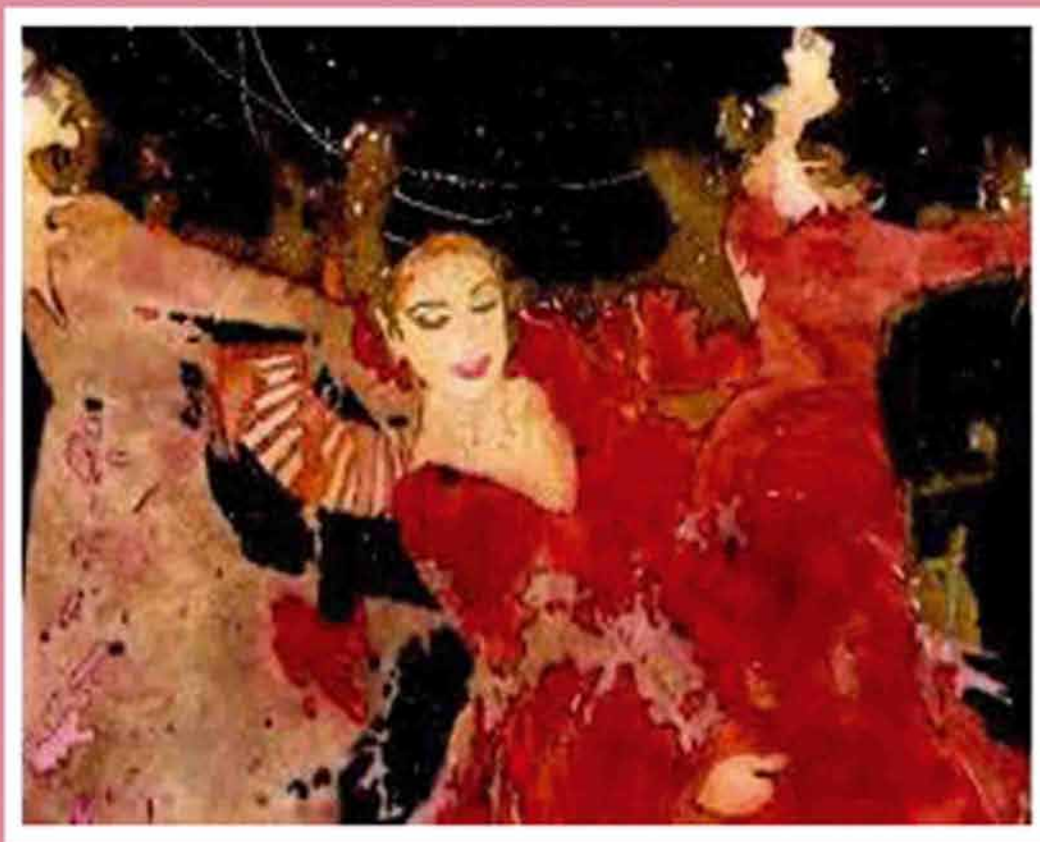


REVISTA

del Instituto de Investigación
Musicológica "Carlos Vega"

29



Abras Contel
Botella Nicolás
Carrizo Rueda
Cetta
del Río Riande
Diederle
Fernández Calvo
Fernández Maxi-
miano
González
Lucero
Mansilla
Rossi
Veniard
Vercesi
Vineis
Wiman



Instituto de Investigación
Musicológica "Carlos Vega"

PREMIO KONEX 2009

FACULTAD DE ARTES Y CIENCIAS MUSICALES

PONTIFICIA UNIVERSIDAD CATOLICA ARGENTINA SANTA MARIA 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
Decana: Dra. Diana Fernández Calvo

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

Editora:

Lic. Nilda G. Vineis

Consejo editorial:

Dr. Antonio Corona Alcalde (Universidad Nacional de México), Dra. Marita Fornaro Bordolli (Universidad de la República de Uruguay), Dra. Roxana Gardes de Fernández (Universidad Católica Argentina), Dr. Juan Ortiz de Zárate (Universidad Católica Argentina), Dra. Luisa Vilar Payá (Universidad de California, Berkeley, EEUU y Columbia University, New York, EEUU).

