

Refuncionalización de los paradigmas
tradicionales en una Cantata
patriótica del siglo XX

OLGA FERNÁNDEZ LATOUR DE BOTAS¹

Resumen

Reflexiones sobre los modelos históricos de la expresión poética, musical y coreográfica de distintas áreas de cultura popular tradicional de nuestro país que han sido apropiados por la autora para la elaboración de su obra "La Flor del Jardín. Cantata de la Independencia argentina". La condición modular de tales bienes de cultura permitió aplicarlos para satisfacer las necesidades líricas y narrativas de una obra contemporánea, de carácter evocativo y patriótico, que halló su adecuado complemento musical en las creaciones del maestro Ricardo Altieri.

Palabras clave

Revolución de Mayo - Folklore - Canto popular.

¹ Academia Nacional de la Historia.

Abstract

Reflections on the historical patterns of poetic expression, musical and choreographic expression of different areas of popular traditional culture of our country that have been appropriated by the author for the preparation of her work: "La Flor del Jardín. Cantata de la Independencia argentina". The modular condition of such goods of culture allowed applying them to satisfy the lyric and narrative needs of a contemporary work, evocative and patriotic character, which found its proper musical complement in the creations of master Richard Altieri.

Key words

May Revolution - Folklore - Popular song.

El tema que nos convoca², *La Revolución de Mayo en perspectiva*, invita a aguzar la mirada sobre los hechos del pasado no solamente desde el tiempo sino también desde el espacio. La perspectiva es el arte de representar los objetos en la forma y disposición con que aparecen a la vista y, naturalmente, está llamada a variar según el lugar desde donde aquellos objetos se contemplan. La metáfora es particularmente válida para la reconstrucción histórica con criterio ciceroniano, como *maestra de la vida*, y lo es muy especialmente cuando lo que se desea reconstruir, y hasta revivir en planos distintos, son fenómenos de un patrimonio que, según lo entiendo, bien puede definirse como *un pasado presente*³. Me refiero a los hechos de la cultura tradicional del pueblo o folklore, a aquellos anónimos, de transmisión oral y empírica, colectivos, localizados, funcionales y socialmente vigentes, cuyas características tantas veces fueron enumeradas por nuestro maestro Augusto Raúl Cortazar⁴ y aún así suelen caer en el olvido.

2 El presente trabajo fue presentado en las Jornadas *La Revolución de Mayo en Perspectiva*, organizadas por la Facultad de Historia, Geografía y Turismo de la Universidad del Salvador, en abril de 2010.

3 Olga Fernández Latour de Botas. *El futuro del folklore como pasado presente*. Buenos Aires, Academia Nacional de la Historia, 1997. (Discurso de incorporación. Separata de Investigaciones y Ensayos, 1995).

4 Augusto Raúl Cortazar. *¿Qué es el folklore? Planteo y respuesta con especial referencia a lo argentino y americano*. Buenos Aires, Lajouane, 1954 (Colección Lajouane de Folklore Argentino, Dir. A.R. Cortazar, n° 5).

Las gestas de la Independencia hispanoamericana fueron efusiones que incidieron plenamente en la identidad de los pueblos. Nacidas coetáneamente con los movimientos independentistas librados por la misma España respecto de la dominación napoleónica, gritaron en español la palabra “libertad”⁵ antes de reclamar la total independencia. Pero corrían nuevos tiempos y pronto la llamada *libertad civil* no fue en América compatible con los absolutismos monárquicos: las naciones emergentes buscaron delegar el poder popular, nuevo *soberano*, en los representantes que consideraron legítimos y aptos para defender sus intereses. La sociedad criolla fue la gran protagonista del cambio de destino.

Si, como me lo he propuesto en esta ponencia, nos colocamos en un lugar propicio para observar, en perspectiva, la intimidad de la sociedad criolla rioplatense, podremos advertir múltiples comportamientos que, nacidos en aquellos tiempos, han marcado como características esenciales al patrimonio fenoménico de nuestra tradición nacional.

En este caso, nuestro objetivo está centrado en las especies poéticas de la lírica criolla, si bien las distinguimos funcionalmente según correspondan ellas, en la propuesta de Carlos Vega⁶, a la lírica pura (especies que cumplen su pleno cometido con su externación por medio del canto con acompañamiento instrumental o sin él), o a la lírica aplicada (especies que funcionan como sustento poético-musical para la realización de otras acciones, en este caso la danza).

5 Como Francisco de Vitoria O.P. (España, 1483-1546) había defendido el “jus soli”, principio de nacionalidad por el lugar de nacimiento (patria y mundo no se oponen), Francisco Suárez S.J. (España, 1548-1617) defendía la igualdad de derechos para hombres y mujeres y sostenía que “la libertad individual no se restringe por la asociación sino que en ella se desarrolla. Lo que en derecho se prohíbe no es el uso de libertad sino su abuso. Los Estados, como los individuos, tienen ciertos derechos naturales innatos: vida, conservación, desarrollo, independencia, igualdad, defensa... Son sus derechos esenciales. También tienen derechos adquiridos por usos y costumbres, por pactos y convenios, por legislación internacional, etc. El Estado necesita, para conservarse, instituciones en armonía con su fin social. Por ejemplo, al derecho esencial de conservación debe acompañar el derecho de desarrollo, ya que sin éste mal puede preservarse aquél.”

