posibilita un acordeón, a cargo del mejor instrumentista que pudiera conseguirse. Las niñas ya no concurren en ancas de un redomón sino que llegan en una volante o en un sulki.

Como sucedió con el vals boston –según hemos presentado en el trabajo publicado anterior–, la mazurca recreada en el campo debió tomar un tipo que presentara características determinadas. En este caso, las que fueran más aptas para ser bailadas dentro de las de salón y de escena. Aquellas entre las más simples y de mayor difusión, fueron las adoptadas por los músicos populares profesionales, que sirvieron de modelo para que otros de su misma condición las repitieran y hasta compusieran alguna nueva, y gozaran de la aceptación de los bailarines rurales. A esto hay que agregarle la enorme difusión que estas piezas bailables tenían por medio de la misma escena lírica –y aun de los circos que se valían de la música para anunciar y acompañar sus espectáculos– que solía correr por las ciudades de la campaña, como también por medio de los “organitos” que en ningún pueblo faltaban. Al respecto, no debe olvidarse que también existieron los llamados “bailes de organito”, que tenían a este instrumento como principal acompañante de la danza, generalmente al aire libre, pero no por eso menor difusor de la música de moda.

Surge, también por entonces, otro nuevo difusor de la música popular: el disco fonográfico. Los discos grabados de pasta habrán de traer también música del “repertorio criollo”. En avisos publicitarios de discos estampados con este repertorio –de comienzos del siglo XX–, aparece un listado de grabaciones de recitados y de canto con acompañamiento de guitarra, piano u orquesta. Hay allí estilos, cifras, vidalitas. Se trata, en general, de números de las llamadas “zarzuelas nacionales” y de piezas teatrales, como *Casos y cosas*; *La trilla*; *Los políticos*; *La piedra de escándalo*; *Bohemia criolla*; etc., de las que se tomaron números cantados, según figura en las mismas propagandas.

De modo que se produjo una multiplicación en la difusión musical, tanto en la gran ciudad como en los pueblos de campaña. Valses y mazurcas de corte popular, ya no eran propalados solamente por aquellos que habían escuchado la zarzuela, el sainete o el número musical donde aparecían y se los aprendían, haciéndose ver como inteligentes aficionados que conocían el repertorio de música del momento, sino que ahora, si algo entusiasmaba al auditorio de un escenario o de una orquesta de baile, enseguida habría de difundirse por los medios mecánicos de reproducción de sonido. De este modo también se difundieron mazurcas que llegaban al pueblo de campaña por este medio, directamente, o por la intermediación del músico popular que se valía del fonógrafo para “sacar de oído” el repertorio de moda.

En su estructura la mazurka presenta una parte A (que muchas veces recibe la indicación de "Mazurca", una parte B, contrastante, muchas veces indicada "Trío" y reexposición de A, señalada: "D. C. Mazurca". Posee una breve introducción que no se reexpone. Hemos hallado la forma tripartita con el agregado de "Trío": A - B - C (Trío) - A, que pertenece a mazurcas de mayores proporciones. La estructura de la frase es compleja y no es el lugar para explicarla, considerando que aquellas que nos interesan la presentan simple. Del mismo modo, desde el punto de vista rítmico hay variedad y riqueza, y el bajo no es reiterado como en el vals. Por otro lado, las acentuaciones son diferentes de éste, teniendo el mismo compás, aspecto que los intérpretes conocían muy bien. Ésta es, someramente, la mazurka.

La forma y estructura de las mazurcas que eran más simples que aquellas distinguidas en la época como "mazurcas de salón" – estableciéndose, de este modo, una clara diferencia ya enunciada– muestran, en la parte A, frases *a - a'*, que se repiten y *b - b'*, que se repiten, y parte B, de estructura idéntica. Luego, nuevamente parte A. Muchas tienen una breve introducción. Priman los tonos mayores con alguna frase en tono menor, por ejemplo al relativo de la tonalidad principal de esa parte. Presentan tiempos iniciales de compás muy marcados, frases de idéntico desarrollo melódico entre ellas, mucho empleo de nota doble repitiendo sonidos o haciendo escalas, en escritura para el acordeón, considerando que hemos revisado piezas editadas para piano. Quizás aquí se halle una intención de que sean aptas para este instrumento, algo que no sucede con las de salón, que son de clara escritura pianística. Son comunes las candencias empleando una escala, que son características de la especie. Como es dable imaginar, en la práctica de la danza esto era una base y el músico popular hacía las repeticiones que creía necesarias observando el resultado de su música en las parejas. Inclusive alterando el tiempo o el valor de las figuras, para inducir diferentes modos de bailar según el ambiente, el entusiasmo de las parejas y atento a los resultados. Cabría decir que hacia el cambio de siglo se la solía bailar *bostoneada*, con pasos tomados del vals "Boston", exigiendo probablemente un tiempo más moderado y variando por completo el carácter de la danza.

Esta mazurka ha pervivido en la campaña hasta el tiempo presente, ya no bailada y ciertamente muy disminuida en su frecuentación.

La "ranchera"

En música, ya se sabe, las designaciones de géneros y especies, son de fantasía, caprichosos, surgidos del nombre de una región, un paso de baile o una palabra reiterada de su texto poético, impuestos por el uso y la costumbre, cuando no fueron puestos por su creador, traducidos –y mal

traducidos– de idioma a idioma, no siempre el mismo para designar lo mismo y, por lo contrario, con idéntico nombre especies diferentes. No es excepción el caso de la "ranchera".

La "ranchera" sería música propia del "rancho" y de los "rancheros" y es, por lo tanto, designación americana, donde hay "ranchos". Debe hacerse la salvedad que la palabra no señala lo mismo en unos lugares de América que en otros, y que "ranchero" no existe en algunos, como es entre nosotros.

Con el nombre de "ranchera" se ha conocido un tipo de canción popular mexicana, de enorme difusión en toda América desde comienzos del siglo XX, algunos de cuyos más famosos ejemplos se han hecho populares en nuestro país, y hasta tradicionales al cabo del tiempo, a fuerza de repetidos.

