

LA MUSICA VERNACULA Y EL ESTADO

JOSUÉ TEÓFILO WILKES

BUENOS AIRES

PARA que nuestra música nacional continúe perpetuándose incólume en su fondo y forma sería necesario que la autoridad oficial competente ejerciera sobre ella vigilante atención.

Esta debería convergir muy en especial, a toda aquella que fuera reflejo del sentimiento emotivo popular porque trasunta, en esencia, el espíritu mismo del alma de la nación, que debe ser una e indivisible.

La ingerencia del Estado se hace tanto más imprescindible cuanto que en los actuales momentos de tremendo confusionismo en que se debate el mundo, la música también se ha visto arrastrada hacia un desorden inarmónico tal que ha resquebrajado los fundamentos básicos del edificio sonoro que perseverantes tradiciones seculares habían sabido mantener sólidamente firmes.

Las altas expresiones de la música maceradas por los más eminentes maestros del mundo entero llegan a los límites de lo inaudito. No ha quedado en pie molde clásico que pudiera resistir tan brioso empuje. Se levantan monumentos sobre acordes imposibles de analizar.

Las líneas arquitectónicas desechan los parentescos tonales, las simetrías eurítmicas, el claroscuro del dibujo burilmente perfilado. Ni siquiera bastan ya los doce sonidos de nuestro sistema musical. Se clama por los tercios y cuartos de tono de la música monódica oriental, para sobre éstos asentar la polifonía actual.

Se diría que carcomidos yacieran ya los arcaicos planes de superficie y profundidad que los cánones de la clásica composición musical habían tan debidamente equilibrado. Hoy la línea ha sido sustituida por la masa: de estridencia extraña, o el volumen: de aplastante sonoridad y dinamismo electrificante y aniquilador.

Hasta nosotros mismos había llegado ya la ola devastadora de nuestros viejos principios tradicionalistas en música, en la ignorancia

de que, como ya lo expresara Damón (450-415 a. de C.), último de los filósofos músicos de la antigüedad y que fuera consejero de Pericles: "No se puede cambiar el estilo musical de un pueblo sin desquiciar las leyes primordiales del Estado mismo". Doctrina ésta, que esbozada en un principio por los pitagóricos, fué teóricamente establecida por el mencionado Damón, preconizada luego por Sócrates, recogida por Aristóteles, formulada por Platón en "La República" y confirmada por Aristóxenes "el músico" por antonomasia de la antigüedad.

De sus preceptos surgió uno, por entre todos, que fué axiomático. Su alcance ético, perduró como fundamento básico en la enseñanza y llegó hasta el Paraguay con los jesuitas. Me refiero a la "pedeútica", es decir, al efecto moral que la música ejerce sobre el individuo en particular y la sociedad en general. Para ello se vale de melodías construídas en cada uno de los distintos *modos* de su sistema sonoro.

La impresión recibida por el oyente le mueve a la acción y es por eso que la música ha sido considerada siempre como el arte educador por excelencia, a la par que benéfico y saludable para el organismo, como también de efectos terapéuticos ⁽¹⁾. Por ello, San Isidoro (565-657) dijo que: "Sin música ninguna disciplina puede ser perfecta y sana y nada hay sin ella".

La Iglesia cristiana, desde San Ambrosio (s. IV) que estableció los cuatro primeros modos musicales, tomados de los griegos, hasta

(1) Tres hechos históricos, entre otros, pueden citarse al efecto:

1º) El caso bíblico de David, tañendo el arpa en presencia de Saúl para aliviarlo del espíritu malo que lo atormentaba.

2º) El del sopranista Farinelli con cuyas filigranas vocales, disipaba la morbosa melancolía que aquejaba a Felipe V, quien obstinado por la idea fija de haber sido envenenado, se figuraba hallarse ya difunto, de donde su manía de permanecer inmóvil en su lecho por espacio de días, semanas y hasta meses.

3º) El menos célebre de todos, desde luego, pero igualmente interesante y más para nosotros todavía, por haber acaecido en nuestro país, es el referido por el Dr. Francisco Cruz Cordero en un *Discurso sobre la Música* que pronunciara aquí, en Buenos Aires, el año de 1844, en plena época federal.

