VALORACIÓN ESTÉTICA DE LO ARGENTINO

ENSAYOS

JUAN FRANCISCO GIACOBBE

(1907-1990)

JUAN FRANCISCO GIACOBBE
(1907-1990)

VALORACIÓN ESTÉTICA DE LO ARGENTINO

Serie de conferencias y ensayos en emisión radiofónica[1]

1. **El problema de la forma en lo argentino.** (pág. 2)
2. **Expresiones suburbanas. Delineación histórica del tango.** (pág. 5)
3. **Valores estéticos suburbanos.** (pág. 10)
4. **Lo hispánico y lo autóctono en la danza criolla. (I)** (pág. 13)
5. **Lo hispánico y lo autóctono en la danza criolla. (II)** (pág. 17)
6. **El sentimiento épico en la música argentina.** (pág. 21)
7. **El hispanismo en la etnofonía americana.** (pág. 24)

Imágenes (pág. 27)

[1] Así define Juan Francisco Giacobbe en un CV suyo de 1950 al conjunto de estos estudios donde además, especifica los títulos de cada uno de los ensayos. El presente material fue expuesto por el autor en emisiones radiales del "Centro Argentino de Cultura Viva" (entre 1941-1943), donde se desempeñaba como director de la sección "Estética Musical". También fueron publicados en la prensa gráfica, cuyas imágenes se adjuntan al final de este trabajo. Para la transcripción se emplearon los recortes de diario y los textos mecanografiados originales pertenecientes al Legado de Juan Francisco Giacobbe a Rodolfo Daluisio, en adelante J.F.Giacobbe (legado-r.d.).

Juan Francisco Giacobbe

VALORIZACIÓN ESTÉTICA DE LO ARGENTINO - 1 -

EL PROBLEMA DE LA FORMA EN LO ARGENTINO [2]

La materia de tal valorización es infinita; el tiempo reducido y los elementos técnicos no siempre amenos ni breves. Por eso todo será aquí vertebral y enunciativo, dejando para otra oportunidad el desarrollo de los múltiples problemas que el tema sugiere.

Se podría decir en principio que, si en la sensación estética cupiera la percepción de lo rapsódico, la estética argentina es pura y esencialmente tal, es decir rapsódica. Y no en el sentido compositivo de la palabra, ni en la unificación de lo heteróclito como tal vez sugiere, sino en el sentido purísimo de lo concordante, de lo acomunado y de lo heterogéneo unificado. Arte de aglutinación por excelencia, arte de concertación por fatalidad histórica y por convergencia inmigratoria, el arte argentino y con él la educación estética que de él deriva, es un arte rapsódico. Trozos de sensaciones de todas las latitudes, retazos de emociones de todos los horizontes, añoranzas y retornos recordatorios de todas las razas, se suman para hacer su núcleo y para darle una vida auténtica e individual y que halla, en su comienzo su realización, en la forma espontánea de lo improvisado y que pasa por la inevitable angustia de perseguir el origen de toda representación: su forma. La estética argentina busca su forma como el germen va a la totalidad de la vida por fases progresivas en las cuales se va definiendo de manera inequívoca el futuro del ser.

Excepto en el arte llamado popular, lo argentino no ha encontrado aún "su" forma, y en ese grado ya plasmado de la expresión popular la forma se traduce en rapsodia, porque el alma argentina, es un alma temperada a la pluralidad de un universo que la ha poseído, pero que no la ha asimilado. Estamos aún en el momento ingenuo y puro del comienzo, en aquel momento delicado y prometedor, en el cual el germen artístico debe fijar, según el temperamento artístico de la raza, la fisonomía futura del arte y darle personalidad ante la historia y el mundo. Momento difícil de la evolución estética de una nación y momento también ineludible y graduado en todos los pueblos que fueron algo y que quieren ser algo. Es el momento de lo rapsódico; momento de la selección; momento de la organización; momento de la conformación, en el cual, los elementos dispersos y dispares deben obedecer a un solo canon de belleza y a una sola imposición estética: lo argentino. No diversamente ha pasado en la historia de todos los pueblos. Rapsódico fue el arte

[2] J.F.Giacobbe (legado-r.d.): un recorte de diario sin identificar, cuyo título es "Valorización estética de lo argentino", aquí se incluye la denominación "El problema de la forma en lo argentino" tal como Giacobbe lo denominó en su CV de 1950 (ver nota n°1).

bíblico de los semitas. Rapsódico el arte homérico pre-helénico. Rapsódico el arte etrusco pre-romano. Rapsódico el arte germinal del cristianismo. Rapsódico el arte nibelungo y el arte caballeresco. Rapsódico el arte de la gaya ciencia. Rapsódico el arte romancero y rapsódico el arte teatral de la máscara italiana. Todo estado de perfección estética va precedido siempre por una inquietud rapsódica, por una labor de búsqueda y de amalgamamiento que evolucionando en el tiempo fija el tipo artístico de un pueblo y de una raza. El arte americano está pasando por este período preliminar y precursor que dará a cada pueblo su semblanza estética y su módulo representativo; está en el período germinal, en aquel período misterioso e impenetrable en el cual se engendran las formas perfectas y sanas del futuro. De allí su lentitud, de allí su cautela. Así como en todo lo biológicamente embrionario existe la conciencia y la preparación del futuro, así, en todo lo embrionario metafísicamente existe la percepción y la intuición del devenir. Y así está la conciencia estética argentina hoy. Está en el arduo empeño de selección de los elementos orgánicos de esa criatura futura que se llamará: su arte. Por eso en un sentido formal es rapsódico. Pero así como de los diversos rostros pre-helénicos surge la belleza ática en su divina proporción, así de todo lo rapsódico americano deberán surgir las diferentes bellezas que lo expresen y lo definan.

Para que ello suceda se deberá aparejar al acto artístico, es decir, a la obra, un acto estimativo puro y justo, el de una crítica ponderada, clarividente y desinteresada y con ello librar de preconceptos y de espectros el camino a seguir. Uno de los preconceptos más asimilados y más enraizado en la conciencia de la estética argentina es el de: la tristeza. Es el lugar común del juicio de todo recién venido y de todo catedrático que un día va y ve desde la velocidad de un tren el paisaje cuadrangular de una ventanilla sobre el campo; ve desenvolver ante él los kilómetros de llanuras que tienen ese nombre sonante de: Pampa; y por una analogía arbitraria la imagen del desierto con su consabida monotonía y su tristeza derivante se hace acto y el juicio aparece rotundo y definitivo: el argentino es triste porque el paisaje es triste. Y ante el encandilamiento de ciertos juicios todos acatan y el concepto se hace dogma en todas las conciencias. Pero cuando nos interiorizamos en el análisis crítico de tal juicio vemos que está minado de empirismo y de ligereza. El paisaje argentino no está hecho para ser juzgado con ojos modulados sobre el paisaje extranjero y sobre determinados paisajes en los cuales la mano del hombre ha corregido, ordenado, variado y embellecido; el paisaje de determinados lugares argentinos tienen que ser visto con los ojos de la creación, con los ojos vírgenes del primer día, cuando Dios dijo: Hágase la tierra. O con ojos vírgenes de preconceptos de belleza. Entonces adquiere una personalidad primaria e intacta, un estado de pureza telúrica y una visión de heterogeneidad topográfica que está muy lejos de ser monótona y de ser triste. Y si el paisaje no fuera por sí solo convincente para destruir el preconcepto de la tristeza, allí está la estética rapsódica argentina que nos lo demuestra.

Hay dos artes limítrofes que se engendran en paisaje: la arquitectura y la música. La arquitectura nace de la necesidad del paisaje y se hace paisaje; la música nace del lirismo del paisaje y transcendental al paisaje. Las dos justifican y especifican la esenciabilidad del paisaje. Si bien desde el punto de vista arquitectónico la Pampa no ha dado aún su tipo de construcción, debido precisamente a lo rapsódico histórico de la sociedad argentina, ha dado un tipo virtual de habitación que en Europa no conoce: la estancia. La estancia es el subtipo, o más bien dicho el tipo precursor de una arquitectura futura, en la cual lo agreste, lo bucólico, lo patriarcal y lo moderno se suman sin eufemismo y sin ambigüedad. La estancia si no es un tipo definido como edificio es siempre un tipo definido como organización social y del imperativo de su organización social nace la arquitectura de un pueblo. La valorización estética de una estancia argentina no se ha llevado a cabo aún: los artistas plásticos argentinos tienen su retina muy llena de ciudad y muy llena de belleza europea para verla con ojos limpios y nuevos; por eso no es raro ver ciertas arlequinadas arquitectónicas, ciertas remembranzas sentimentales de los dueños en más de una estancia y ver castillitos feudales franceses, o construcciones inglesas o techumbre nevera suiza, en la amplitud llana y fecunda de la Pampa. Es que a todos les ha faltado la inspiración estética del paisaje, no han asimilado el primer regalo de la sensibilidad argentina: la espaciosidad. Pero aun así: remedo o rapsodia, una estancia es siempre un ente estético dinámico, laborioso, vivo y fecundo, y la tristeza no convive ni con lo dinámico, ni con lo vivo y con lo fecundo. Pero el fenómeno musical argentino es el más definido y el más valioso de todos. Entiendo hablar del fenómeno etnofónico argentino y no del urbano academizante o conservatoril. Pocas naciones tienen más variedad de música y más identidad con el paisaje escénico. La llanura argentina tiene el tipo más vivo, más chispeante y más dionisiaco de música de toda Sudamérica. El ritmo del gato supera la vivacidad gímnica de todas las danzas americanas. La vertebración rítmica del malambo y la variedad infinita, creativa y personalísima de su zapateo, supera la austeridad misma del zapateo andaluz, que es superarlo todo en su género. La riqueza coreográfica de la firmeza tiene una plasticidad cuya picardía encierra gérmenes amorosos y así con todos los cantos y todas las danzas. La ciudad no conoce apenas sino la vidalita y con ella ha estampillado toda la sensibilidad pampeana y se ha querido ver en ella una imagen uniforme del desierto, una agobiadora angustia de la tierra. Y nada más falso.

La vidalita es patética, no es triste. Y no es toda la música de la Pampa; es apenas una mínima parte. La música de llanura argentina es motriz, dinámica, sintética y fuertemente dionisiaca, no con el concepto barato que se tiene de Dyonisos, sino con el sentido trascendental de su deidad, que es en forma simbólica, promotora de vida y organizadora del tiempo. Tal es el signo actual y futuro de la estética argentina.

Juan Francisco Giacobbe

VALORIZACIÓN ESTÉTICA DE LO ARGENTINO - 2 -

EXPRESIONES SUBURBANAS [3]

Delineación histórica del tango

El tango como expresión estética de lo suburbano bonaerense pertenece a aquel tipo estético de lo argentino, que aglutina en su inevitable naturaleza rapsódica elementos sensitivos de los pueblos de civilización mediterránea inmigrados a estas tierras.

Nacido en una latitud meridional, nace por fuerza de identidad, de aportes meridionales europeos. Fragmentos de arte menor hispánico e itálico combinan su organismo. A ellos se asocian, no sin perder mucho de su característica genuina, elementos finiseculares de las últimas voces puras que el campo argentino, ya acoplado al engranaje de la civilización industrialista, da.

La característica orgánica del tango es entonces: lo antológico. No lo antológico entendido con crítico espíritu de selección, pero lo antológico entendido por fuerza e imperio de expresión.

Como en todo lo argentino, hay siempre el entretelón de la ausencia, del desgaje y del sentimiento de la readaptación, que cierra con su ilusión de horizonte pintado, el sueño y el dolor de una lejanía irremediable, mientras que por otra parte aparece la imposición de un tiempo presente que busca y quiere expresarse más allá de todo medio y de toda imposibilidad.

Dos corrientes entonces forman la base fundamental del tango: el lirismo Mediterráneo, que se hace evocación y congoja suburbana, y el último soplo criollo, que perdiendo su aire oxigenado y luminoso se hará ritmo de ciudad y baile de pareja.

Como todo lo nuevo histórico es fruto de la infatigable emigración de los pueblos y de la constante metamorfosis de los sentimientos. En el principio del tango, a un lado está el canto de la Europa pobre y al otro el canto de la Pampa pobre.

La cadencia del tango entonces se deriva de la pobreza y del proletariado, y nace en aquel período inevitable de las grandes progresiones históricas, en que las urbes, para superarse necesitan de la combustión total de muchas almas y de mucha sangre. Tres pueblos de una sola estirpe ordenan esta cadencia: lo meridional español, lo meridional italiano, lo meridional criollo. En su prehistoria, como en todas las prehistorias, hay

[3] J.F.Giacobbe (legado-r.d.): texto mecanografiado del autor y un recorte de diario sin identificar.

hombres tristes; naturalezas en soledad y almas empinadas en el conflicto de un destino anónimo. Es el postludio de las grandes inmigraciones en masa que sirven a la fiebre constructiva de la ciudad desde los arrabales, pero que ya han perdido la ilusión de la conquista del vellocino de oro y se han abandonado al ritmo común y humano del fracaso.

Contrariamente a lo que se cree, el tango surge en un clima honesto y fatigado. Andaluces, gallegos, aragoneses, catalanes, calabreses, pulleses, sicilianos y salernitanos; mulatos de las dos categorías, "los echaos pa'atrás", es decir los muy motudos, y los echaos "pa'alante", es decir los más blancos, combinan la base etnológica del primer tango. No son haraganes; son gente de brazo y de sudor echados por los embates ciegos de la vida dentro de la gran organización progresista y múltiple de Buenos Aires.

Los españoles, peón o sirviente, changador u obrero, aportan uno que otro canto regional y sobre todo la tonadilla y el couplet que en la España de fin de siglo fijan la decadencia total del gusto musical ibérico. Los italianos traen cantos regionales y el orden lírico de la canzonetta napolitana que se halla en pleno esplendor. Los mulatos y los criollos, las últimas fases del canto pampeano: la cifra que se ha hecho payada y el estilo que se ha hecho milonga.