Hay también una *rancheira*, especie coreográfica que no guarda relación con la anterior, danza popular tenida como tradicional en la región *gaúcha* del Brasil (Río Grande do Sul) y también del interior paulista (*rancheira sertaneja*). Se trata de un tipo de mazurca, danza de múltiples parejas independientes, bailada de modo peculiar.

También hay una "ranchera", especie aparecida en Buenos Aires en la tercera década del siglo XX, que es también un tipo de mazurca y que es la que nos ocupa. Su designación corresponde a los casos de los nombres de fantasía.

En este punto, cualquier consideración sobre el origen de nuestra "ranchera" parece cuestión simple: se trata de la vieja danza polaca acriollada en nuestras costas y es cuestión de establecer sus diferencias. Mas nos parece interesante buscar este supuesto proceso de criollización.

La primera "ranchera", así designada, fue *Mate amargo*, aparecida a mediados de la década del veinte –aparentemente primero en disco fonográfico y luego editada en versión para piano–, por Carlos F. Bravo (nombre real: Carlos Falcón Bravo, nacido hacia 1890 y fallecido en 1961). La denominación "ranchera" habría sido tomada por Bravo, de la que daban a las mazurcas populares en Río Grande do Sul (*rancheiras*) un grupo de intérpretes de este origen, que "por ese entonces actuaba en el Teatro Mayo de la Capital Federal", según expone Rubén Pérez Bugallo en un artículo que le dedicara, hace veinte años³.

Este dato, del que no se ofrece fuente documental, relaciona el origen de la ranchera con la *rancheira*. La información no pudo sino venir del mismo autor de la ranchera inicial. El documento de donde proviene no tuvo que ser de él mismo pero sí el origen. La designación "ranchera", para especies

³ Pérez Bugallo, R., 1993: 4.

Poseemos fotocopia de este trabajo que nos diera en su momento el propio Pérez Bugallo.

musicales, no se usó originariamente en el Plata, como en México o en Brasil. De modo que es nombre exótico y bien hallado para presentar algo supuestamente nativo.

Según la información anterior, su autor tomó el nombre de cultores brasileños que presentaban un espectáculo de danza. Se señala un teatro –el Mayo– y el año 1923. Pero no hemos encontrado la referencia documental de este dato. Revisamos, día por día, las crónicas abundantes entonces de los espectáculos teatrales y no lo hallamos. Ciertamente que el teatro Mayo, en el que aparecen sucesivas temporadas de zarzuela, no era de importancia y de él no se presentan noticias cotidianamente. De todos modos, cuando cambian las compañías o hay un estreno resonante, se da información. Por otro lado, un espectáculo de este tipo habría de llamar la atención. En ese año de 1923 los diarios anotan la actuación –en diversos teatros– de una compañía de coros ucranios, de otra de *balalaikas* y de una de música popular y folklórica brasileña, aparte de las por entonces habituales presentaciones de la Compañía de Arte Nativo, nacional y otras semejantes a ésta. Destaquemos que el espectáculo de danzas y canciones folklóricas estaba muy de moda por entonces, como ya es sabido y aquí se viene a demostrar. De modo que aquella actuación bien pudo tener lugar. Merece darle crédito a la información y considerar que pudo estar el espectáculo unos días y pasar desapercibido, en el curso de ese año o en el verano del siguiente, que también hemos revisado, sin éxito.

Nos interesó, especialmente, la actuación del conjunto brasileño de música nativa que señalamos, que actuó durante la primera quincena de noviembre, en el teatro Odeón, acompañando a la compañía brasileña de comedia de Abigail Maia. Se hacía escuchar en obras de prosa que requerían intervención musical y en los fines de espectáculo, en aquello que se calificó de: "acto regional típico brasileño de gran interés musical". Para el caso se señaló que era aquí desconocido el folklore brasileño, hecho que nos hace sospechar que al menos no inmediatamente antes pudo haber estado una compañía que diera espectáculos musicales similares –aunque con otro repertorio. Esta compañía presentó canciones y danzas, acompañadas por la "orquesta típica brasileña", que se señala era "pernambucana" y que "acompaña o ejecuta danzas". Estaba formada por "un saxofón pequeño, que está en manos de un excelente virtuoso, guitarras de diferentes modelos, flauta o flautín y percusión". Sólo se identificó en las crónicas de dos diarios, entre las danzas, a la *maxixe* que bailaron dos parejas, quizás porque era una danza que había llamado mucho la atención en los salones de entonces. De todos modos, dado el origen "pernambucano", consideramos que probablemente no hubo danzas del sur del Brasil, como era la *rancheira*. Destacamos el interés que despertó este conjunto musical y su repertorio, para indicar que, sin duda, otro similar hubiera tenido el de música *gaúcha*, de haberse producido.

Entonces, Bravo tomó contacto con la *rancheira*, supuestamente en el teatro donde pudo haberla visto bailar, mas también pudo escucharla en discos fonográficos, que ya para 1923 ó 1924 abundaban con el repertorio musical brasileño. De allí tomó el nombre para designar aquello que había recogido, según relata Pérez Bugallo:

“En 1923 un viajante de la RCA Víctor de nombre Carlos Falcón Bravo, realizando su tarea por territorio bonaerense llegó desde Tandil a Puán. Allí un músico popular le hizo escuchar una *mazurka* que conocía desde 1885, por haberla oído en Santa Fe en los entreactos de una compañía dramática. Falcón Bravo ‘alzó’ el tema.”⁴

Hay demasiados datos precisos para no ser veraz el relato. Obsérvese que hasta el origen se corresponde con lo que hemos señalado: tomado en una sala de espectáculo.

