

BIBLIOGRAFIA

Historia del humanismo desde el siglo XIII hasta nuestros días, por G. TOFFANIN, trad. B. L. Carpenetti y L. M. de Cádiz, Buenos Aires, Edit. Nova, 1953, 341 p., e ilustr.

Durante un tiempo fué general la opinión de que la cultura grecolatina había sufrido un total eclipse durante los diez siglos de la Edad Media, eclipse que cesó con el llamado Renacimiento, al iniciarse los tiempos modernos.

Tal opinión fué combatida luego, afirmándose que el conocimiento de las letras clásicas nunca se extinguió plenamente en el medioevo sino que estuvo adormecido, reavivándose con el Renacimiento, fecha a partir de la cual recomenzó su estudio con amplio calor y simpatía.

Ahora, parecería que existió realmente aquella interrupción total pero que ella no se prolongó durante toda la Edad Media. Solo tuvo lugar en el siglo XIII cuando, en las escuelas agrupadas dentro de la Universidad de París, a impulso de escritores orientales como Averroés, tiende a constituirse una filosofía que podríamos llamar *racionalista* e, incluso, *positivista*. Esta filosofía menosprecia las letras clásicas y hace surgir el conocido tipo del "bárbaro escolástico" blanco de las sátiras y de los ataques de los paladines del Humanismo.

Para nuestro autor, el Humanismo consiste no solo en el amor y culto de las letras grecoromanas sino también en el respecto del tesoro de sabiduría eterna que encierran. Este tesoro constituye el *Logos*, para emplear el vocablo mismo de Toffanin, y su definición coincide con el verso de Terencio "Homo sum..." así como con los célebres palabras de W. Pater "la esencia del humanismo es la creencia de que lo que interesó una vez al hombre, nunca puede cesar completamente de vivir".

La primera parte del libro está dedicada a exponer y documentar el corte del siglo XIII. La segunda, el resurgir del Humanismo en Italia. La tercera, su evolución a partir del siglo XV y las modificaciones que le imprimen la Reforma, el Iluminismo, etc. La obra es pues, esencialmente, la historia de como evolucionó una idea.

El trabajo, ampliamente documentado, es convincente en muchos de sus aspectos. Desgraciadamente ha sido escrito en un estilo insoportable por el continuo uso del *trémolo*. Las cláusulas de forzada cons-

trucción, el empleo desmedido de palabras poco usuales y la exposición demasiado fragmentaria, obstaculizan el acceso a un pensamiento que, por su carácter mismo, ya resulta de difícil comprensión.

Tanto la obra de Burckhardt —muy criticada por Toffanin— así como *El Quattrocento* de Ph. Monnier e incluso el luminoso prólogo de Faguet a *Le seizième siècle*, aportarán muy útiles complementos y correcciones a este libro que constituye un valioso aporte a la historia del Humanismo pero, en forma alguna, la historia del Humanismo. Esta queda aún por escribirse.

J. F. Finó

Défense de l'occident, por H. MASSIS, Paris, 1953, 285 p.

Es esta una reedición de la obra que editara Plon en 1927 y que no ha perdido nada de su actualidad.

“El destino de la civilización occidental — escribe Massis—, el destino del hombre mismo, peligran hoy. No se trata de peligros imaginarios ni de esas sombrías profecías en que los espíritus débiles gustan anegarse para alimentar su temerosa repulsión al esfuerzo. No hay peor derrumbe moral ni desgracia más envilecedora para las sociedades que el ceder a esos temores innominados, a ese miedo del porvenir que evidencian el desorden mental de cerebros ansiosos y derrotados de antemano”.

Nada de eso. Lo que peligra hoy son las bases mismas de nuestra civilización: la claridad en las ideas y en su exposición, el ajuste de nuestro pensamiento a las coordenadas fundamentales de *espacio* y de *tiempo*, así como la primacía concedida a las facultades superiores del hombre — la razón y la voluntad.