6 Carlos Vega. *Panorama de la música popular argentina; con un ensayo sobre la ciencia del Folklore*. Buenos Aires, Losada, 1944.

Paradigmas criollos rioplatenses.

Como todo hecho folklórico, los bailes criollos constituyen manifestaciones incomprensibles en su cabal función si no se los interpreta en el contexto fenoménico de la cultura a la cual pertenecen.

La pretendida simpleza de su acontecer no es tal. Su significación profunda es inaccesible para quien solo los observe en superficie, como comportamientos sociales y, por ello, cuando estos bailes son sacados del medio natural en el cual viven bajo la forma de manifestaciones acuñadas en el transcurso de su auténtico devenir, se endurece su lenguaje, se fisura la comunicación espontánea que poseen normalmente con todos los demás hechos de la vida de las comunidades localizadas en las cuales persisten, y suelen adquirir caracteres espurios que los desnaturalizan. Son semejantes a las flores del campo que brillan como alhajas en la planta silvestre pero no llegan a adornar con su color ni a perfumar con su aroma el continente artificial de un florero. Con seguridad esta imagen ha sido antes frecuentemente usada pero resulta aún muy eficaz para ilustrar la idea que aquí persigo, especialmente porque deseo implantarla en un contexto interpretativo diverso al que se le dio en páginas de inspiración “seudo romántica” que consideraron a los bailes, a las canciones, a los relatos, en fin a todo el universo de los bienes culturales folklóricos, como crecimientos autónomos, de generación espontánea, ayunos de toda influencia exógena y estereotipados rígidamente en una suerte de marco inamovible que confundían con la tradición.

La visión dinámica de la tradición como proceso diacrónico y la concepción que otorga una total permeabilidad selectiva al préstamo cultural son dos de las grandes aportaciones que hemos recibido de los maestros que integraron la ilustre generación de recolectores prácticos y formadores teóricos que llegó a su máximo esplendor durante las décadas centrales del siglo XX. Por ellos poseemos -y no quisiera que se olviden- conceptos como el de que ningún hecho folklórico lo es desde su origen y el complementario de que todo hecho cultural puede convertirse en folklore, mediante el dinámico -intra e interétnico e intra e interestrático- proceso de tradicionalización, cuyas resultantes, localizadas como

variantes ecotípicas, configuran el “modo de ser local” de un fenómeno que, al pasar sincrónicamente de uno a otro segmento social y diacrónicamente de generación en generación, ha configurado variados hechos nuevos, asociados a su origen por su historia cultural y a su condición presente por su actual radicación.⁷

He definido al folklore, con mirada posada sobre el aspecto de la opción cultural colectiva, como “una síntesis esencial del ejercicio de la libertad creadora popular, en relación con sus modelos” y he elaborado al respecto una teoría del “prestigio social” como condición necesaria para la existencia de ejes modélicos de la cultura.⁸ En otro trabajo he dado a conocer una definición aún más sintética del folklore, desde un enfoque historiográfico y he considerado, así, que el folklore es un ecocronos, una entidad amasada con tiempo y espacio: es, como antes lo he nombrado, un pasado presente⁹. Podrá observarse que ambas definiciones utilizan inicialmente el artículo indefinido (una, un) ya que mi concepto de “folklore” se encuadra voluntariamente en el marco socio-cultural que le fijó, en 1846, William John Thoms, quien impuso definitivamente el vocablo designador cuando, con terminología de época, lo definió, en su carácter de disciplina científica, como: “Aquel sector de las antigüedades y de la arqueología que abarca el saber tradicional de las clases populares

7 Algunas de las obras de los grandes maestros argentinos en materia de teoría del folklore, que no hemos citado antes, son: de Augusto Raúl Cortazar, *El Carnaval en el folklore calchaquí. Con una breve exposición sobre la teoría y la práctica del método folklórico integral*. Buenos Aires, Sudamericana, 1949; “Folklore literario y Literatura folklórica”, en: *Historia de la Literatura Argentina*, dir. José Alberto Arrieta, t. V, Buenos Aires, Peuser, 1959 y “Los fenómenos folklóricos y su contexto humano y cultural. Concepción funcional y dinámica”, en: *Teorías del Folklore en América Latina* /ver: Aretz, I. dir / p. 45-86. De Bruno C. Jacovella, “Los conceptos fundamentales del folklore. Análisis y crítica”, en: *Cuadernos del Instituto Nacional de Investigaciones Folklóricas*, N° 1, Buenos Aires, Ministerio de Educación y Justicia, 1960; p. 27-48 y “Las especies literarias en verso”, en: *Folklore Argentino* de José Imbelloni y otros, Buenos Aires, Ed. Nova, 1959, pp. 103-131 (Colección Humanior, Biblioteca del Americanista Moderno). De Carlos Vega: *La ciencia del folklore. Con aportaciones a su definición y objeto y notas para su historia en la Argentina*, Buenos Aires, Ed. Nova, 1960 y *Las canciones folklóricas argentinas*, Buenos Aires, Ed. Honegger, 1964 (Apartado del *Gran Manual de Folklore*, pp. 190-318).

8 Olga Fernández Latour de Botas. *Relatividad del concepto de “folklore” y formulaciones conexas*. Documento del Primer Congreso Iberoamericano de Folklore, Buenos Aires- Santiago del Estero, 1980. Mimeografiado.