Cuenta que en "San Nicolás de los Arroyos" vivía, hacia el año 1822, un anciano acaudalado llamado Acevedo.

Padecía de una afeción nerviosa que cuando le acometía lo hacía sufrir cruelmente.

Por ello, siempre llevaba consigo a un violinista. Varias veces se le vió a éste, en público, sacar su instrumento y tocar, hasta que Acevedo, sintiéndose aliviado del mal que le había asaltado, le decía: *marchemos, estoy mejor*.

San Gregorio Magno (s. VI) que los completó con otros cuatro afines a ellos supeditados, la Iglesia —repito— se ha valido de su totalidad para llevar al ánimo del oyente el mismo sentimiento que moviera al autor de esos cantos para expresarlos de conformidad con el acto religioso que los inspira. Esas expresiones sonoras, gentílicas o no, iban dirigidas a la comunidad, fertilizaban el sentido popular, irrigando el corazón de la nación que las producía, fortalecían la fe, quebrantaban el temor, infundían esperanzas. Toda la emotividad de un pueblo tenía necesariamente que latir a un mismo ritmo y batir idéntico compás. De ahí, pues, la imperiosa intervención del Estado para poner coto a la vorágine de ideas, procedimientos o realizaciones exóticas que llevaban a la deriva, o a la zaga, a todos cuantos no se hallaron preparados para resistir el ímpetu de las fuerzas extrañas que amenazaban dar al traste con el espíritu mismo de la nacionalidad.

Si gobiernos extranjeros han llamado al orden a quienes se alejaban de la propia idiosincrasia del país en que nacieron, obligándoles a pensar, sentir, o expresarse en el común lenguaje en que se abrevaron sus mayores, ¿por qué nosotros, que artísticamente nos debatimos en un revuelto mar de ideas encontradas, no hemos de reclamar también el amparo del nuestro? Así, sin desmedro de nadie, se daría a todo aquello que nos pertenece, en materia de expresiones artísticas vernáculas, la primacía que le corresponde, para que, exhumándolas del pasado con sus características propias, las entreguemos al porvenir con la límpida prosapia con que nos la legaron nuestros mayores.

Si de lo general pasamos a lo particular, del análisis a la síntesis, limitaremos nuestra exposición al trato exclusivo de la música nativa, en la inteligencia de que de la suma de todos sus factores intrínsecos: ascendencia histórica, conformación rítmica, estructura morfológica y valorización estética, sepamos que, dentro de lo que cada una de esas expresiones representa y del papel que les ha tocado representar en la vida emocional de la Nación, todas son, por su linaje, un modelo de corte clásico de límpida pureza.

II

LA voz inglesa folk-lore aplicada al "saber del pueblo" es una expresión cuya popularidad es universal. Lo es porque cuando apareció, los estudios de esa índole no se habían generalizado. El vocablo hizo fortuna debido a no tener a mano otro con el cual suplirlo. Sin

embargo, en la acepción empleada, esa voz fué ya conocida en el siglo VI antes de Cristo y aplicada por Esquilo en su obra "*Prometeo encadenado*". El padre de la tragedia griega se vale de los vocablos "*filántropos*" para designar "*el estilo popular*"; el género *filántropo* equivalía al estilo gustado por el hombre (con alcance de pueblo). Es así como lo emplea Plutarco en su "*Diálogo sobre la Música*". De "*filántropos*" derivó la voz "*filantropía*", que apartada de su acepción antigua tiene hoy el significado de benevolencia a los hombres, al género humano, a la humanidad.

Otro vocablo para traducir con igual sentido a "*lo popular*" lo encontramos en el Tratado "*Sobre la música*", de Aristides Quintiliano (S. II de C.). Se trata de la voz "*demótica*", aceptada en España y aplicada en sus escritos por algunos autores: Machado entre ellos. El extinto astrónomo y escritor M. Roso de Luna prefería en cambio la palabra "*demopedia*" con significación de "*conjunto*" de conocimientos del pueblo. Por tanto podríamos muy ventajosamente sustituir el vocablo inglés por cualquiera de los expresados, si no supiéramos que sería en balde el proclamarle, tan arraigado está el primero en el uso popular.