Es necesario aclarar que sufren de miopía congénita aquellos que ven candombe negro en el tango. Lo negro, no ha influenciado jamás ninguna expresión sensitiva y estética argentina, y esto no va dicho en todo de demérito, sino en razón de justicia. El ritmo primitivo de la milonga se halla claramente delineado en la parte cantable del estilo primitivo criollo, que ocupa siempre la segunda parte de tal composición. La síncopa y el número rítmico de la milonga ya están vivos en las décimas y basta ver el estilo de "El pajarito" para constatar cómo esas formas y esos ritmos no vienen ni de la habanera, ni del candombe. Los elementos prehistóricos del tango son esencialmente criollos, es decir autóctonos de evolución euro-argentina.

El tango nace entonces, de tres latitudes en un solo clima: el del suburbio. Los puntos radiales del tango comienzan por ser: Mataderos, Barracas, La Boca, San Telmo y Villa Crespo. Los momentos de manifestación: los casorios, los bautismos, los carnavales y el crepúsculo. Los focos más vivos de "rapsodas": el mercado de Abasto y el mercado Spinetto.

Los primeros bailarines: los carreros, los cocheros, los mulatos y las mulatas. El instrumento base de la orquesta del tango fue la guitarra. Después se le agregó sin fortuna, la ocarina y el peine con papel de seda, hasta que al fin flauta y guitarra imperaron por un tiempo. Es el momento de la génesis del tango.

Dos especies: una cantada que deriva de la milonga, otra puramente instrumental que deriva de las necesidades variantes de la danza. La primera consta de dos partes, la segunda de tres. La primera se enraíza con la sensibilidad pampeana, la segunda con un módulo nuevo.

Los elementos inspirativos musicales urbanos son de una pobreza íntima: abundan las polcas, las mazurcas, los valses, las cuadrillas y los lanceros importados de los salones burgueses de Europa, que son en verdad de una mezquindad y ñoñería amanerada y vacua.

La cultura musical ciudadana es nula; una que otra personalidad musical hace esfuerzos para crear un ambiente, pero el arte que se dice culto es privilegio de los enriquecidos y de los afortunados. La única voz que llega al suburbio, fuera de las marchas anarquistas y socialistas, es la del organito que propaga con una insistencia contagiosa la musa popular y proletaria de Verdi.

La muchedumbre se conglomera en un solo lugar: el conventillo, verdadera Babel bíblica de tipos, razas, lenguas y costumbres, y de él, de su conflicto, de su angustia, de su rebeldía, de su miseria, de su choque nace el tango del tipo moderno y se especifica en una sola forma: la danzada.

Antes del período del conventillo, el tango es desleído, ambiguo y desdibujado: campo argentino y ausencia europea se rozan en él pero no se funden. En el conventillo, en cambio, el tango absorbe estas dos corrientes diversas, las asimila y hace un todo individual y definitivo. Surge entonces en embrión, la orquesta típica y aparece la figura del compositor. Ambos fenómenos no son sino fruto de la improvisación y de la intuición más genuina. Todos, instrumentistas y compositor, son analfabetos de música y tienen por sola guía al sentimiento y al oído.

No en otra forma han nacido las formas más trascendentales de la humanidad. Los "rapsodas" griegos no eran académicos; los coristas medievales cantaban de oído; los juglares y menestrales que prepararon el advenimiento de la canción moderna eran unos intuitivos puros; las máscaras italianas que crearon el teatro moderno de occidente vivían de la improvisación; los cantaores flamencos crean según el estro del canto; los compositores más intensos de la canzonetta napolitana de fin de siglo no sabían música. Pero todos ellos, tenían, como los compositores y músicos del tango, el don temperamental de la música y en ellos la naturaleza del arte, aun así en esta forma de subarte, era su propia naturaleza. La música era una necesidad existencial y esa necesidad se expresaba en tango. El tango entonces se origina en una necesidad de canto y en una necesidad de música que en determinado momento el suburbio bonaerense tiene.

Sus conformadores, no son ni más ni menos instruidos, ni más ni menos vagos, ni más ni menos dotados que un juglar, un cantaor flamenco, un laudista medieval, una máscara renacentista, o un canzonetista partenopeo; tendrán una evocación menos poética por la cercanía de tiempo y porque son fruto de una determinada mentalidad y una determinada modalidad histórica, pero tomados así, sin el lastre de un anecdotario canallesco, sin el cartabón de una crítica práctica, tienen el mismo valor constructivo, la misma simpatía desinteresada que sus congéneres propulsores del canto popular y rapsódico de otras tierras y otras edades.

El tango empieza entonces por ser la expresión sensible del conventillo entendido como plasmación social y edilicia bonaerense y poco a poco de danza pura se va haciendo canción. Para que esto sucediera debía haber una evolución idiomática y la creación de valores expresivos nuevos, que concordaran con el ambiente, los seres y las cosas de ese momento del suburbio.

Antes, en la milonga, la poesía olía aún a campo y la jerga criollista, más o menos gauchesca se injertaba en ella con cierta comodidad y cierta belleza. Pero en el nuevo ambiente social en que el tango se expresaba todo ello era artificial, desambientado, falso, y así fue que por unos años el tango fue mudo y se resumió en la escueta sensación instrumental y danzable.

Y siguió así hasta que apareció el hijo del gringo, es decir el nuevo argentino, aquel que ya no tenía ninguna ausencia, ni la de allende el mar ni la de allende la ciudad y era, desde su nacimiento en la casa de inquilinato, savia y aire de suburbio.

Algún tango cantado, como "La morocha", por ejemplo, no significa al tango ni al ambiente, porque es un híbrido injerto de mescolanza criollística con ritmo de milonga evolucionada, en cambio son de verdadera palpitación inaugural los tangos anteriores a 1910 en los cuales el ritmo delinea sobre el baile puro y original una conducta melódica de fluencia simple y picante. Son éstos, tangos de cierta brillantez y cierta cadencia maliciosa y alegre. Nacen en un suburbio, conforme de ser tal y que acepta su propia imagen con gusto y complacimiento. Por entonces los habitantes de todo el suburbio se consideran extranjeros de la propia ciudad y cuando tienen que ir hasta la Avenida de Mayo dirán con una convicción admirativa: "Voy a Buenos Aires".

El suburbio, o más bien dicho, los suburbios tenían sentimiento de autonomía, de limitación y de costumbres que los hacían diversos y a la vez que segregados, disgregados de la urbe.

De allí que el signo cultural, estético y edilicio de Buenos Aires céntrico, no estuviera presente en ellos. Una imposición social, que no era incuria, una fiebre urbanística que no era egoísmo, había separado con delimitación moral y material, la periferia del centro

capitalístico y había desmembrado la unidad esencial de la Ciudad. De allí el valor marginal, el valor subalterno y exótico que durante todo este período tiene el tango en la vida expresiva de la ciudad de Buenos Aires.

Pero poco a poco el tango evolucionará. De pintoresco se hará patético. Elementos dramáticos de la vida, sujetos de crónica, intensidades pasionales y curiosas van a conmover al suburbio y del conventillo transformado, del conventillo hecho ente dramático y desgraciado, hecho sede de disgusto y de amargura surgirá un nuevo tipo de tango: el tango cantado, del que hablaremos oportunamente.

Juan Francisco Giacobbe

VALORACIÓN ESTÉTICA DE LO ARGENTINO - 3 -

VALORES ESTÉTICOS SUBURBANOS[4]

Las urbes han sido siempre infructuosas de canto. Núcleos de la economía social; puntos de confluencia nacional, nunca han podido distraer su destino utilitario a favor del misterio desinteresado del arte. Por eso la urbe propiamente dicha, nunca ha tenido voz ni música, ni danza ni poesía en un sentido recreativo y germinal. Todo le llega a la ciudad entonces desde afuera, y se diría que el arte nace en sus límites, como la vida nace en la sangre, en la periferia misma del corazón. Y es, que lo aparentemente superfluo que significa al arte, lo aparentemente ocioso que significa a la estética, lo aparentemente inútil que expresa a la sensibilidad sin aplicación concreta, no pueden nacer del ritmo lógico y calculador, previdente y repetido que anima el pulso sostenido y preciso de la gran ciudad. Y éste no es un fenómeno moderno, como se cree; es un fenómeno eterno. Atenas aparece como centralización histórica del arte griego después que el arte dórico, jónico, eólico y délico dieron su contributo concorde. Roma fue foco artístico después del legado etrusco, campano, calabrés y siciliano. París, después del legado provenzal; Sevilla después del legado moro; Alemania y sus ciudades después del advenimiento extra-ciudadano de los minnesinger; Rusia después del contributo del canto popular. Y así constantemente. No hay ciudad que cree un arte, hay solamente ciudades que valorizan, como ente histórico y económico, la capacidad artística de una nación y una raza y la proyectan hacia el extranjero y hacia el tiempo, pero siempre como contributo productivo nacional, jamás como fruto individual y propio.

En las grandes y progresivas urbes americanas, la especificación y el origen de toda actividad artística han surgido por injerto y germen inmigratorio. Es el destino original de todo arte en el mundo; la solución histórica del arte no es sino un continuo ir y venir de emigraciones y de inmigraciones que van formando los tipos definidos de todas las sensibilidades nacionales y regionales. Y es del choque o del connubio entre lo aborigen y lo extranjero que las individualidades nacionales progresan y se consolidan. No podía suceder de otro modo en América. A la sensibilidad aborigen debía sumársele la sensibilidad europea y del choque y del connubio dar lo que se tiene y se llama por definición: americano. Ya hemos dicho que lo americano tiene aún el signo, inevitablemente cronológico, de lo rapsódico. Pero dentro de esta definición genérica cabe aún la particularización de las partes orgánicas de lo rapsódico. Podríamos decir entonces que lo rapsódico consta de dos partes progresivas que son: lo exótico asimilable

[4] J.F.Giacobbe (legado-r.d.): un recorte de diario sin identificar.

y lo aborigen reasimilado. Y que en tales fases, todo se produce por reacción crítica y de atracción, de poder y de dominación, pero tiene que tener también, la condición de dejarse morir para renacer y de dejar de ser para ser absorbido por lo aborigen, y, lo aborigen, por su parte, tiene que tener condiciones de defensa, de resistencia, de absorción y de transformación. De este conflicto, de este estado de dualidad estética nace lo rapsódico que representa a América; rapsódico que representa la base del arte poliédrico futuro. En esta base se asocian por igual y se confunden sin anularse, lo exótico con lo aborigen, lo de allende el horizonte con lo entrañablemente telúrico. Y de estado sensitivo surgen dos actividades estéticas: la etnoestética, es decir aquella que nace del más puro ritmo de la tierra y de la raza, y la cosmopolita, que es la que lo valoriza todo y lo especifica todo dentro de la economía histórica de la nación. Es decir hay un arte fuera de la urbe, que es el arte que está lejos de la urbe y un arte cerca de la urbe que no está en la urbe. Es decir, hay un arte extra-urbano y otro suburbano. Los dos confluyen a la urbe, pero ninguno de los dos es ciudad ni representa a la ciudad; siendo sin embargo, sólo ella, la que les da trascendencia y fija su legitimización nacional.

En la Argentina, estas dos fuerzas estéticas de la expresión rapsódica, están bien delineadas y bien constituidas. Desde el punto de vista musical, hay entonces, un arte euro-aborigen que se podría llamar etno-fónico y otro arte etno-cosmopolita que se puede identificar con el arte suburbano. Cada uno de ellos tiene su forma-tipo que lo expresa y lo define. La forma tipo del arte etno-cosmopolita o suburbano está representada por el tango. El solo nombre ya supone para muchos, lo inferior como expresión, lo grosero como sensibilidad, lo canallesco como ética y lo abortivo como estética. Y nada más erróneo. He dicho ya una vez, que muchos juicios, en la Argentina, nacen de pre-conceptos, de una buena fe engañada y satisfecha y de muchos espectros ilógicos y equívocos. Con la apreciación del tango, como ente estético suburbano, sucede todo esto. Se acepta, con demasiada estupidez, lo que algunos musicastros más o menos inflados de reglas y autobombo, han expresado sobre él sin entenderlo. Y se sigue expresando también lo que más de un crítico morigerado y gelatinosamente eticista ha expresado sobre el modo, el ambiente y la influencia del tango. Pero todo ello está al margen mismo del tango, tomado como ente puro estético, es decir, tomado como obra pura de la expresión suburbana. Y entonces los juicios cambian. Ante todo, el tango se presenta como un todo estético, realizado y conseguido por la necesidad expresiva de un determinado lugar de la sensibilidad nacional. Este lugar y esta sensibilidad son frutos de lo etno-cosmopolita, pero son ya frutos eminentemente nacionales, en cuanto tienen características incontrovertibles e individualizables, no sólo a la faz de lo limitadamente nacional, sino a la faz misma de otros continentes. Las características del tango son: su perfecta adherencia con el paisaje ambiente suburbano; su absoluta plasticidad evocativa y reevocativa de tiempos, lugares y cosas propias del suburbio y su total y fácil penetración

como elemento auto-expresivo de todo el suburbio. Es decir, el tango es el suburbio bonaerense y el suburbio se reconoce en él y lo hace su representante sensitivo. Pero he aquí que su propagación no se reduce a los límites mismos del suburbio y dada su innegable cualidad sensitiva, la urbe lo acepta como expresión propia, la Nación lo nacionaliza en la vida estética cotidiana y lo proyecta hacia el mundo. Y un buen día, el tango, fruto desdeñado y desestimado del suburbio va a Europa, y llega a significar, en algún modo, la sensibilidad argentina y llega aún más, y aquí reside lo asombroso, a influenciar la sensibilidad de las mismas urbes que con el flujo y reflujo emigratorio e inmigratorio, fueron sus fuentes generativas. Así, Italia, Francia, España, Alemania, Hungría, Turquía, Grecia, escribieron tangos de aspiración criolla y de inspiración exóticamente argentina y el tango entró desde entonces en la órbita de las formas musicales populares y se universalizó como ente estético bonaerense. Es un fenómeno único en todas las expresiones populares sud-americanas; fenómeno solamente comparable al de la influencia y propagación del jazz norteamericano. Ambos, fenómenos de absorción y de organización; ambos fenómenos de unificación y de proyección, y ambos, manifestación de lo que puede ser suburbano, cuando expresando una necesidad del espíritu, llega a concretarse con espontaneidad y con ingenuidad. Será bueno aclarar también, que existe en el tango, lo que existe en toda expresión suburbana y que es, una gran diferencia entre el ente poético o verso cantado y la música como elemento instrumental y danzado. Las críticas acerbas contra el tango van habitualmente dirigidas a las letras más o menos amorfas, más o menos pretenciosas, más o menos abortivas. Pero la letra de un tango, es casi generalmente marginal, complementaria y posterior a la inspiración musical, por eso no entra en el factor original del tango. Pero aun así, este sub-arte poético de la letrilla de tango ha dado algunas poesías claras y sinceras, dignas de figurar al lado de las letras boulevardières de un Jean Richepin, o junto a ciertas líricas dialectales de Salvador Di Giacomo, tales, algunas de José González Castillo, ayer, y algunas de Homero Manzi, hoy. En cuanto a las virtudes musicales, de esta criatura estética suburbana argentina, tan desvalorizada, nos ocuparemos con hondura histórico-analítica en otra oportunidad.