9 Véase Nota 3.

en las naciones civilizadas”¹⁰. Otros tipos de hechos que, con similares características, se ubiquen en diferentes campos socio-culturales, como el de la sociedad de masas en un extremo o el de los grupos étnicos no alcanzados por la influencia de las ciudades, en el otro, deberán recibir, según la postura de quien esto escribe, nombres distintos.

Lo que ahora quisiera introducir como elemento central de mi ponencia son los bailes criollos rioplatenses, que llamo bailes, como por su peso en la vivencia popular lo convinimos con el brillante y añorado colega uruguayo Fernando Assunção¹¹, que califico de criollos porque eso los ubica perfectamente en el segmento social generador de los movimientos independentistas de esta parte de América y que determino como rioplatenses en el más amplio sentido de esta voz que quiere evocar al vasto territorio del Virreinato del Río de la Plata y no solamente a la cuenca del mencionado río.

Las típicas manifestaciones coreográficas criollas son bailes “de pareja”, ya sea esta suelta –independiente o interdependiente– o enlazada, y constituyen creativas adaptaciones americanas de los que consagraron las cortes europeas en distintos períodos de la historia¹². Emergen socialmente como conductas aprobadas por la comunidad por considerarlas representativas de su identidad, eficaces en su función recreativa, lúdica, de cortejo, o en algún caso, ritual, como las “mandas a la Telesita” de Santiago del Estero, siempre aptas para ser ejecutadas en distintas ocasiones, en particular fiestas y ceremonias de los ciclos anual y vital de la vida humana. Así – desde una visión funcionalista que no debe ruborizarnos – las contemplamos como complejos fenoménicos de los cuales es necesario considerar, entre otros elementos caracterizadores, los lugares físicos, el momento acostumbrado y las distintas ubicaciones temporales

10 Ismael Moya, en *Didáctica del folklore*, Buenos Aires, El Ateneo, 1948, publica una traducción al español de la carta de Thoms al semanario *The Athenaeum* /.../ de Londres, aparecida el 22 de agosto de 1846, en la cual el anticuario inglés lanza su propuesta de llamar Folk-Lore a “aquel sector de las antigüedades y de la arqueología que abarca el saber tradicional de las clases populares en las naciones civilizadas”.

11 Nos referimos a la obra de Fernando O. Assunção, Olga Fernández Latour de Botas y Beatriz Durante titulada *Bailes criollos rioplatenses*, actualmente en prensa.

12 Carlos Vega. *El Origen de las Danzas Folklóricas*, Ricordi Americana, Buenos Aires, 1956.

de su realización, así como la condición (edad, sexo, jerarquía en la comunidad, etc.) de los bailarines, los indumentos especiales que éstos usan, la ubicación de los circunstantes y sus actitudes antes, durante y después de cada baile, los aspectos generales y particulares referidos a la música, a los instrumentos musicales, a los ejecutantes y a sus técnicas preferidas. Entre estos puntos, uno más es el referido al canto que acompaña los bailes y a la expresión verbal con que éste se manifiesta.

Los estudios sobre la poesía de los bailes y cantares de nuestro folklore han tenido, desde la segunda década del siglo XX, eminentes recolectores y sabios analistas.¹³

Una de las más frecuentes motivaciones que posee quien se acerca al tema del baile popular tradicional histórico es la de realizar reconstrucciones, en función artística espectacular o didáctica, de los ambientes en los cuales tuvieron o tienen vigencia determinadas especies, con particular cuidado por la vestimenta apropiada para cada una y por los instrumentos musicales que han de acompañar esta recreación, ahora sí, artística.

Pocos datos poseemos, acerca de los lugares y de las fechas en que se bailaron nuestras danzas, que sean más ciertos que los que nos proporcionan sus mismas letras y las referencias documentales de los tiempos en que ellas se encontraban vigentes. Por lo demás, una mirada al campo extenso de todo el territorio de Iberoamérica, nos libraré de caer en erróneas apreciaciones localistas respecto de elementos y aún de especies completas que compartimos con otros pueblos hermanos por herencia ibérica. También nos ayudará a determinar cuáles son las manifestaciones realmente típicas de la opción cultural rioplatense y las auténticas "creaciones locales" producidas por el mutante fenómeno de la variación y el persistente arraigo de lo que ha llegado a constituirse como parte de la tradición regional.

13 Pienso en los nombres mayores de folkloristas como Juan Alfonso Carrizo, Bruno C. Jacovella, Augusto Cortazar, Carlos Vega, Isabel Aretz, Orestes Di Lullo, Juan Draghi Lucero, Alberto Rodríguez, Ismael Moya, Guillermo Terrera, Dora Ochoa de Masramón, Julio Vigiano Essain y debería agregar, entre otros, los de nuestros contemporáneos distinguidos como lo son Ercilia Moreno Cha y Atilio Reynoso o los tempranamente desaparecidos Rubén Pérez Bugallo y María Teresa Melfi.