Ahora bien: ¿Qué tomó el músico popular en Santa Fe? ¿La mazurca entera? Y a su vez, ¿qué tomó Bravo de él, también la mazurca entera? De ser así, la orquesta de un teatro en Santa Fe hacía escuchar un tipo especial de mazurca que le faltaba designación y que sería, ésta sí, la primera "ranchera". No parece posible. El mismo Pérez Bugallo, sin detenerse en esto, señala que "alzó el tema". ¿Cuál es "el tema"? Sería la primera parte de la mazurca o, al menos, la primera frase musical. Diríamos que si fue la primera parte entera, ya estaríamos en un tipo de mazurca especial, la que habría de ser "ranchera". De modo que habrá sido sólo la primera frase musical de la parte A, quizás también la primera de la parte B.

El haber provenido de Santa Fe no justifica deducir que se trató de música litoraleña. Pudo serlo pero también, sobre todo por la fecha –1885–, tratarse de una compañía dramática, con su orquesta, salida de Buenos Aires o Rosario, en una de las habituales *tournee* que hacían por el interior del país y la música no tener relación con el medio donde se tomó.

De modo que estimamos que Bravo "alzó el tema" y, como sigue exponiendo Pérez Bugallo, "lo llevó a Buenos Aires y allí lo puso a consideración de la casa Tomás y Cía –distribuidora de la RCA en la Argentina– para llevarlo al disco, lo que fue entusiastamente aceptado". Si no llegó de Puán la pieza completa, debió estarlo cuando la aceptó la casa Tomás. Aquí estaría el trabajo de quien aparece como autor y se registra como tal. En este momento la "ranchera" está como la hemos conocido, con el nombre de *Mate amargo*.

Debe consignarse, al respecto, que en octubre de 1925 se la registró en la Sección del Depósito Legal de la Biblioteca Nacional, a nombre de

⁴ Ídem ant.

Carlos Falcón Bravo, en versión pianística, manuscrita, ocupando una hoja, con su título y la indicación "Ranchera"⁵.

Tenemos otro relato del origen de *Mate amargo*. Se lo debemos a Alberto Brancatti –hijo de Francisco Brancatti, autor de la letra que habría de tener esta ranchera– quien nos ofreció aquello que le había oído decir a su padre (fallecido éste en 1980). Merece señalarse que para este poeta, la composición de esa ranchera no tuvo la trascendencia que tuvo para el músico. Lamentablemente, de Falcón Bravo sólo queda una nieta, que nada sabe del origen del *Mate amargo*. Brancatti hijo, nos señaló varias cosas de interés. Que la habían compuesto juntos, buscando hacer algo criollo que fuera aceptado por la gente del campo, "del rancho". Expresó lo que los autores sabían: "La *ranchera* ya se conocía en otros países." Estuvieron buscando, juntos, frases musicales y, según él nos expresó, lograron muchas hasta dar con las que conformaron la pieza musical.

Este último dato es interesante, porque si había amistad entre ellos bien pudo haber colaboración, aunque no registrada legalmente. De todos modos quedó un recuerdo de que la obra se logró después de un trabajo de búsqueda, de muchas frases halladas y desechadas, que necesariamente remiten a un ensamblado. Y nos agregó:

"La tuvieron dos años archivada. No la querían hacer [los músicos]. Estando Francisco Brancatti en la RCA [Victor] se encontró con Libertad Lamarque y le ofreció que 'intentara hacer una cosa nueva'. Ella la vio y le expresó: 'Me voy afuera en una gira'. Pero propuso algo: le interesaba 'si le cambia la letra.' Y se cambió y se la llevó en la gira, que era por el interior del país, y en ella la interpretaba y tuvo gran éxito. Al regreso la grabaron [Lamarque y Brancatti]."⁶

Alberto Brancatti, nada sabe de la versión recogida por Pérez Bugallo. Lógicamente, como todo recuerdo familiar, toma relevancia la figura del pariente. En realidad su testimonio no se contrapone con el que señala que la primera grabación fue sólo instrumental –y así fue registrada en el depósito de ley, donde no figura un autor de letra– porque él manifiesta los recuerdos de su padre en la versión con letra. También quedaría salvado el lapso que corre entre 1923 y 1925.⁷

⁵ Documento brindado por Irene Perrotti, entrevista del 4 de diciembre de 2013.

⁶ Entrevista del 25 de noviembre de 2013.

⁷ Tanto al hijo de Brancatti como a la nieta de Bravo y aún a otras personas, les hemos preguntado si sabían de la existencia de recuerdos o memorias de éste, que hubiera dejado, o de un trabajo editado con aquel relato, y no tenían ningún conocimiento.

Mate amargo

Mate amargo, analizada como mazurca teniendo como modelo aquellas producidas en el medio en las décadas del ochenta y noventa, y posteriores también, es una pieza musical al menos poco inspirada. Más apta para la danza que para una audición en intermedio de una obra de prosa en un teatro, que por más que fuera de provincia, como sería Santa Fe, siempre habría de presentar una cierta calidad en las obras, en consideración a la gente de buen tono lugareña, muy amiga de las expresiones culturales de la gran ciudad.

Esta "ranchera" responde a la estructura: $A - B - C - A$, partes formadas por frases de ocho compases, repetidas: $A (a - a - b - b - a - a')$; $B (a - a' - b)$; $C (a - a')$. C , ocupa el lugar de un trío, sin serlo en realidad. La frase b de B , está realizada repitiendo la segunda semifrase de a , de la misma parte. Podría ser considerada como a'' pero tiene una cierta diferenciación de carácter, al estar formada por fórmulas rítmicas de las que nos ocuparemos enseguida. Si se tomara ese criterio, la siguiente parte no sería C , sino b de B y siempre ocupando el lugar de un trío.

A la frase a de A , inicio de la pieza, alegre, de carácter vivaz, que pide un tiempo más vivo que el de la mazurca, se le puede hallar un cierto aire español, como de mazurca de zarzuela española; la frase b , de la misma parte, ya nos presenta un problema: no es una frase de mazurca que complete la idea musical de la primera frase, ni que resuelva su tensión en su carácter de consecuente de aquella –en el habitual juego de arsis y tesis–, como se presenta generalmente en las mazurcas, a favor de la repetición de la coreografía. Es algo especial, distinto, que requiere otro modo de danzar, que la diferencia de la mazurca y que, por lo tanto –a nuestro criterio– hace que se convierta en "ranchera". Es el rasgo distintivo que tenía que existir. La diferencia entre la mazurca habitual y *Mate amargo*, se halla en este punto: las segundas frases que completan sus respectivas partes.

