

**REVISTA**  
ISSN 1515-050x



**INSTITUTO DE INVESTIGACIÓN MUSICOLÓGICA "CARLOS VEGA"**

Javier Ares Yebra - María Inés Burcet - Leslie Freitas de Torres - Néstor Roselli - Gastón Saux - Favio Shifres - Juan María Veniard



FACULTAD DE ARTES Y CIENCIAS MUSICALES  
PONTIFICIA UNIVERSIDAD CATÓLICA SANTA MARÍA DE LOS BUENOS AIRES

REVISTA DEL INSTITUTO DE INVESTIGACIÓN MUSICOLÓGICA  
**CARLOS VEGA**

---

■ **AÑO XXXII**  
■ **2018**

**NÚMERO 32**

FACULTAD DE ARTES Y CIENCIAS MUSICALES  
PONTIFICIA UNIVERSIDAD CATÓLICA  
SANTA MARÍA DE LOS BUENOS AIRES

## SUMARIO

### PRÓLOGO

Noticias de la Revista 32.

11

### SECCIÓN ARTÍCULOS

Pensar la música. Fuentes y elementos para una propuesta en Pierre Souvtchinsky.  
**Javier Ares Yebra**

15

Las instituciones patrocinadoras de la enseñanza musical en Santiago de Compostela en la segunda mitad del siglo XIX.

**Leslie Freitas de Torres**

45

La polca acriollada rioplatense. Su música.

**Juan María Veniard**

61

### SECCIÓN CONFERENCIAS

Notación musical: ¿código o sistema de representación? Implicancias psicológicas y educativas.

**María Inés Burcet**

85

Aspectos cognitivos de la comprensión lingüística y musical. Concordancias y diferencias.

**Néstor Roselli – Gastón Saux**

105

Psicología y Música. El encuentro disciplinar desde una perspectiva plural.

**Favio Shifres**

115

### SECCIÓN NOTICIAS DEL INSTITUTO

141

### CONVOCATORIA

149

## ■ LA POLCA ACRIOLLADA RIOPLATENSE. SU MÚSICA

JUAN MARÍA VENIARD

Academia del Plata

juan.maria.veniard@gmail.com

### RESUMEN

El estudio de la polca acriollada en el Río de la Plata presenta varios aspectos relacionados con los diversos ámbitos en los cuales tuvo lugar, debido a su gran difusión a lo largo de un siglo y medio. Ámbitos éstos que van desde el salón hasta la música popular regional. Es así que estudiamos, desde el punto de vista musical, diferentes tipos de polcas, las del pasado y las que llegan hasta nuestros días. Entre estas últimas, algunas tienen vigencia popular tradicional y otras son las tan comunes recreaciones de estrado.

**Palabras clave:** danza tradicional, Argentina, análisis musical, polca.

### THE MUSIC OF THE 'POLCA ACRIOLLADA' IN THE RIO DE LA PLATA.

### ABSTRACT

The study of the River Plate polka ('polca acriollada') presents different aspects related to the diverse spheres where it widely spread during one and a half century. These spheres include from the (family or social) salon to the regional popular music.

Therefore we study different types of polkas from a musical point of view –the ones of the past and the ones which reach to our days. Among the latter, some do have a traditional popular force today, and others are the very common stage recreations.

**Keywords:** tradicional dance, Argentina, musical analysis, polka.

La polca ha sido, junto al vals y la mazurca, una de las danzas más populares y difundidas en el mundo occidental durante la segunda mitad del siglo XIX. Fue danza de salón y del estrado de la música festiva y alegre, también del espectáculo teatral del ballet de escuela, de la opereta francesa y alemana, de la zarzuela española. Fue, además, popular urbana en todas las ciudades relevantes del mundo. De modo que también se difundió en la campaña de muchos países. La del nuestro no fue la excepción, no obstante que su paso de danza y su tiempo vivo no se correspondían con el carácter de nuestros paisanos criollos pampeanos, sí con el de muchos de los inmigrantes y colonos venidos de Europa a esta región, y con el del paisanaje de la zona litoral del país.

La polca es danza de ritmo binario y de pasos binarios. Danza de pareja independiente en el salón, pertenece a las especies de este tipo que difieren de las de metro y pasos ternarios. Las binarias son, en general, en tiempo vivo y se diferencian de las otras, también en general, que lo son en tiempo moderado. Estas últimas son más elegantes en su coreografía, presentando un desplazamiento amplio en círculo, que en el salón permitía un movimiento coordinado entre las parejas, incluyéndose en éstas las danzas que fueron figuradas.

Cuando arribó la polca al Plata hacia 1845, ya era aquí conocida una antecesora, la galopa, danza en tiempo muy vivo y bailada por parejas tomadas de manera similar como en la polca, de manera que mucha novedad no significó, salvo su característico *paso de polca*.

La popularidad de la polca llevó –como ha sido el caso de otras danzas de salón en el Plata– a que músicos y aficionados locales las compusieran con la misma forma y con las mismas características de las venidas de Europa. De donde nace la polca acriollada. Pero según puede verse en esta producción, hay ejemplares de salón que son contrastantes con otros que parecen estar destinados a un público no tan exigente en recursos musicales, ni elegancia en la línea melódica. Diríamos un público más popular, que le interesa una estructura de frases simples y ritmo bien marcado, porque lo que desea es bailar. Es así que pueden hallarse piezas que ostentan el subtítulo de “*polka de salón*” o “*polka elegante*”, que buscan diferenciarse de otras que parece que

no lo son tanto y son las que solamente indican “*polka*”, con la grafía de entonces. Esas polcas de salón suelen tener una estructura un poco mayor que estas últimas, con presencia de un *trío*, una introducción, un puente, un cierre y la repetición *da capo* completa de su parte *A*. Entre éstas aparecen las que poseen títulos muy románticos como *Flores y perlas*, *Amor perdido* y, en contraposición, otros más populares, como: *¡Qué bicho!*, o *Qué ganga!* –polcas éstas aparecidas en Buenos Aires en 1873<sup>1</sup>, que las vemos más propias de reuniones populares y aun de los bailes de las “academias”, que habían comenzado como lugares para que los hombres practicaran la danza y que para la época ya eran de dudosa reputación.

Esta diferencia en los títulos, más el nivel académico del autor de la música –aún firmando con seudónimo– permiten explorar estos niveles diferentes. Durante todo el resto del siglo puede verse esto que indicamos. De modo que podría estimarse que las de categoría más simple y popular, habrían de ser las que pasaran a la campaña.

En la campaña, la polca tuvo difusión por medio de los bailes que hemos denominado “de galpón”<sup>2</sup>, que tenían lugar por los años del setenta al noventa donde, junto con el vals y la mazurca, se las ejecutaba con el sólo objeto de la danza. Los músicos que hemos denominado “profesionales ágrafos” las interpretaban allí y en todo momento festivo, con acordeón y guitarras. El paisanaje criollo la frecuentó entonces junto con el paisanaje gringo.

La polca en el ámbito pampeano se acriolló pero siguió siendo lo que era, en música y pazos de danza, manteniendo su nombre distintivo. En el repertorio de esta danza – así en el salón como en los ámbitos populares de la campaña– hubo producciones europeas, generalmente alemanas y francesas, y también de autores locales, fuesen éstos maestros de música de salón o aficionados y, posteriormente, autores de música popular. Estas últimas gozaban de una interpretación peculiar, al gusto de la paisanada.