Juan Francisco Giacobbe

VALORIZACIÓN ESTÉTICA DE LO ARGENTINO - 4 -

LO HISPÁNICO Y LO AUTÓCTONO EN LA DANZA CRIOLLA (I)[5]

Cabría una explicación de lo criollo entendido como expresión histórica de la estética de América. Lo criollo es una manifestación nueva en la evolución de la humanidad en los tiempos modernos. Una fructificación del espíritu de Europa en estos continentes transatlánticos, en la cual el medio expresivo y representativo de la sensibilidad europea se transforma y llega a tener características, módulos y definiciones propias. En principio lo criollo puro no es más que la solución parcial de ciertos parcialismos importados. Ciencias, arte, costumbres, son en la América de la conquista y de la colonia expansiones deductivas de la civilización renacentista de Europa y en particular mediterránea y en su mayor parte hispánica. Lo criollo es entonces casi siempre el fruto del azar como aventura, el fruto de una casualidad determinada y perseguida, el empeño de un sueño y la esperanza de una quimera. Mucho de símbolo mítico anticipa lo criollo como aventura y mucho de coraje y valor lo define. Los argonautas de la mitología griega no son más que brillantes fantasmas de la poesía, en relación a la realidad bella y terrible que animó a los descubridores y conquistadores de América y debe escribirse aún aquel libro, que como la Eneida, narre en ritmo de épica la gesta de la pasión euro-americana. Lo criollo nace allí, entonces, de un triunfo y de una ausencia: de la posesión de un suelo conquistado y de la grima de cielo dejado detrás de un océano. Valor y audacia, fuerza y desdén se mezclan en lo criollo, con lo patético y lo elegíaco; con lo tierno y lo lejano, por fatal solución de adaptación y de evolución. El espíritu europeo debe manifestarse sobre otras tierras, en otros hijos, con otros climas y otros paisajes y la mutación, a veces violenta, se inicia. Y de ese estado de mutación evolutiva, de este estado de amorosa readaptación anímica y vital nace la sensación perfecta de lo rapsódico, en la cual se injerta y florece fecundamente el arte criollo. Pero con el tiempo y con el andar de los fenómenos sociales el criollismo se va especificando y va tomando órdenes y sub-órdenes y termina por ser una manifestación de determinados lugares de América y como tal entra en la conciencia de nuestras generaciones.

En la Argentina lo criollo puro se desarrolla lozanamente en la región del litoral y poco a poco se va sintetizando en la provincia de Buenos Aires y en la Pampa y de aquí, en la subconciencia de la sensibilidad colectiva, lo pampeano y lo criollo llegarán a ser fórmulas idénticas de una sola expresión. Desde el período precolonial, pasando por el colonial y llegando al período de la Constitución, lo criollo se irradia desde Buenos Aires a la

[5] J.F.Giacobbe (legado-r.d.): recorte de diario sin identificar fechado el 16 de abril de 1943.

Pampa, de Buenos Aires a Santa Fe y Córdoba, de Buenos Aires a Corrientes, y fija los límites de una expresión estética argentina-criolla, mientras al margen de ella se desarrollan tres expresiones diversas: la cuyana, la calchaquí y la misionera, las tres con características propias e inconfundibles.

Desde el punto de vista de la poética, la música y la danza lo criollo es el descendiente puro de los valores estéticos españoles. Ritmo y verbo; ritmo y melodía; ritmo y coreografía, todas las expresiones básicas de las artes interpretativas y animadas nacen de la cepa española. Pero en cada una de ellas, lo criollo logra su individualización y se hace expresión propia y genuina y en ello reside su virtud y su belleza. En la danza criolla, esta solución de continuidad que se transforma en ente nuevo es clarísima y llena de enseñanzas. Para el ojo conformemente objetivo nada de diverso existe entre lo español y lo criollo: los pasos, las mudanzas, las coreografías son casi idénticas; el ritmo, los pies estróficos, el corte formal son una misma cosa entre lo español y lo criollo y esto último no es sino una imitación no lograda de aquello. Pero cuando las esencias se penetran las cosas cambian. Para ello hay que ir al desglose substancial de cada expresión. Helo aquí en forma más que esquemática. La danza importada de España, era de dos rangos y de dos regiones: una era del rango cortesano y del popular; otra venía de Andalucía y de Castilla. De la danza cortesana española del 1600 poco cuajó en la Argentina; de la danza popular de ese siglo y el siguiente todo se generó y de las danzas populares de Andalucía y de Castilla los elementos constitutivos formaron el núcleo de las nuevas danzas y se transformaron. Se transformaron en figuración y en espíritu. Es bueno también definir las diferencias que van entre la danza andaluza y la puramente coreica, es decir, pura danza, danza libre, danza de improvisación y danza de significación anímica. La castellana es danza coreográfica, es decir tiene un sistema que la ordena, tiene una cuadratura que la define y tiene lo que se llamó en el renacimiento, sus figuras y sus mudanzas. De estas danzas madres, lo criollo asimila determinados elementos, mientras excluye totalmente otros. Así, entre lo andaluz y lo criollo podrían fijarse las siguientes diferencias esenciales:

La danza andaluza pura, es una danza paradojal, donde casi no se baila, y el espíritu del baile trasciende a su más alta representación. Es una danza casi sin movimiento y sin embargo la sensación del movimiento sale de ella como de una surgente. Es siempre, una danza ritual de pie y de espíritu, en la cual las manos, las caderas y la cara, hacen de coro expresivo, pero con una sobriedad tal, que el ritmo se hace plasma vivificador y acto plástico. En la danza criolla, dependiente de la andaluza hay un despego intrínseco. La criolla es danza de movimiento gimnástico, danza de actividad espectacular, en la cual la libertad crea un estado de justa y de desafío. Basta analizar una sola danza criolla y una andaluza para ver las concomitancias y las diferencias. Sea el caso de un zapateado jerezano y de un malambo criollo. La proposición estética es la misma: demostrar la

destreza virtuosística de los pies: el ritmo es uno solo el de 12/8, el instrumento el mismo, la guitarra. Pero las diferencias son totales. La andaluza puede bailarla una mujer, la criolla jamás; la andaluza es siempre individual, sin justa, sin emulación y sin desafío; la criolla es demostración, esfuerzo, agresión, lucha y dinamismo. La andaluza es puro goce estético; la criolla toda voluntad de victoria. La una es un rito, la otra un espectáculo. Esa son las divergencias psíquicas. Las formales abundan también. Y uno de los detalles más definitivos entre el zapateado jerezano, padre del malambo criollo, y éste, es el empleo de los brazos y las manos. En la danza andaluza hay un rito de manos que la criolla ha abandonado. El rito de las manos en la danza andaluza es el siguiente: una se extiende, con el brazo rígido hacia el cielo y elabora escudriñando el espacio, mientras la otra se acerca a las caderas y se afirma en la humanidad del hombre: las dos alternativamente simbolizan el rito de la ascensión perfecta, aquella de penetrar el cielo, quedando en la tierra. En la danza criolla todo esto se ha dejado de lado porque el criollo daba de cara con una rudeza y una virginidad de vida que el andaluz no conoció. Hombre de a caballo y de mano armada de pica o de lanza, el criollo no pudo refinar sus manos y sus brazos en otro ejercicio que no fuera el de herir o el de azuzar, de allí la torpeza de sus brazos y sus manos en el malambo, de allí que adopte la postura fija de los brazos en jarro o de las palmas sobre los riñones y deje que toda la representación de la danza fluya a los pies. Pero hay aún más. En la danza andaluza que nos interesa, la cara y la cabeza están casi inmóviles, pero tienen una rara actuación significativa. Siendo la danza andaluza una danza de pura inspiración, tiende a absorber del mundo circundante todo el misterio de las pasiones y espiritándolas, las transforma en pasos y en poses; de allí que los ojos estén en un estado meditativo y profundo, mientras la boca, marcada por un alto estado de amor, esté como expectante y absorbente. Esto, en la danza criolla derivada de todo ello no existe; se manifiesta solamente el estado elemental de la ebriedad de la danza; los ojos no expresan sino el desafío y la boca la cerrazón del triunfo o del desdén y como antes con los brazos, todo va a los pies.

Una característica de concordancia entre las dos danzas está en el oficio de la cadera que en ambas es inmóvil y asexual, pero la divergencia nace en el genio mismo de cada una de las dos danzas. La danza andaluza cifra su genio en ser la negación de su apariencia y parece ser una cosa que en realidad no es. Así impresiona como sensual y es casta; impresiona como movimentada y es quieta; aparece como toda superficie y es toda hondura; da la sensación de lo envolvente y es antiespacial, porque los pocos momentos en que adquiere espacio es por un impulso de conquista que se afirma después en un solo punto, y por último se manifiesta como danza liviana y elemental y es en cambio un perfecto rito científico y sabio de amor y de misterio. Por el contrario la danza criolla está a una distancia paralela, pero siempre a distancia coreica y psíquica. En ella también está lo antierótico, pero no lo asexual, porque está enteramente poseída de una virilidad

contundente y arrebatadora; en ella también existe lo antiespacial y lo improvisado, pero no es quieta, no es introspectiva; es en sí una euforia de extrinsecación sensitiva, un afán de imposición, un torneo, en el cual la guapeza, la resistencia y la fuerza son potencialmente deportivas y manifiestan todo lo agresivamente machuno que hay en el hombre, fuera y dentro de la danza. La andaluza es el vértice de muchos siglos de perfección, dentro de un paisaje heredado y eternizado en la sensibilidad; la criolla un comienzo, un punto de partida, en un paisaje virgen en el cual las secretas raíces de la estirpe y de la carne sienten la ausencia y desesperan del retorno, pero en donde la salud abunda y se expande en la ilimitabilidad de la llanura y del tiempo sin barreras. La andaluza es magia; la criolla independencia de juventud sin asiento aún en la historia. Tal es la concordancia y la divergencia entre lo andaluz y lo criollo danzable. De las influencias y floraciones de la danza castellana en lo criollo trataremos oportunamente.

Juan Francisco Giacobbe

VALORIZACIÓN ESTÉTICA DE LO ARGENTINO - 5 -

LO HISPÁNICO Y LO AUTÓCTONO EN LA DANZA CRIOLLA (II)[6]

Si ya hemos vista las similitudes y las diferencias que median entre lo andaluz danzado y lo criollo, y hemos definido las características esenciales de ambos modos, trataremos de dilucidar ahora, qué clase de transformaciones han sufrido el espíritu y la figuración de la danza castellana en la conformación de la nueva danza criolla.

Contrariamente a la andaluza, la castellana no es danza de solista, no es danza de inspiración y por ende, ni es libre, ni nace de las sugerencias de lo improvisado. Si la danza andaluza tiene las características misteriosas del devenir, la castellana, es toda de por sí, coreografía ordenada, ley de cuadratura de danza popular. Danza popular, que como todas las populares se plasma después de un largo conflicto entre lo hermético religioso y lo rebelde instintivo. Dos fuerzas que a la postre se anulan mutuamente y se confunden en una sola expresión del alma: lo popular.

En España, este conflicto espiritual entre las voces religiosas y las voces de la tierra tienen una larga trayectoria y se perfilan y se definen en forma total después de la expulsión del Islam, cuando las auras azules y frescas del Mediterráneo vuelven a oler a independencia geográfica y racial. Cuando tal llega, es el momento del renacer de la danza en Italia y en Provenza.

El acorde de las parejas han creado ya el "paseo" y en Italia ha revivido la técnica del pie alzado en el módulo de la tarantella, o saltarello, o en la furlana, que tienen en sí el secreto del ritmo yámbico, antiguo como el goce del mundo. De estas dos técnicas que encierran todas las posibilidades expresivas de la danza, es decir, del pie pegado a la tierra y a la fatalidad de instinto, y del pie que se levanta en el aire en la aspiración imposible del vuelo, nacen las danzas del pre-renacimiento y todas las modernas. Pero si hasta entonces la danza fue más o menos individual, más o menos gimnástica, más o menos juglaresca y por ende circense, ahora la danza se hará espíritu de comunidad y las parejas entablarán un símbolo de sociabilidad y convivencia expresiva, olvidada en los místicos períodos medioevales.

La danza pura que había sido en Castilla privilegio religioso, en el espíritu hondo e intransigente de la sensibilidad católica española, la danza, pudo significar en un momento dado, como en el mundo pagano, símbolo de plegaria; y así fue que en el rito mozárabe

[6] J.F.Giacobbe (legado-r.d.): texto mecanografiado del autor.

de la catedral de Toledo hubo cartujos, es decir trapistas danzantes, que así como ofrecían incienso, ofrecían el movimiento mudo y representativo de la danza como rito y como sacrificio.