La frase b de A , no tiene un carácter lírico, expresivo –como presenta la frase a –, sino el de un marcado acompañamiento de la danza. Esto puede observarse claramente en cualquiera de las numerosas ediciones que realizara la Editorial Perrotti de esta pieza.

La frase b de B , tampoco tiene el carácter lírico, expresivo, señalado, sino este marcado acompañamiento de la danza, formado por fórmulas de acompañamiento. Esta frase tiene la particularidad de repetir en ella la segunda semifrase que compone a , de su misma parte. De modo que los recursos son mínimos, cual el de una pieza para danzar, semejante a la cuadrilla de la segunda mitad del siglo XIX. Y diríamos más: la frase a de B , aún siendo frase a , nos parece cabalmente la de un número de cuadrilla.

De modo que de mazurca hay poco en este *Mate amargo*: apenas la frase musical inicial. Quizás sea esto todo lo que Bravo tomó de su

informante, como señalamos. Es el caso de volver a lo expresado por Albergo Brancatti, en lo referente a la búsqueda y las frases desechadas.

Estamos en posición de considerar, que el haber reemplazado frases habituales de mazurca por frases formadas por fórmulas de acompañamiento sobre un acorde –que no le son usuales–, sería creación del viajante de comercio. Pero aquí se nos presenta un problema: en realidad ya existía este reemplazo, ya se había hecho algo semejante. ¿En cuál danza? En aquella de donde Bravo toma la designación: justamente en la *rancheira*.

La *rancheira* es una danza semejante a este *Mate amargo*, en cuanto a lo señalado y que le da carácter. Entonces no sólo parece haberse tomado la designación. Si no conociéramos el relato del origen del nombre, podríamos pensar en una casualidad. Demasiada para obtener danzas semejantes que se llamen igual. *Mate amargo* es una *rancheira*. Tan lo es, que en los ambientes populares en la zona *gaúcha* del Brasil se la frecuenta actualmente con su propio título y olvidado su autor. Y se la aprecia: "*Este 'Mate amargo' é rancheira muito boa pra se dançar*", es expresión que hemos hallado ⁸.

Podemos volver a una duda anterior: el viejito informante de Bravo podría haberle hecho escuchar una *rancheira*, que él supo copiar. Y también que *rancheira* fue lo que aquél habría escuchado en el teatro santafesino en 1885; pero esto último nos parece demasiado antiguo, siendo esa la fecha, para ser posible. Dudas que quedan.

Continuando con la *rancheira*, dada su dispersión y vigencia, posee, al menos en la actualidad, variada forma y estilo. Hay *rancheira sertaneja* (del sudeste) y una *rancheira gaúcha*. Según formas de bailar se reconoce una *rancheira a modo de fronteira* y una *rancheira a modo de serra*, y variantes no sólo en lo coreográfico sino en lo musical, como la vistosa *rancheira de carreirinha*. Una forma de *rancheira* que hemos hallado responde a la forma: A - B - A - B - A, con frases de ocho compases repetidos: A (*a - a - b - b' - a - a*); B (*a - b*). Las reexposiciones son similares y la última de A, en carácter de cierre, sólo: *a - a'*. Falta decir que las frases *b* y *b'*, tienen el carácter de sus similares de *Mate amargo*: frases con fórmulas de acompañamiento, con los primeros tiempos de compás bien marcado.

Ahora bien: si hemos hallado *rancheiras* donde la frase *b* de sus partes sea la señalada de fórmulas de acompañamiento, no significa que siempre ocupe este lugar. En realidad lo que se encuentra es una alternancia de frases. A veces la pieza comienza con una frase de ese tipo, que por eso

⁸ Comentario puesto en *internet* sobre una grabación de video hecha en Brasil de esta ranchera.

mismo pasa a ser frase *a*, y la *b*, es la lírica. Pero siempre, en una misma parte, se halla esta diferencia de frases y en forma alternada.

Debe señalarse aquí algo del modo de danzar estas *rancheiras*, que son siempre en tiempo vivo salvo en alguna introducción. En ellas golpea el varón con toda la planta en cada tiempo inicial de todos los compases y, según sobre qué pavimento se baile, audible en forma ostensible, como que lo bailan con bota fuerte. También es para destacar que, en esas frases con formulas de acompañamiento, hace el varón en muchos casos un zapateo – que hasta indica el bastonero, si lo hay– acompañando la mujer con balanceo. Y si le hallamos algo de contradanza a nuestro *Mate amargo*, lo hemos encontrado justificado en coreografías de *rancheiras* en las cuales se hacen figuras de contradanza. Lo importante es destacar que un tipo de frase, que se alterna con otro, da por resultado un modo de bailarla diferente. De allí lo interesante y aún agradable de ver, en la *rancheira*.

Hay un último aspecto que queremos indicar de la *rancheira*. Hemos hallado algún caso en que una de las frases melódicas es muy parecida, en su giro, a la inicial de *Mate amargo*, como también la hay con tema del pericón, con lo que se acerca nuevamente a la contradanza. De modo que entramos en los casos de préstamos e influencias, tan comunes en este tipo de música. Pero en aquel caso creemos que, dada la fama en la zona *gaúcha* de nuestra ranchera originaria, pudo tratarse de cita involuntaria de ella, si es que en realidad no era anterior y el caso fue a la inversa. De todos modos está señalando fraternidad entre ambas.