Referato

Dr. Enrique Cámara de Landa (Universidad de Valladolid, España), Dr. Oscar Pablo Di Lisica (Universidad Nacional de Quilmes), Dra. Marita Fornaro Bordolli (Universidad de la República de Uruguay), Dr. Juan Ortiz de Zárate (Universidad Católica Argentina), Dra. Amalia Suarez Urtubey (Universidad Católica Argentina)

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

Diseño: Dr. Julián Mosca

Imagen de tapa: "La zarzuela", Madrid, estampilla alusiva

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/iiimecv

EL PERICÓN. SU MÚSICA

JUAN MARÍA VENIARD
(UCA - -CONICET)

Resumen

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

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

THE PERICÓN. HIS MUSIC

Abstract

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

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

* * *

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

¹ PODESTÁ, José J. 1930-2003: 57.

² BOSCH, Mariano G. , 1969: 40.

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

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

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

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

³ PODESTÁ, José J. 1930-2003: 88.

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

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

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

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

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

⁴ GESUALDO, Vicente, 1960: 1031.

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

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

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

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

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

⁵ LYNCH, Ventura R., 1883: 24.

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

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

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

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

⁶ *Ibidem.*

⁷ *Ibidem.*

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

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

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

⁸ LYNCH, Ventura R., 1883: 25.

⁹ PODESTÁ, José J. 1930-2003: 96-97.

Otra personalidad que se ocupó de las danzas criollas, con similares saberes y en forma contemporánea de Lynch, fue el músico Arturo Berutti. Originario de San Juan, residente en Mendoza y Buenos Aires, tenía conocimiento directo de muchas especies coreográficas de las que se ocupa. Las describe en una serie de artículos publicados en la revista que sostenían los jóvenes músicos argentinos del primer nacionalismo musical, *El Mefistófeles*, a mediados de 1882. Su aparición es anterior a la del trabajo de Lynch. No nombra al pericón. Se revela que no lo había visto ni oído.¹⁰

Hay un dato importante que manifiesta Berutti en uno de los artículos que da a publicidad, con el título general de *Aires nacionales*. Se refiere a la *Mariquita muchacha*, danza de múltiples parejas, y de su coreografía señala: “cada caballero con su correspondiente compañera a la derecha, enseguida se saludan y dan principio a la primera figura que es hacer una cadena como la de la primera parte de Las Cuadrillas de nuestros salones.” Esto es exactamente lo que dice Lynch de la primera figura del pericón y que señalamos como única de cuadrilla que poseía. Por lo que se manifiesta, ni siquiera le era privativa. Con relación a la media caña señala de una de sus figuras: “...todos los bailarines dan una vuelta redonda como la de los Lanceros, pero sin hacer cadena, hasta llegar a colocarse en el lugar donde principiaron”¹¹, que es lo que Lynch señaló para la tercera figura del pericón, que acá puede quedar justificado por lo que de contradanza puede tener la media caña. Pero, de todas maneras, se trata de figuras generales.

En relación con esto que estamos viendo, nos hallamos en posición de colegir que aquello que de contradanza que hoy posee el pericón, viene de una coreografía de estrado, de espectáculo, tal cual se hizo un día y se sigue haciendo hasta el presente con esta y otras danzas, que por algo existen los maestros del rubro.

Este pericón llegó a los Podestá sin el canto, de modo que lo que conocemos es la parte instrumental, que tiene claras frases de acompañamiento y otras con un giro melódico. No tuvo la parte de canto porque no se le aportó en la ocasión. Los guitarreros no la dieron fuese porque ya para entonces no se la recordaba o no fueron capaces de ofrecerlo.

El pericón original se hacía en guitarra. Para lograr mayor caudal sonoro se empleaba más de una. Podestá señala a “un grupo de guitarreros” que trae Regules. Serían más de dos. Lynch, en sus transcripciones que son para guitarra, indica para una de ellas: “La segunda guitarra acompaña en el tono.” Lo más común serían tres, incluyendo el guitarrero cantor y dador de órdenes. Más adelante se emplearía, en la campaña, el acordeón. Si hemos

¹⁰ BERUTTI, Arturo, 1986: 341-360.