Lo mismo sucedía en Valencia, donde, en la Noche Buena se coronaba el rito con la danza gozosa de los ángeles y los pastores. Así salió del templo la danza y se fue a la plaza, a la pradera, a las montañas y a las orillas del mar y la expresión religioso genitiva, se hizo expresión del mundo. Pero había en ella siempre el tono honesto y el tono ingenuo, sea aún en la ebriedad. Y he aquí que con la llegada de las danzas de corte italianas y provenzales, con el tomar de las manos y el roce de los paseos, la danza empezó a adquirir en ciertos ambientes sociales, en los bajos fondos y en los puertos, aspectos licenciosos, y ya en la época de Lope, la hallamos condenada a la hoguera, como elemento de perdición y de castigo.

Durante el 1400 y el 1500 la danza popular castellana adquiere toda su fisonomía, y al igual que la danza de corte, es danza de "figuras" y de "mudanzas". Cataluña, Extremadura y Galicia, tienen también su tipo, y poco a poco, del connubio de todas, nace una expresión típica de lo español, que se diferencia en absoluto de lo andaluz puro.

Lo español por antonomasia, en la danza, se caracteriza por la contradanza, es decir, por el baile en común, con figuras y elementos motores preimpuestos. Y ésta es la danza que se injerta en el litoral de la Argentina. Llega en gente que alienta un amor vivo al peligro, a la temeridad y a la aventura. Gente que está en el vaivén del azar como en el centro de su elemento y que vive de lo imprevisto y lo nuevo, como si ello fuera seguridad y asiento. Gente, que por fuerza de espíritu, tenía que evitar los cánones sociales de la España peninsular y organizada y tenía que buscar, en el enigma de la lucha, el módulo de su existencia. Y la danza venía con ellos con la misma autenticidad y la misma rebeldía con que venía la moral y la suerte. Es decir, venía transformada. Y transformada llegó, se impuso y se transformó en el suelo argentino. Y así es, que si lo español danzado tiene siempre en sí la sensación de la pura danza, del puro movimiento, sin sub-intenciones y obsecuencias, lo criollo empezó por ser todo intención dirigida y todo persecución de un fin.

Por sobre el factor desinteresado de la danza pura, danza que para llegar a tal había necesitado de la labor purificativa de los siglos y del mismo fuego, aparecía ahora el factor pertinaz del instinto. Y sobre un suelo virgen se reentroncaba al secreto de su origen, al móvil primitivo de su expresión señoreada por el influjo de Eros. Y así del recuerdo compensado de la zarabanda y la gallarda, y del espíritu tornadizo de las folías y las danzas villanas, nacían, ya en el 1600, con estructura española y espíritu criollo, las primeras criaturas específicas de la danza autóctona.

La primera, la más bella, todo símbolo y hondura, toda sensación climática y toda abstracción de paisajes: la huella. La huella nacía sobre la estructura métrica de la seguidilla, tenía el mismo número coreico y la misma configuración musical, pero difería totalmente en el espíritu. La seguidilla se encerraba en una sensación pacífica de límite; la huella nacía de la sensación de lo infinito, de lo ilimitable, de lo inalcanzable, para siempre jamás. La seguidilla era el paisaje de España hecho danza, hecho decoración, hecho cuerpo; la huella era el paisaje de la Pampa, hecho camino, hecho andar sin solución de reposo, sin posibilidad de límite y de fin. La seguidilla era el fruto de un concreto vital; la huella, la expansión de un ambiente sin fin en constante evasión. De esta diversidad de tiempos y espacios, nace la diversidad intrínseca de la seguidilla y la huella. La una es seguridad, la otra incertidumbre constante e ilusoria. El verso de la seguidilla tiene todos los matices de la mutabilidad de los sentimientos humanos, y así suele ser religioso, amatorio o refranero, pero al pasar a ser parte de la huella, cambia su espíritu, y su raíz se nutre de jugos negros de ausencia, de lejanías y de dolor. La seguidilla española es de carácter sentencioso, su tipo se delinea en cualquier estrofa que la define por completo; por ejemplo esta:

"Es amor una araña
que con cautela,
en un rincón del alma
forma su tela;
con tal sigilo
que ningún sabio pudo
cortar el hilo."

En cambio la poética criolla de la huella toma una acentuación de individuo y de ser dramático. Una sola estrofa puede simbolizar todo el espíritu de la huella y es aquella, clásica, que dice:

"Por una ausencia larga
mandé sangrarme,
hay ausencias que cuestan
gotas de sangre."

Y después, el sentido del viaje, del andar, del camino y la tierra, aparece en el estribillo constante:

"A la huella, güeyita
dame las manos
como se dan las plumas
los escribanos."

Y el acto coreico queda entablado. Un acto danzable hondo y de repercusiones sentimentales entrañables y vírgenes como la primera huella recién abierta sobre un camino sin solución y sin fin. Y así nace la huella, al principio, modulada sobre el hastío boyuno que rompe el misterio espacial y hermético de la Pampa, y poco a poco, se irá adaptando al ritmo del galope tendido, al ritmo de la carrera que conquista la distancia y une los horizontes, e irá tomando vivacidad de acento e insistencia de espoleo. Y así de danza lírica que era, se va haciendo danza épica. El galope la penetra por todas partes y su sensibilidad de llanura se va despertando a la guerrilla, a la justa y a la caza. Y desde Perú a Buenos Aires toda Sud América vibra de huellas.

En el norte son todavía cortesanas, son aún galantes, pero aquí en el sud, en la Pampa, en el litoral y en la sierra, son de una envergadura potente y arrogante. Nacen entonces las huellas rebeldes, llenas de desafíos y de coraje. Huellas que tienen en sí una estructuración centáurica, pues no solo se inspiran en el ritmo del caballo, sino que se cantan de a caballo y se resuelven desde el caballo con la lanza o con el sable. Célebre fue la de los partidarios de Quiroga que gritaban cantando:

"A la güeya, güeya,
güeya cien veces,
que vengan a este pago
los Reinafeces."

Y así se apartó de su módulo originario esta danza que de importada se hizo autóctona, absorbida por la dominación del paisaje y la dominación de los hechos vírgenes, como vírgenes y misteriosas eran las huellas que se abrían a la par de su canto. Y se podría decir, que es la única danza que escapa al módulo erótico de lo originariamente criollo. Al lado de ella, florecen otras danzas: flores de ranchería o de estancia, de yerra y de jolgorio, todas derivadas y desgajadas del tronco madre español, pero todas ellas, guardan el signo del requiebro, del deseo, de la persecución eterna del amor. Son danzas hechas en base al instinto y disfrazadas de estética y de pudor, de belleza y de fascinación, pero que en el fondo llevan el grito de la sangre y el imperativo de las generaciones.

Juan Francisco Giacobbe

VALORIZACIÓN ESTÉTICA DE LO ARGENTINO - 6 -

EL SENTIMIENTO ÉPICO EN LA MÚSICA ARGENTINA[7]

La música argentina tiene, a primera vista, un aspecto puramente pacífico. Bucólica o urbana, coreica pura o entonada, no se nutre, aparentemente, sino de lírica erótica o de narrativismo sensual y por momentos el ritmo de tres (que era para los griegos el ritmo del sentimiento del corazón en arte) parece dominar en absoluto al expresionismo musical argentino. El ritmo de dos, el ritmo que nace del ímpetu del paso organizado en marcha, promotor de lo heroico y exponente de la virilidad en acto, parece no hallar plasmación estética en el sentir argentino, como si en su esencia, la música de esta tierra hubiera nacido paralítica y feminoide. Pero la verdad es muy otra. Pueblo que tiene historia y que la ha construido como se puede construir solamente la historia, con rebelión, con heroísmo y con conquista, el pueblo argentino tiene también música heroica. Música que nace del empuje del valor en pugna con entes antitéticos y enemigos y que sirve para encender la lucha, avivar el coraje y vigorizar el brío.

Este sentimiento de lo heroico musical argentino se injertó primeramente allá por los años de las Invasiones Inglesas, en el tronco vibrante de la huella. La huella que tiene ritmo de paso hípico y que es de naturaleza centáurica fue el primer himno de repulsión y de victoria que los criollos entonaron sobre el galope guerrillero en la gesta de la Reconquista.

Música sobria y honda en los momentos de paz, la huella sabe ser agresiva, mordiente y descarada en los momentos de lucha. Así como sabe dolerse del amor bajo la paz del ocio, sabe encabritar un reto, gritar un desafío y enarbolar una audacia para la hora de la lucha. Lo sabían bien las montoneras de Güemes y la caballería palpitante de Quiroga que retaban al enemigo sobre el filo de una huella y proclamaban al viento su valentía.

"A la güeya, güeya,
güeya cien veces,
que vengan a este pago
los Reinafeces…"

[7] J.F.Giacobbe (legado-r.d.): texto mecanografiado y recorte diario sin identificar del 14 de noviembre de 1941. En el CV de 1950 lo titula "El sentimiento épico en la música argentina", mientras que en el diario aparece con el nombre "El sentimiento heroico en la música argentina".

cantaban las huestes de Quiroga bajo el cielo tucumano o sobre el arenal puntano. Y las guitarras entonces con un acabalgamiento de bordonas imitaban la sonoridad de los tambores y la melodía se consolidaba sobre recuerdos de dianas trompeteras.

Y después de la huella la compensada construcción de la décima poética que nos crea una forma musical, la del estilo. El estilo empieza siendo también música machuna de batalla. Le sirve de preludio o de post-ludio. No es actuante como la huella. Pero es, en cambio, la música cronistórica del período épico argentino. Bardos van y vienen por las llanuras narrando el último encuentro guerrero a la hazaña del último héroe caído. La música es rapsódica y variada y encierra desde la frase narrativa al lamento hombruno y al grito que se empina potente sobre el ansia de la gloria. Algunos como "La Décima de Pavón" tienen esencia inmortal para el sentimiento argentino. Alentarán en principio la musa guerrera del '800 y después servirán de canon melódico para todas las reverberaciones académicas de música culta y empetacada. Y entretanto en la ciudad el soplo de Hugo va reinventando deca y endecasílabos sonoros que transforman en materia poética el instante épico que pasa. Hay una conciencia de lo heroico en la melopea silábica de "la Cifra" también, que tiene entonación varonil, litúrgica y hierática en su construcción angulosa y sumaria.

Y viene después de la consolidación nacional el período de las bandas. Y una gran marcha, de extensos períodos melódicos, de variado equilibrio rítmico y potente majestad marcial, aparece, es "San Lorenzo". Música de envergadura clásica, en sentido ético de la palabra, guarda en sí la esencia de lo saludable, de lo conducente y de lo comunizante. Esencia misma de la música heroica.

Pero más tarde la musa heroica calla. Vientos malsanos soplan sobre el sentimiento musical argentino. Por un lado la decadencia importada del boulevard con su tara de hastío y de bajeza, corrompe la virgindad del canto urbano, canto elegíaco sí, pero mediterráneo y vital en su esencia.

Por otra parte ese vendaval afro-judío del jazz, vendaval de sexo sin pasión, rompe la majestad de la expresión normal y genetiva de la música popular. Y lo imbécil, lo desarticulado, lo desorbitado y lo atonal se hacen norma en el idiotismo sentimental de las generaciones.

Por momentos todo ello tiene hasta la forma de una ofensiva a fondo contra las fuerzas del espíritu nacional organizada con solícita táctica y con fines ulteriores de dominio.

Pero en el fondo de la vida argentina las fuerzas vigilantes no duermen. Con una invisible labor de sangre viva trabajan y esperan. Y si ya no será dable resucitar el canto

centáurico de la huella para vencer al enemigo sin presencia, se afilará en la sombra un canto nuevo, que como el canto del gallo, puede atraer un alba.

Un poeta de los nuestros, sano de estirpe y valeroso de ánimo, escribió para la juventud de una provincia nuestra esta estrofa augural:

"El sol nos quema la frente
y un viento de primavera
hace flamear la bandera
y el canto de mi legión.
Potente y fuerte se anuncia
el nuevo día que avanza
y tiene punta de lanza
mi sangre y mi corazón".

Un músico la revistió de sonoridades de pasos, pero aún no ha sido proclamada por las gargantas jóvenes.

Ahora dos argentinos nos dan, tomadas desde el fondo del pueblo también, una nueva letra y nueva música para que la esperanza despierta se ponga en marcha.

Decía un poeta, que fue héroe también, que: Cada mil años o cada dos mil años surge de la profundidad del pueblo un himno y en él se perpetúa.

De esta necesidad de distinción ideal y de perpetuación nacional debe nacer una música magnífica que sea el último gesto del sentimiento heroico en la música argentina.

Juan Francisco Giacobbe

VALORIZACIÓN ESTÉTICA DE LO ARGENTINO - 7 -

EL HISPANISMO EN LA ETNOFONÍA AMERICANA[8]

Después que el descubrimiento del Nuevo Mundo se cumple en la historia, España comienza esa gesta catolizante y, por ende, civilizadora de la Conquista. Gesta por la cual el árbol biforme de América recibe el injerto de aquellas razas infatigables y pródigas, que desde la cuenca azul del Mediterráneo, han dado una faz a la tierra y una armazón a la Historia. La civilización eterna del Mediterráneo, aquella civilización tricípite nacida, desarrollada y ofrecida desde las tres penínsulas maravillosas de Grecia, Italia y España, se vuelca en el nuevo horizonte y enciende la luz de una limpia, abierta, tonificante aurora. Es uno de los momentos más heroicos, más efectivos y más amorosos de la humanidad. Europa, fulgurante de saber y de gloria, no pudiendo caber en el límite del continente y en el límite ideal del tiempo, halla, por providencia celeste, un continente niño y virgen, en donde todo tiene el encanto, la fuerza y el espíritu del día del Génesis. Y así como el padre se reentroca en el hijo por arte de cultura y no de cuerpo, así Europa, en este continente, hijo providencial del azar y la fortuna, comienza su retoño y en él su complacimiento. Al principio, por una fatalidad del choque, las huestes que vienen desde el mar de poniente luchan con las huestes que esperan en la tierra de oriente. Y no son luchas de brazo contra brazo, ni de escudo contra escudo, son luchas de ideas contra ideas y de fe contra fe. Y como la fe y la idea justa hacen vencedor al brazo y al escudo que la defienden, la fe y la idea de España, que son la síntesis de toda Europa, triunfan y fijan el signo eterno de la justicia y el amor, que tiene su sede en el centro mismo del Mediterráneo y que es el centro mismo de todo el sentimiento de occidente: la Cruz. Pero la Cruz nunca fue sola, como elemento de conquista, y ya un Papa, santo y legislador, San Gregorio Magno, al cumplir aquella gesta vasta y divina de la civilización de Europa barbárica a través del espíritu maestro de Roma, había ordenado que la cruz debía ir siempre acompañada por el elemento amoroso y convincente del canto. Y así, como en el canto de Roma católica se encontraban todas las civilizaciones antiguas, en el canto de España se encontraba todo el canto católico, es decir, todo el canto de Europa. En España convergían el sentimiento mauritano, que sintetizaba todo el módulo de Europa oriental africana y bizantina, y el sentimiento romano, que unificaba en sí y daba origen a toda la voz de Europa. Así, junto a la Cruz sin límite en el campo del bien, vino el canto católico sin límites en campo de la fecundidad y la pureza. Y como las corrientes de dos

[8]J.F.Giacobbe (legado-r.d.): texto mecanografiado del autor y recorte diario sin identificar fechado el 10 de octubre de 1942.

fuentes que en un momento del espacio y de la luz se hallan y confunden sus aguas, así fue al principio la conjunción de la música hispana con la música indígena.