El camino de fama de la ranchera

Si la ranchera de Bravo llegó a la zona *gaúcha* es porque hizo previamente un camino de fama en Buenos Aires, que es donde se presentó. Para 1927 estaba grabada por el trío *Los Nativos*, la que según Pérez Bugallo fue la primera grabación. Ésta se ha conservado y se escucha acordeón, guitarra y violín. En 1929 –según figura en un catálogo que poseemos– ya había, al menos, cinco grabaciones de *Mate amargo* por la casa Víctor: Trío "Los Nativos"; dúo de guitarras Spina - Baudino; tres de Libertad Lamarque: dos con acompañamiento de orquesta (1928 y 1929) y una con acompañamiento de guitarras (1929). En 1926 la casa editora Perrotti publica la versión para piano. Poco después la reedita, ahora con letra de Francisco Brancatti, un letrista de importancia que compuso muchos textos para canciones camperas.

Merece hacerse una detención acá.

Mate amargo adquiere letra para cantarse y con ella la ranchera. Las mazurcas no tenían texto para cantar, salvo en las obras de escena. Eran especies instrumentales destinadas a la danza. Al adquirir la ranchera texto cantado se establece otra diferencia entre ambas. Y puede preguntarse: ¿por

qué adquirió letra? Sencillamente, porque estamos en una época donde todo se canta. En la década del veinte y más aún en la riquísima década del treinta, casi toda la música popular comercial era con canto. De este modo la música de danza nativa, si no lo tenía, debió adquirirlo. Así el tango. Tango con letra hubo desde comienzos del siglo XX, pero ahora aparece el "tango canción", algo diferente del tango con intervención de un cancionista que adornaba, con una estrofa entonada. Del mismo modo, el "vals criollo" habrá de tener siempre letra cantada e igualmente los vales de corte popular; también zambas y cuecas, y la misma ranchera.

Brancatti, como lo acreditan sus trabajos, era un hábil letrista. Resolvió con buen criterio el de adosarle letra a la música que se había creado. El inconveniente que tuvo fue el de las frases *b*, que presentaban, en la línea melódica, destacadas repeticiones de notas. La solución fue la de hacer una composición con estrofas cantadas y estrofas recitadas, justamente alternadas. Así las frases *a*, son entonadas y las frases *b*, son recitadas. Como debía respetarse la composición musical con sus repeticiones, porque por esto era danza y no canción, la solución la obtuvo imaginando un contrapunto entre recitante y vocalista. El primero es hombre y el otro, mujer. El hombre comenta la situación, ubicada en un baile de campo, y la mujer es la que canta allí, en una serie de estrofas así ordenadas, respondiendo a las exigencias de la música:

Parte A. Frase *a*, acompaña el recitado inicial, como introducción.

Repetición de frase *a*, estrofa de canto.

Frase *b*, acompaña recitado.

Repetición de frase *b*, intermedio.

Frase *a*, estrofa de canto.

Repetición de frase *a*, acompaña recitado.

Parte B. Frase *a*, canto.

Repetición de frase *a*, canto.

Frase *b*, acompaña recitado.

Parte C. Frase *a*, canto.

Repetición de frase *a*, canto.

(*Da capo al fine*, de idéntica manera)

Como se observa, el canto está sólo en las frases *a*; las frases *b*, acompañan el recitado y, por exigencias de las repeticiones que se respetan, se hacen escuchar como intermedios; alguna frase *a*, como introducción y también intermedio exigido por repeticiones.

Mate amargo tuvo difusión como canción, sin duda por la acción de los espectáculos de Libertad Lamarque junto con recitante. Si en la campaña se

tocó, fue –como hoy en Brasil– sólo pieza instrumental y destinada a la danza. Pero en la ciudad de Buenos Aires fue una danza-canción. Y de este modo también fueron las que enseguida se compusieron a imitación de la primera, dado su éxito, como lo prueban las ediciones que hubo.

De alrededor de 1930 es *Flor de pajonal*, señalada en su edición: "Mazurka-Ranchera", letra de Héctor Pedro Blomberg y música de Enrique Maciel. Responde al tipo de mazurca popular de entonces, con todas frases sencillas pero melódicas. Quizás se trató de un título para vender, porque si no hay nada en ella de ranchera tampoco hay nada de criollo que justifique el texto de Blomberg, que es poesía culta sobre un drama campero.

En el catálogo citado de la casa Víctor, de septiembre de 1929, ya hay grabadas en discos una docena de rancheras, aparte de *Mate amargo*. Tengamos en cuenta que éstas serían sólo las de éxito.

Las rancheras se asemejan mucho entre sí, guardando la misma estructura de frases en oposición, pero ensamblándolas según gusto del compositor. Tienen de la mazurca popular sencilla danzable, el ser melodía acompañada, en grado absoluto. Poseen frases téticas o anacrúsicas. Suele aparecer el valor puntillado, a veces en todas las figuras de una semifrase, que le da un carácter galopado a favor de su tiempo vivo. La melodía suele transcurrir en una sucesión de ascensos y descensos, cuando no hay nota repetida. Las frases suelen tener ascenso al iniciar, transcurrir en esta línea ondulante y descender al final. Le hemos hallado, según ya lo indicamos, una escritura que revela su óptimo resultado en un instrumento de fuelle. Inclusive, el señalado cambio de modo de un inciso, es recurso habitual de esos instrumentos, por su facilidad. En la escritura suelen aparecer acentos marcando el primer tiempo, salvo en el compás final, revelando una necesidad de destacarlo, como si esto fuera necesario.

Poseen cadencias conclusivas muy claras, en función de la danza. Es característico –aunque con variantes y algunas que no lo presentan– el cierre por escala descendente en valores de corcheas, con bajo que asciende por grados en valores de tiempo, de este modo⁹:



⁹ Los ejemplos musicales son nuestros.

La estructura elemental de la ranchera se encuentra en los incisos que, de a dos, forman la semifrase. Todas las rancheras están estructuradas por combinación de incisos. Esta estructura es semejante en todas las rancheras, como permite revelarlo un cotejo comparado entre ellas.