¹¹ Op. cit. : 346.

señalado una sonoridad de arpa en algunas frases, debe entenderse que esos acompañamientos habrían de provenir de algunos tomados de este instrumento, todavía muy empleado en el centro del país y otrora en su litoral, acompañando otras especies tradicionales.

La primera frase musical es la conocidísima con la que se cantó popularmente –porque no es más que un acompañamiento– el “Juancito de Juan Moreira...” y que caracteriza este pericón:



Ejemplo nº 1: *Juancito...* (frase completa)

Su consecuente, otra frase similar, es una figuración para instrumento de cuerda punteada, de acompañamiento de la danza, con simple arpeggio de bajo estructurado en dos compases necesarios para completar los dos pasos básicos de la danza. Toda la obra está configurada de esta manera, con frases que son de acompañamiento y alguna que presenta melodía acompañada, como hemos señalado.

De la frase inicial, como algunas de las que continúan, puede señalarse que es semejante a las frases habituales de las viejas contradanzas (bien marcado todos los tiempos, destacado el primero, melodía acompañada de muy claras cadencias, etc.) pero también lo es de todas las danzas de salón de los siglos XXVIII y XIX y en especial, en relación con el pericón, del vals, la *redowa* y la mazorca.

Asunto aparte merece, en este pericón, la consideración del *trío*. Ya señalamos en cuánto se diferencia dentro de él, faltando agregar que también presenta un cambio de tonalidad: de *La bemol mayor*, que es el de toda la obra –salvo una inflexión en *menor* (una frase de acompañamiento en parte *B*)–, pasando a *Re bemol mayor*. Además, en el *trío* se encuentra la única frase lírica de toda la danza. A esa le hallamos reminiscencia de

tonada cuyana –de las que son en tiempo ternario–, por su giro melódico, las síncopas de tiempo y aún por el acompañamiento que discurre por terceras paralelas, que no se escucha en otro momento. Pero hay algo más, aparte de estas reminiscencias, que nos parece encontrar: las frases de este *trio* son de mazurca. Dicho claramente: en el *trio* tenemos mazurca. Pero también observamos que, por ejemplo, en el cierre de la frase *c* de la primera parte (*A*), cabe perfectamente un cierre cadencial de mazurca. Para el caso del *trio* viene a significar que al menos esta sección no puede ser anterior a mediados de la década del cuarenta, en que fue conocida esta danza en Buenos Aires.

Esta relación entre la mazurca y el pericón ha de prolongarse en el tiempo, como si este primer ejemplo no fuera una interpolación extemporánea, de modo que presenta aspectos de interés que deben ser considerados. En el ejemplo segundo que da Lynch, “que se toca tanto en esta Provincia como en el interior y en la Banda Oriental” y se lo brinda un uruguayo, encontremos cierres cadenciales similares a los de mazurca. No podemos establecer algo más que eso en relación, pero está indicando una similitud que luego sería aprovechada, en forma no premeditada. Veremos más adelante la relación que se establece entre el pericón y la “ranchera”, y también con la *rancheira*, que es también un tipo de mazurca.



Ejemplo n° 2: segunda frase del *trio*

Veamos algo también interesante. Una cuarteta que circulaba entonada por calles de Buenos Aires por la década del ochenta, decía: “Mañana por la mañana / me voy a las Cinco Esquinas, / a tomar un mate amargo / de la mano de mi china”. Esta copla de raigambre hispana, hacía referencia a las cinco esquinas que aún se forman en las calles Juncal y Libertad, siendo éste un lugar peculiar de la ciudad. De esta cuarteta obtuvimos la melodía con que se cantaba, según los recuerdos de quien la escuchara de su abuela, nacida aquí hacia 1878¹². Contrariamente a lo que habría de suponerse, no

¹² Informante: Alberto Sorcio.