Dos grandes corrientes se repartían el sentimiento musical de las Américas en el momento de la conquista: la música azteca que tenía sus reverberaciones hacia el norte, y la música incaica que se irradiaba desde Cuzco hasta Colombia al norte y hasta Catamarca y Tucumán al sur. Eran éstas dos músicas evolucionadas, que tenían un sistema estético y una técnica particular. Pero la base de ambas era el diatonismo total y más aún el pentatonismo absoluto. Fuera de estas dos escuelas que significaban a dos civilizaciones continentales, las otras comarcas tenían una música embrionaria y sin vertebración. Así los pieles rojas que se servían de frases esquemáticas y los indios de la selva que se servían de percusión pura y los indios de las Pampas que tenían solamente expresiones onomatopéyicas de carácter panteístico y telúrico. Y España vino y agrandó la posibilidad de canto de América. Trajo el patrimonio de los ochos modos de la Iglesia Romana y extendió el horizonte de las posibilidades expresivas y de las posibilidades técnicas.

Pero con los ocho gregorianos, que significaban todo el símbolo de la fe cristiana, venían también los giros populares, la música profana, nacida de la música litúrgica y que repartía su goce entre la canción de amor, la canción de guerra y la danza. Y con esta manifestación del alma popular venía un instrumento íntimo y seductor, cálido y cordial como alma hermana: la guitarra. La guitarra introdujo una revolución total en el sentimiento de la etnofonía, es decir, en el sentimiento de la voz de la tierra, en América. La guitarra y la métrica. La primera fijó la novedad del acompañamiento rítmico y armónico, no conocido por las civilizaciones precolombinas, y la métrica revolucionó el sentido de la fraseología musical y la poética, y de este connubio y de tanta novedad nacieron todas las músicas modernas del continente americano. Y a través de la voz de España todas las latitudes tuvieron canto. Así fue como nació el canto mestizo, en el cual por primera vez se oye el semitono en América, y así nació la danza profana también, porque antes el sentido coreico era aplicado solamente al oficio sagrado y la danza era expresión litúrgica y no popular. Nacen entonces los cantos bilingües. Las frases empiezan a hacerse cuadradas y la danza empieza a tener sus correspondencias y la contradanza da origen a todos los bailes populares del continente. Es un momento de verdadera conquista del espíritu. En la América del Norte al principio triunfa la música sagrada; las colonizaciones posteriores introducirán el canto protestante que es una copia directa del canto católico y quedarán las fórmulas de los "Kyrie eleyson" y las "Alleluia", que después darán origen a los cantos espirituales de los negros. En Perú la guitarra generará al charango y la música incaica recibirá la novedad de la picardía, del gracejo y de la chispa española. En la cordillera, en Chile, en el Cuyo, tierras sin sistema musical, el alma hispana explayará su sensibilidad canora y nacerá todo el cancionero cordillerano y

de Cuyo, en el cual España ha quedado viva sin retoques y sin artificios. Y así en todas las latitudes y en todos los climas donde el hablar del Mio Cid campeaba. En la región calchaquí, en donde nacían la queja severa y profunda de la vidala y la zamba, en donde surgía la chacarera y el bailecito. En el corazón cordobés y puntano donde la tonada se hacía lenta y acariciadora, alargada y perezosa. En la región de los ríos y las selvas, en donde empezaba a dibujarse el estilo, nacido el modo multisecular de los dóridos, modo amado por Aristóteles como el más perfecto para el alma y cantado por los sicilianos y llevado a España por los catalanes. Y luego el canto de las llanuras; las danzas heredadas por las botas gauchas a través de las botas conquistadoras, en donde el ritmo resonaba en las espuelas con un timbre feliz y metálico de sistro y de ruedas de pandero. Danzas y cantos, éstos de las llanuras, rebosantes de un hispanismo nuevo y dinámico, personal y definitivo. Tan hispánicos, que podría decirse que en ninguna parte del mundo, ni en la misma España, el sabor vivo y a la vez arcaico de la España de mil seiscientos ha quedado en forma más genuina y leal. Música del "gato" y de la "huella", música del "estilo" y de la "vidalita", música de la "firmeza" y del "prado", del "malambo" y la "cifra", expresan mejor que toda la música de América el contributo original y virgen, magistral y expresivo, que España trajo a estas tierras de las Pampas sin canto y sin poesía, sin danza y sin instrumentos. Todo un jalón del progreso del alma de occidente traía España a través de la música a estas tierras en las cuales la música dormía ignorada, como duerme ineficaz e inútil la fecundidad en el fondo de la tierra que aún no ha sido arada y no ha sido redimida al orden de la semilla y del fruto. Por eso, querer borrar de la historia del espíritu de América el contributo del alma mediterránea y de la civilización católica y romana, es querer quitar a la vida la función de la sangre y al espíritu la función del origen, lo que equivaldría a asesinar a la historia y a la vida misma de América.

IMÁGENES

Valorización Estética de lo Argentino

La materia de tal valorización es infinita; el tiempo reducido y los elementos técnicos no siempre amenos ni breves. Por eso todo será aquí vertebral y enunciativo, dejando para otra oportunidad el desarrollo de los múltiples problemas que el tema sugiere.

Se podría decir en principio que, si en la sensación estética cupiera la percepción de lo rapsódico, la estética argentina es pura y esencialmente tal, es decir rapsódica. Y no en el sentido compositivo de la palabra, ni en la unificación de lo heteróclito como tal vez sugiere, sino en el sentido purísimo de lo concordante, de lo acomunado y de lo heterogéneo unificado. Arte de aglutinación por excelencia, arte de concertación por fatalidad histórica y por convergencia inmigratoria, el arte argentino y con él la educación estética que de él deriva, es un arte rapsódico. Trozos de sensaciones de todas las latitudes, retazos de emociones de todos los horizontes, añoranzas y retornos recordatorios de todas las razas, se suman para hacer su núcleo y para darle una vida auténtica e individual y que halla, en su comienzo su realización, en la forma espontánea de lo improvisado y que pasa por la inevitable angustia de perseguir el origen de toda representación: su forma. La estética argentina busca su forma como el germen va a la totalidad de la vida por fases progresivas en las cuales se va definiendo de manera inequívoca el futuro del ser.

Excepto en el arte llamado popular, lo argentino no ha encontrado aún "su" forma, y en ese grado ya plasmado de la expresión popular la forma se traduce en rapsodia, porque el alma argentina, es un alma temperada a la pluralidad de un universo que la ha poseído, pero que no la ha asimilado. Estamos aún en el momento ingenuo y puro del comienzo, en aquel momento delicado y prometedor, en el cual el germen artístico debe fijar, según el temperamento estético de la raza, la fisonomía futura del arte y darle personalidad ante la historia y el mundo. Momento difícil de la evolución estética de una nación y momento también ineludible y graduado en todos los pueblos que fueron algo y que quieren ser algo. Es el momento de lo rapsódico; momento de la selección; momento de la organización; momento de la conformación, en el cual, los elementos dispersos y dispares deben obedecer a un solo canon de belleza y a una sola imposición estética: lo argentino. No diversamente ha pasado en la historia de todos los pueblos. Rapsódico fué el arte bíblico de los semitas. Rapsódico el arte homérico pre-helénico: Rapsódico el arte etrusco pre-romano. Rapsódico el arte germinal del cristianismo. Rapsódico el arte nibelungo y el arte caballeresco. Rapsódico el arte de la gaya ciencia. Rapsódico el arte romancero y rapsódico el arte teatral de la máscara italiana. Todo estado de perfección estética va precedido siempre por una inquietud rapsódica, por una labor de búsqueda y de amalgamamiento que evolucionando en el tiempo fija el tipo artístico de un pueblo y de una raza. El arte americano está pasando por este período preliminar y precursor que dará a cada pueblo su semblanza estética y su modulo representativo; está en el período germinal, en aquel período misterioso e impenetrable en el cual se engendran las formas perfectas y sanas del futuro. De allí su lentitud, de allí su cautela. Así como en todo lo biológicamente embrionario existe la conciencia y la preparación del futuro, así, en todo lo embrionario metafísicamente existe la percepción y la intuición del devenir. Y así está la conciencia estética argentina hoy. Está en el arduo empeño de selección los elementos orgánicos de esa criatura futura que se llamará: su arte. Por eso en un sentido formal es rapsódico. Pero así como de los diversos rostros pre-helénicos surge la belleza ática en su divina proporción así de todo lo rapsódico americano deberán surgir las diferentes bellezas que lo expresen y lo definan.

Para que ello suceda se deberá acarejar al acto artístico, es decir, a la obra, un acto estimativo puro y justo, el de una crítica ponderada, clarividente y desinteresada y con ello librar de preconceptos y de espectros el camino a seguir. Uno de los preconceptos más asimilados y más enraizado en la conciencia de la estética argentina es el de: la tristeza. Es el lugar común del juicio de todo recién venido y de todo catedrático que un día va y ve desde la velocidad de un tren el paisaje cuadrangular de una ventanilla sobre el campo: ve desenvolver ante él los kilómetros de llanuras que tienen ese nombre sonante de: pampa; y por una analogía arbitraria la imagen del desierto con su consabida monotonía y su tristeza derivante se hace acto y el juicio aparece rotundo y definitivo: el argentino es triste por que el paisaje es triste. Y ante el encadilamiento de ciertos juicios todos acatan y el concepto se hace dogma en todas las conciencias. Pero cuando nos interiorizamos en el análisis crítico de tal juicio vemos que está minado de empirismo y de ligereza. El paisaje argentino no está hecho para ser juzgado con ojos modulados sobre el paisaje extranjero y sobre determinados paisajes en los cuales la mano del hombre ha corregido, ordenado, variado y embellecido; el paisaje de determinados lugares argentinos tiene que ser visto con los ojos de la creación, con los ojos vírgenes del primer día, cuando Dios dijo: Hágase la tierra. O con ojos vírgenes de preconceptos de belleza. Entonces adquiere una personalidad primaria e intacta, un estado de pureza telúrica y una visión de heterogeneidad topográfica que está muy lejos de ser monótona y de ser triste. Y si el paisaje no fuera por sí solo convincente para destruir el preconcepto de la tristeza, allí está la estética rapsódica argentina que nos lo demuestra.

JUAN FRANCISCO GIACOBBE

Hay dos artes limítrofes que se engendran en paisaje: la arquitectura y la música. La arquitectura nace de la necesidad del paisaje y se hace paisaje; la música nace del lirismo del paisaje y trascendental al paisaje. Las dos justifican y especifican la esenciabilidad del paisaje. Si bien bajo el punto de vista arquitectónico la pampa no ha dado aún su tipo de construcción, debido precisamente a la rapsódica histórica de la sociedad argentina, ha dado un tipo virtual de habitación que Europa no conoce: la estancia. La estancia es el subtipo o más bien dicho el tipo precursor de una arquitectura futura, en la cual lo agreste, lo bucólico, lo patriarcal y lo moderno se suman sin eufemismo y sin ambigüedad. La estancia si no es un tipo definido como edificio es siempre un tipo definido como organización social y del imperativo de su organización social nace la arquitectura de un pueblo. La valorización estética de una estancia argentina no se ha llevado a cabo aún: los artistas plásticos argentinos tienen su retina muy llena de ciudad y muy llena de belleza europea para verla con ojos limpios y nuevos; por eso no es raro ver ciertas arlequinadas arquitectónicas, ciertas remembranzas sentimentales de los dueños en más de una estancia y ver castillitos feudales franceses, o construcciones inglesas o techumbre nevera suiza, en la amplitud llana y fecunda de la pampa. Es que a todos les ha faltado la inspiración estética del paisaje, no han asimilado el primer regalo de la sensibilidad argentina: la espaciocidad. Pero aún así: remedo o rapsodia, una estancia es siempre un ente estético dinámico, laborioso, vivo y fecundo, y la tristeza no convive ni con lo dinámico, ni con lo vivo y con lo fecundo. Pero el fenómeno musical argentino es el más definido y el más valioso de todos. Entiendo hablar del fenómeno etnofónico argentino y no del urbano academizante o conservatoril. Pocas naciones tienen más variedad de música y más identidad con el paisaje escénico. La llanura argentina tiene el tipo más vivo, más chispeante y más dionisíaco de música de toda Sudamérica. El ritmo del gato supera la vivacidad gímnica de todas las danzas americanas. La vertebración rítmica del malambo y la variedad infinita, creativa y personalísima de su zapateo, supera la austeridad misma del zapateo andaluz, que es superarlo todo en su género. La riqueza coreográfica de la firmeza tiene una plasticidad cuya picardía encierra gérmenes amorosos y así con todos los cantos y todas las danzas. La ciudad no conoce apenas sino la vidalita y con ella ha estampillado toda la sensibilidad pampeana y se ha querido ver en ella una imágen uniforme del desierto, una agobiadora angustia de la tierra. Y nada más falso.