La polca presenta, en todos estos ejemplos, una estructura invariable y tanto las producciones extranjeras como las locales la mantuvieron durante el tiempo de su vigencia. Escrita como melodía acompañada, en compás binario de subdivisión binaria (2/4), presenta una forma simple con *trío*: *A – Trío – A*, o bipartita: *A – B*, con indicación *da capo*, que no es *da capo tutto*, sino sólo *da capo* de la parte *A*. Ambas partes están formadas por dos frases cuadradas de ocho compases, repetidas, en relación de antecedente y consecuente, variando el carácter entre éstas, según ya hemos visto en otras danzas de salón vigentes en la campaña. La forma es: *A(a - b) – Trío(a - b) –*

<sup>1</sup> En: V. Gesualdo, “Relevamiento...”, *Historia de la música en la Argentina*, vol. 2.

<sup>2</sup> Ver nuestro trabajo “El complejo *cielito*. Su música”, en: *Revista del Instituto de Investigación Musicológica “Carlos Vega”*, a. 31, n. 31, pp. 229-255.

A(a); o: A(a - b - a)..., etc. El interés musical se encuentra, ciertamente, en la inventiva melódica del compositor.

En la campaña pampeana se mantuvo desde fines del siglo XIX hasta mediados del siguiente, diríamos en los años sesenta, ya apartada de los centros más poblados. Quedó como una danza periférica en los ambiente más humildes y con carácter excepcional, fuera de aquellos que la bailaban en los centros tradicionalistas extranjeros, que ya la tenían como danza popular con figuras hechas tradicionales en sus lugares de origen. Fuera de la campaña pampeana, en la zona Litoral del país, tendría nueva vida, según veremos.

64

### La polca “criolla”

Para los años de la década del veinte y coincidiendo con la difusión comercial de la ranchera y del vals con el aditamento de “criollo” –que ya hemos estudiado en trabajos anteriores aquí publicados– aparece, también en Buenos Aires, la polca “criolla”. Del mismo modo que se dio en aquellas, esta especie “criolla” tuvo también por esta época su difusión en la campaña, prolongando así, por medio de los ejemplos que más se hicieron conocidos, su presencia en los bailes populares pueblerinos. No tuvo la enorme difusión de la ranchera, ni tampoco la del vals criollo pero sufrió la influencia del momento, como se dio en las anteriores, en adquirir letra entonada, algo que nunca se había dado en la polca, salvo casi exclusivamente en el espectáculo de la opereta francesa.

Una de estas “polcas criollas”, quizás la más célebre y que sirve para ejemplificar, ha sido *El viejito del acordeón*, letra de Mario Pugliese Cariño y música de los hermanos Aiello, que data de hacia 1932 en la edición de la editorial Alfredo Perrotti. Contó con varias grabaciones discográficas, inclusive una contemporánea de Francisco Canaro, cantando Roberto Maida. Posee la estructura habitual de la polca con *da capo tutto*: A(a - b) – *Trio* (a - a') – (A) – *Trio* – (A), con el *trío* en tono *menor* y repetida cada frase. La letra es humorística y de corte campesino, como debe corresponder a su carácter “criollo”. En la versión de Canaro, el *trío* se escucha primero por la orquesta y luego el solista lo canta con la primera estrofa. La segunda estrofa, con intervención de un coro, se entona con la parte *b* de *A* y sigue la tercera estrofa, nuevamente entonada con el *trío*. En la versión impresa, se indica: “I (Bis) / Al repetir esta parte no se canta la letra, se ejecuta la música, y se vuelve para final a la 2ª y 3ª parte bis con letra.” Pero esta parte *bis*, en la versión de Canaro, tampoco se canta. De modo que la estructura que decimos es invariable en la polca, no lo ha sido en la ejecución. Es el punto en que se debe volver a insistir en algo ya señalado en otro trabajo de esta serie y es que, en música popular, una es la forma que se presenta en la escritura musical, impresa o manuscrita, y otra en la interpretación. La que aparece escrita suele ser

esquemática, en su forma mínima. Esto vale también para la danza de salón. De modo que, en cuanto quiera ejecutarse esta música de danza –sobre todo la de salón– partiendo de ejemplos escritos, sin conocimiento de ella y de su interpretación contemporánea, fácilmente se cae en todo tipo de errores. Así se ha visto esto, en ocasiones, en trabajos que pretenden recrearla, sobre todo tratándose de música manuscrita o impresa de cuando no abundaba el papel, donde no todo se consignaba.

Otra polca de éstas que estuvo muy difundida fue *La refalosa*, indicada: “Polca típica criolla”, por Francisco Canaro, grabada por él mismo y su conjunto, en 1935. Señalemos que esto de “típica” no hace relación a tipología alguna –esto es: modelo– sino a la llamada “música típica”, expresión de la época para indicar carácter criollo. Posee misma estructura que la anterior y es en tono *mayor*, variando la tonalidad en el *trío*. Forma: A(a - a' - b - b - puente - a - a') – *Trio*(a - a') – A. El puente, de cuatro compases, que sirve para repetir la primera frase de *A* reiterada, es una semi frase del popular “¡ajajá, ajajá!...” del tradicional *Mamburí se fue a la guerra...*, que queda muy simpático. En la versión de Canaro –y volvemos sobre la interpretaciones– la repetición después del *trío* es de sólo la primera frase de *A*, reiterada, como siempre se presenta; otros hacen la parte completa y queda igualmente bien. Como toda polca –y vale también para la anterior vista– van marcados todos los tiempos y los de su subdivisión binaria, salvo en la cadencia del puente. Los bajos son de polca, esto es: cuatro corcheas, marcando el bajo de la armonía la primera de cada tiempo, salvo en los finales de frase. Esta pieza musical también fue señalada como “polca tanguada”, otra denominación, creación del momento, que puede justificarse en las apoyaturas triples en tiempos fuertes del inicio de la primera frase del *trío*, que sugiere los arranques de frases del tango, quizás también con el fin de que se lo interpretara y bailara con este carácter.

Al bandoneonista y autor de tangos Domingo Santa Cruz, fallecido en 1931<sup>3</sup>, pertenecen un par de polcas: *Amelia* y *Recuerdos*, editadas por la casa Balerio por los años treinta, de la que hemos hallado solamente la primera. Se trata ésta de una pieza que, no obstante la época de la edición, nos pareció ubicable en la segunda década del siglo, porque no presentaba el carácter criollo y hasta orillero (el “típico”) que tienen las que hemos visto de los años treinta; al *trío* de esta pieza le hallamos un carácter de polca vienesa. Luego ubicamos una edición impresa de la primera mitad de la segunda década (antes de 1915), lo que confirmó nuestra apreciación. Dado que la parte *A* tiene un cierto carácter criollo, revela una obra de transición que, como siempre ha ocurrido en música, presentan partes, secciones o tiempos, que pertenecen a estéticas próximas en el tiempo y diferentes. Sin duda ha sido pensada para el bandoneón y apta para el acordeón, de modo que tiene su aptitud para el ambiente criollo para el cual quizás haya sido pensado su destino. Se encontraría dentro de las polcas que componían en ese momento los autores de música danzable, aficionados y profesion-

<sup>3</sup> No confundir con el compositor chileno homónimo



ales, capaces de hacerlo con cualquier danza de moda, desde el vals Boston hasta el tango, las que por entonces, en general, devenían hacia lo criollo.

Otra obra salida de la casa editorial Balerio en la década del treinta y de su *Repertorio de música popular*, es *La Guapa, Polka*, de Paulos Peregrino (hijo), no hallada, que nos revela, por su título y ubicación en el catálogo editorial, un carácter semejante a la anterior. De estos mismos años es la polca *Jamás te olvidará*, por R. S. Rozen, editada por Domingo La Salvia.