En estas semifrases muchas veces aparece una escritura, en la voz superior, que remite a un compás de 6/8 mientras que en la inferior hay un claro 3/4. Esto es general a todas las especies folklóricas argentinas en ritmo ternario, incluyendo pampeanas: huella, firmeza, gato, y zambas y chacareras. Estimamos que su inclusión allí es por lo que de popular y hasta campero se le ha querido dar. Suponemos que intuitivamente. No es general en la ranchera pero muchas veces la escritura revela esto y, en algunos casos, hasta se lo indica marcando acentos, como *En la tranquera*, con música de Francisco Lomuto y en *Me enamoré una vez*, música de Francisco Canaro, de esta forma:



Las rancheras son claramente reconocibles auditivamente, antes como ahora, por aquellas frases o semifrases que hemos denominado "de acompañamiento" de la danza, que son de ritmo bien marcado, a veces con acordes cerrados en la línea superior, y las claras cadencias conclusivas con el subsiguiente obligado cierre en el segundo tiempo, como corresponde por aquello que tiene de mazurca.

No obstante estos aspectos semejantes que provienen de la primera ranchera, son de una gran variedad porque, en los resultados, estos elementos forman como un entramado que define la especie, sobre el cual se construye cada ejemplar. Sin embargo hemos hallado algunas pertenecientes a Carlos F. Bravo¹⁰, dadas a conocer posteriormente a *Mate amargo*, bastante semejantes a la primera y aún más estructuradas sobre aquellas frases de acompañamiento, por más que alguna también lleve letra

¹⁰ Todas las rancheras que hemos hallado están bajo el nombre artístico "Carlos F. Bravo" y así está registrado en SADAIC el nombre del socio (información de Hernán Volpe, SADAIC, octubre de 2013). No obstante hemos hallado la mención de una ranchera de Carlos Falcón Bravo, nombre que no está registrado en SADAIC.

del mismo Brancatti y el canto debió resolverse con recitados. Estos casos constituyen sólo buenas piezas de danza.

Dada la popularidad que adquirió la ranchera en Buenos Aires, casi todos los compositores de música popular le dedicaron su atención. No hemos hallado el compositor dedicado a ella exclusivamente –salvo Bravo, hasta lo que sabemos– pero, con mayores o menores ejemplos en su catálogo, puede hacerse una lista de primeras figuras que la cultivaron: Adolfo R. Avilés, Antonio Bonavena, Francisco Canaro, Enrique Delfino, Osvaldo y Edgardo Donato, Juan de Dios Filiberto, Osvaldo Fresedo, Francisco Lomuto, Enrique Maciel, Juan Maglio (Pacho), Azucena Maizani, Gerardo Mattos Rodríguez, Ciriaco Ortiz, José Luis Padula, Alfredo Pelaia, Francisco Pracánico, etc. Estos autores componían obras de diferentes repertorios, lo que se deja sentir en las rancheras. Así Adolfo Avilés, autor de la zamba *Los ojazos de mi negra*, revela influencia folklórica; Antonio Bonavena, autor de todo tipo de música de danza de moda, de las que eran jazzísticas; Francisco Canaro, un cierto aire de "corte" y "quebrada".

Alfredo Perrotti fue el mayor editor de rancheras y, con esto, su gran difusor, en época en que abundaban los pianistas caseros. En 1933, en un aviso comercial de esta casa, bajo título: "Forme su propio repertorio. Adquiera las mejores Rancheras del Año, el popular baile de moda", aparece una lista de veintisiete rancheras de diversos autores.

Mas no sólo editó para piano con letra indicada, sino que lo hizo en versiones para guitarra y parar acordeón. Para esto buscó a buenos instrumentistas y lo hizo con las rancheras más famosas de su sello: *Las margaritas* (por V. L. Gascón); *Martín pescador* y *Mate amargo* (P. A. Iparraguirre); *La mentirosa* (P. C. Escobar); *Afilador* (J. Espumer). Para acordeón, las mismas, realizadas por Luis Airá¹¹.

A lo largo de 1934, año central en la difusión de la ranchera, se produjeron de éstas más de cien inscripciones en el Registro Nacional de la Propiedad Intelectual, en ediciones en papel y discográficas. Debemos advertir que no todas ellas eran obras nuevas, porque se registraban también primeras grabaciones en disco y nuevas versiones inclusive en papel, pero es significativo de su producción.

No todas las rancheras se consideraban de la misma categoría ya entonces. Una crítica discográfica señalaba, por ejemplo: "Donato y sus muchachos hacen ruido con la poca original ranchera *Triste y sin alpiste* [...]"¹².

¹¹ PERROTTI, 1993: 86-87.

¹² *Música y Arte*, 1933: 5.

Revisando rancheras

Podemos hacer algunos comentarios sobre varias rancheras entre las más difundidas:

La mentirosa, letra de Lito Bayardo, música de José Luis Padula, una ranchera que se hizo famosa, cuya difusión ha sido sin duda por su carácter muyailable a favor de sus frases con esta particularidad y poco aptas para la entonación vocal, no obstante llevar letra y, además, por haber recurrido a un par de semifrases que recuerdan al conocidísimo pericón y que debieron facilitar su difusión.

Afilador, letra de Emilio Magaldi, música de Francisco Pracánico, introduce con un toque que imita el del afilador callejero. Presenta frases melódicas alternadas entre las de acompañamiento, cambios de modo y cita del pericón.

Martín pescador (¿Se podrá pasar?), letra de Emilio Magaldi, música de Francisco Pracánico, la hemos ubicado en 1931. Parece haber sido compuesta sobre la letra, que posee estribillo. En parte A, todas frases puntilladas. Nos parece una ranchera de espectáculo, con canto y recitado.

Torta frita, letra de Virgilio Candeloro, música de Carlos F. Bravo, con canto y recitado, muy parecida a Mate amargo, de este mismo autor.