lleva melodía de milonga sino de pericón. Pareciera que haya sido de este modo originariamente, dada la fecha de nacimiento de quien la recordaba desde su infancia y que no haya existido la posible influencia del pericón que difundieron en Buenos Aires los hermanos Podestá, que ha sido después de 1890. Los dos primeros versos se cantaban en ella con melodía semejante a la primera semifrase del pericón de *Juan Moreira*. Aunque hubiera perdido su originaria melodía de milonga a favor de la famosa del pericón, está señalando una adaptación extraordinaria, porque pasaríamos de una melodía de tiempo binario aplicada a una cuarteta octosilábica, a una de tiempo ternario. Por esta dificultosa adaptación y la universal difusión de esta frase o su inicial semifrase, es que creemos hallarnos ante un uso de esta melodía anterior a la difusión de la pieza *Juan Moreira*. Esto viene a significar que, dada la universal dispersión que parece mostrar, habría de ser, al menos en esta frase o en su primera semifrase, una cita común que vino a incluirse en ambos ejemplos.

Este pericón siguió siendo popular en Buenos Aires por la difusión de la pieza teatral, aún en la campaña, y por nuevas ediciones de su música, pero se difundió otro, compuesto para ser representado en otra obra criolla —de los varios que debe haber habido, para no repetir en una nueva pieza el de *Juan Moreira*. Así aparece uno en competencia, a favor de la gran difusión que aquel tenía.

Pericón Por María

En el año 1900, Antonio D. Podestá estrenó su “boceto lírico” *Por María*. En él, dado su carácter de pieza campera, se bailaba un pericón, según ya se estilaba entonces como medio de lograr éxito de taquilla. Al pericón seguía un gato, en la escena del baile. La obra no se representó mucho. El estreno fue en noviembre, al cierre del año teatral y se daría siete veces en las temporadas de 1901 y 1902 y algunas más en el interior del país¹³. Pero el pericón de esta obra tuvo mayor fortuna que otros que pudieron hacerse con el mismo fin. En mayo de 1902 la revista *Caras y Caretas* reprodujo una página musical bajo título *El Pericón*, sin indicación de autor¹⁴. No se trata de una reproducción de hoja impresa sino manuscrita, pero no de copista, como hubiera sido lo normal para el caso, sino de aquello que podríamos considerar un limpio original, con todas las abreviaturas de uso en aquellos años (por ejemplo, el signo de repetición de compás), en escritura a mano alzada y al correr de la pluma. Señalemos que

¹³ PODESTÁ, José J. 1930-2003: 104.

¹⁴ *Caras y Caretas*, n° 178, 10 de mayo de 1902.

pocos números más adelante, la misma revista publicó un gato escrito de la misma forma y por la misma mano que el anterior. Del gato se señala que su autor es Antonio D. Podestá. Ambas páginas fueron acompañadas por fotografías de bailarines vestidos a la vieja usanza gauchesca. En el segundo caso se señala que son de la compañía de los hermanos Podestá y una fotografía que ilustra el gato pertenece al grupo que bailaba el pericón.

Leyendo la dificultosa grafía de la danza primeramente publicada, venimos a ver que se trata del pericón de la obra *Por María*. Aquí se lo presenta como el pericón genérico aunque no es el del drama *Juan Moreira*, el primero y conocido por todos. Dada la importancia del medio donde apareció, nos animamos a decir que allí tuvo su espaldarazo y ahora tenemos un nuevo pericón que ha de perdurar,ailable como el anterior. Al respecto, por medio de las fotografías se señalan figuras. Son ellas según el orden en que aparecen: “Espejo”, “Molinete”, “Coronar”, “Armas al hombro”, “Formar pabellón”, “Corona entrelazada”, “Final”. En la publicación posterior del gato, aparece una fotografía que pertenece a la serie anterior de los bailarines del pericón. Lleva la leyenda: “Castañetas”.

Este pericón de Antonio D. Podestá aparecido en *Caras y Caretas* tiene su interés musical, porque carece de una parte que se halla en el que luego fuera editado con la firma de Gaetano Grossi como arreglador para la escritura pianística y que es el que ha quedado hasta el presente; tampoco tiene el gato que en esa edición se presenta al final y que no aparece en la revista por no corresponder. No significa esto que en la obra no se lo hiciera, porque se señala que en ella había pericón seguido de gato y así parece ser según la copia, donde al final falta un compás que, sin duda, llevando un acorde final era también el inicial (en anacrusa) de la danza que seguía. El agregado en la escena de esta otra danza, que no es de conjunto y es de lucimiento de una pareja, ha sido sin duda para ofrecer un final más vivo al cuadro, con fines de lograr mayor aplauso. Cabe señalar que el gato que se reproduce en número posterior de la revista, de autoría de Antonio Podestá, no es el que luego aparece asociado con el *Pericón por María*.