66

La Editorial Pirovano tuvo también en los años treinta su *Repertorio de música popular*, en cuyo catálogo incluyó, junto con muchas rancheras y vals criollos, algunas polcas, como *Para tí*, del popular Juan Maglio (“Pacho”), y las polcas *Mañera*, de Gagliaio y *Se casó la viuda*, por Mérico. Esta última, presentada como “La polka del momento”, con letra graciosa (“En Venado Tuerto / están de farra / meta acordeón / meta guitarra...”) es de simple escritura y se presenta ideal para reuniones danzables de campaña, donde quien estuviera a cargo de la música supiera florecer con una ejecución personal.

La casa Balerio también publicó, por los años veinte, la polca *Rosas de primavera*, de Carlos H. Macchi, la que no hemos hallado. Del popular autor de música criolla Arturo de Bassi hemos encontrado, en un listado de sus obras, la polca *Mi amor es tuyo*, tampoco hallada. En catálogo de la Casa Feliú, años treinta, figura la “polca criolla” *La mariposa*, sin indicación de autor, que hubiera sido interesante poseer en razón del carácter que se indica. Otra “polca criolla” editada, ésta por Ricordi, fue *Pa la moxada*, letra de Fernández Blanco y música de Massobrio y Caldarella. También de los años treinta es *Yo no sé que buscarán*, polca de Julio Albano y Víctor Braña, edición de la Corporación Argentina “Comar”.

Como se pone de manifiesto, en todas las editoriales del momento aparecen estas “polcas criollas” aunque, como señalamos, no en la cantidad de las otras danzas de salón que pasaron a ser “criollas”. También aparecen en las infaltables grabaciones discográficas. La casa Víctor editó en 1934 un disco con la polca *No seas porfiao*, del popular Feliciano Brunelli y J. A. Lorenzetti. Otra edición en disco de la época es *La polleruda*, de Juan Gandolfi. Hay también ediciones de polcas en papel con títulos en castellano-guaraní que, por no haberlas conseguido, no sabemos si son las especiales polcas paraguayas o correntinas, o simples polcas criollas con títulos litoraleños. Una de esas paraguayas-correntina, es *Galopando*, de Feliciano Brunelli, cuya época de producción no hemos ubicado.

Registrado en 1950 por la editorial Ricordi, es un álbum *Los chacareros*, con música de Rafael Rossi, presentada para piano con letra indicada. Incluye *La polca de los chacareros*—que grabó con su conjunto de música popular campera—, con letra de Francisco Brancatti, el músico y letrista uruguayo autor de la que lleva la famosa ranchera *Mate*

*amargo*. Se trata de un polca de escritura simple, con giros para bailar con mucha “quebrada” (de cintura) de modo que tiene un aire muy popular. Su forma es: A(a - a') - B(a - a' - a'') - *Da capo*. No sabemos si es todo *da capo* o hasta el fin de la exposición de A. No presenta *trío*; esto es: el B, no tiene sus características. Todo está en la tonalidad de *sol mayor*, la que la hace apta para el arpa correntina o paraguaya.

En cuestión de ediciones, a fines de la década del treinta aparece una “*polka* paso doble”, titulada *María*, anunciada como “el éxito del momento”, sobre letra de Enrique Cadicamo, arreglo musical de Enrique Rodríguez de un original del músico contemporáneo Will Grosz, edición Fermata, lo que viene a significar otra mixtura con la polca, en este caso venida del exterior.

Entre los músicos populares de la campaña la designación “polca criolla” no se empleó. En las reuniones se anunciaba una “polca” y podía tanto ejecutarse una antigua como las nuevas que ostentaban aquella denominación, porque entre ellas no había diferencia formal, al menos sólo en el tipo de melodía, como señalamos. En las ejecuciones, el tiempo variaba, como ya hemos comentado, y podían puntillarse valores, hacerse cesuras en semifrases o incisos, apoyos en todos los tiempos, repeticiones en matiz *fortissimo*, según el ejecutante observara el espíritu y ánimo de la gente en la reunión, del modo que siempre han hecho los directores de baile en un salón. Además, los danzantes lo hacían con más o menos “quebrada” entre los que más querían lucirse, o más valseada, según el gusto de cada cual.

### La polca “correntina”

En la provincia de Corrientes ha tenido difusión, durante buena parte del siglo XX y hasta la actualidad, mantenida por el fervor localista, una polca “correntina” que presenta elementos muy característicos y distintivos, la que la hace ser tenida en consideración para este estudio.

Las danzas europeas de salón llegaron a la provincia de Corrientes a medida que lo fueron haciendo en el Río de la Plata. El camino desde el puerto de Buenos Aires, punto de entrada de las novedades musicales que refrendaba París, fue fluvial y muy ágil en general. En Corrientes, entre 1845 y 1880, se registra la presencia de vals, galopa, polca, redova, mazurca, polca-mazurca, cuadrilla, habanera, schotis, lanceros y variantes, según una biblioteca musical correntina, con obras exclusivamente para piano, perteneciente a familia tradicional, que tenemos en nuestro archivo y que tiene producciones de ese período señalado. Es así que la polca ha estado en la zona desde el inicio de su presencia en el Río de la Plata y habría de estarlo, por lo que se sabe, el resto del siglo XIX y traspasando el medio siglo XX.

La polca “correntina” presenta las características que posee la polca en el Paraguay, de modo que allí hay que remitirse. En Paraguay quedaron adoptadas dos danzas originarias del salón, que pasarían a ser tradicionales: la galopa y la polca. La característica principal que éstas actuales presentan, en el aspecto musical, las alejan totalmente de aquellas de salón de donde al menos tomaron su nombre y que es, a nuestro criterio, el de la presencia de una superposición de metros diferentes. Esto es: poseen un bajo que, puesto por escrito, se presenta en compás de 3/4 y un canto en 6/8, independientemente de la indicación de compás que se señale al comienzo. Escrito en dos pentagramas, el inferior muestra figuraciones en tres negras por compás y el superior en seis corcheas divididas en dos tiempos. El choque de los acentos es el que le da gracia a ambas especies, considerando que la voz inferior, de acompañamiento, hace una sucesión constante marcando los tres tiempos –destacando el primero–, pasando por tres notas de los acordes correspondientes, haciendo escuchar el bajo de la armonía en el primero. De modo que se produce un desfase en los acentos con la voz superior: dos sobre tres.

Otra característica musical que presentan es que emplean una *escala mayor* de sonidos, que es aquella en la que está afinada el arpa en uso en el Paraguay. El instrumento de uso popular es la llamada “arpa diatónica”, que llegó en la época de la Conquista y tuvo presencia intensiva en el área por acción de los jesuitas en sus misiones, donde hubo fábricas de arpas con que se abastecieron, además, otras regiones del Río de la Plata. El arpa diatónica no tiene elementos mecánicos para alterar la tensión de sus cuerdas, de modo que en las obras que en ella se interpretan no pueden realizarse cambios de tonalidad, algo que suele ser general en la música de salón, incluyendo la polca. Debe hacerse la salvedad que, en la práctica, en el Paraguay ejecutan danzas sobre una escala *mayor*, generalmente *sol mayor* <sup>4</sup>. Éste, el de la escala, es un elemento para tener en cuenta al momento de observar de qué manera estas especies del área guaraníca son producto de este instrumento.