Ahora bien: para conocer cómo nuestras expresiones demóticas musicales organizaban su conformación rítmica, que es la que les da su varonil prestancia, su noble dejo sentimental o su briosa nerviosidad juvenil, no es preciso conocer de qué manera la poesía helénica, que siempre se cantaba, a diferencia de la romana, que lo fué recitada, estructuraba las conjugaciones de sus amalgamas métricas que tanto nombre dieron a los poetas músicos que las crearon. Dos valores cuantitativos les bastaron a los rítmicos antiguos para sobre ellos constituir el fundamento básico de su métrica poética. Al uno se le asignó el valor de dos convencionales espacios de tiempo y fué el *sonido* o *silaba larga*, con respecto a la otra duración que denominada *breve* equivalía a la mitad de la *larga* y le correspondía el espacio de un tiempo de duración.

Las conjugaciones de ambas duraciones, más una tercera que a continuación indicaremos, han bastado para que con ellas la sabiduría popular nuestra haya construido todo su cancionero corístico (música, canto y danza) y buena parte del coródico (música y canto). La sobredicha tercera expresión rítmica se representa aritméticamente por la fórmula $1\frac{1}{2}:1$, o su doble $3:2$. Fué denominada "*sesquiáltera*" porque el número mayor sobrepasaba al menor en determinada pro-

porción. Expresado en sonidos significaba que a tres duraciones deben sucederle dos de valores iguales, es decir, que obtendríamos un ritmo quinario en cuyo primer tiempo batiríamos tres duraciones y el segundo tiempo lo completariamos con las dos restantes. Esta conjugación rítmica fué introducida en Grecia por el flautista frigio Olimpo (S. VII a. de C.). Su fórmula la recogió la habanera y la heredó el viejo tango argentino de corte y quebrada. Pero si en vez de presentarla en forma sucesiva, se expone superpuesta, la hallamos en la Introducción de la *Canción Patria*, según la versión de Esnaola.

Cuando los gramáticos alejandrinos, del siglo III de Cristo codificaron el célebre *canon* que lleva su nombre, especificaron con mayor claridad dos amalgamas rítmicas que anteriormente eran conocidas bajo una sola denominación. Así, llamaron coriambo a la yuxtaposición de un ritmo troqueo constituido por un sílaba larga (L) seguida de una breve (B), y continuado por un ritmo yambo, es decir, una sílaba breve (B) seguida de otra larga (L). Esta combinación trocaico-yámbica (L B B L) es expresión genuina y casi exclusiva del cancionero cuyano. Pulula en sus tonadas y cuecas. La conjugación inversa o yámbico-trocaica (B L L B) fué apellidada *antipastos* por la contraposición de sus pies rítmicos. Este ritmo antipasto engendra casi todo nuestro cancionero cantado-danzado. Figura a profusión en gatos, charcareras, triunfos, palitos, resbalosas, huellas, bailecitos, etc. Cómo nuestro cancionero popular puede vestirse de tanta gala de immaculada pureza, es lo que vamos a exponer.

III

CUANDO el Obispo San Hilario de Poitiers estableció en Roma, a mediados del siglo IV la primera escuela de canto para la enseñanza de la música cristiana que se organizaba, toda noción de notación musical se había ya olvidado. Los poetas-músicos (valga la redundancia, pues en la antigüedad todo poeta era músico y eso es lo que significaba el vocablo en su acepción original), los poetas-músicos, digo, (lo mismo que los compositores modernos) habían extraviado el oído popular con las metafísicas elucubraciones de sus creaciones sonoras. Como acaece siempre, la reacción fué violenta. Se tornó a la antigua práctica musical simple y sencilla, tanto en el canto como en el juego de los instrumentos. Los himnos de San Hilario, escritos en prosa poética, no cuajaron en el ambiente de la comunidad cristiana de su tiempo. Hay que esperar la llegada de San Ambrosio para que éste

cree la himnodia religiosa y sea quien verdaderamente establezca el canto de la Iglesia latina, en general, según se ha dicho. El mismo San Agustín confiesa cuán fuertemente se conmovía oyendo los himnos y cánticos que en la Iglesia de Milán escuchaba, llorando de emoción. Para la himnodia litúrgica, San Ambrosio echó mano de la métrica rítmica que por entonces era más familiar al oído popular: el yambo (B L) empleado en serie continuada, cuya equivalencia sería hoy la de un período ordinario de ocho compases en 3/4, llevado en movimiento noblemente tranquilo.