Desde el punto de vista musical, el *Pericón por María*, en su versión definitiva, no posee ninguna relación melódica con el de *Juan Moreira*. Escrito en 3/4, tonalidad de *Fa mayor*, posee la forma: *Introducción – A – B – A' – C – B' – Coda*, que es exactamente la misma que presenta el pericón que da Ventura Lynch, del que no creemos haya pretendido tomar ejemplo de la forma¹⁵.

¹⁵ No consideramos las dos frases y *coda* de gato, que aparece a continuación en esa versión. Nota: Puede consultarse cualquiera de las ediciones de la música que existen, que son todas idénticas, reproducidas por diferentes medios.

De la versión definitiva poseemos una edición, sin indicación de editor, que consideramos la primera. Allí se lee: “*Por María. Boceto Lírico Nacional de Antonio Podestá. Pericón y Gato*. Arreglado para piano por G. Grossi.” De esta misma poseemos una onceava edición con la misma carátula, que trae las indicaciones de las figuras y las voces de mando, que ahora se hacían necesarias porque había quienes deseaban bailarlo. A las ediciones de este pericón nos parece que hace referencia este comentario periodístico de 1906, que hemos publicado en una ocasión: “...un Pericón cuya venta ha sido de 20.000 ejemplares, más o menos, al precio de 50 centavos, produjo a su autor la simpática suma de *diez mil pesos!*”¹⁶.

Otros pericones

En julio de 1891, según información de Vicente Gesualdo, salió impreso, por la casa Hartmann, la obra titulada *El Pericón*, “Capricho” para piano por Francisco Hargreaves. En la carátula de la edición se lee: “Pericón. Baile Nacional del Litoral Argentino y Uruguayo. Transcripto por...” Vemos que todavía no es “pericón nacional”, sólo “baile nacional”, pero se indica su ubicación territorial. Por otro lado –cuestión de venta– se señala que se trata de una transcripción cuando, en realidad, es una fantasía o capricho pianístico sobre temas de aquella danza. Está realizado sobre semifrases del pericón de *Juan Moreira*. El autor ha evitado iniciar –luego de una introducción “Imitando la guitarra”– con la frase ya tan popularizada del “Juancito de Juan Moreira...”, que le hubiera quitado seriedad a su obra. Alterna frases y semifrases puramente de acompañamiento con otras de carácter melódico, similares al del drama gauchesco.

De los primeros años del siglo es la edición de *Escucha chinita mis lamentos*, “Pot-pourri de Aires Criollos Populares” de Enrique Astengo, que incluye una larga cita del pericón de *Juan Moreira*, el único pericón que parece entonces conocerse. Reproduce de éste, en compás de 3/4 y tonalidad de *Sol mayor*, las tres frases que conforman la parte A y una de B. No había consideraciones a Gerardo Grasso ni a José Podestá, presentándolo como “aire criollo popular”. Se halla en la necesaria adopción de lo popular rioplatense, proveniente de una banda del Plata que pasa a la otra.

De 1910 es otra fantasía que hemos encontrado, que refiere a esta danza. Se trata del *Pericón argentino*, obra para piano del músico italiano Elmérico A. Fracassi, pianista, compositor y profesor, radicado en el medio

¹⁶ Revista *Música*, n° 5, 1 de marzo de 1906.

bonaerense. En la edición se señala “Obra original de...”, advertencia de que no se trata de un arreglo, y “Compuesto en el año 1910”, que parece indicar una obra musical más, de las tantas que se hicieron, con motivo del centenario patrio de ese año. La obra es similar a la de Hargreaves pero no toma frases del pericón de *Juan Moreira*. Ciertamente han pasado veinte años. Las frases melódicas tienen reminiscencias camperas que, en cuanto a pericón, parecen ser originales. Se presentan éstas alternando, como parece corresponder, con frases de acompañamiento, que predominan, dentro de un pianismo de lucimiento. Esta obra, como la anterior de Hargreaves, no aporta elementos a la danza pericón pero señala su difusión.