Es indudable que las polcas “paraguayas” se conocieron en Corrientes debido a la cercanía geográfica y cultural, también debido a la difusión de las grabaciones en disco y por medio de la radio, a partir de los años veinte, del mismo modo en que se conocieron en todo el país. Pero, además, debe tenerse muy en cuenta que, perteneciendo Corrientes a la cultura guaraníca –como la provincia de Formosa–, haya sido lugar para que se difundiera especialmente esta música. De modo que allí se produjeron producciones de poetas y músicos correntinos (en la misma Corrientes o en Buenos Aires), dando lugar a la versión local de la polca “paraguaya” que posee títulos de obras y letras en guaraní.

---

<sup>4</sup> Juan Max Boettner, *Música y músicos del Paraguay...*, 4ª ed., 2008, p. 250.

Esto de la superposición de metros diferentes, en este caso sobre lo que supuestamente han sido galopa y polca –y de allí sus nombres–, no es creación ni de asunceños ni de correntinos. Posee una historia más antigua y fuera de esta zona que se presenta, ciertamente, como lugar que ha sido de confluencias y de pruebas. De 1878 es este comentario de *La gaceta musical*, de Buenos Aires:

Novedades musicales pertenecientes al género *bailable*, deberían estar fuera del radio de nuestra crítica, pero la composición, *Querida por todos*, polka escrita por el Sr. Joaquín A. Callado (residente actualmente, creemos, en Corrientes) no es una obra vulgar y merece llamar la atención de los aficionados y hasta de los profesores que se ocupan de composición.

La polka en cuestión se distingue por su estilo originalísimo que quisiéramos llamar *Habanera-polka* porque sin ser el de la polka tradicional ni tampoco el de la danza habanera, el autor con habilidad y acierto ha sabido amalgamar estos ritmos característicos, creando sobre esta base un baile muy interesante y simpático que responde enteramente al gusto de nuestra nación. [...] ...este género de “Polka-habanera” es una innovación feliz [...].<sup>5</sup>

Se trata de la amalgama de dos danzas de tiempos binarios pero, de todos modos, nos va mostrando las mezclas de danzas que por entonces se realizaban y, justamente, también en la zona de Corrientes, con un resultado “enteramente al gusto de nuestra nación”. No sabemos si esta “Habanera-polka” se danzaba como polca o como habanera.

Entre las danzas tradicionales pertenecientes al centro, norte y oeste de nuestro país, hay muchas que poseen esta superposición de metros que señalamos y es justamente siempre en la relación del 6/8 con el 3/4. Muchas veces ocupan el bajo las figuraciones en 3/4, pero a veces está en el canto, en una voz intermedia o hasta en sucesivos compases que van alternado uno u otro, en sus voces, como hemos visto en alguna cueca y que, entre paréntesis, son elementos antiguos que vinieron de España. Pero no se presentan en figuraciones constantes a lo largo de la composición. Se hallan en algunas de sus partes constitutivas (en semifrases o en incisos), lo que no sucede en las galopas y polcas paraguayas, y en la correntina, que tiene una presencia constante o casi constante.

Danzas populares tradicionales que presenten figuraciones en 6/8 superpuestas con 3/4, son muchas: escondido, cueca, cueca cuyana, chacarera, gato, bailecito, triunfo, huella, cuándo, zamba (algunas), vidala, estilo santiagueño, firmeza, y otras no tan difundidas como: la arunguita, el remedio, el sombrerito, el palito, la mariquita, el llanto, el marote, el tunante catamarqueño, el pala pala, la calandria; en general casi

---

<sup>5</sup> *La gaceta musical*, a. 5, n. 2, 12 de mayo de 1878, p. 12. Nota: El dato lo trae V. Gesualdo en el “Relevamiento...”, op. cit., vol. 2, p. 990, que nos sirvió para hallarlo en la revista en cuestión y poder transcribirlo.

todas las recogidas en el centro, oeste y norte del país. También en las llamadas “chacareras antiguas”. Se observa esta superposición y encadenamiento de estas métricas, particularmente en la prolija escritura que presentan las recolecciones de Manuel Gómez Carrillo (en sus cinco series de *Motivos, danzas y cantos regionales del Norte argentino*, varias ediciones).

70

Poseemos documentación que muestra la presencia de música foránea de danza con esta superposición en la Corrientes del pasado medio siglo XIX. Aparecen, en esa antigua biblioteca ya señalada, una *Sambacueca* escrita para piano en copia manuscrita y otra impresa, también para piano, titulada ésta *La Chocica*, “Zamacueca peruana”, compuesta en Buenos Aires por Leonor de Tezanos Pintos y editada en ésta por Gavino Monguillot. En la primera, las superposiciones aparecen con una disposición y su inversión, en cambio en la segunda sólo 6/8 sobre 3/4. Ambas las ubicamos hacia 1865, dado que están encuadradas en volúmenes que datan de esos años. Consideramos que, por pertenecer a álbumes con música de salón donde abundan las piezas de carácter, su presencia allí era la de la pura audición, aspecto que hemos querido destacar en otros casos de danzas y que no es tenido muchas veces en cuenta. Esa presencia no justifica pensar que se danzaran allí, aunque alguien pudo hacerlo demostrando sus conocimientos exóticos. De modo que esta superposición métrica se conoció y tuvo cierta difusión, nos referimos a la música. Y ésta, indudablemente, llegada por vía litoral (los sellos de venta y aun ediciones de piezas, en esos álbumes, pertenecen a Buenos Aires).

La de la zamacueca parece haber sido la música de danza tradicional más recurrida entre los pianistas rioplatenses de aquellos años del siglo XIX. Así pueden señalarse las muy difundidas aquí de Federico Guzmán (*La Chilena*, de este autor, sólo presenta yuxtaposición de 3/4 sobre 6/8); la de Théodore Ritter, con tresillos en voz superior sobre figuraciones en el bajo en 2/4; de José Silvestre White, Gustavo Nessler, etc.. White, famoso violinista cubano, estuvo en el Plata en 1879 (Buenos Aires, Rosario, Córdoba, Montevideo) haciéndose aplaudir en varios conciertos en los que incluyó unos *Aires peruanos* y unos *Aires chilenos*, de su autoría, producto de su paso por esos países, en los cuales, sin duda, habría de llamar la atención la yuxtaposición métrica señalada. En 1881 se publicó en Buenos Aires su *Zamacueca* original para violín y piano, reducida para piano<sup>6</sup>.

Respecto de cómo llegó al Paraguay esa particularidad métrica del centro, oeste y norte de nuestro país y alto peruana, hay que considerar, además de la litoral fluvial, también la natural comunicación que en el pasado hubo entre el Paraguay y el Alto Perú (Charcas, Potosí, Cochabamba y La Paz) por medio de la Chiquitania, con una fluida comunicación cultural entre Perú y Asunción del Paraguay. Hasta el tercer

---

<sup>6</sup> V. Gesualdo, *Relevamiento...*, cit., p. 1000.

tercio del siglo XVIII Paraguay dependió del Virreinato del Perú y desde entonces hasta su independencia (1811), jurídicamente de la Audiencia de Charcas, aunque administrativamente lo fuera de Buenos Aires<sup>7</sup>. De modo que en esta región han habido dos vías de llegada de bienes culturales pero, considerando que la litoral, aunque mucho más ágil, estuvo interrumpida en varios tramos de la historia local en el siglo XIX, debe ser también tenida en cuenta la comunicación directa con el Alto Perú, aunque esta comunicación fue desapareciendo conforme avanzaba la segunda mitad del siglo XIX.

Dada la riqueza métrica que presenta esta superposición, es fácil imaginar que siendo conocida y apreciada en la zona, algún músico hermoseó con ello una danza europea en compás simple de subdivisión binaria, en esa búsqueda de singularización –como lo hizo el de la “polka-habanera”–, haciendo figuraciones continuas de aquello que más llamaba su atención, explotando el recurso.