El hecho es históricamente explicable ya que la inmensa extensión del legado cultural ibérico –español y portugués– al nuevo continente, ha producido y establecido en propiedad, a lo largo de más de cinco siglos de instalación, un patrimonio poético mucho más cercano al de aquella primera “cultura de conquista” –como la llamó George Foster¹⁴– que el acuñado en relación con otras especies como la música, las artesanías, la narrativa en prosa, el saber sobre el hombre y la naturaleza, etcétera, que muestran mayor influencia aborígen. Las aportaciones africanas –ya sea en masiva transculturación del patrimonio cultural de las etnias entre las cuales se reclutaba a los esclavos, ya como ingredientes incorporados a lo ibérico tras los siete siglos de dominio árabe en la España meridional– llegaron también con la “cultura de conquista”. La referencia a lo que ha quedado de la herencia inicial y a las transformaciones locales que ello ha sufrido se instala como elemento imprescindible para comprender la integración del Río de la Plata al resto de Iberoamérica.

Otro detalle es observable, aún antes de entrar de lleno en el terreno de lo poético: en las más divulgadas clasificaciones de los fenómenos folklóricos, los “bailes” y “danzas” se incluyen entre las especies de carácter espiritual, más precisamente, entre las artes populares. Quisiera rectificar tal criterio ya que los bailes folklóricos rioplatenses, los llamados “bailes de pareja” que también corresponden en su mayor parte a los que el pueblo llamaba “bailes de dos”, no funcionan, en su medio cultural propio, como hechos artísticos, sino como hechos sociales. No están ligados al arte que se admira desde un plano “otro”, sino a la comunicación que se practica y comparte en el mismo nivel, a las costumbres y rituales colectivos, a las fiestas y reuniones donde ambos sexos se encuentran y por medio del lenguaje de la danza expresan la intención del cortejo, su aceptación, su rechazo, o simplemente el deseo de divertirse, lucir destrezas, demostrar dotes difícilmente manifiestas en las ocasiones rutinarias de una laboriosa vida social. Las danzas religiosas de nuestro folklore (a las que sus portadores denominan tanto “danzas” –por ejemplo “Danza de las cintas” en Jujuy– como “bailes” –“bailes chinos” o “de los chinos de

14 George M. Foster. *Cultura y conquista. La herencia española de América*, México, Universidad Veracruzana, 1985, 468 p.

Andacollo” en San Juan), constituyen segmentos del ritual adscrito a ceremonias propias del culto católico, por lo que tampoco son, funcionalmente y en su contexto sociocultural, fenómenos artísticos, sino prácticas piadosas, cumplidas como “mandas” o “promesas” por los fieles, muchas veces agrupados en ancestrales “cofradías”.

Lo cierto es que, los cantos y los bailes que conformaron sus características en los tiempos de la emancipación americana han seguido teniendo carácter paradigmático para la tradición del tradicionalismo argentino.

Formas poéticas del canto popular tradicional

Las formas poéticas del cantar folklórico rioplatense son todas españolas. Incluso las de aquellas letras que tienen como soporte melódico la escala tritónica precolombina y el golpe de la caja, en la Baguala andina.

Toda la poesía del folklore es de arte menor (versos de ocho sílabas o menos) y sus formas estróficas predilectas son la quarteta y la décima. La quarteta octosilábica romanceada usa siempre la rima abcb y ha desechado la forma abba, de la redondilla. En las especies narrativas no bailables (argumentos, compuestos, corridos) sustituye siempre a la forma antigua española del romance monorrímo. En la lírica aplicada se cantan con ella chacareras, escondidos, remedios, refalosas, chamamés, carnavalitos, pericones y cielos. La quarteta de pie quebrado, también llamada de seguidilla (7a5b7c5b) es propia del gato, el triunfo, la huella, la zamba, la cueca, por citar sólo algunas especies de las más difundidas.

La décima espinela, típica estrofa de los payadores o improvisadores de la campaña, no es utilizada en especies bailables, con excepción -extraña al mundo del folklore rural- del tango y la milonga urbana que, sobre todo en los primeros escauceos del género, solían escribirse en esta forma poética.

Los temas del canto folklórico en sus especies líricas, ya sean en décimas o en quartetas, excepcionalmente en quintillas, con músicas de estilo, triste, cifra o media cifra, milonga, término, tono, tonada, yaraví,

vidala, vidalita, baguala, son generalmente amatorios, filosóficos y morales, sentenciosos, religiosos o histórico-políticos. En sus especies narrativas, en cuartetos, excepcionalmente en décimas, llamadas según su área cultural argumento, letra, corrido o corrida, compuesto, historia, avería, con músicas de estilo, milonga, cifra o media cifra, tonada, chamamé o polca, tratan sobre historias sagradas, aventuras humanas, matonescas muchas veces, histórico-políticas de alcance local y, a veces, animalísticas. La descripción del paisaje, como tema central, no es propia del cantar folklórico: sí lo es, en cambio, de las composiciones de autor urbano, gauchescas y nativistas¹⁵.

Folklore poético-coreográfico aplicado. Una experiencia personal.

El libro es una entidad singularmente viva. Crece o decrece, mejora o desmerece, y en todo caso cambia –Borges pensó que, afortunadamente¹⁶– en cada una de las lecturas, a veces numerosísimas, con que el lector lo aborda. Si la página imperfecta tiene posibilidades de inmortalizarse, las que aquí presentamos pueden ilusionarse con ello.