En la tranquera, letra de Pancho Laguna, música de Francisco J. Lomuto, éxito del verano de 1930 en Mar del Plata. De forma habitual, presenta muy marcados los tiempos y la característica del canto en 6/8 sobre el 3/4. No obstante esto que remite a la música folklórica, le hallamos influencia de la música jazzísticaailable de la época.

Los amores con la crisis, letra de Ivo Pelay, música de Francisco Canaro. Famosa ranchera de espectáculo (de la obra *La canción de los barrios*, 1934), que se ha difundido hasta el presente por la grabación definitiva de Tita Merello. También, dada la dificultad de entonación y tiempo vivo, al menos en esta grabación, se alternan frases de canto con recitado. Tiene el carácter acabado de la ranchera y parece haber sido compuesta la música sobre el texto, que debe presentar las recurridas repeticiones de versos para completar frases musicales.

Me enamoré una vez, letra de Ivo Pelay, música de Francisco Canaro (1933), con mucho carácter de ranchera y repetición de verso entonado. Integró una obra de espectáculo (la pieza musical *La muchachada del centro*, de los mismos autores).

¿Dónde hay un mango?, de los mismos anteriores, estrenada en 1933 por Olinda Bozán en el sainete *Café cantante*, y popularizada en grabación por Tita Merello. Es una ranchera de espectáculo, arrabalera en su letra y espíritu.

De contramano, "Ranchera tanguada", letra de Luis C. Amadori, música de Francisco Canaro, que perteneció a la película de cine *Puerto*

Nuevo (1936), es una ranchera de espíritu tanguero, de espectáculo. En la versión grabada por Sofía Bozán, duplica la línea melódica e introduce algunos puntillados, que le dan “corte” a la versión.

El rancho está de fiesta, letra de Francisco Brancatti, música de Antonio Bonavena (1928-29), es una ranchera muy cerca de la mazurca, que está indicada "Tiempo de Mazurka" algo que no se ve en las ediciones de otras. Tiene la estructura de la mazurca sencilla popular, forma *A - B*, con *Trío*, con la característica de línea melódica con bordaduras inferiores con cromatismos, que son empleados en otras especies populares norteamericanas de música de danza, lo que le da mucho interés y la singulariza de la ranchera tipo. Es muy linda pieza y revela que su autor fue un bandoneonista autor de shimmys, fox-trots, valeses, y otras piezas de baile de moda, de éxito.

Cadenita de amor, letra de Nicolás A. Trimani, música de Carlos Marcucci, tiene una cita de pericón y algunos valores puntillados de un carácter milonguero. Presenta en la edición impresa una variación para bandoneón que señala un claro destino para orquestas "típicas". En una grabación que hemos escuchado se hacen valores puntillados que no están escritos, que es algo habitual en la llamada “interpretación”. También, en edición grabada con canto, se hace estrofa recitada en la parte *B*, en frase con fórmulas de acompañamiento.

Hay baile en lo de doña Juana, música de Francisco Lauro, nos parece encontrarle aire litoraleño.

Mañanita de mis pagos, música de C. Escobar, le hallamos el carácter de una mazurca zarzuelera.

Como aníyo al dedo, música de Adolfo R. Avilés, muy linda ranchera con sabor folklórico de las especies tradicionales del centro argentino. De los instrumentos de fuelle presenta el recurso del repentino cambio de modo, así, por ejemplo, en la repetición de un inciso.

Maíz frito, música de M. Cabral, es otra ranchera que tiene cita del pericón, recurso que parece ser el único a emplearse para darle aire “campero” a la pieza.

Martín Fierro, música de Montelloro, recuerda a *Mate amargo*.

La ranchera que más fama ha tenido y ha perdurado es, sin duda, *Las margaritas*, letra de Domingo Pelle, música por Alfredo Pelaia, obra de 1933, que la han grabado todos los que quisieron cantarla. De forma *A - B*, *Da capo*, sus frases responden a las características antes señaladas, siendo la primera frase toda en valores puntillados. Si bien sus frases son melódicas, no falta en la parte *B* –con función de *trío*– la frase *b*, que responde a aquellas formadas por fórmulas de acompañamiento y que dan carácter a la ranchera. Esta frase también tiene letra y se canta pero se varía la métrica para adecuarla a su tipo. Fue tanta su fama, que adquirió letra

para canto escolar y en las escuelas se cantó hasta comienzos de la década del cincuenta.

Perfume gaucho, de los mismos autores anteriores, está indicada "Continuación de *Las margaritas*" y es de estructura y frases similares, diferenciándose de ella en la falta de valores puntillados. Hacemos notar que en la dedicatoria a los "artistas que interpretaron su hermana" –la ranchera anterior–, se la señala como "humilde composición campera", aunque no lo fuera en origen ni fuese el caso. Esto puede estar señalando dos aspectos: que para mediados de los años treinta la ranchera fuese considerada una danza campera o que ésta, en particular, tenía un carácter campero que no todas presentaban y se quiere marcar la diferencia. También puede considerarse una manifestación de deseo pero, de todos modos, va induciendo a engaño al no conocedor.

Decí que sí, letra de Pidemunt, música de Azucena Maizani y O. Cútaró (1931) grabada por su propia autora, tiene carácter muy sencillo y popular, con mucho de mazurca, que en la frase *a*, de la primera parte, le hallamos reminiscencia de la canción tradicional salteña *La petaquita*. La parte *B*, tiene todo el necesario ritmo, inclusive puntillado, de la ranchera, pero sin recurrir a la primitiva repetición de notas y manteniendo su carácter de mazurca. Es, por tanto, una ranchera merecedora de la denominación "ranchera canción".

Como puede observarse en los comentarios que hacemos de algunas rancheras entre las que más difusión tuvieron, las hay de muy diverso tipo y esto es lo que queríamos señalar con ellos. De modo que si en estructura y disposición de frases y aún de sus incisos, hay mucha similitud, la gran variedad está en el carácter y las reminiscencias a variados orígenes y estilos.