“Todos aquellos que tratan de modificarnos —prosigue Massis—, de doblegarnos, de cambiarnos, no cesan de profetizar nuestra agonía, de aumentar nuestras angustias, de discutir los justos títulos de nuestra cultura, de poner en tela de juicio lo esencial de nuestro patrimonio espiritual, a fin de poder derrumbar definitivamente las bases de nuestra humanidad”.

Desde los tiempos más remotos, Occidente tuvo que resistir los embates de ideologías extrañas venidas de Oriente, pero estos ataques recrudecieron a partir de la Primera Guerra Mundial y se intensificaron aún más —de ser posible— después de la Segunda.

El estudio de tales ideologías, de sus principales propagandistas y de las trágicas consecuencias que implican, constituye el motivo del libro de Massis que, hoy como nunca, debe ser meditado y cuya traducción castellana sería muy necesaria.

J. F. Finó

Le calendrier, por P. COUDERC, Paris, Presses Universitaires de France, 1948, 127 p. (Colección "Que sais-je? n° 203").

El hecho de que la rotación de la Tierra alrededor del Sol se realice en 365, 24220 días, acarrea una serie de consecuencias de gran importancia para la medición del tiempo. En efecto, las fracciones decimales tornan imposible la coincidencia del año calendario con el año solar. Al cabo de un lapso más o menos largo, las estaciones reales no concuerdan con las indicadas por el calendario. La alternancia de meses de 30 y de 31 días, la inserción de un día suplementario en los años llamados bisiestos, las sucesivas reformas de Julio César —calendario juliano— y del Papa Gregorio XIII —calendario gregoriano— tienden, precisamente, a corregir esos inconvenientes.

Paralelamente a esta dificultad que podríamos considerar astronómica, existen otras de carácter histórico. No siempre el año ha comenzado el 1º de enero. Hasta el siglo XVI y, en Inglaterra hasta mediados del siglo XVIII, el año solía comenzar el 1º de marzo o bien el Día de Navidad o bien el Domingo de Pascua, pese a ser este último una fecha móvil. De ahí que el historiador deba cuidarse al interpretar la fecha de un antiguo documento ya que ella puede no corresponder a la calculada de acuerdo a nuestra moderna forma de computar el tiempo.

Por último, los antiguos calendarios orientales, el calendario eclesiástico, el llamado calendario Republicano creado por la Convención francesa, la era musulmana que arranca del año 622 de la nuestra, plantean también dificultades que debe resolver el investigador.

El trabajo de Couderc trae información precisa y clara referente a todas estas cuestiones. Por ende su lectura interesará directamente al historiador como así también a todas aquellas personas que deseen anoticiarse sobre tan fundamental aspecto de la vida diaria.

J. F. Finó

Le blason, por G. D'HAUCOURT y G. DURIVALT, Paris, Presses Universitaires de France, 1949, 134 p. (Colección "Que sais-je? n° 336").

Colores puros y formas francas. Esta fórmula estética de la heráldica podría también aplicarse al arte ultramoderno. Ello explica el creciente interés que se nota respecto a la heráldica, considerada como ex-

presión de arte, y abstracción hecha de toda presunta vanidad nobiliaria. Además, su valor histórico es innegable. En muchas ocasiones el bibliófilo o el arqueólogo deberán recurrir a ella para identificar el primitivo poseedor de un libro, un arma o un objeto cualquiera donde campea un antiguo blasón.