En 1910, con motivo de los festejos del Centenario, el pericón es considerado danza de moda por los extranjeros que visitaron Buenos Aires en esa ocasión, los que señalan el auge que adquirieron las canciones y los bailes nacionales, en particular el pericón, sin duda por las audiciones que de este último se hicieron en recepciones oficiales. Al respecto, un álbum con música local para piano que editó, como homenaje al Centenario, la tienda “A la Ciudad de Londres”, incluía el de Grasso.

Para estos festejos del Centenario llegó al país, en representación del rey de España, la que se haría tan popular infanta Isabel de Borbón. Entre las fiestas y homenajes que se le hicieron, hubo una velada literario-musical en el Teatro Avenida. En el programa figuró un pericón bailado por las principales actrices de las compañías españolas que actuaban en la ciudad, vestidas con trajes tradicionales de cada una de las provincias españolas, haciendo parejas con bailarines locales. Puede haber sido acompañado por orquesta porque, entre otros números del programa, se puso en escena una zarzuela.

El día 20 de mayo se le ofreció a la Infanta una excursión a la estancia de Leonardo Pereyra, en la línea férrea a La Plata. Después del almuerzo, luego de un paseo por los considerados mejores jardines de propiedad privada del país, se presentaron los bailarines de la compañía de Pablo Podestá, dirigidos por él mismo, para danzar un pericón. El acompañamiento instrumental estuvo a cargo de una orquesta que había amenizado el almuerzo. Suponemos que debe haberse tratado de la música del pericón *Por María*. Lo curioso es que la Infanta pidió una película cinematográfica de la danza, que pensamos habrá visto filmar allí, y solicitó una copia de la música “para agregarlo a su archivo personal”. Luego se bailó un gato y hubo canciones criollas acompañadas de guitarra¹⁷.

También el pericón contó por entonces con un nuevo elemento de difusión. Hacia 1910 se grabó en disco fonográfico un *Pericón y gato*, que hace suponer sean los que se bailaban en la pieza *Por María*¹⁸.

¹⁷ *La Prensa*, 21 de mayo de 1910.

¹⁸ *Caras y Caretas*, n° 701, 9 de marzo de 1912.

En 1913, en un catálogo de discos *Atlanta* figura grabado un *Pericón Mar del Plata*, por Pedro José Palau, músico español radicado en Buenos Aires, autor de música ligera y también de obras criollas, composición ésa que no hemos encontrado.

A fines de la década del veinte o hacia 1930, aparece un pericón con el título *El último gaucho*, con letra de J. M. Velich y música de Antonio Bonavena. Posee forma *A – B – A´* (que se repite) – *Coda*, con frase en *menor* en la segunda que integra la parte *B*. Se trata de un pericón que sigue los lineamientos de lo que se supone, ya pasado treinta años de conocido, debe constituir esta danza.

Alrededor de 1930, la casa editora de Natalio Héctor Pirovano edita el pericón *Por María* “en lujosa edición de papel superior”, según anuncio que también señala: “Este nuevo ejemplar contiene todas las voces de mando del Bastonero, las rilaciones [sic] y el canto para el Gato Final, como también una serie interesante de indicaciones para el baile.”¹⁹.

Tiene difusión por entonces, en edición económica, la que realizara la casa Julio Korn, que trae también las voces de mando, que sólo en líneas generales siguen a las originales de Podestá. Por lo que hemos visto tampoco éstas quedaron estructuradas en forma definitiva, no obstante la difusión que en este caso tuvieron, pareciendo ser que cada director de danza ha buscado aquello que estimó más conveniente para lucimiento de su conjunto. Es general que la danza se inicie con una entrada de las parejas y se termine con la figura del pabellón de la patria, también con variantes que parecen ser bastante posteriores, como formar con los pañuelos la escarapela nacional.