Es así que quedaron forjadas unas danzas que tomaron una característica general de las del centro y norte de nuestro país y zona alto peruana, con un bajo constante en compás ternario de subdivisión binaria, que la singularizarían, y figuraciones binarias en la voz superior de subdivisión ternaria. En el caso de los arpistas, ejecutantes del instrumento popular de mayor importancia en la zona (hoy, instrumento nacional paraguayo) y el de la mayor relevancia correntino, la práctica de la novedad ha debido producirse con facilidad, haciendo la mano izquierda las notas del bajo (en lo que en Paraguay se llama “bordoneado”)<sup>8</sup> y la derecha, la rica melodía en contraposición.

Desde cuándo se encuentra esta novedad métrica allí es difícil señalar pero ya lo tenemos en el *Londón carapé* (*karapé*, en guaraní), danza de salón que, según estudiosos locales, data de la década de los años sesenta y tiene origen europeo. Lo hemos hallado reproducido<sup>9</sup>, escrito en 2/4 con tresillos de compás en negras, constantes, en el bajo (que hacen un 3/4) y un canto en donde aparecen tresillos de corcheas, de modo que a momentos va derivando hacia el 6/8, presentando el desfasaje de acentos señalado. Puede ser una pieza antecesora de estas adopciones, sobre todo dada su enorme popularidad que entonces, como ahora, ha tenido, y el hecho de que no está definida la superposición. De todas maneras, el bajo constante que posee y que presenta, y que es casualmente el que caracteriza a la música paraguaya popular, ya se encuentra allí.

---

<sup>7</sup> Dato, este último, que nos aportara el Prof. Manuel A. Martínez Domínguez, director general del Ateneo Paraguayo, Asunción, en conversación del 28 de septiembre de 2016.

<sup>8</sup> *Ibidem*.

<sup>9</sup> Federico Riera, *Recuerdos musicales del Paraguay*, p. 41.



Imagen 1. *Londón carapé* (cuatro primeros compases), colección de Aristóbulo Domínguez, en: Federico Riera, *Recuerdos musicales del Paraguay*, cit., p. 41.

72

Es interesante consignar el caso de un vals campero, antecesor del vals “criollo”, que ubicamos por su edición en años de la década del noventa. En algunos momentos presenta sobre el bajo de vals, seis corcheas haciendo una figuración arpegiada repetida de tres corcheas, que produce la sensación de un 6/8 con desfase de acentos como en la superposición indicada. El resultado es un cierto aire popular que hasta semeja español y que, ciertamente, no es para nada vienés, ni salonesco. Nos pone de manifiesto parte del proceso que ha debido tener lugar. La pieza en cuestión es el “Valse para piano” *El Uruguayo*, representado en la carátula por un paisano de poncho y a caballo, como para demostrar su carácter “criollo”. Su autor es Luigi Logheder y la pieza proviene de una biblioteca musical de Montevideo, con materiales de estos años del siglo XIX y anteriores.

Para puntualizar fechas, señalemos que está registrada en Paraguay una galopa con estas características ya a comienzo del siglo XX, según dato que ofrece Mauricio Cardozo Ocampo refiriéndose al difundidísimo *Pájaro campana*: “Allá por el año 1917 logramos escuchar, por vez primera, la interpretación de la página musical conocida con el nombre de Güirá campana, a cargo de un bohemio del Guayrá, el flautista Eloy Martínez Pérez, autor de dicha versión.”<sup>10</sup> Se trata de un claro ejemplo, por todos conocido, de una pieza que tiene carácter nacional en el Paraguay, donde la superposición se presenta del modo más evidente y constante. La enorme difusión que esta pieza ha tenido, ha vitalizado sin duda la especie.

El citado autor paraguayo Federico Riera dice, respecto de la polca en su país: “...es homónima de otra danza de origen bohemio, pero de un ritmo y manera de bailar diferentes”, expresando que “...hoy [1958] se la desfigura, por la influencia de los bailes modernos, resultando una danza común sin la característica y gracias propias. Soy de parecer que la polca paraguaya debe ser bailada como en los primeros tiempos”. Y explica cómo era: “...en parejas y a saltitos [...] y con un pequeño mo-

<sup>10</sup> Mauricio Cardozo Ocampo, “Guirá tupin (Pájaro campana) – (Galopa)”, comentarios y glosas por..., en: *Guirá tupin. Pájaro campana. Arreglo de Félix Pérez Cardoso*, Buenos Aires, 1950.

vimiento de hombros, [...] realizando cada ocho compases una media vuelta, o cada vez que el ritmo de la música lo exige.”<sup>11</sup> Y esto es forma de bailar la galopa y la polca de salón e, inclusive, la polca popular tradicional europea. Sería posible considerar que estas danzas recibían su nombre porque se bailaban como tales –como galopas y como polcas– aunque, en el acompañamiento instrumental, sus giros melódicos y su métrica no fueran las de ellas.

Juan Max Boettner expresa, al respecto de la polca, en su libro *Música y músicos del Paraguay* (1956): “Comúnmente se la baila “valseada”. Es muy típico el valseado a pasos breves...” Agregando más adelante: “Al bailar la polca valseada, la pareja sigue el ritmo del acompañamiento ternario. Pero es posible ejecutar [también] una especie de paso doble obedeciendo al ritmo binario de la melodía.”<sup>12</sup>

También ofrece este autor el dato periodístico más antiguo que halló de la polca en el Paraguay, que condice con su presencia correntina pues data de fines de 1858, donde se la menciona junto con cuadrillas y mazurcas danzadas popularmente en una determinada ocasión<sup>13</sup>. Esta asociación con otras danzas de salón, no deja dudas de qué tipo de polca se trata. El mismo autor lo reafirma: “La polca europea en 2/4 se ha bailado mucho desde su introducción cerca de 1850 hasta el comienzo de este siglo.”<sup>14</sup> De modo que habría desaparecido cuando se difundió la polca “paraguaya”.

Con referencia a establecer el momento en que se difunde la superposición métrica en el Paraguay, que sería el origen de la polca paraguaya, los estudiosos de esa República expresan desconocerlo. Alguno manifiesta que subyacería por herencia de la música popular española, que la conocía desde antiguo. De todos modos se nos antoja moderno, no por que polca y galopa estuvieran allí recién en la mitad del siglo XIX sino porque, de haber estado el procedimiento antes, estaría no sólo su difusión registrada de antiguo por cronistas, sino que estaría ella misma difundida en toda la masa del pueblo, al menos, durante ese siglo. Sea como fuere, su emergencia se percibe claramente –en base a los elementos que hoy tenemos– modernamente. Siempre existe un comienzo y si éste hubiera sido de hace siglos, por caso como se dio en el centro y norte del país, la difusión hubiera sido para entonces enorme y desde que se tuviera memoria. Y no sucede esto según se manifiesta en los documentos contemporáneos.

Volvamos a la provincia de Corrientes. La polca “correntina”, si bien presenta la estructura formal que es común a todas las especies de danza de salón desde el siglo XVIII al XX, incluyendo la misma polca –según hemos visto–, no posee el carac-

---

<sup>11</sup> Federico Riera, op. cit., p. 43

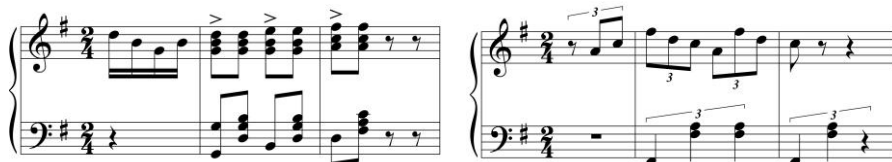
<sup>12</sup> . Juan Max Boettner, *Música y músicos del Paraguay...*, cit., p. 199.