Hasta hace poco los tratados de heráldica eran volúmenes costosos, agotados e inaccesibles a la mayoría de los investigadores. Felizmente ello ha cambiado en los últimos años y se han publicado manuales que, dentro de un precio razonable, suministran una buena base informativa. Tales son el trabajo de Armengol y Pereyra: *Heráldica*, publicado por la Editorial Labor y el volumen que aquí reseñamos. En este último los autores comienzan por un estudio, breve pero preciso, de los orígenes e historia del blasón. Se ocupan luego del escudo propiamente dicho, sus particiones, colores, piezas que lo amueblan, etc. Cabe destacar que dichos colores deben ser siempre "puros" es decir, sin sombreados de ninguna clase y que —dentro de las reglas estrictas de la heráldica— las figuras de animales, plantas u objetos deben ser estilizadas, sin modelados ni claro-oscuro, observación que justifica la fórmula sentada al comienzo de esta reseña. En el Cap. III se estudian los ornamentos exteriores al escudo de armas: cimbras soportes, motes, etc. En el IV, se dan algunos ejemplos prácticos de lectura de un blasón. Por último, una bibliografía, breve pero orientadora, completa el trabajo.

El estudio se halla acompañado de 527 figuras y constituye una buena introducción a la heráldica, si bien, por razones económicas, el aspecto material del mismo es pobre, no satisface plenamente y resulta algo deslucido frente al trabajo de Armengol ya citado.

J. F. Finó

Las Danzas Populares Argentinas, por CARLOS VEGA, Tomo I, 730 págs., XIX láminas, 138 dibujos y 35 ejemplos musicales. Publicación oficial del Ministerio de Educación de la Nación, Dirección General de Cultura; (Instituto de Musicología). Buenos Aires, 1952.

Conocida es por todos la intensa labor que ha realizado dentro del Folklore Nacional, el prestigioso investigador Carlos Vega, quien desde 1926, nos viene ofreciendo interesantes aportes en el campo de la musicología tradicional del país. Largo sería enumerar sus valiosos ensa-

yos y monografías que, bajo la forma de libros, folletos o artículos, ha dado a luz con la autoridad que lo caracteriza. Danzas y canciones, como así también instrumentos y formas musicales, constituyen el amplio campo por donde ha incursionado nuestro autor, quien ha definido claramente su posición dentro del folklore en su maravilloso libro titulado 'Panorama de la Música Argentina', publicado en 1944, por la Editorial Lasada, con un *Ensayo sobre la Ciencia del Folklore* a manera de prólogo.

La obra que comentamos, esfuerzo editorial del superior gobierno de la Nación en el amplio plan de difusión cultural en que se encuentra empeñado en cumplimiento de los fines y propósitos del Segundo Plan Quinquenal, incluye, tal como reza en el colofón de la misma, unas trescientas páginas de ensayo ya publicados anteriormente con el título común de *Bailes Tradicionales Argentinos*, ahora corregidos y aumentados, y más de cuatrocientos cincuenta páginas de monografías inéditas, escritas desde enero de 1949 hasta junio de 1952. La edición se ofrece enriquecida con magníficas ilustraciones para la coreografía de nuestros bailes debido a la pluma de la pintora Araceli Vázquez Málaga, y a la de la pintora Aurora de Pietro de Torres, quienes supieron interpretar con fidelidad los pasos y escenas de los mismos. Se incluyen además ilustraciones de autores célebres, que contribuyen a aumentar el valor pedagógico de esta obra.

Se abre con un interesante PREFACIO, donde el autor nos explica cómo los bailes palaciegos de la Europa moderna emigraron en todas direcciones, a lo largo de los continentes y a través de los mares, para conservarse o transformarse en regiones lejanas, adquiriendo al mismo tiempo particular sentido y carácter; allí reciben nuevas influencias y muchas veces, después de haber quedado confinadas a círculos campesinos, ascienden a ciudades próximas y hasta vuelven al propio centro europeo de origen, casi desconocidas, en busca de nuevas glorias. En esta glosa del *Prefacio*, el autor ha encerrado todo el sentido y el destino de nuestras danzas regionales, que supieron aunar en sus ritmos las características de lo vernáculo con lo foráneo, imprimiendo en ellas un sentido especial que las diferencia de ambas, pero que al mismo tiempo, como en la fusión de razas, se hace presente a cada instante, para recordarnos precisamente la influencia que allende los mares nos trajeron las naciones colonizadoras.