La vidalita es patética, no es triste. Y no es toda música de la pampa: es apenas una mínima parte. La música de llanura argentina es motriz, dinámica, sintética y fuertemente dionisíaca, no con el concepto barato que se tiene de Dyonisos, sino con el sentido trascendental de su deidad, que es en forma simbólica, promotora de vida y organizadora del tiempo. Tal es el signo actual y futuro de la estética argentina.

VALORACION ESTETICA DE LO ARGENTINO

EXPRESIONES SUBURBANA

Delineación Histórica del Tango

EL tango como expresión estética de lo suburbano bonaerense pertenece a aquel tipo estético de lo argentino, que aglutina en su inevitable naturaleza rapsódica elementos sensitivos de los pueblos de civilización mediterránea inmigrados a estas tierras. Nacido en una latitud meridional, nace por fuerza de identidad, de aportes meridionales europeos. Fragmentos de arte menor hispánico e itálico combinan su organismo. A ellos se suman, no sin perder mucho de su cara lexiética genuina, elementos finiseculares de las últimas voces puras que el campo argentino, ya acoplado al engranaje de la civilización industrialista, da. La característica orgánica del tango es entonces: lo antológico. No lo antológico entendido con crítico espíritu de selección, pero lo antológico entendido por fuerza e imperio de expresión. Como en todo lo argentino, hay siempre el entretelón de la ausencia, del desgaje y del sentimiento de la readaptación, que cierra con su ilusión de horizonte pintado, el sueño y el dolor de una lejanía irremediable, mientras que por otra parte aparece la imposición de un tiempo presente que busca y quiere expresarse más allá de todo medio y de toda imposibilidad. Dos corrientes entonces forman la base fundamental del tango: el lirismo mediterráneo, que se hace evocación y congoja suburbana, y el último soplo criollo, que perdiendo su aire originado y luminoso se hará ritmo de ciudad y baile de pareja. Como todo lo nuevo histórico es fruto de la infatigable emigración de los pueblos y de la constante metamorfosis de los sentimientos. En el principio del tango, a un lado está el canto de la Europa pobre y al otro el canto de la pampa pobre. La cadencia del tango entonces se deriva de la pobreza y del proletariado y nace en aquel período inevitable de las grandes progresiones históricas, en que las urbes, para superarse necesitan de la combustión total de muchas almas y de mucha sangre. Tres pueblos de una sola estirpe ordenan esta cadencia: lo meridional español, lo meridional italiano, lo meridional criollo. En su prehistoria, como en todas las prehistóricas, hay hombres tristes; naturalezas en soledad y almas empinadas en el conflicto de un destino anónimo. Es el postludio de las grandes inmigraciones en masa que sirven a la fiebre constructiva de la ciudad desde los arrabales, pero que ya han perdido la ilusión de la conquista del vellocino de oro y se han abandonado al ritmo común y humano del fracaso. Contrariamente a lo que se cree, el tango surge en un clima honesto y fatigado. Andaluces, gallegos, aragoneses, catalanes, calabreses, pulleses, sicilianos y salernitanos; mulatos de las dos categorías, "los echaos pa' atrás", es decir, los muy motudos y "los echaos pa'alante", es decir, los más blancos, combinan la base etnológica del primer tango.

No son haraganes; son gente de brazo y de sudor echados por los embates ciegos de la vida dentro la gran organización progresista y múltiple de Buenos Aires. Los españoles, peón o sirviente, changador u obrero, aportan uno que otro canto regional y sobre todo la tonadilla y el couplet que en la España de fin de siglo fijan la decadencia total del gusto musical ibérico. Los italianos traen cantos regionales y el orden lírico de la canzoneta napolitana que se halla en pleno esplendor. Los mulatos y los criollos, las últimas fases del canto pampeano: la cifra que se ha hecho payada y el estilo que se ha hecho milonga. Es necesario aclarar que sufren de miopía congénita aquellos que ven candombe negro en el tango. Lo negro, no ha influenciado jamás ninguna expresión sesitiva y estética argentina, y esto no va dicho en tono de demérito sino en razón de justicia. El ritmo primitivo de la milonga se halla claramente delineado en la parte cantable del estilo primitivo criollo, que ocupa siempre la segunda parte de tal composición. La síncopa y el número rítmico de la milonga ya están vivos en las décimas y basta ver el estilo de "El pajarito" para constatar cómo esas formas y esos ritmos no vienen ni de la habanera, ni del candombe. Los elementos prehistóricos del tango son esencialmente criollos, es decir, autóctonos de evolución euroargentina. El tango nace entonces, de tres latitudes en un solo clima: el del suburbio. Los puntos radiales del tango comienzan por ser: Mataderos, Barracas, La Boca, San Telmo y Villa Crespo. Los momentos de manifestación: los casorios, los bautismos, los carnavales y el crepúsculo. Los focos más vivos de "rapsodas", el mercado de Abasto y el mercado Spinetto. Los primeros bailarines: los carreros, los cocheros, los mulatos y las mulatas. El instrumento base de la orquesta del tango fué la guitarra. Después se le agregó sin fortuna, la ocarina y el peine con papel de seda, hasta que al fin, flauta y guitarra imperaron por un tiempo. Es el momento del génesis del tango. Dos especies: una cantada que deriva de la milonga, otra puramente instrumental que deriva de las necesidades variantes de la danza. La primera consta de dos partes, la segunda de tres. La primera se enraiza con la sensibilidad pampeana, la segunda con un módulo nuevo. Los elementos inspirativos musicales urbanos son de una pobreza íntima: abundan las polcas, las mazurcas, los valses, las cuadrillas y los lanceros importados de los salones burgueses de Europa, que son en verdad de una mezquindad y noñería amanerada y vacua. La cultura musical ciudadana es nula; una que otra personalidad musical hace esfuerzos para crear un ambiente, pero el arte que se dice culto es privilegio de los enriquecidos y de los afortunados. La única voz que llega al suburbio, fuera de las marchas anarquistas y socialistas, es la del organito que propaga con una insistencia contagiosa la musa popular y proletaria de Verdi. La muchedumbre se conglomera en un solo lugar: el conventillo, verdadera Babel bíblica de tipos, razas, lenguas y costumbres y de él, de su conflicto, de su angustia, de su rebeldía, de su miseria, de su choque nace el tango del tipo moderno y se especifica en una sola forma: la danzada. Antes del período del conventillo, el tango es desleído, ambiguo y desdibujado: campo argentino y ausencia europea se rozan en él pero no se funden. En el conventillo en cambio el tango absorbe estas dos corrientes diversas, las asimila y hace un todo individual y definitivo. Surge entonces en embrión, la orquesta típica y aparece la figura del compositor. Ambos fenómenos no son sino fruto de la improvisación y de la intuición más genuina. Todos, instrumentistas y compositor, son analfabetos de música y tienen por sola guía al sentimiento y al oído. No en otra forma han nacido las formas más transcendentales de la humanidad. Los "rapsodas" griegos no eran académicos; los coristas medievales cantaban de oído; los juglares y menestrales que prepararon el advenimiento de la canción moderna eran unos intuitivos puros; las máscaras italianas que crearon el teatro moderno de occidente vivían de la improvisación; los cantaores flamencos crean según el estro del canto; los compositores más intensos de la canzoneta napolitana de fin de siglo no sabían música. Pero todos ellos, tenían, como los compositores y músicos del tango, el don temperamental de la música y en ellos la naturaleza del arte, aún así en esta forma de subarte, era su propia naturaleza. La música era una necesidad existencial y esa necesidad se expresaba en tango. El tango entonces se origina en una necesidad de canto y en una necesidad de música que en determinado momento el suburbio bonaerense tiene. Sus conformadores, no son ni más ni menos instruidos, ni más ni menos vagos, ni más ni menos dotados que un juglar, un cantaor flamenco, un laudista medieval, una máscara renacentista, o un canzonetista partenopeo; tendrán una evocación menos poética por la cercanía de tiempo y porque son fruto de una determinada mentalidad y una determinada modalidad histórica, pero tomados así, sin el lastre de un anecdotario canallesco, sin el cartabón de una crítica práctica, tienen el mismo valor constructivo, la misma simpatía desinteresada que sus congéneres propulsores del canto popular y rapsódico de otras tierras y otras edades.

El tango empieza entonces por ser la expresión sensible del conventillo entendido como plasmación social y edilicia bonaerense y poco a poco de danza pura se va haciendo canción. Para que esto sucediera debía haber una evolución idiomática y la creación de valores expresivos nuevos, que concordaran con el ambiente, los seres y las cosas de ese momento del suburbio. Antes, en la milonga, la poesía olía aún a campo y la jerga criollista, más o menos gauchesca se injertaba en ella con cierta comodidad y cierta belleza. Pero en el nuevo ambiente social en que el tango se expresaba todo ello era artificial, desambientado, falso, y así fué que por unos años el tango fué mudo y se resumió en la escueta sensación instrumental y danzable. Y siguió así hasta que no apareció el hijo del gringo, es decir, el nuevo argentino, aquel que ya no tenía ninguna ausencia, ni la de allende el mar ni la de allende la ciudad y era, desde su nacimiento en la casa de inquilinato, savia y aire de suburbio. Algún tango cantado, como "La morocha", por ejemplo, no significa al tango ni al ambiente, porque es un híbrido injerto de mescolanza criollística con ritmo de milonga evolucionada, en cambio son de verdadera palpitación inaugural los tangos anteriores a 1910 en los cuales el ritmo se delínea sobre el baile puro y originan una conducta melódica de fluencia simple y picante. Son estos, tangos de cierta brillantez y cierta cadencia maliciosa y alegre. Nacen en un suburbio, conforme de ser tal y que acepta su propia imagen con gusto y complacimiento. Por entonces los habitantes de todo el suburbio se consideran extranjeros de la propia ciudad y cuando tienen que ir hasta la Av. de Mayo dirán con una convicción admirativa: "Voy a Buenos Aires". El suburbio, o más bien dicho, los suburbios tenían sentimiento de autonomía, de limitación y de costumbres que los hacían diversos y a la vez que segregados, disgregados de la urbe. De allí que el signo cultural, estético o edilicio de Buenos Aires céntrico, no estuviera presente en ellos. Una imposición social, que no era incuria, una fiebre urbanística que no era egoísmo, había separado con delimitación moral y material, la periferia del centro capitalístico y había desmembrado la unidad esencial de la Ciudad. De allí el valor marginal, el valor subaterno y exótico que durante todo este período tiene el tango en la vida expresiva de la ciudad Buenos Aires. Pero poco a poco el tango evolucionará. De pintoresco se hará patético. Elementos dramáticos de la vida, sujetos de crónica, intensidades pasionales y curiosas van a conmover al suburbio y del conventillo transformado; del conventillo hecho ente dramático y desgraciado, hecho sede de disgusto y de amargura surgirá un nuevo tipo del tango: el tango cantado, del que hablaremos oportunamente.

Juan Francisco GIACOBBE

Valoración Estética de lo Argentino

II

VALORES ESTETICOS SUBURBANOS

Por JUAN FRANCISCO GIACOBBE

LAS urbes han sido siempre infructuosas de canto. Núcleos de la economía social; puntos de confluencia nacional, nunca han podido distraer su destino utilitario en favor del misterio desinteresado del arte. Por eso la urbe propiamente dicha, nunca ha tenido voz ni música, ni danza ni poesía en un sentido recreativo y germinal. Todo le llega a la ciudad entonces desde afuera, y se diría que el arte nace en sus límites, como la vida nace en la sangre, en la periferia misma del corazón. Y es, que lo aparentemente superfluo que significa al arte, lo aparentemente ocioso que significa a la estética, lo aparentemente inútil que expresa a la sensibilidad sin aplicación concreta, no pueden nacer del ritmo lógico y calculador, previdente y repetido que anima el pulso sostenido y preciso de la gran ciudad. Y éste no es un fenómeno moderno, como se cree; es un fenómeno eterno. Atenas aparece como centralización histórica del arte griego después que el arte dorico, jónico, eólico y délico dieron su contributo concorde. Roma fué foco artístico después del legado etrusco, campano, calabrés y siciliano. París, después del legado provenzal; Sevilla después del legado moro; Alemania y sus ciudades después del advenimiento extra-ciudadano de los minnesingers; Rusia después del contributo del canto popular. Y así constantemente. No hay ciudad que cree un arte, hay solamente ciudades que valorizan, como ente histórico y económico, la capacidad artística de una nación y una raza y la proyectan hacia el extranjero y hacia el tiempo, pero siempre como contributo productivo nacional, jamás como fruto individual y propio.

En las grandes y progresivas urbes americanas, la especificación y el origen de toda actividad artística ha surgido por injerto y germen inmigratorio. Es el destino original de todo arte en el mundo; la solución histórica del arte no es sino un continuo ir y venir de emigraciones y de inmigraciones que van formando los tipos definidos de todas las sensibilidades nacionales y regionales. Y es del choque o del connubio entre lo aborigen y lo extranjero que las individualidades nacionales progresan y se consolidan. No podía suceder de otro modo en América. A la sensibilidad aborigen debía sumársele la sensibilidad europea y del choque y del connubio dar lo que se tiene y se llama por definición: americano. Ya hemos dicho que lo americano tiene aún el signo, inevitablemente cronológico, de lo rapsódico. Pero dentro de esta definición genérica cabe aún la particularización de las partes orgánicas de lo rapsódico. Podríamos decir entonces que lo rapsódico consta de dos partes progresivas que son: lo exótico asimilable y lo aborigen reasimilado. Y que en tales fases, todo se produce por reacción crítica y de atracción, de poder y de dominación, pero tiene que tener también, la condición de dejarse morir para renacer y de dejar de ser para ser absorbido por lo aborigen, y lo aborigen, por su parte, tiene que tener condiciones de defensa, de resistencia, de absorción y de transformación. De este conflicto, de este estado de dualidad estética nace lo rapsódico que representa a América; rapsódico que representa la base del arte poliédrico futuro. En esta base se asocian por igual y se confunden sin anularse, lo exótico con lo aborigen, lo de allende el horizonte con lo entrañablemente telúrico. Y de estado sensitivo surgen dos actividades estéticas: la etno-estética, es decir aquella que nace del más puro ritmo de la tierra y la raza, y la cosmopolita, que es la que lo valoriza todo y lo especifica todo dentro de la economía histórica de la nación. Es decir hay un arte fuera de la urbe, que es el arte que está lejos de la urbe y un arte cerca de la urbe que no está en la urbe. Es decir, hay un arte extra-urbano y otro suburbano. Los dos confluyen a la urbe, pero ninguno de los dos es ciudad ni representan a la ciudad; siendo sin embargo, sólo ella, la que les da trascendencia y fija su legitimización nacional.