<sup>13</sup> ídem ant., p. 228-229

<sup>14</sup> ídem ant., p. 232.



terístico *bajo de polca*, que también presenta la polca “criolla”, ni las figuraciones en la voz superior que le son características, sino los bajos y figuraciones que son similares a los de la polca paraguaya. Veamos ejemplo comparativo con una “polca criolla”, para no ir más lejos en busca de una polca europea original.



*La Refalosa. Polka típica criolla*, por Francisco Canaro. (Ed. Ricordi, BA, s/f.) Primer inciso

“Polca criolla”, ej. que ideamos

Cabe decir, también, que la música de la danza conocida como “chamamé” proviene de esta polca correntina. Recordemos que, donde primero se empleó esta designación en una edición, fue en *Corrientes poty*, “Chamamé correntino”, música de Francisco Pracánico y letra de Diego Novillo Quiroga, en 1930, editado por Perroti y grabado en discos fonográficos a comienzos de 1931 por Samuel Aguayo. Después de éste, muchos conjuntos grabaron “chamamés” en esta década, comenzando entonces la enorme difusión que tuvo. Tenemos también acá el caso de un nombre comercial, como en la época fueron los de “ranchera”, “vals criollo” y “polca criolla”, que han quedado designando especímenes de música popular argentina.

Cabe señalar que en la polca folklórica europea se profieren gritos en falsete como los del *zapucay* en el chamamé y, en momentos en que en esa polca danzan tomados, el hombre lleva por la cintura a su pareja y ubica su mano izquierda libre hacia atrás en su cadera con la palma hacia afuera, como vemos también en el chamamé, pero en éste se hace tomando la mano izquierda de la mujer, que algunos llevan hasta su propia espalda, haciendo entonces evoluciones en pareja abrazada. Se perciben éstos como elementos de la polca.

Para los años cuarenta ya aparecería la denominación comercial “música del Litoral”, que habría de comprender, de allí en más: chamamé, chamamé “cangüi”, guarania, rasguido doble, “polca correntina”, “canción correntina”, “canción guaraní” y algunas designaciones más, como “motivo guaraní” o “aire guaraní”, producto de la asociación entre autores y editores, que incluía algunas especies netamente paraguayas, como la guarania. Todo esto se presenta, en el análisis musical, asociado a la polca “paraguaya” y su *seis por ocho* sobre *tres por cuatro*, con sus peculiaridades en cada caso. Si bien es un repertorio que se lo frecuenta con sentido de pertenencia en las provincias de Corrientes, Chaco y Formosa, su difusión alcanza a todo el país, principal-

mente en el caso del chamamé que lo hizo también hasta en el Paraguay y el sur del Brasil (en el Mato Grosso do Sul y en la zona *gaúcha* del este).

Mientras tanto en Buenos Aires, durante la década del treinta, son abundantes las grabaciones en disco de “polcas paraguayas” y alguna polca-galopa también “paraguaya”. Algunas de éstas son hoy música tradicional en ese país, quedando olvidados los autores de letra y música, como es el caso de *Poncho jhovy* “Polca” aparecida aquí en 1934, por Juan R. Dahlquist y Gregorio Meza, y “*Sábado caarú*, polca”, señalado de autoría de Báez Aranda (1931). Hoy con ese título se ejecuta una “polca paraguaya” que se da como de autor anónimo y “motivo popular” (“Qué lindo verle de tardecita / en la penumbra del caarú...”).

75

### Un caso especial de polca

Registrada en 1945 es la “polca” *Linda entrerriana* de Andrés Chazarreta, un referente ineludible cuando se trata de “música de tradición” que se hace en estrados. Publicada en su 8° álbum de música nativa, aparecido por la Editorial Musical Pirovano, se presenta, como otras muchas en sus álbumes, como obra original de él<sup>15</sup>. Por su título no se define si es “correntina” o “criolla”. Por su tratamiento pretende serlo por la primera. En el aspecto formal, no respeta la estructura bipartita de la polca habitual de salón y popular, como veremos. Presenta frases de ocho compases con anacrusa de un tiempo, en antecedente y consecuente, que se repiten. Su parte A está escrita en *modo menor* (*re menor*); su parte B, en *modo mayor* (*re mayor*), con frases acéfalas en el canto. Su forma, indicando las frases: A(aa - aa') - B(aa' - a"aa"). La parte B, aunque tiene un cierto carácter de *trío*, destacado por el cambio de tonalidad, no cumple su función dentro de la forma. No sólo no está así indicado ni se percibe, sino que es parte final de la danza. Ésta se repite toda *da capo* y termina en esta segunda parte, como si se tratara de una danza tradicional con “primera” y “segunda”. Evidentemente el autor ha volcado la forma de la polca: A - B - A, en la de las danzas tradicionales del centro-norte del país: A - B - A - B, esto es: binaria *da capo tutto*, que no es la forma de la polca, ni aún de la “polca criolla”.

Otra novedad destacable en esta “polca”, que por su título se presenta litoraleña, y “nativa” por su ubicación en la edición, es que está escrita en compás de 3/4. Ya no se trata de la polca en 2/4 “criolla”, ni la “paraguaya” en 6/8, por no escribirlo correctamente en dos tiempos ternarios con ligadura de prolongación entre la tercera subdivisión del primer tiempo y la primera del segundo; ni está escrita la voz superior con valores en 6/8 ni la inferior en 2/4 con tresillos de compás, sino todo en 3/4. La

---

<sup>15</sup> Andrés Chazarreta, 8° *Album...*, pp. 10-11.

voz superior y la voz inferior están divididas en tres tiempos, que significa apoyo en cada uno de ellos con acento en el primero, inclusive con una ligadura de expresión apoyando los ataques del segundo y tercer tiempo.

Esto, observado bajo el subtítulo de “*Polka*” es un contrasentido. La polca es danza binaria de subdivisión binaria (donde le caben tresillos y síncopas de tiempo) y ha sido así acá y en todas partes del mundo. Si Andrés Chazarreta ha sido el primero en escribir de este modo esta especie musical, a él se le debe la confusa designación que ha cundido entre los aficionados a la danza popular: el de “polca ternaria correntina” (en el caso, por el título, sería “entrerriana”). Evidentemente que viendo esto, proveniente de una personalidad como la de quien provenía que era tan considerada, otros no han podido evitar la designación. Y a punto tal se ha extendido, que alguno señala la existencia en el Litoral de una “polca binaria”, necesidad que presupone excepción. Pero el asunto es que las danzas binarias son binarias y las ternarias, ternarias. Y no existen los traspasos. Sólo hay traspasos de pasos de baile: de allí la polca-mazurca, la mazurca-Boston, etc. Pueden hacerse, por ejemplo, dos pasos en tres tiempos, resbalando pie en el tercer tiempo. Así: dos pasos de polca en tres tiempos de mazurca o, a la inversa, como en el *valse-à-deux-pas*. Mas ya hemos visto el carácter general que poseen las danzas binarias en contraposición con las ternarias. Y esto nos parece infranqueable.