Carlos Vega nos brinda por primera vez los resultados de una amplia e intensa colaboración entre la Ciencia del Folklore y la Historia, disciplinas éstas que no obstante el objetivo fundamental que las sustentan, colaboran, recíprocamente, en la dilucidación de sus problemas.

Las relaciones del Folklore y la Etnología son recordadas también por el autor en este mismo *Prefacio*, cuando dice que "la ciencia del

Folklore es, en parte, una limitada etnología que por lo común trabaja con pequeños bienes de los tiempos históricos. El Folklore pues, se define, además, por limitaciones de orden cronológico”, tesis que el autor desarrolla ampliamente en el ya recordado libro intitulado *Panorama de la Música Argentina*.

Más adelante recuerda las vinculaciones del Folklore con la Sociología, reiterando las argumentaciones en contra que defendió en aquella obra, y que acá sintetiza cuando afirma que “en plena reacción contra el movimiento que pretende reducir la ciencia del Folklore a un simple capítulo de la Sociología, hemos sostenido que dicha ciencia es una parte de la Historia General de la Cultura”, agregando que “...debe abandonarse la idea de que la voz *folklore* es el simple rótulo de un grupo de especies culturales, (leyendas, mitos, creencias, etc.), no obstante la prematura e inconsulta admisión de tal significado en los diccionarios de habla inglesa y su moderno uso en trabajos europeos y norteamericanos. Folklore es el nombre de la ciencia que estudia en los grupos retrasados todos los hechos de cultura que no son comunes a la de los grupos superiores y a la de los primitivos”. Tesis ésta con la que estamos en un todo de acuerdo, porque satisface nuestros puntos de vista y nuestra manera de interpretar el Folklore.

El autor ha sabido combinar perfectamente las observaciones directas, fruto de sus largas experiencias en los lugares de acervo folklórico del país, con los documentos históricos, aplicando a éstos antes de su empleo, una rigurosa crítica de autenticidad y veracidad, que hizo extensiva a la iconografía existente de los bailes populares.

A continuación el autor expone cuál ha sido el método y el procedimiento seguido en la composición de esta obra, que “obediente a requisitos de su hora y circunstancias, se extiende en la dirección docente y práctica, sin prejuicio del nivel a que aspiran los estudios”.

Sigue luego una interesante INTRODUCCIÓN donde el autor define, aclara y cordina los materiales que integran su obra, ubicándolos en los cuadros de clasificación eliminando al mismo tiempo la soledad que les impone el tratamiento monográfico. Divide esta *Introducción* en tres partes que titula respectivamente: a) *Las Danzas Argentinas*; b) *Geografía y Danzas* y c) *Clasificación de las Danzas*.

En el primer apartado, LAS DANZAS ARGENTINAS, Carlos Vega, después de conceptos generales tan interesantes como cuando sostiene que el “Hombre danza desde la hominación”, o que “la danza es anterior al *homo sapiens*, último de los primeros hombres, exterminador de sus congéneres, y es anterior al *homo*, porque “*hoy animales que danzan*”,

o bien cuando dice que "danzar es crear", porque "el hombre primitivo cree en la existencia de energías sobrenaturales y, danzando, quiere el poder en sí, para sí o implora sus beneficios", afirma que llamamos bailes populares o tradicionales argentinos a todos aquellos que nuestras clases sociales recibieron, acogieron, adoptaron, y transmitieron a las generaciones subsiguientes; a todos los que sintieron en su forma o en su estilo la imposición de las preferencias y apetencias socializadas en nuestros centros, a todos los que, por sobre su pristina capacidad de promover la descarga de tensión, el vínculo sentimental, la sensación de arte o la liberación del contorno diario, se cargaron de nueva significación y particular sentido al influjo de los acontecimientos locales".