La flor del jardín. Cantata de la independencia argentina. Cantemos y bailemos a la Patria en los Bicentenarios de sus gestas de 1810 y 1816 tiene un título semejante a los nombres antiguos con que los padres de la criatura deseaban bienquistarse con todo lo sagrado y todo lo profano que, desde el calendario y desde el círculo de familia, auguraban al niño virtudes y le procuraban protección. Allí, las palabras, que evocan imágenes pretéritas con sentido histórico y geográfico, definen su nueva función con carácter de invitación a la acción presente. Ellas reflejan un compromiso adqui-

15 Olga Fernández Latour. *Sobre el estudio de la poesía folklórica*. Ponencia ante el Congreso Internacional de Folklore de Buenos Aires, 5-10 de diciembre de 1960.

16 “La página de perfección, la página de la que ninguna palabra puede ser alterada sin daño, es la más precaria de todas. La mutación del idioma borra las significaciones laterales y los matices: la página sedicente perfecta es la que consta de esos delicados valores y la que con facilidad mayor se desgasta. Inversamente, la página que tiene vocación de inmortalidad, puede atravesar el fuego inquisitorial de las enemistades, de las erratas, de las versiones aproximativas, de las distraídas lecturas, de las incomprensiones, sin dejar el alma en la prueba.” Jorge Luis Borges, *Discusión*, Buenos Aires, Colombo, 1932, pp. 47-48.

rido por la autora ante plurales personas e instituciones unidas a lo más profundo de sus afectos.

Naturalmente, no se trata de folklore. Tanto mis versos de la *Cantata* como las partituras musicales debidas al maestro Ricardo Altieri se adecuan perfectamente con lo que Carlos Vega¹⁷ denominó “proyecciones” del folklore, concepto que Augusto Raúl Cortazar desarrolló intensamente para cada una de las especies que integran su docta clasificación¹⁸ y que quien esto escribe también contribuyó a profundizar. Los autores hemos bebido de las fuentes populares tradicionales y hemos elaborado nuevos hechos con la intención explícita de elaborar una obra integrada, patriótica y educativa.

Una pequeña historia.

Esta obra poética, musical y coreográfica fue escrita por mí a instancias del doctor Augusto Raúl Cortazar a fines del año 1965. Debía ser publicada en la revista *Selecciones Folklóricas Codex*, que el gran maestro dirigía, a principios del año siguiente, 1966, en conmemoración del sesquicentenario de la declaración de nuestra Independencia.

El doctor Cortazar me había pedido que escribiera la letra de una pieza poética de tema patriótico, atento a mi familiaridad con los *Cantares históricos de la tradición argentina* que había publicado seis años antes, en ocasión del sesquicentenario de la Revolución de mayo de 1810. La idea del maestro era ir más allá de lo libresco y de lo documental. Como Director del Fondo Nacional de las Artes había pensado en una obra apta para ser musicalizada, y nada menos que por monseñor Jesús Ga-

17 Vega introduce el concepto de “proyecciones folklóricas” en su obra citada en nota 6; Cortazar lo desarrolla en varios trabajos, vg. *Esquema del folklore*, Buenos Aires, Columba, 1959, 64 pp. (Colección Esquemas, N° 41); Fernández Latour las estudia en *Folklore y poesía argentina*, Buenos Aires, Guadalupe, 1969. 366 pp. (Biblioteca Pedagógica).

18 Cortazar, Augusto Raúl. *Clasificación de materiales folklóricos (fichas bibliográficas y datos documentados en investigaciones de campo); acompañada por una Tabla clasificatoria (versión preliminar)*. Buenos Aires, 1960 (CIF Buenos Aires). Publicada en *Folklore Americano*, Lima-Perú, Comité Interamericano de Folklore, 1960-1961.

briel Segade, director de la Cantoría del Socorro. Este ilustre sacerdote y músico –cuya muerte hemos lamentado profundamente (1923-2007)– se había hecho célebre, entre otras cosas, por haber sido el asesor litúrgico y arreglador coral de obras tan importantes como la *Misa Criolla* y la *Navidad Nuestra* de dos eminentes artistas que han fallecido en los últimos tiempos: Félix Luna y Ariel Ramírez.

El doctor Cortazar –con su generosidad y su entusiasmo característicos– incluyó mi trabajo entre los materiales del malogrado número 14 de la citada revista cuyas pruebas de página llegué a ver pero que no salió a la luz. En aquella frustrada publicación yo incluía, en cada cuadro, la línea melódica de alguna composición musical folklórica (anónima y tradicional) que correspondiera a la especie utilizada para la letra y, como final, un Carnavalito de cuya música soy autora. Con esta pieza editada por la Editorial Lagos y patrocinada por el señor Juan Carlos Saravia, director del conjunto Los Chalchalers, ingresé como socia a SADAIC.

El padre Segade, pese a mostrarse generoso para con los valores –menores sin duda– de mis versos, se excusó de musicalizarlos diciéndome que él no era compositor sino director de coros y esa era la verdad. Por lo demás, se trataba de una obra de contenido cívico y no religioso, y lo que yo entregaba al ilustre maestro, salvo en el caso del *Carnavalito de la Independencia*, consistía sólo en líneas melódicas de especies del patrimonio oral en el cual el religioso no se consideraba experto. Por todo ello la *Cantata* quedó sin música propia, aunque los docentes que la utilizaron en los primeros tiempos no tuvieron inconvenientes en acomodarle piezas de las especies indicadas, ya fueran de proyección folklórica y autores conocidos (que se mencionaban) o del patrimonio tradicional.