Puede tomarse como ejemplo las tres rancheras más famosas, generalmente conocidas: *Los amores con la crisis*, *¿Dónde hay un mango?* y *Las margaritas*, de muy diferente carácter entre sí. La primera tiene acabado carácter de ranchera y presenta la dificultad de entonación apuntada, sobre una letra ciudadana; la segunda, con su letra "¿Dónde hay un mango, viejo Gómez?...", tiene carácter arrabalero; la tercera, *Las margaritas*, es una "ranchera canción", posee letra nativista, "campera" como entonces se le designaba, y es lírica.

La "ranchera canción"

Falta comentar un aspecto peculiar de la ranchera y que es aquel que se refiere al texto cantado. *Mate amargo* en origen no lo tuvo y luego lo adquirió. Y enseguida lo adquirieron todas, hasta poder decirse que no hemos hallado ranchera editada sin texto para cantar. Y algunas tuvieron más de uno.

Estas ediciones se hicieron con letra indicada. No se trata, en rigor, de obras escritas para canto y piano, esto es: una composición lírica con acompañamiento instrumental. Es una obra en escritura pianística con línea de canto que duplica la voz superior. Lo mismo que se había hecho con el vals criollo.

De todos modos en el campo se la hacía en forma instrumental, como se había hecho –y aun se hacía– la mazurca.

Tenemos, entonces, la ranchera entonada, pero por exigencias de la moda habrá de aparecer aquello que nos animamos a designar "ranchera canción". Tendrá primacía en ella la frase lírica que permita destacar el texto entonado. No serán éstas las mejores para bailar y no serán las que más se frecuentasen en los bailes de campo.

Esta "ranchera canción" necesariamente tendrá que tener todas sus frases musicales con un cierto desarrollo melódico. Desaparece, entonces, el alternar frases según hemos visto, aunque no deja de estar presente de algún modo, en alguna frase o semifrase –generalmente en la parte B–, aquello que señalábamos "de acompañamiento" de la danza, que le da el carácter peculiar. Mas esto presentado de tal modo que pueda ella ser plenamente entonada y no teniendo que recurrir al recitado o a un "recitado-entonado". En algunas obras significa esto una vuelta a la mazurca –aunque de ritmo más vivo y acompañamiento más marcado– que vino a significar una distancia con la ranchera inicial y por lo tanto con la *rancheira* que le habría dado origen. Aquí hay una diferencia muy grande entre la *rancheira* que hoy puede escucharse en el sur del Brasil y alguna de nuestras viejas "rancheras-canción" como, por ejemplo, *Los amores con la crisis*, que a nadie escapa. En el ambiente ciudadano, las que han sobrevivido son las de este tipo.

A veces en las frases *b*, con ese carácter de acompañamiento, se ha hecho necesaria una repetición de texto por la repetición de un inciso. Así por ejemplo el famoso "¡Se hacen los giles! ¡Se hacen los giles!" (*Los amores con la crisis*), o aquel "¡No te doy alpiste! ¡No te doy alpiste!" (*Me enamoré una vez*).

Una ranchera que tuvo vida posterior en otro ámbito y gracias a su valor melódico, es *Decí que sí*, ya citada, de Azucena Maizani. Lo fue como canción infantil, con nueva letra, conocida desde fines de la década del sesenta –al menos–, con el título de *Caballo verde*. Lo interesante es que aún en grabaciones en el país y en España, figura como canción infantil tradicional sin reconocer origen, ni autores. Es una supervivencia interesante, a favor de su carácter popular y de mazurca universal, que le ha hecho alcanzar el grado de la tradicionalidad.

* * *

Recapitulando

La aparición de la ranchera fue producto de un proceso, como todos los de la cultura. La danza así denominada proviene de material previo, como sucede en estos desarrollos, logrando un ejemplar que da nuevo carácter a una especie preexistente, con la que convive. Con un desenvolvimiento posterior, se logrará diferenciación y originalidad. Los autores más dotados –en este caso de textos literarios y música– obtendrán una obra que habrá de perdurar. De igual forma, las versiones de los intérpretes.

En la ranchera, el pretendido carácter popular propio de la campaña habrá de lograrse por medio de recursos que produzcan obras a gusto de aquel público. De todas formas hemos hecho diferencia, por su carácter, entre aquellos ejemplos más propios de la música popular ciudadana, en letra y música, de los que se acercan a la música popular campera.

En algunos sectores de la campaña la ranchera tanto arraigó, que hemos conocido el caso de una que era representativa de un pueblo del sur de la provincia de Buenos Aires. Un informante nos señalaba que cuando en un baile se ejecutaba una determinada ranchera –de la que ignoraba el nombre pero podía tararearla– todos salían a bailarla como una obligación.

Mas esto fue en tiempo pasado. La ranchera ha desaparecido de la campaña. Creemos que injustamente, porque es alegre, llama a bailarla, a semejanza del chamamé que goza de tanta aceptación en la zona litoral de nuestro país. Quizás merezca volver a difundirse.

A respecto de nuestro trabajo, aún estamos en busca de la mazurca originaria que dio origen a la primera ranchera. Este es uno de los aspectos que faltan, como otros que hemos señalado, para dejar bien completo el tema. Como diría el maestro Carlos Suffern "aun queda tela por cortar..."

* * *

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

GESUALDO, Vicente

1961 *Historia de la música en la Argentina*, Vol. 2, Buenos Aires, Beta.

VARIOS

1933 *Música y Arte*, Buenos Aires, a. 1, n. 3, diciembre de 1933.

PÉREZ BUGALLO, Rubén

1993 "La primera ranchera", en *La Arena*, Santa Rosa, La Pampa, suplemento dominical, 26 de septiembre de 1993, p. 4.

PERROTTI, Máximo

1993 *Síncopa y contratiempo. Memorias de una Editorial Musical*, Buenos Aires, Perrotti.

VENIARD, Juan María

2013 “El origen del vals campero pampeano y del "vals criollo" Nacional” en *Revista del Instituto de Investigación Musicológica*, Año XXVII, N° 27, pp. 233-251.

* * *

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.

* * *