La belleza y simplicidad del canto ambrosiano dió pie para que los poetas menores del cristianismo exhumaran dos siglos después, para sus composiciones, el metro favorito del canto popular de la Roma pagana: el *tetrámetro trocaico*, cuya extensión clásica corresponde exactamente a la del *tetrámetro yámbico* ambrosiano. Su única diferencia consiste en que aquél se inicia con el dar del tiempo, y éste con el del alzar.

Ahora bien: uno y otro, pero particularmente el primero de los nombrados, viene a ser el metro rítmico de las vidalas norteñas antes de que éstas, influenciadas en su estructura por la conformación estrófica con que se ejecutaban algunas danzas-cantadas regionales, adaptaran períodos irregulares de seis compases (frase más inciso, igual cuatro más dos compases), en vez de los característicos ocho de rigor (frase más frase igual cuatro más cuatro compases). Como musicalmente en aquel entonces no podía todavía fijarse el valor y duración de los sonidos, pues no existían signos adecuados al efecto, las melodías se trasmitían por tradición oral. Diez años de práctica mnemotécnica se requerían para formar un buen cantor de iglesia, con todo el repertorio de la liturgia cristiana sabida de memoria. Al llegar la era de los trovadores, la música contaba ya con una notación con la cual se podía representar el valor de sus duraciones. La rítmica de las melodías las circunscribieron nada más que a seis fórmulas denominadas *modos*. Facilitaban la lectura y ejecución de las canciones, tomando una sola de las expresadas fórmulas. La sílaba tónica (fuerte) o átona (débil) del verso inicial, indicaba de por sí el ritmo de la canción, continuado del mismo modo, de principio a fin. Se ayudaban a determinarlo además, sabiendo que la última sílaba tónica del verso es la que llevaba el acento más fuerte y también porque las palabras rimadas debían caer sobre un tiempo fuertemente acentuado.

Teóricos del siglo XIII establecieron un precepto para que nadie pudiera tergiversar la regla empíricamente seguida entonces. Escribieron que: "En cada *modo* rítmico la regularidad debe ser observada". De las seis fórmulas rítmicas conocidas por los trovadores, cuatro son todavía usadas en nuestro cancionero musical vernáculo. Alguna de ellas resultan tan típicas que al vertirlas mal como por desconocimiento se hace, se destruye la pureza rítmica de la frase cantada, restándole carácter, vigor y precisión. Dicha fórmula corresponde a la del *IV modo medieval* generalmente expresada en nuestra actual notación por una corchea, una negra y una negra con puntillo. Es característica de los palitos, triunfos, huellas, gatos, etc. Actúa de preferencia en los penúltimos compases de las primeras frases de versos cantados. Figuraba aisladamente en una emotiva canción titulada de Tralles (Asia Menor) y en la cual su autor, que vivía en el siglo II de Cristo, se condolía, como el Eclesiastes bíblico, de que en el mundo "todo es vanidad". Dejemos correr el tiempo hasta la época del Renacimiento.