Desde el primer momento yo concebí a *La flor del jardín* como obra apta para la danza y así resultó, por lo que, aunque permaneció sin música integradora durante algún tiempo, después de 1966 fue leída varias veces por mí en la Capital Federal y en el interior del país con ilustraciones coreográficas a cargo de escolares. En julio de 1976 el *Carnavalito de la Independencia* fue interpretado por cincuenta alumnos del Profesorado de Folklore de la Escuela Nacional de Danzas, con acompañamiento de instrumentos idiófonos, bajo la dirección del maestro Arnoldo Pintos.

Para entonces la *Cantata* ya había sido musicalizada por otros autores.

En primer lugar pusieron música a sus diversos cuadros, a principios de la década de 1970, los profesores José Abelardo Lojo Vidal y Adolfo Colombo Mossetti quienes en varias oportunidades realizaron interpretaciones de sus números en forma aislada, como piezas integrantes de su repertorio musical.

Más tarde emprendió la tarea de musicalizar *La flor del jardín* el maestro Ricardo Altieri y esa versión de Altieri, que integra en una sola obra musical de largo aliento todas las partes del poema, incluso aquellas destinadas al recitado que yo denominé “Interludios”, fue la que, con el maestro compositor al piano, puso en escena varias veces, dos de ellas en el Teatro San Martín de Buenos Aires, el Centro Polivalente de Arte de Ezeiza dirigido por la profesora María Elvira González Toledo y con coreografías de las maestras de danza Teresita Barreto y Alicia Muñoz. Colaboraron en su puesta en escena, además, distinguidos docentes y alumnos de la Escuela Nacional de Arte Dramático, de la Escuela Nacional de Bellas Artes “Prilidiano Pueyrredón”, de la Escuela Nacional de Danzas n° 2 y de la Dirección General de Escuelas de la Ciudad de Buenos Aires. Conservo la grabación en *cassette* de aquella versión. Años después, precisamente en el Día de la Tradición, el 10 de noviembre de 1990, *La Flor del Jardín. Cantata de la Independencia Argentina*, con la musicalización de Altieri y la coordinación general de Norberto Gichenduc, fue presentada como un gran espectáculo en la Universidad de Morón. Intervinieron el Grupo de Cámara “J. F. Zeballos” de la Municipalidad de Morón dirigido por Guillermo Tesone, la Orquesta Municipal de Cámara bajo la dirección de Edgardo Cattaruzzi y los bailarines del Conjunto Folklórico Municipal, actuando como solistas Héctor Aguilar, Hugo Espinosa y Hernán Ovejero. Después surgió la idea de proponer esta brillante puesta en escena en el teatro Colón de Buenos Aires, ya que el maestro Altieri, como pianista, pertenecía a la Orquesta de nuestro primer Coliseo, pero avatares de la política cultural y de la economía impidieron ejecutar dicho proyecto.

La obra, en forma parcial, ha seguido siendo ejecutada, con la feliz coordinación coreográfica de la profesora Elena Rojo, en prestigiosos ámbi-

tos culturales como el Museo Mitre de la Capital Federal (julio de 2004) y el Salón Auditorio del Anexo de la Honorable Cámara de Diputados de la Nación (mayo de 2006), así como en distintos establecimientos educativos. Hago constar que siempre, cuando se trata de actividades totalmente gratuitas, he liberado a quienes la utilizaron de cualquier cuestión de derechos y a ese respecto, y a fin de completar este informe, debo aclarar que me pertenecen tanto los correspondientes a la autoría de los textos poéticos como a la organización y puesta escénica original de toda la obra en su conjunto, la línea histórico-argumental, la elección de las especies folklóricas anónimas (música, organología, vestimenta, ambientación, etc.) propias de las diversas áreas geográficas en que se instalan sus diferentes partes y la concepción de los cuadros correspondientes a Interludios que serán leídos por una voz en off y que, al salir del tiempo histórico, dan cabida a manifestaciones de la danza contemporánea y de la expresión corporal con sus atuendos, máscaras y otros recursos escénicos pertinentes. Todo lo que los creadores que la trabajen para la escena quieran modificar en ella, sin cambiar el texto literario, será, no obstante muy bienvenido y ello ha ocurrido ya muchas veces, como veremos más adelante. Una mención especial merece la iniciativa de la profesora Mirta Lega quien, en 2004, ha puesto una coreografía propia, para ser ejecutada por sólo dos parejas de bailarines, al *Cielito de las Milicias*, que lo convierte en una nueva “danza de proyección folklórica” y facilita su práctica social en escuelas, “peñas” y todo tipo de reuniones tradicionalistas.