En la Argentina, estas dos fuerzas estéticas de la expresión rapsódica, están bien delineadas y bien constituídas. Bajo el punto de vista musical, hay entonces, un arte euro-aborigen que se podría llamar etnofónico y otro arte etno-cosmopolita que se puede identificar con el arte suburbano. Cada uno de ellos tiene su forma-tipo que lo expresa y lo define. La forma tipo del arte etno-cosmopolita o suburbano está representada por el tango. El solo nombre ya supone para muchos, lo inferior como expresión, lo grosero como sensibilidad, lo canallesco como ética y lo abortivo como estética. Y nada más erróneo. He dicho ya una vez, que muchos juicios, en la Argentina, nacen de pre-conceptos, de una buena fe engañada y satisfecha y de muchos espectros ilógicos y equívocos. Con la apreciación del tango, como ente estético suburbano, sucede todo esto. Se acepta, con demasiada estupidez, lo que algunos musicastros más o menos inflados de reglas y autobombo han expresado sobre él sin entenderlo. Y se sigue expresando también lo que más de un crítico morigerado y gelatinosamente eticista ha expresado sobre el modo, el ambiente y la influencia del tango. Pero todo ello está al margen mismo del tango, tomado como ente puro estético, es decir, tomado como obra pura de la expresión suburbana. Y entonces los juicios cambian. Ante todo, el tango se presenta como un todo estético, realizado y conseguido por la necesidad expresiva de un determinado lugar de la sensibilidad nacional. Este lugar y esta sensibilidad son frutos de lo etno-cosmopolita, pero son ya frutos eminentemente nacionales, en cuanto tienen características incontrovertibles e individualizables, no sólo a la faz de lo limitadamente nacional, sino a la faz misma de otros continentes. Las características del tango son: su perfecta adherencia con el paisaje ambiente suburbano; su absoluta plasticidad evocativa y reevocativa de tiempos, lugares y cosas propias del suburbio y su total y fácil penetración como elemento auto-expresivo de todo el suburbio. Es decir, el tango es el suburbio bonaerense y el suburbio se reconoce en él y lo hace su representante sensitivo. Pero he aquí que su propagación no se reduce a los límites mismos del suburbio y dada su innegable cualidad sensitiva, la urbe lo acepta como expresión propia, la Nación lo nacionaliza en la vida estética cotidiana y lo proyecta hacia el mundo. Y un buen día, el tango, fruto desdeñado y desestimado del suburbio va a Europa, y llega a significar, en algún modo, la sensibilidad argentina y llega más aún, y aquí reside lo asombroso, a influenciar la sensibilidad de las mismas urbes que con el flujo y reflujo emigratorio e inmigratorio, fueron sus fuentes generativas. Así Italia, Francia, España, Alemania, Hungría, Turquía, Grecia, escribieron tangos de aspiración criolla y de inspiración exóticamente argentina y el tango entró desde entonces en la órbita de las formas musicales populares y se universalizó como ente estético bonaerense. Es un fenómeno único en todas las expresiones populares sud-americanas; fenómeno solamente comparable al de la influencia y propagación del jazz norteamericano. Ambos, fenómenos de absorción y de organización; ambos fenómenos de unificación y de proyección, y ambos, manifestación de lo que puede ser lo suburbano, cuando expresando una necesidad del espíritu, llega a concretarse con espontaneidad y con ingenuidad. Será bueno aclarar también, que existe en el tango, lo que existe en toda expresión suburbana y que es, una gran diferencia entre el ente poético o verso cantado y la música como elemento instrumental y danzado. Las críticas acerbas contra el tango van habitualmente dirigidas a las letras más o menos amorfas, más o menos pretensiosas, más o menos abortivas. Pero la letra de un tango, es casi generalmente marginal, complementaria y posterior a la inspiración musical, por eso no entra en el factor original del tango. Pero aun así, este sub-arte poético de la letrilla del tango ha dado algunas poesías claras y sinceras, dignas de figurar al lado de las letras boullevardieres de un Jean Richepin o junto a ciertas líricas dialectales de Salvador Di Giacomo, tales, algunas de José González Castillo, ayer, y algunas de Homero Manzi, hoy. En cuanto a las virtudes musicales, de esta criatura estética suburbana argentina, tan desvalorizada, nos ocuparemos con hondura histórico-analítica en otra oportunidad.

Valoración Estética de lo Argentino

(IV)

Por Juan Francisco GIACOBBE.

Lo hispánico y lo autóctono en la danza criolla. Ensayo una explicación de lo criollo entendido como expresión histórica de la estética de América. Lo criollo es una manifestación nueva en la evolución de la humanidad en los tiempos modernos. Una rectificación del espíritu de Europa en estos continentes transatlánticos en la cual el medio expresivo y representativo de la sensibilidad europea se transforma y llega a tener características, módulos y definiciones propias. En principio lo criollo puro no es más que la solución parcial de ciertos parcialismos importados: ciencia, arte costumbres, son en la América de la conquista y de la colonia expansiones deductivas de la civilización renacentista de Europa y en particular mediterránea y en su mayor parte hispánica. Lo criollo es entonces casi siempre el fruto del azar como aventura, el fruto de una casualidad determinada y perseguida, el empeño de un sueño y la esperanza de una quimera. Mucho de símbolo mítico anticipa lo criollo como aventura y mucho de coraje y valor lo define. Los argonautas de la mitología griega no son más que brillantes fantasmas de la poesía. En relación a la realidad bella y terrible que animó a los descubridores y conquistadores de América y debe escribirse aún aquel libro, que como la Eneida, narre en ritmo de epica la gesta de la pasión euro-americana. Lo criollo nace allí, entonces, de un triunfo y de una ausencia: de la posesión de un suelo conquistado y de la grima de cielo dejado detrás de un océano. Valor y audacia, fuerza y desdén se mezclan en lo criollo, con lo patético y lo elegiaco; con lo tierno y lo lejano, por fatal solución de adaptación y de evolución. El espíritu europeo debe manifestarse sobre otras tierras, en otros hijos, con otros climas y otros paisajes y la mutación, a veces violenta, se inicia. Y de ese estado de mutación evolutiva, de este estado de amorosa readaptación anímica y vital nace la sensación perfecta de lo rapsódico, en la cual se injerta y florece fecundamente el arte criollo. Pero con el tiempo y con el andar de los fenómenos sociales el criollismo se va especificando y va tomando ordenes y sub-ordenes y termina por ser una manifestación de determinados lugares de América y como tal entra en la conciencia de nuestras generaciones.

En la Argentina lo criollo puro se desarolla lozanamente en la región del litoral y poco a poco se va sintetizando e nla provincia de Buenos Aires y en la Pampa y de aquí, en la subconciencia de la sensibilidad colectiva, lo pampeano y lo criollo llegarán a ser fórmulas idénticas de una sola expresión. Desde el período precolonial, pasando por el colonial y llegando al período de la Constitución lo criollo se irradia desde Buenos Aires a la Pampa, de Buenos Aires a Santa Fé y Córdoba, de Bs. As. a Corrientes y Corrientes y fija los límites de una expresión estética Argentina-criolla, mientras al margen de ella se desarrollan tres expresiones diversas: La cuyana, la calchaquí y la misionera, las tres con características propias e inconfundibles.

Bajo el punto de vista de la poética, la música y la danza lo criollo es el descendiente puro de los valores estéticos españoles. Ritmo y verbo; ritmo y melodía; ritmo y coreografía, todas las expresiones básicas de las artes interpretativas y animadas nacen de la cepa española. Pero en cada una de ellas, lo criollo logra su individualización y se hace expresión propia y genuina y en ello reside su virtud y su belleza. En la danza criolla, esta solución de continuidad que se transforma en ente nuevo es clarísima y llena de enseñanza. Para el ojo conformemente objetivo nada de diverso existe entre lo español y lo criollo: los pasos, las mudanzas, la coreografías son casi idénticas: el ritmo, los pies estroficos, el corte formal son una misma cosa entre lo español y lo criollo y esto último no es sino una imitación no lograda de aquéllo. Pero cuando las esencias se penetran las cosas cambian. Para ello hay que ir al desglose substancial de cada expresión. Helo aquí en forma más que esquemática. La danza importada de España, era de dos rangos y de dos regiones: una era del rango cortesano y del popular; otra venía de Andalucía y de Castilla. De la danza cortesana española del 1600 poco cuajo en la Argentina; de la danza popular de ese siglo y el siguiente todo se generó y de las danzas populares de Andalucía y de Castilla los elementos constitutivos formaron el núcleo de las nuevas danzas y se transformaron. Se transformaron en figuración y en espíritu. Es bueno también definir las diferencias que van entre la danza andaluza y la camente coreica, es decir, es puramente coreica, es decir, es pura danza, danza libre, danza de improvisación y danza de significación anímica. La castellana es danza coreográfica, de decir tiene un sistema que la ordena, tiene una cuadratura que la define y tiene lo que se llamó en el renacimiento, sus figuras y sus mudanzas. De estas danzas madres, lo criollo asimila determinados elementos, mientras excluye totalmente otros. Así, entre lo andaluz y lo criollo podrían fijarse las siguientes diferencia esencial:

La danza andaluza pura, es una danza paradojal, donde casi no se baila, y el espíritu del baile trasciende a sus más alta representación. Es una danza casi sin movimiento y sin embargo la sensación del movimiento sale de ella como de una surgente. Es siempre, una danza ritual de pié y de espíritu, en la cual las manos, las caderas y la cara, hacen de coro expresivo, pero con un sobriedad tal, que el ritmo se hace plasma vivificador y acto plástico. En la danza criolla, dependiente de la andaluza hay un despego intrinseco. La criolla es danza de movimiento gimnástico, danza de actividad espectacular, en la cual la libertad crea un estado de justa y de desafío. Basta analizar una sola danza criolla y una andaluza para ver las concomitancias y las diferencias. Sea el caso de un zapateado jerezano y de un malambo criollo. La proposición estética es la misma: demostrar la destreza virtuosística de los pies: el ritmo es uno solo el de 12|8, el instrumento el mismo, la guitarra. Pero las diferencias son totales. La danza andaluza puede bailarla una mujer, la criolla jamás: la andaluza es siempre individual sin justa, sin emulación y sin desafío, la criolla es demostración, esfuerzo, agresión, lucha y dinamismo. La andaluza es puro goce estético; la criolla toda voluntad de victoria. La una es un rito, la otra un espectáculo. Esa son las divergencias psiquicas. Las formales abundan también. Y uno de los detalles más definitivos entre el zapateado jerezano padre del malambo criollo y éste, es el empleo de los brazos y las manos. En la danza andaluza hay un rito de manos que la criolla ha abandonado. El rito de las manos en la danza andaluza es el siguiente: una se extiende, con el brazo rígido hacia el cielo y elabora escudriñando el espacio, mientras la otra se acerca a las caderas y se afirma en la humanidad del hombre: las dos alternativamente simbolizan el rito de la ascención perfecta, aquella de penetrar el cielo, quedando en la tierra. En la danza criolla todo esto se ha dejado de lado porqué el criollo daba de cara con una rudeza y una virginidad de vida que el andaluz no conoció. Hombre de a caballo y de mano armada de pica o de lanza, el criollo no pudo refinar sus manos y sus brazos en otro ejercicio que no fuera el de herir o el de azuzar, de allí la torpeza de sus brazos y sus manos en el malambo, de allí que adopte la postura fija de los brazos en jarro o de las palmas sobre los riñones y deje que toda la representación de la danza fluya a los pies. Pero hay aún más. En la danza andaluza que nos interesa la cara y la cabeza estan casi inmóviles pero tienen una rara actuación significativa. Siendo la danza andaluza una danza de pura inspiración, tiende a absorber del mundo circundante todo el misterio de las pasiones y espiritándolas, las transforma en pasos y en poses; de allí que los ojos esten en un estado meditativo y profundo, mientras la boca, marcada por un alto estado de amor, esté como espectante y absorbente. En la danza criolla derivada todo ello no existe; se manifiesta solamente el estado elemental de la ebriedad de la danza; los ojos no expresan sinó el desafío y la boca la cerrazón del triunfo o del desdén y como antes con los brazos, todo va a los pies.

Una característica de concordancia entre las dos danzas está en el oficio de la cadera que ambas es inmóvil y asexual, pero la divergencia nace en el genio mismo de cada una de las dos danzas. La danza andaluza cifra su genio en ser la negación de su apariencia y parece ser una cosa que en realidad no es. Así impresiona como sensual y es casta; impresiona como movimentada y es quieta; aparece como toda superficie y es toda hondura; da la sensación de lo envolvente y es antiespacial, porqué los pocos momentos en que adquiere espacio es por un impulso de conquista que se afirma después en un solo punto, y por último se manifiesta como danza liviana y elemental y es en cambio un perfecto rito científico y sabio de amor y de misterio. Por el contrario la danza criolla está a una distancia paralela, pero siempre a distancia coreica y psiquica. En ella también está lo antierótico, pero no lo asexual, porqué está enteramente poseída de una virilidad contundente y arrebatadora; en ella también existe lo antiespacial y lo improvisado, pero no es quieta, no es introspectiva; es en si una euforia de extrinsecación sensitiva, un afán de imposición, un torneo, en el cual la guapeza, la resistencia y la fuerza son potencialmente deportivas y manifiestan todo lo agresivamente machuno que hay en el hombre, fuera y dentro de la danza. La andaluza es él vértice de muchos siglos de perfección, dentro de un paisaje heredado y eternizado en la sensibilidad; la criolla un comienzo, un punto de partida, en un paisaje virgen en el cual las secretas raíces de la estirpe y de la carne sienten la ausencia y desesperan del retorno, pero en donde la salud abunda y se expande en la ilimitabilidad de la llanura y del tiempo sin barreras. La andaluza es agia: la criolla independencia de juventud sin asiento aún en la historia. Tal es la concordancia y la divergencia entre lo andaluz y lo criollo danzable. De las influencias y floraciones de la danza castellana en lo criollo trataremos oportunamente.