Las reglas musicales medievales caen en desuso. El arte sonoro ha progresado. Ahora las fórmulas rítmicas se conjugan entre sí. Se amalgaman los *modos* trovadorescos. Dos expresiones rítmicas se aunan formando parejas. Se las considera entonces como las más excelsas combinaciones que el oído cultivado oyera con singular agrado. Una y otra no fueron sino aquellas que los alejandrinos llamaron *coriambos* (L B B L) y *antipastos* (B L L B). Los músicos renacentistas no aportaron, pues, ningún elemento rítmico nuevo a sus composiciones. Como expresiones rítmicas sueltas ya las habían empleado, en las suyas, el trágico Sófocles y el cómico Aristófanes. No obstante, al haberlas exhumado, rindieron insospechadamente un grave favor a la música popular. Estas se las apropió con particular provecho y beneficio. Cruzando fronteras llegan a España. Descubierta el Nuevo Mundo se produce el momento expectante de la conquista. Los expedicionarios traen con ellos sus cantares y sus instrumentos músicos como complemento de sus arreos y armas. Por toda la América hispana se derrama a profusión la rítmica de su cancionero popular. Mientras en el Viejo Continente la música sigue su marcha progresista, lo traído a América se plasma en el ambiente, se anquilosa en los diversos centros de población que se fundan, se hieratiza en el recuerdo de los recién llegados. El haber que se trae no se quiere perder. Lo heredan los hijos. Se expande con los años por los diversos poblados a través de inmensas distancias. En 1535, don Francisco Pizarro llega al Valle

del Rimac y echa los cimientos de la futura "Ciudad de los Reyes". La colonización se extiende siguiendo las rutas de los caminos militares incaicos. Cuando en Febrero de 1541, don Pedro de Valdivia establece el primer centro de población en territorio chileno, que fué Santiago del Nuevo Extremo, sin él sospecharlo abrió el primer capítulo de la historia de la canción popular sudamericana, según se dirá a continuación:

IV

QUÉ sucede en el poblado que el aire se llena de voces, lamentos, denuestos e imprecaciones?

—Pues que Valdivia ha mandado a su gente requisar todo el oro para enviarlo al Perú.

Inquieto por la noticia del asesinato de Pizarro (1541), enviaba a Lima el precioso metal para tentar codicia y obtener los refuerzos y menesteres que necesitaba para su apremiada tropa. No se había aún alejado el barco de la playa cuando la grito se hizo general atronando el espacio. Uno de los músicos, llamado Alonso de Torres, empuñando con desesperación su trompeta, lanzó al aire el son de una tonada, que al decir de entonces, correspondía a esta letra: "Cata el lobo do va, Juanica/ Cata do va".

Lo que no puntualizó el dominico fray Góngora de Marmolejo, que fué quien relató el hecho, es la música con que se cantaba el aire de referencia. Nosotros dimos con él. Nuestra sorpresa igualó a nuestro entusiasmo cuando vimos cómo se hallaba rítmica y morfológicamente estructurado. Se trata de un período musical de ocho compases en 6/8, integrado por una frase repetida, formado exclusivamente por ritmos antipastos (B L L B). Es decir, por la misma rítmica específica que conforma a nuestras resbalosas, bailecitos, chacareras, etc., además de figurar en otras de nuestras danzas-cantadas como expresión suelta. Así lo hallamos en gatos, triunfos y palitos.

Que el aire "Cata el lobo do va, Juanica" era popular en España nos lo deja entender el famoso organista Francisco Salinas, elogiado por fray Luis de León en una oda a él consagrada. La tonada recogida por Salinas, conjuntamente con otras muchas entonces en boga, vió la luz en su obra publicada en Salamanca en 1577, años después que el trompetero de Valdivia la había hecho oír en la costa chilena. Esta tonada constituye, pues, por su rítmica la piedra fundamental

sobre la que se construirá buena parte de nuestro cancionero musical cantado-danzado y explica ya por qué su expresión pasó a ser específica de toda la música de la región cordillerana, con excepción de la que más adelante constituirá el territorio cuyano. Porque es de notar que cuando nuestra República se halló geográficamente constituida, el ir y venir de arrieros, troperos y demás gente andariega que como quiera que fuera llevaban sus cantares y danzas de un lado a otro, ciertos ritmos abandonaron sus primitivos lares trocándolos por otros que les eran ajenos.