La primera edición del texto poético completo de *La flor del jardín. Cantata de la independencia argentina*, apareció en Buenos Aires como un fascículo de veinte páginas sin numerar, impreso por Talleres Gráficos “Parlamento”, en 1981. Este impreso permitió una vasta difusión de la obra que, con asesoramiento de la autora o sin él, fue interpretada en escuelas y colegios de la ciudad de Buenos Aires y del interior del país. La libertad que permite un texto despojado de indicaciones de cualquier tipo es, a mi entender un factor crítico interesante desde el punto de vista creativo. En esa concepción de lo “crítico” domina el sentido etimológico y etiológico de “crisis” es decir de “situación de un proceso cuando está en duda su mutación, continuación o cese” (DRAE). Y aquí cabe la muy

mentada referencia al signo de la escritura japonesa que, para representar el semema “crisis”, utiliza los signos correspondientes a “riesgo” y a “oportunidad”. Esta doble sensación me fue transmitida con frecuencia por los maestros que deseaban poner en escena la *Cantata*, los que quisieron interpretar el texto poético, sin traicionarlo, para su interpretación con los recursos de la música, de la danza y de la dramatización verbal que, en la misma estructura de la obra, se hallaban implícitos. Pues bien, creo que aquellos docentes me dieron muchas veces lecciones de creatividad, de conciencia de su propia identidad regional, de capacidad para la transposición del texto literario al quehacer pedagógico y, de allí, por obra y magia de la realización artística compartida por el realizador, los intérpretes y los espectadores, al espacio escénico, ya fuera éste el escenario de un teatro, el salón de actos o el patio de una escuela, una plaza pública o una vieja y abandonada estación de ferrocarril. Aspiro a que una versión anotada, como la que hoy ofrezco por aliento y padrino de la Asociación Amigos de la Educación Artística, no frustre el vuelo imaginativo de quienes, en el futuro, deseen intentar similares aventuras.

Sugerencias de aplicación

Las indicaciones que doy en la obra son meras guías: la realidad de cada comunidad educativa puede y debe reflejarse en esta obra que intenta celebrar a todos los sectores sociales y culturales que intervinieron en las gestas forjadoras de nuestra nacionalidad.

Con fines didácticos, he sugerido, para cada parte, “Temas de estudio” y propuesto “Cuestionarios” que no llevan respuestas pero que las hallarán en la “Bibliografía” que, al efecto, se ha seleccionado. En todos los casos se ha procurado encaminar hacia la profundización de los aspectos geográficos (incluyendo los antropogeográficos, los zoogeográficos, los fitogeográficos y los toponímicos), históricos (de fuentes documentales y de la tradición popular) y literarios (a. de autores contemporáneos de los hechos a que la *Cantata* hace referencia; b. de autores no contem-

poráneos hasta nuestros días; c. pertenecientes al folklore literario o sea que viven y circulan como bienes anónimos en el medio de la oralidad).

La lectura de textos documentales de época permitirá recuperar la voz de los actores originales de los sucesos que hoy marcan hitos en la historia, ya sean expresiones vertidas por los ciudadanos próceres o por los individuos más modestos y anónimos de aquella naciente sociedad: amarillentos papeles que, afortunadamente, han sido conservados. La de escritos historiográficos posteriores, cuando han sido elaborados por autores de reconocido nivel académico, proporcionará una visión reflexiva y ponderada de aquellos sucesos.

Algunos rasgos convendrá tener en cuenta en cuanto a los elementos inspiradores de la *Cantata*.

La elección de la especie “milonga” para el comienzo, por ejemplo, requiere una justificación. Debe asociarse, en mis designios, a que se ha pre-supuesto la presencia de dos cantores tradicionalistas procedentes de la Argentina actual que, en contrapunto de voces y guitarras, nos introducen en el mundo imaginariamente revitalizado de la historia. Jorge Luis Borges en “Ascendencias del tango. Fechas”¹⁹ ha dejado un memorable “Apunte férvido sobre las tres vidas de la Milonga”. Carlos Vega proporciona el sustento técnico de aquellas intuiciones del escritor porteño. La especie “milonga” no corresponde al tiempo de Mayo ni al de Julio. En su resemantización actual –que ha traspasado las fronteras y cruzado los mares– su nombre, reconocido internacionalmente e instalado en Europa con significación definida, no alude a una especie musical sino al lugar donde se baila tango y, eventualmente, milonga urbana también. Pero he elegido a la milonga como especie introductora a esta *Cantata* porque, como expresión de la lírica pura, la milonga constituye una entidad fantasmal, apta para la invocación, ya que, como lo dice Vega inmejorablemente “perdió su nombre antes de envejecer”. “Los payadores de la etapa tradicionalista –afirma el musicólogo– recogieron la música de la Milonga para la expresión lírica o para el contrapunto y así logró la especie el vivir póstumo de la exhumación”.²⁰ Esa es nuestra milonga,

19 Jorge Luis Borges. *El idioma de los argentinos*. Buenos Aires, 1928, pp. 134-138.

20 Carlos Vega. *Las canciones folklóricas argentinas*. Ver nota 7 *in fine*.

la que, inserta dentro de la “tradición del tradicionalismo”, tiende un puente ideal entre el presente evocador y el pasado evocado mediante el ejercicio del arte, como acción individual libre de un autor que se asocia a su obra al firmarla y registrarla en calidad de tal. He ahí una acción creativa voluntaria, no identificable ni confundible con la auténtica y genuina tradición folklórica ya que esta última, según nuestro concepto antes expuesto, es *una síntesis esencial del ejercicio de la libertad creadora popular en relación con sus modelos de mayor prestigio*, y resulta por lo tanto de transmisión oral, anónima, colectiva, noticiera y no evocadora, sentenciosa acerca del hombre y no descriptiva respecto del paisaje. Nuestra *Cantata* es una elaboración literaria de base historiográfica: es decir la “recreación intelectual presente de un pasado esencialmente humano” que ocurrió en nuestra tierra y queremos honrar. El folklore es, en cambio, una entidad ecocrónica, *un pasado presente* localizado: el pasado mismo que, sin solución de continuidad y en espacios que reconocemos como “nuestra tierra”, sigue siendo, existiendo, en variantes infinitas.