EL SENTIMIENTO HEROICO EN LA MUSICA ARGENTINA

14-11-194

por JUAN F. GIACOBBE

La música argentina tiene, a primera vista, un aspecto puramente pacífico. Bucólica o urbana, coreica pura o entonada, no se nutre, aparentemente, sino de lírica erótica o de narrativismo sensual y por momentos el ritmo de tres (que era para los griegos el ritmo del sentimiento del corazón en arte) parece dominar en absoluto al expresionismo musical argentino. El ritmo de dos, el ritmo que nace del ímpetu del paso organizado en marcha, promotor de lo heroico y exponente de la virilidad en acto, parece no hallar plasmación estética en el sentir argentino, como si en su esencia, la música de esta tierra hubiera nacido paralítica y feminoide. Pero la verdad es muy otra. Pueblo que tiene historia y que la ha construído como se puede construir solamente la historia, con rebelión, con heroísmo y con conquista, el pueblo argentino tiene también música heroica. Música que nace del empuje del valor en pugna con entes antitéticos y enemigos y que sirve para encender la lucha, avivar el coraje y vigorizar al brío.

Este sentimiento de lo heroico musical argentino se injertó primeramente allá por los años de las Invasiones Inglesas, en el tronco vibrante de la huella. La huella que tiene ritmo de paso hípico y que es de naturaleza centáurica fué el primer himno de repulsión y de victoria que los criollos entonaron sobre el galope guerrillero en la gesta de la Reconquista.

Música sobria y honda en los momentos de paz, la huella sabe ser agresiva, mordiente y descarada en los momentos de lucha. Así como sabe dolerse del amor bajo la paz del ocio, sabe encabritar un reto, gritar un desafío y enarbolar una audacia para la hora de la lucha. Lo sabían bien las montoneras de Güemes y la caballería palpitante de Quiroga que retaban al enemigo sobre el filo de una huella y proclamaban al viento su valentía.

"A la güeya la güeya
Güeya cien veces
Que vengan a este pago
Los Reinafeces"...

cantaban las huestes de Quiroga bajo el cielo tucumano o sobre el arenal puntano. Y las guitarras entonces con un acabalgamiento de bordonas imitaban la sonoridad de los tambores y la melodía se consolidaba sobre recuerdos de dianas trompeteras.

Y después de la huella la compensada construcción de la décima poética que nos crea una forma musical, la del estilo. El estilo empieza siendo también música machuna de batalla. Le sirve de preludio o de post-ludio. No es actuante como la huella. Pero es cambio la música cronistórica del período épico argentino. Bardos van y vienen por las llanuras narrando el último encuentro guerrero a la hazaña del último héroe caído. La música es rapsódica y variada y encierra desde la frase narrativa al lamento hombruno y al grito que se empina potente sobre el ansia de la gloria. Algunos como "La Décima de Pavón" tienen esencia inmortal para el sentimiento argentino. Alentarán en principio la musa guerrera del 800 y después servirán de cánon melódico para todas las reverberaciones académicas de música culta y empetacada. Y entretanto en la ciudad el soplo de Hugo va reventando deca y endecasílabos sonoros que transforman en materia poética el instante épico que pasa. Hay una conciencia de lo heroico en la melopea silábica de "la Cifra" también, que tiene entonación varonil, litúrgica y hierática en su construcción angulosa y sumaria.

Y viene después de la consolidación nacional el período de las bandas. Y una gran marcha, de extensos períodos melódicos, de variado equilibrio rítmico y potente majestad marcial, aparece, es "San Lorenzo". Música de envergadura clásica, en sentido ético de la palabra, guarda en sí la esencia de lo saludable, de lo conducente y de lo comunizante. Esencia misma de la música heroica.

Pero más tarde la musa heroica calla. Vientos malsanos soplan sobre el sentimiento musical argentino. Por un lado la decadencia importada del boulevard con su tara de hastío y de bajeza, corrompe la virginidad del canto urbano; canto elegíaco sí, pero mediterráneo y vital en su esencia.

Por otra parte, ese vendaval afro-judío del jazz, vendaval de sexo sin pasión, rompe la majestad de la expresión normal y genuina de la música popular. Y lo imbécil, lo desarticulado, lo desorbitado y lo atonal se hacen norma en el idiotismo sentimental de las generaciones.

Por momentos todo ello tiene hasta la forma de una ofensiva a fondo contra las fuerzas del espíritu nacional organizada con solícita táctica y con fines ulteriores de dominio.

Pero en el fondo de la vida argentina las fuerzas vigilantes no duermen. Con una invisible labor de sangre viva trabajan y esperan. Y si ya no será dable resucitar el canto centáurico de la huella para vencer al enemigo sin presencia, se afilará en la sombra un canto nuevo, que como el canto del gallo, puede atraer un alba.

Un poeta de los nuestros, sano de estirpe y valeroso de ánimo, escribió para la juventud de una provincia nuestra esta estrofa augural:

"El sol nos quema la frente
y un viento de primavera
hace flamear la bandera
y el canto de mi legión.
Potente y fuerte se anuncia
el nuevo día que avanza
y tiene punta de lanza
mi sangre y mi corazón.

Un músico la revistió de sonoridades de pasos, pero aún no ha sido proclamada por las gargantas jóvenes.

Ahora dos argentinos nos dan, tomadas desde el fondo del pueblo también, una nueva letra y nueva música para que la esperanza despierta se ponga en marcha.

Decía un poeta, que fué héroe también, que: Cada mil años o cada dos mil años surge de la profundidad del pueblo un himno y en él se perpetúa.

De esta necesidad de distinción ideal y de perpetuación nacional ha nacido una música magnífica que es el último gesto del sentimiento heroico en la música argentina.

debe nacer

Buenos Aires, Sábado 10 de Octubre de 1942

EL HISPANISMO EN LA ETNOFONIA AMERICANA

DESPUES que el descubrimiento del Nuevo Mundo se cumple en la historia, España comienza esa gesta catolizante y, por ende, civilizadora de la Conquista. Gesta por la cual el árbol biforme de América recibe el injerto de aquellas razas infatigables y pródigas, que desde la cuenca azul del Mediterráneo, han dado una faz a la tierra y un armazón a la Historia. La civilización eterna del Mideterráneo, aquella civlización tricípite nacida, desarrollada y ofrecida desde las tres penínsulas maravillosas de Grecia, Italia y España, se vuelca en el nuevo horizonte y enciende la luz de una limpia, abierta, tonificante aurora. Es uno de los momentos más heroicos, más efectivos y más amorosos de la humanidad. Europa, fulgurante de saber y de gloria no pudiendo caber en el límite del continente y en el límite ideal del tiempo, halla, por providencia celeste, un continente niño y virgen, en donde todo tiene el encanto, la fuerza y el espíritu del día del Génesis. Y así como el padre se reentronca en el hijo por arte de cultura y no de cuerpo, así Europa, en este continente, hijo providencial del azar y la fortuna, comienza su retoño y en él su complacimiento. Al principio, por una fatalidad del choque, las huestes que vienen desde el mar de poniente luchan con las huestes que esperan en la tierra de oriente. Y no son luchas de brazo contra brazo, ni de escudo contra escudo, son luchas de ideas contra ideas y de fe contra fe. Y como la fé y la idea justa hacen vencedor al brazo y al escudo que la defienden, la fe y la idea de España, que son la síntesis de toda Europa, triunfan y fijan el signo eterno de la justicia y el amor, que tiene su sede en el centro mismo del Mediterráneo y que es el centro mismo de todo el sentimiento de occidente: la Cruz. Pero la Cruz nunca fué sola, como elemento de conquista, y ya un Papa, santo y legislador, San Gregorio Magno, al cumplir aquella gesta vasta y divina de la civilización de Europa barbárica a través del espíritu maestro de Roma, había ordenado que la cruz debía ir siempre acompañada por el elemento amoroso y convincente del canto. Y así, como en el canto de Roma católica se entroncaban todas las civilizaciones antiguas, en el canto de España se entroncaba todo el canto católico, es decir, todo el canto de Europa. En Espaüa convergían el sentimiento mauritano, que sintetizaba todo el modulo de Europa oriental africana y bizantina, y el sentimiento romano, que unificaba en sí y daba origen a toda la voz de Europa. .. así, junto a la Cruz sin límite en el campo del bien, vino el canto católico romano sin límites en campo de la fecundidad y la pureza. Y como las corrientes de dos fuentes que en un momento del espacio y de la luz se hallan y confunden sus aguas, así fué al principio la conjunción de la música hispana con la música indígena.

Dos grandes corrientes se repartían el sentimiento musical de las Américas en el momneto de la conquista: la música azteca que tenía sus reverberaciones hacia el norte, y la música incaica que se irradiaba desde Cuzco hasta Colombia al norte y hasta Catamarca y Tucumán al sur. Eran éstas dos músicas evolucionadas, que tenían un sistema estético y una técnica particular. Pero la base de ambas era el diatonismo total y más aún el pentatonismo absoluto. Fuera de estas dos escuelas que significaban a dos civilizaciones continentales, las otras comarcas tenían una música embrionaria y sin vertebración. Así los pieles rojas que se servían de frases esquemáticas y los indios de la selva que se servían de percusión pura y los indios de las pampas que tenían solamente expresiones onomatopéyicas de carácter panteístico y telúrico. Y España vino y agrandó la posibilidad de canto en América, Trajo el patrimonio de los ocho modos de la Iglesia Romana y extendió el horizonte de las posibilidades expresivas y de las posibilidades técnicas.

Pero con los ocho gregorianos, que significaban todo el símbolo de la fe cristiana, venían también los giros populares, la música profana, nacida de la música litúrgica y que repartía su goce entre la canción de amor, la canción de guerra y la danza. Y con esta manifestación del alma popular venía un instrumento íntimo y seductor, cálido y cordial como alma hermana: la guitarra. La guitarra introdujo una revolución total en el sentimiento de la etnofonía, es decir, en el sentimiento de la voz de la tierra, en América. La guitarra y la métrica. La primera fijó la novedad del acompañamiento rítmico y armónico, no conocido por las civilizaciones precolombianas, y la métrica revolucionó el sentido de la fraseología musical y poética, y de este connubio y de tanta novedad nacieron todas las músicas modernas del continente americano. Y a través de la voz de España todas las latitudes tuvieron canto. Así fué cómo nació el canto mestizo, en el cual por primera vez se oye el semitono en América, y así nació la danza profana también, porque antes el sentido coreico era aplicado solamente al oficio sagrado y la danza era expresión litúrgica y no popular. Nacen entonces los cantos bilingües. Las frases empiezan a hacerse cuadradas y la danza empieza a tener sus correspondencias y la contradanza da origen a todos los bailes populares del continente. Es un momento de verdadera conquista del espíritu. En la América del Norte al principio triunfa la música sagrada; las colonizaciones posteriores introducirán el canto protestante que es una copia directa del canto católico y quedarán las fórmulas de los "kyrieleyson" y las "Alleluia", que después darán origen a los cantos espirituales de los negros. En Perú la guitarra generará al charango y la música incaica recibirá la novedad de la picardía, del gracejo y de la chispa española. En la cordillera, en Chile, en el Cuyo, tierras sin sistema musical, el alma hispana explayará su sensibilidad canora y nacerá todo el cancionero cordillerano y de Cuyo, en el cual España ha quedado viva sin retoques y sin artificios. Y así en todas las latitudes y en todos los climas donde el hablar del Mio Cid campeaba. En la región calchaquí, en donde nacían la queja severa y profunda de la vidala y la zamba, en donde surgía la chacarera y el bailecito. En el corazón cordobés y puntano donde la tonada se hacía lenta y acariciadora, largada y perezosa. En la región de los ríos y las selvas, en donde empezaba a dibujarse el estilo, nacido en el modo multisecular de los dóridos, modo amado por Aristóteles como el más perfecto para el alma y cantado por los sicilianos y llevado a España por los catalanes. Y luego el canto de las llanuras; las danzas heredadas por las botas gauchas a través de las botas conquistadoras, en donde el ritmo resonaba en las espuelas con un timbre feliz y metálico de sistro y de ruedas de pandero. Danzas y cantos, estos de las llanuras, rebozantes de un hispanismo nuevo y dinámico, personal y definitivo. Tan hispánicos que podría decirse que en ninguna parte del mundo, ni en la misma España, el sabor vivo y ala vez arcaico de la España de mil seiscientos ha quedado en forma más genuina y leal. Música del "gato" y de la "huella", música del "estilo" y de la "vidalita", música de la "firmeza" y del "prado", del "malambo" y la "cifra", expresan mejor que toda la música de América el contributo original y virgen, magistral y expresivo, que España trajo a estas tierras de las pampas sin canto y sin poesía, sin danza y sin instrumentos. Todo un jalón del progreso del alma de occidente traía España a través de la música a estas tierras en las cuales la música dormía ignorada, como duerme ineficaz e inútil la fecundidad en el fondo de la tierra que aun no ha sido arada y no ha sido redimida al orden de la semilla y del fruto. Por eso, querer borrar de la historia del espíritu de América el contributo del alma mediterránea y de la civilización católica y romana, es querer quitar a la vida la función de la sangre y al espíritu la función del origen, lo que equivaldría a asesinar a la historia y a la vida misma de América.

Por

JUAN F. GIACOBBE