Así el expresado antipasto (B L L B) emigró hacia el norte y no tuvo ya después cabida en la música indígena cuyana. En cambio: el coriambo (L B B L) que bajó del extremo norte, como que la música indígena mexicana lo tiene registrado en sus canciones, echó sus reales en Cuyo. Por otra parte, rasgos melódicos netamente rioplatenses emigraron a Cuyo y trocaron su plácida rítmica por la inquieta de esa región. Así la tonada de una Media-Milonga porteña, al llegar a Mendoza, se proteiza en un cantar acomodado a la letra de un romance que comienza: "No hay noche más celebrada — que la noche de San Juan". Otra tonada, también de Media-Milonga, se infiltra como rasgo melódico en "La Lorencita" santiagueña, trocando su plácida rítmica platense por la de los antipastos (B L L B), características de esa danza regional. En el norte argentino, los típicos bailecitos de la región adoptan en su música modalidades de la vieja música incásica y estructuran sus rasgos melódicos a base de gamas pentáfonas expresadas en ritmos antipastos.

La zamba tucumana, llena de donaire y gracia, sujeta su canto y acompañamiento a un noble ritmo griego que como expresión suelta lo encontramos en la tragedia "Las troyanas", de Eurípides. Se trata de una conjunción de dos pies rítmicos: *tribraqueo* el primero y *yambo* el segundo, es decir, tres sonidos breves (B B B), de valor de un tiempo seguido de uno breve (B) y otro largo (L), equivalente a otro tiempo. La unión de los dos forma el compás de 6/8 en que se vierten todas las zambas porque es él, precisamente, el compás específico que la anima. La explicada fórmula rítmica (B B B más B L) es tan nuestra, por legítima herencia, que sólo por casualidad puede figurar en cancioneros musicales que no sean latinoamericanos.

Si con espíritu tradicionalista y patriótico celo puntualizo todas esas particularidades rítmicas que conforman a nuestras expresiones vernáculas, es porque deseo aportar con caudal científico y valoriza-

ción estética, el lugar pertinente que la música nativa argentina reclama dentro del concierto universal, como manifestación emotiva de un pueblo que forja la grandeza futura de la nación, con el ritmo entusiasta y vigoroso de sus canciones, aunado al esfuerzo mental y físico de toda la República bajo la égida de sus poderes constituidos. Me queda aún por señalar otra genialidad rítmica dentro de la conformación melódica de nuestra música indígena. Me es indispensable, al efecto, invadir una jurisdicción ajena a mi especialidad. Lo haré con elemental prudencia porque así lo exige el terreno de la antigua poesía clásica griega en que voy a penetrar. Todos sabemos que en poesía las palabras agudas del fin de un verso se cuentan como si tuvieran una sílaba más. Esto equivale a transformar una *sílaba* (o sonido) *breve* (B) en *larga* (L) es decir: dar duración de *dos* unidades a lo que, en realidad, vale una. La rítmica griega había conocido con anterioridad de siglos ese procedimiento con el nombre de "ectasis". La Canción Popular hispana la recogió igualmente en su cancionero y nosotros la heredamos para el nuestro.

Ahora bien, cuando los *dos* sonidos breves intermedios de un ritmo como el *coriambo* (L B B L), independientes entre sí, los fusionamos en uno, dando a sus *dos breves* (B B) la equivalencia de *larga* (B B igual L), el ritmo se sincopa y cambia de nombre. En este caso de *coriambo* (L B B L) se transmuta en ritmo *moloso* (L L L). Tanto en la poesía griega como en nuestra música nativa que también en idénticas condiciones lo emplea, el resultado práctico para el oído que lo escucha es el de un desequilibrio rítmico, sensación que transmitida al organismo, produce el efecto de una breve inquietud nerviosa, que contrasta con la del ritmo hasta ese momento seguido por la composición poética o musical. Ahora bien: cuando el poeta efesio Hiponax (S. VI a. de C.), creador de la parodia teatral, quiso moderar el rápido movimiento de sus impetuosos yambos con objeto de acomodarlos a la descripción de los defectos morales de sus enemigos, introdujo en la composición poética la innovación señalada, es decir que aunó en una *larga* las dos últimas sílabas *breves* del metro por él elegido. Esta particular característica, que también fué empleada por otro poeta coetáneo, llamado Ananio, la he hallado, usada en nuestro seudo gato correntino y en la tonada cuyana de un triunfo.

Subrayaré las palabras de una copla popular con que se canta la mencionada danza para que quienes conozcan la tonada aprecien dónde se encuentra la innovación que los nombrados poetas establecieron para sus celebradas composiciones.