Otros elementos que cabe señalar son las rimas peregrinas o viajeras: matrices poéticas de neto carácter folklórico que he interpolado, a veces con cambio de función entre los versos que iba componiendo. Tal es el caso de la copla del villancico navideño conocido como “Huachi torito” (“*Del árbol nació la rama / y de la rama la flor / de la flor nació María / de María el Redentor*”), de los estribillos de *La Huella*, de los moldes poéticos de *El Triunfo*, *El Cielito*, *El Cuándo*, del texto adaptado de la Baguala “*Naranja de Orán*”, del mismo hecho de utilizar el nombre afectivo dado por Domingo Faustino Sarmiento a la provincia de Tucumán –“*Jardín de la República*”– para sustentar la metáfora generadora de toda la *Cantata*. El recurso es antiguo y, en las letras argentinas, lo encontramos enaltecido por Bartolomé Mitre y por José Hernández, por Leopoldo Lugones y por Ricardo Rojas, por Raúl Galán, por Félix Luna...para qué nombrar más. En *La flor del jardín* esos versos aparecen en negrita cursiva y pueden constituir una muestra de la condición intercambiable que ellos poseen por su mismo peso, por su valor óntico de hallazgos verbales, por el poder que de ellos emana cuando se trata de indicar tiempos, lugares, entonaciones del habla, ritmos, melodías y fraseos del canto, creencias religiosas

y cosmovisionales que impregnan la cultura más allá de las circunstancias en que alguna vez fueron registrados, por quien esto escribe o por otros documentadores, en trabajos de campo.

El trabajo que he realizado en torno a La Firmeza, y el esfuerzo que su interpretación coreográfica requiere merece un párrafo especial. Dentro del desarrollo narrativo implícito en la sucesión de cuadros de la *Cantata*, La Firmeza, baile de pareja suelta e independiente, cuyo origen azoriano fue identificado por Carlos Vega y por Fernando Assunção en los años sesenta del siglo XX, ocupa un lugar central. He querido cambiar el contenido de su letra, esencialmente amatoria, por otra de contenido patriótico independentista y he recurrido para ello a la famosa glosa de autor anónimo cuyo tema es

Ahí te mando, primo, el sable,
No va como yo quisiera,
De Tucumán es la vaina
Y de Salta la contera.

Para ello he desestructurado totalmente la pieza poética, adaptándola a una matriz bailable que, en la práctica popular consta de dos partes iguales.

Tradicional (cantado) Cantata (recitado con fondo musical)

Que me mandaste a decir ¡Ah la risa de los criollos
Que te amara con firmeza (bis) Cuando inventaron la historia
Pero nadie está obligado En que a los jefes contrarios
A guardar correspondencia.(bis) los ponían bien en solfa
y cantaban divertidos
estas coplas juguetonas!

Darás una vuelta Aseguran por muy cierto
Con tu compañera que a Goyeneche, Tristán
Por la tras trasera con un soldado alemán

Por la delantera, esto escribió, medio muerto:
Por este costado, Ahí te mando, primo, el sable,
Por el otro lado, No va como yo quisiera
Con ese modito, De Tucumán es la vaina
Ponéle el codito. Y de Salta la contera.
Ponéle el oído, Pero la guerra es sin tregua
También los sentidos, Se quiebran los juramentos.
Como corresponde Tristán juró estar rendido
Con la mano al hombro Pero no dio cumplimiento
¡Ay, no no, no no, Rumor de crueles derrotas
Que me da vergüenza! le llega entonces a Salta
¡Tapate la cara! y se erizan sus fronteras
Yo te doy licencia de cardones y de lanzas.

Aura Aura.

Allá va mi corazón, El que con firmeza es firme
Te lo envío en un papel, Lleva consigo un caudal.
Llorando gotas de sangre Los perjuros y traidores
Por una ingrata mujer. Tienen que terminar mal.

La obra creativa del maestro Ricardo Altieri me llena de admiración y me obliga a una nunca cancelable deuda de agradecimiento.

Conclusiones

Esta ponencia se adecua parcialmente a la temática que, en la convocatoria de estas Jornadas Extraordinarias, aparece en los puntos e y f del temario: e. La Revolución de Mayo en la literatura desde mediados del siglo XIX. Presentación de los sucesos con diversas cuotas de realidad y ficción en la novela, el teatro, el cine y la poesía; f. La Revolución de Mayo en las artes desde mediados del siglo XIX. En la visión caben obras iconográficas (pintura, escultura, grabado), arquitectónicas y musicales, así como producciones artesanales.

Mi obra se sitúa, cronológicamente entre mayo de 1810 y julio de 1816. Pero, desde el punto de vista de los hechos culturales que aquí se han reelaborado artísticamente, el momento del cambio está centrado en los días de mayo, de cuyo inicialmente tímido pero sin pausa creciente ardor patriótico, emanan los cambios profundos operados en las conductas de la sociedad criolla; cambios generadores de muchas de las construcciones culturales paradigmáticas del pueblo que hasta hoy aparecen como emblemas argentinos: canciones y bailes que encierran nuestra profunda identidad. *é*