En esta *Linda entrerriana* de Chazarreta –que musicalmente es muy agradable y no hacemos crítica de eso–, aparecen en algunos incisos, por más que no esté escrito, un 6/8 sobre un 3/4, que era característica de las polcas paraguaya y correntina. De modo que la superposición métrica estaría dada, aunque no graficada. La nota doble, por terceras, en la parte B, le da un cierto carácter criollo. Pero su escritura es la de una danza ternaria de subdivisión binaria para bailar en tres tiempos, esto es: la realización de dos pasos completos en seis tiempos, en la estructura mínima de la danza; pero la polca presenta dos pasos completos en cuatro tiempos. La diferencia entre ellas las hace, por esto, incompatibles.

### Otras polcas devenidas tradicionales, en el siglo XX

En las provincias de Chaco y Misiones se encuentra una *polca rusa* (“polcarusa”) que manifiesta vitalidad. Tiene origen en las polcas populares que bailaban los inmigrantes alemanes del Volga venidos de Rusia, que poblaban colonias agrícolas en estas provincias desde fines del siglo XIX<sup>16</sup>. Estas polcas pasaron de conservarse entre los propios inmigrantes y sus descendientes, para ir popularizándose en una zona en que

---

<sup>16</sup> En el sur de la Provincia de Buenos Aires y Entre Ríos, desde mediados de la segunda mitad del siglo XIX.

las danzas de pareja enlazada independiente con ritmo vivaz son las preferidas de todos. Desde el punto de vista musical son de estructura muy simples. Tienen forma unitaria  $A(a - b)$ , con repetición de sus frases:  $aa$  (16 compases) -  $bb$  (16 compases), completándose, en 32 compases, la unidad de la polca. En la audición, esta forma se repite a capricho y sin o escasas variantes. Así:  $A(a - b - a - b \dots a - b)$ ; más también:  $A(a - a - b - b) - \text{Puente}(a) - A - \text{Puente} - A \dots$ . En ocasiones a estas repeticiones de la parte  $A$  siguen numerosas repeticiones de un  $A'(a - b - \dots)$ , variante fija de  $A$ , hasta terminar. También aparece una frase agregada, similar, en carácter de cierre, en la repetición de  $b$ , de esta forma:  $A(aa - bbc - aa - bbc \dots)$ . Para el caso de fiestas danzantes puede durar una misma polca, a costa de las repeticiones, más de diez minutos. En otros casos, como son muy breves (duran poco más de un minuto) los ejecutantes prefieren hacer una sucesión de ellas, en vez de repetir, haciendo la correspondiente pausa entre piezas.

Son de frases musicales muy simples, mas bien presentan una escritura por semifrases semejantes. Es aquí el caso, que ya hemos expuesto, de una funcionalidad exclusiva destinada a la danza. Quienes están en ella están pendiente de los pasos, de las posturas, la coordinación con la pareja —esto desde el punto de vista coreográfico— pero también, como fiesta pueblerina, de otros elementos extra musicales, como el de la actitud del acompañante, de la relación que se establece entre ellos, de la respuesta del medio que siempre está pendiente de los bailarines, etc. De modo que la atención musical es sólo a los golpes que se marcan en el compás, para aprovecharlos de la mejor forma posible.

El acordeón es su instrumento. En fiestas y festivales se emplean conjuntos de acordeón de botones (“verdulera”) o acordeón a piano, más guitarra, bombo y un elemento que se manifiesta indispensable: el animador, que establece lo que se llama: “los diálogos”. Los instrumentos de fuelle hacen el canto y guitarra y bombo, el acompañamiento. La guitarra puede ser más de una y lo mismo los instrumentos de fuelle, mezclados los distintos tipos. El conjunto mínimo está formado por un acordeón, con un acompañamiento rítmico de una guitarra o de un bombo y con función de animador en uno de los ejecutantes. El bombo no es el criollo tradicional venido de la caja de guerra española, sino el de banda. Se lo suele emplear golpeando en ambos parches. El más apoyado de los golpes acompaña el que los danzantes hacen con toda la planta del pie en el suelo y que quizás no se sintiese si el piso fuese de tierra apisonada y se bailara en alpargatas, perdiendo mucho de lo que es el paso de polca. Dado el instrumento, no existe el cajoneo. No siempre está el bombo y entonces la guitarra sola, marca el acompañamiento. En conjuntos profesionales ya apareció la guitarra eléctrica, como bajo, suplantando al bombo.

No es polca entonada, porque no proviene de la música “criolla” comercial de los años treinta. Por eso se justifica la presencia de quien hace los “diálogos”, que anima a los ejecutantes y les lanza gracias y dichos. Como también caracteriza a la polca

popular europea, son obligados los gritos, que acá son muy generales. No se emplea el zapucay.

La difusión de la “polcarusa” en la zona se manifiesta por la designación de sus músicos cultores en “polcaruseros” y a las reuniones en “polcarusear”. Para estos criollos, que ciertamente lo son, “polcarusear” es hacer música tradicional de la sociedad a que pertenecen, sin ignorar que ha sido de “los abuelos”, genérico de los antepasados, que no eran originarios de allí, como no lo son en la actualidad la mayoría de los habitantes de la Argentina, aún muchos de los que de ese modo se denominan.

Entendemos que estas polcas, tan simples, así descritas, son originales porque existe una polca rusa, de salón, que no es ésta, y también una polca del Volga (*Wolgadutsches Polka*) que tiene mucho de polca alemana. Quizás la simpleza se dio, en origen, entre aficionados no muy hábiles, que todo lo más que buscaban era el hacer bailar a sus semejantes.

Hay que destacar la figura de Antonio Tarragó Ros, autor y difusor que ha sido de algunas polcas rusas y la de “Chango” Spasiuk, que difundió también polcas rusas por él colectadas en la zona y que entonces lo hicieron para todo el país. Debe señalarse que actualmente hay festivales de “polcarusa” en la Provincia del Chaco (por ejemplo en Juan José Castelli), donde aquello que se premia es a los bailarines. También indicar, para constatar su actual vigencia, la existencia de numerosos conjuntos que en aquella zona la cultivan, algunos en forma exclusiva, y que son de creación de las dos últimas décadas. Entendemos que la especie está en expansión.

Otra denominación de polca que se encuentra en nuestro país en la actualidad, es la llamada “polca rural”, designación ésta que consideramos comercial y también de reciente creación. Está afincada en la provincia de Entre Ríos, también con el nombre de “polquita rural”, y la cultivan grupos musicales compuesto por hijos de extranjeros de las colonias con centro en Santa Anita, colonia fundada en 1900 por el padre Becher con católicos alemanes del Volga. Como el caso de la polca rusa, es una especie con raíces tradicionales recreada en nuestro país donde ha pasado, en un principio, de ser tradicional de esos extranjeros —como muchas expresiones musicales que aquí ha habido— a popular de una región con fuerte presencia de descendientes de extranjeros, donde es considerada manifestación lugareña, camino para su tradicionalización. También tiene presencia en festivales del centro-este de la provincia de Santa Fe. Tiene parentesco con la polca rusa y se danza de la misma manera, con las variantes de movimiento que le da cada individuo.

La forma que acusa esta “polca rural”, que quiere ser de la campaña “gringa”, es simple como su pariente rusa: A(a - b - a - b - ...), con ambas frases repetidas cada una (aa - bb - ...), acopladas en antecedente-consecuente, y terminación en *aa* o en *bb*, con variantes de adornos en las reiteraciones de los juegos *a - b*, que es donde se

completa la polca (32 compases), que no presenta aquella otra. Suelen tener un par de compases de entrada, llamada de atención a los bailarines y un compás agregado de cierre, cadencia conclusiva de primera especie.