Dice la copla popular: A Corrientes me fuera/(mi vida)/de buena gana,/A tomar mate amargo/(mi vida)/Con *mis paisanas*.

Toda la tonada se halla vertida en dos tiempos (6/8), más al llegar al penúltimo compás los valores se sincopan. El ritmo de binario que era, se convierte, aparentemente, en ternario. En la tonada cuyana de "el triunfo" se halla también, como en el caso anterior, en el mismo fin de la frase, allí donde se canta el verso pentasílabo repetido: Este es el triunfo / de las mujeres, / de *las mujeres*.

Esta mutación rítmica produjo al oído helénico una sensación especial y determinó que a los versos de Ananio e Hiponax se les denominara *isquiorróticos* o *escazontes*, es decir, versos rengos. Los gramáticos alejandrinos, que no perdían pisada a nadie y codificaban todo, clasificaron a las composiciones de ambos poetas como excepcionalmente aptas para la poesía didáctica y el apólogo. En nuestra música nativa, la expresada mutación rítmica ha sido tan gustada por el oído popular, que sus anónimos creadores la emplearon dentro mismo del cuerpo de la melodía. De ahí ese cosquilleo nervioso tan particular que experimentamos al oírla todos cuantos nos hallamos familiarizados con esa música vernácula, cuyo contenido emotivo llevamos dentro de nosotros mismos como expresión ingénita de nuestra propia argentinidad.

V

LLEVADAS al campo de la práctica popular intuitiva las melodías nativas, necesitaron ser sostenidas por un acompañamiento instrumental que al mismo tiempo que les daba realce y prestancia, contrastara con las fluctuaciones rítmicas de la línea del canto. Desde luego que fué la guitarra el instrumento adecuado para tal manifestación. Pero cuando nuestros bardos populares delineaban en la mente los rasgos sonoros de la composición que creaban, ¿tenían siempre a mano una guitarra?

Y, en ausencia de ella, al cruzar el llano a lomo de buen rocín o de paciente rucio, canturreaba sus tonadas, ¿quién le ayudaba a acomodar a sus melodías la rítmica que las conformaba? Pues el galope corto del caballo o el plácido andar del paciente pollino, cuando no el macho serrano de traidora coz. Sería de no creer en ello si, aparte de haberlo constatado nosotros mismos, otros hábiles folkloristas no hubieran también apuntado el hecho. El ritmo del galope corto de nuestro caballo criollo responde a un compás de 6/8 llevado en dos tiempos.

Los seis valores que explícitamente determina el denominador de ese compás, se ajustan con precisión al andar señalado del noble animal. Bastará tamborilear los dedos sobre un objeto cualquiera, acentuando como corresponde cada uno de los dos tiempos en que se marca el compás para prácticamente apreciar cómo sobre él se acomodan sin dificultad tonadas de gatos, chacareras, huellas, resbalosas, triunfos, palitos, etc.

Folkloristas que han andado por el norte, señalan que muchas "baigualas" han sido compuestas según el andar impuesto por la cabalgadura, durante las largas travesías que debía recorrer el jinete. Otros, por su parte, tuvieron ocasión de presenciar el caso gracioso de dos muchachos que, a falta de caja para batir el ritmo de la vidala que cantaban, marcaban los primeros y terceros tiempos de la emotiva y plácida tonada, golpeando con la mano plana la panza del burro que los acompañaba. Ahora, si de los aspectos señalados, tan particularmente específicos de nuestra música indígena, pasamos al trasunto histórico que de muchas de ellas se desprende, tendríamos que recordar aquellas canciones anónimas, con o sin letra, traídas del extranjero por civiles, militares o marinos, nativos o no, quienes las incorporaron al patrimonio lírico nacional por la fuerza de las circunstancias y por ser pobre todavía en adecuadas expresiones musicales propias.