Ubicado cronológicamente más tarde, es otro pericón original, también de una obra de escena, titulado *Paja brava*, perteneciente a la comedia *Sentimiento Gaucho*, con letra de Ivo Pelay y música de Francisco Canaro. La obra fue dada en 1942, estimamos que como estreno. El pericón fue editado en versión para piano con letra indicada, con dedicatoria “Al público uruguayo” y su música trae a la memoria el de *Juan Moreira*. Se observa también acá que todavía estaba vigente el terminar el cuadro con un breve gato. Sería el momento de señalar que esto del agregado de esta danza en el estrado, que luego se refleja en ediciones y grabaciones, hizo creer a alguno que el pericón tradicional finalizaba con un “aire de gato” [sic].

¹⁹ *Catálogo de música para piano*. Buenos Aires: Casa Bottacchi, s/f, p. 15.

Pericón y ranchera

A mediados de la década del veinte, hizo su aparición la ranchera en Buenos Aires²⁰. Este tipo de mazurca se bailaba generalmente por parejas independientes. En nuestro trabajo publicado a que hacemos referencia, señalamos varios tipos de rancheras, entre las que son más urbanas y las más camperas. Dentro de estas últimas hay algunas que podríamos denominar “apericonadas”, según se nos ocurre ahora. Estas últimas poseen no sólo carácter criollo, sino la estructura y aún frases de pericón. En ese trabajo hemos señalado algunos títulos con estas características, como *La mentirosa*, música de Lito Bayardo, *Cadenita de amor*, música de C. Marcucci, *Maíz frito*, música de Cabral, y otras.

Presenta interés ver algunas relaciones entre rancheras y el pericón. Hay varias de ellas que tienen frases de pericón, sin duda para darle el carácter criollo que se pretendía en esta nueva especie. Si bien en alguna hay citas de las de *Juan Moreira*, en otras hay claras frases de pericón que no pertenecen a los conocidos. Este es el caso de *Maíz frito*, que posee la forma $A(a - b) - B(a) - A'(b - a - b) - B(a) - A'(b - a - b) - B(a) - A'(b)$, con todas frases que se repiten. Las frases *b*, así de *A* como de *B*, son de pericón. Como puede observarse, esta ranchera está formada por sólo tres frases y la que tiene mayor presencia, más que las otras dos juntas, es la que remite al pericón. De modo que aquí la filiación es clarísima.

Las rancheras *Torta frita* y *La cosquillosa*, la primera con letra de V. Candeloro y la segunda de Brancatti, ambas con música de Carlos Bravo – el autor de *Mate amargo*, que fue la primera “ranchera” – son simples y con frases de pericón que le prestan sabor criollo; *La potranca*, música de Grassi, es otra ranchera que tiene una primera frase de pericón que le da carácter; *Seguile la pista*, música de Francisco Lauro, tiene en sus frases mucho de pericón. Con *Me enamoré una vez*, ranchera con letra de Lito Bayardo y música de Francisco Canaro, tenemos un acabado pericón con música original. Su forma es: $A(a - b - b') - Puente - B(a - b - b') - A(a - b - b') - Puente - B'(a' - b - b')$ El *a* de *A*, tiene carácter de introducción y, cuando se repite, de intermedio. El canto se encuentra en la parte *B*. Todas sus frases son de pericón, salvedad hecha del *puente*.

Cadenita de amor, subtitulada “*Ranchera de mi corazón*”, letra de Nicolás Trimani y música de Carlos Marcucci, está indicada: “Gran Ranchera con Motivos de Pericón”. Tiene su segunda frase (*b* de *A*) tomada de la primera semifrase del pericón de *Juan Moreira* (el famoso “Juancito...”) con cierre diferente, propio de mazurca. Esta frase tan

²⁰ Ver nuestro trabajo “La mazurca y la ‘ranchera’ en Buenos Aires, ciudad y campaña”. En *Revista del IIMCV* n° 28, 2014. p. 277 y ss.

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 (antecedente) 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 nº 4: pericón paraguayo

Debemos señalar, de paso, que Federico Riera, en su libro *Recuerdos musicales del Paraguay*²¹, 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

²¹ 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.

* * *