Se la ejecuta en acordeón con acompañamiento de una o dos guitarras, haciendo los bajos; no se emplea el bombo. Presentan algunos golpes extraordinarios, que se ponen de manifiesto con algún golpe de fuelle, por ejemplo después de una semifrase de *b*, y sobre la cual los danzantes hacen un golpe con la planta del pie. Es característico de la polca, y en ésta se presenta, el flexionar los danzantes masculinos hacia atrás la pierna derecha para descargarlo con la planta del pie en el suelo.

Encontramos también en la actualidad, y sin duda como parte de esta expansión de la polca en la zona Litoral, la llamada “polca misionera” y la “polquita entrerriana”. En Entre Ríos es considerada música de fiesta de bodas y cabe consignar que Antonio Tarragós Ros también la frecuentó. Es similar a la “polca rural”, descrita. Una forma muy sencilla y bien de campo, que merece la designación de “polquita”, es la siguiente: A(aa - bbb - aa - bbb), formada por 40 copases que se repiten y un compás agregado al final, de cierre, de *dominante - tónica*.

En Misiones hay también una polca, que aparece también escrita “*polkita*”, quizás para darle más carácter “gringo”, designando una que es semejante a las anteriores vistas. Hay una *Polkita misionera*, de Tarragó Ros, con *trío*. Forma: A(a - b) - *Trio*(a - b) - A'(a), donde se repite cada frase.

También hay una “polquita rural” en el oeste de la provincia de La Pampa, con la misma forma de las anteriores. Se emplea acordeón con acompañamiento de guitarra.

No hay polca rural en la Provincia de Buenos Aires. Hallándonos hace unos meses en la región centro sur de esta provincia, preguntamos a un músico popular profesional que decía tocar en guitarra todo el repertorio criollo, si conocía alguna polquita y mal sorprendido nos contestó: “Yo toco música surera...”

Dos palabras sobre el “gato polqueado”, que en la campaña pampeana interior se lo ha bailado en el pasado, hasta comienzos del siglo XX. Se trataba de un gato con un tiempo de polca. También ha hecho su aparición, en algún momento, en los estrados. En la actualidad no es más que un gato en el que, en la danza, las vueltas y medias vueltas no se realizan haciendo castañetas, sino por una postura donde va tomada la pareja haciendo pasos de polca, con música imitativa. Según hemos visto en algunos conjuntos que lo hacen entre dos y cuatro parejas, siempre en estrado, algunos repican en el suelo, como en la polca popular, y otros no lo golpean, pero siempre bailando de lado, como es una de las figuras de la polca.

En el Uruguay se halla difundida, al presente, una “polca criolla” que tiene consideración de música tradicional, “de la tierra”. Le hallamos un carácter emparentado con la milonga rioplatense (la más famosa de estas polcas es *La Finita*, de Beco Silva, que puede tomarse como ejemplo), de modo que no es una polca vivaz. No es entonada. El acordeón y la guitarra son sus instrumentos en las versiones más sencillas, porque es también danza de estrado donde intervienen los instrumentos eléctricos y electrónicos habituales en la música popular actual. Se hallan, entre éstas, composiciones y piezas más vivaces, que presentan relación con la música litoraleña argentina, perdiendo, ciertamente, el carácter original de polca milongueada.

En el sur del Brasil, la zona *gaúcha* de Rio Grande do Sul, histórica y musicalmente ligada al Plata, poseen también una polca rural, ya hecha tradicional (*dança gaúcha*), que es del tipo de la *polkita* misionera.

En la difusión de la polca en otros países hermanos americanos, hay una “polca chilena”, derivada de la polca de Bohemia, arraigada ya como danza tradicional; una “polca peruana”, también señalada “polca criolla”, popular comercial muy difundida, y “polkas” mexicanas regionales. Estas danzas, que tienen mucha aceptación y tienen sus cultores, que presentan entre sí características diversas en la coreografía y en la música, también la tienen con las nuestras –por ejemplo en que son entonadas–, teniendo en común el espíritu vivaz y el empleo de acordeón, guitarra, y un bajo destacado por diferentes medios.

La polca, en nuestro país, no ha dejado de estar presente en nuestra realidad musical desde su advenimiento en los años de 1840. Acompaña al vals, como la otra danza de salón que no ha perdido su presencia entre nosotros. En un primer momento gozó de gran popularidad como la que poseía en todas las capitales de Europa y América. Ya en el comienzo del siglo XX quedó solamente en la campaña pero logró especial difusión en la zona Litoral argentina. Como se ha dado en las demás danzas de salón, tuvo su versión “criolla” comercial con letra entonada. El nativismo de los años veinte y treinta, no la consideró entre su música tradicional: la tuvo como música europea, de los “gringos”, de los colonos, supuestamente pronto a desaparecer como otras expresiones musicales de las colectividades extranjeras. Para mediados del siglo XX, sólo en la zona pampeana se la escuchaba por viejitos de acordeón. En el Litoral, sólo la gente mayor tenía el gusto de bailarla, la juventud allí prefería el chamamé... Pero llegado el último cuarto de siglo comenzó, en zonas de Entre Ríos, Santa Fe, Chaco y Misiones, principalmente, un período de revitalización que llega hasta el presente y manifiesta prolongarse. Posiblemente, también extenderse.

## REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BOETTNER, Juan Max. 2008. *Música y músicos del Paraguay*, Asunción, Paraguay, 4° ed., s/ed. (ed. original: Autores Paraguayos Asociados.)

CARDOZO OCAMPO, Mauricio. 1950. “Guirá tupin (Pájaro campana) - (Galopa)”, comentarios y glosas por..., en: *Guirá tupin. Pájaro campana. Arreglo de Félix Pérez Cardozo*, Buenos Aires, Pan American Music Service Co.

CHAZARRETA, Andrés. 1945. *8° álbum de música nativa*, Buenos Aires, Editorial Musical Pirovano.

*La gaceta musical*, Buenos Aires, cit. 1878.

GESUALDO, Vicente. 1961. *Historia de la música en la Argentina*, Buenos Aires, Beta.

RIERA, Federico. 1959. *Recuerdos musicales del Paraguay*, Buenos Aires, Perrot. Colección Nuevo Mundo, n. 26.

VENIARD, Juan María. 2017. “El complejo *cielito*. Su música”, en: *Revista del Instituto de Investigación Musicológica “Carlos Vega”*, Buenos Aires, Instituto de Investigación Musicológica “Carlos Vega”, Universidad Católica Argentina, n. 31 , pp. 229-255.



## JUAN MARÍA VENIARD

Doctor en Historia (USAL), Licenciado en Música (especialidad Composición) y Licenciado en Musicología (UCA); investigador retirado por jubilación en el Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (CONICET), área de Historia de la Cultura, Centro de Investigaciones en Antropología Filosófica y Cultural (CIAFIC) y en el Conservatorio Nacional, Buenos Aires; ex investigador en el Instituto Nacional de Musicología; miembro de número de la Academia del Plata. Tiene numerosos trabajos publicados en diversas instituciones y editoriales, entre ellos los siguientes libros: *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. Tesis doctoral*; *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 (1536-2000).* En esta *Revista del Instituto de Investigación Musicológica "Carlos Vega"*, viene publicando una serie de trabajos monográficos sobre la música de las danzas tradicionales argentinas, que se continúa en el presente: *Un problema semántico: la danza "el federal"*. (N° 25, 2011); *El origen del vals campero pampeano y del "vals criollo" nacional* (N° 27, 2013); *La mazurca y la "ranchera" en Buenos Aires, ciudad y campaña* (N° 28, 2014); *El pericón. Su música* (N° 29, 2015); *La media caña. Su música* (N° 30, 2016); *El complejo cielito. Su música.* (N° 31, 2017).