Casi en pareja puede decirse que llegan la canción irlandesa "La mañana del día de San Patricio" y otra hispana traída en sus recuerdos por jefes y oficiales sudamericanos, que se reintegraban al país después de haber luchado contra los franceses en la lid que por su independencia sostenía España contra Napoleón I. El aire irlandés antes señalado hendió triunfalmente el espacio después del victorioso combate del Buceo (R. O. del Uruguay), sostenido por Brown contra la escuadrilla española, en mayo de 1814. La Canción Marcial hispana fluctuó en el ambiente porteño de 1815, pero fué oscurecida por otra que pocos años después se incorporó brillantemente a los ejércitos argentinos de la libertad. Esta fué la denominada "*La azulada bandera del Plata*", porque así comienza el primer verso con que se canta. En cuanto a la anterior, acompañó a la fuerzas del general Lavalle en su fracasada campaña contra Rosas y llegó derrotada hasta Bolivia. Se conoció más tarde con el nombre de Marcha de Lavalle y después con el definitivo de "*La marcha de la República Argentina*". Se grabó en Alemania y se registró en la Biblioteca Imperial de París, en 1855.

Pero ya desde los albores de la emancipación, el pueblo entonaba cantares surgidos de mentes anónimas que con él convivían.

La resbalosa recuerda al Pueyrredón de la primera invasión inglesa, los cielitos de Hidalgo se cantaban con tonadas compuestas por desconocidos. Rosas, agasajando a Don Estanislao López, en "Los Cerrillos", danza pericones y puntea gatos en su guitarra con músicas anónimas. El aire de la danza-cantada "Los Amores", queda inconclusa y da pie para que con él se componga el "estilo del campamento", la obra maestra de la música autóctona rioplatense, gestada durante la década de 1820-30. La Seguidilla aminuetada hispana se acriolla al substituir la seguidilla por el gato y nace "El Cuándo". Este inspira a "La Condición" que conserva el minué y deja al gato por la zamba. "El Federal" hace lo mismo, pero en vez de gato o zamba adopta el cielito. Las vidalitas y resbalosas pululan en el ambiente de las discordias civiles y se manchan de sangre, lo mismo que la zamba puntana. Ninguna de estas tonadas se compusieron para tan nefandos festines. La amorosa tonada de la una, lo exultante de la otra y lo airoso de la última nombrada muestran a las claras que se las hizo servir para un fin distinto del verdadero. El "Valse de la puñalada", con que se daba traidora muerte a los reos de baja estofa, en Palermo de San Benito, ése sí se creó al efecto, pues se compuso con los sonos del clarín guerrero de caballería y significaban para el infante enemigo la prueba suprema del coraje a pie firme, pues, la estridente voz del bronceo metal aullaba: "atención y degüello", temblando entonces el suelo bajo los resonantes cascos de la atronadora carga. Lo contrario acaeció con el Himno revolucionario español de Riego, compuesto en 1820. Llegada su tonada al interior de la Argentina, se popularizó en pueblos comarcanos y con ella se cantan villancicos, ¡nada menos que a la Virgen!

Otra obra popular de autor anónimo, que no sabemos cómo no ha pasado todavía a engrosar el repertorio de nuestras bandas militares, es "El Tambor de Palermo", valse histórico que se ejecutaba en Palermo todas las tardes, con la tropa formada a la hora de lista, durante la época del Restaurador. En versiones para piano a dos y a cuatro manos solía aún oírse en todas sus partes en algunas tertulias familiares de comienzos del presente siglo.

De ayer a hoy la República ha sido pródiga en canciones. Toda la gama emotiva del sentimiento nacional se halla contenida en ellas. Su fluir y refluir por la inmensidad del territorio argentino ha permi-

tido que conozcamos nuestra propia idiosincrasia. Nos ha unido a todos en un solo vínculo, en una misma hermandad. Es por eso que el ojo vigilante y el oído atento del Estado debe prestar, a esas efusiones líricas de la creación popular, el apoyo oficial a que son acreedoras, en la seguridad de que del mantenimiento del sentimiento tradicional del país depende su futura grandeza moral, espiritual y material.

Modestos corifeos de tan noble causa, hemos siempre de servirlos, como hasta ahora, con firmeza, lealtad y honradez.

Buenos Aires, Julio de 1949

JOSUÉ T. WILKES