Más adelante agrega que salvo los pocos temas aborígenes que se infiltraron en algunas danzas, los elementos primos de los bailes argentinos son europeos aunque ellos no significa negar al pueblo la propiedad de sus danzas. Sin embargo, no obstante que los elementos son europeos, ellos arraigaron después de haber sufrido modificaciones por selección, hibridación, evolución o desgaste, en tanto que el estilo originario sufrió el influjo de las maneras socializadas en cada región, en cada grupo social o en cada reducto de los niveles etnográficos, fenómeno éste al que Vega llama "recreación de las formas".

Frente a lo vernáculo y lo europeo, se levantan, en grupos *sui géneris*, las influencias africanas o africanoides.

Más adelante, agrega que, entre la forma potencial de la danza y la forma realizada, se insertan las *maneras de hacer, el estilo, la intención, los elementos complementarios con que el danzante adereza y anima el esquema*, por ello afirma que en cualquier país occidental hay, fuera del superior, dos estilos principales: el de salón y el de tintero; por encima de ellos, los estilos de la campaña y, en los países americanos, el de los ambientes aborígenes y africanos. Todos pueden influirse y, por tanto, las *formas*, presentan distintos aspectos según las *maneras que las vitalizan*, que viene a explicar la diversidad de estilos y formas en nuestros bailes nacionales.

Desde los primeros tiempos de la Colonia alternaron en los salones de nuestros antepasados bailes europeos y *danzas del país*, nombre genérico con el que los documentos de la época los suelen citar. Vega recurre al testimonio de viajeros, quienes a continuación del rótulo general recordado, enumeran cuales son estas danzas del país.

En el segundo apartado de su Introducción: *Geografía y Danza*, el autor nos dice que una especie de determinismo geográfico ha pretendido encerrar los bailes argentinos en casilleros infranqueables, medida contra la cual se trata de reaccionar desde hace unos veinte años.

Por lo general se puede afirmar que las grandes danzas criollas se conocieron en todo el país y hasta en buena parte de Sudamérica. a título de ejemplo el autor sostiene que no se puede decir, por ejemplo, que el *gato* sea del sur, por cuanto existen documentos que atestiguan de que se bailó en el Perú, o que la *samacueca* sea cuyana, cuando se sabe que la conocieron hasta en California.

La división del país en cuatro zonas geográficas, según Vega, poco tiene que ver con lo relativo a geografía y danzas, y si bien acepta una división entre danzas orientales y occidentales, que responden a los grupos *Lima-Santiago de Chile* y *Río de Janeiro-Buenos Aires*, también cree que en ellos hubo recíproca introducción de cuñas más o menos durables, que hicieron posible la interfusión de nuestras danzas y bailes

En el tercer apartado el autor se refiere a la *Clasificación de las Danzas*, afirmando que las clasificaciones existen porque son necesarias. Las interesantes y atinadas observaciones del autor, lo llevan a una clasificación que luego dará unidad a la obra dividida en tres partes: a) *Danzas individuales*, b) *Danzas Colectivas*, y c) *Danzas de Parejas*.

El autor dedica la primera parte de su libro a las DANZAS INDIVIDUALES, donde el hombre o la mujer sola, constituyen el espectáculo. Algunas de ellas combinan a veces con danzas de parejas, pero, es la excepción, en tanto que otras admiten la competencia coreográfica de los solistas, como nuestro *malambo*, que es el baile más típico del grupo. Vega dedica particular atención a este baile que durante la centuria anterior, fué en la campaña argentina prueba de vigor y de destreza. Después de su clasificación en *malambo individual puro e individual en competencia*, el que a su vez puede ser en *alterancia*, en *sucesión* o *simultáneamente*, nos habla de su historia, rica en datos documentales y de propia experiencia, de su origen, de su música, y de su coreografía; termina diciendo que se trata de una *danza ruda pero sobria*. A continuación el autor, como en los demás casos, lo que nos exime de su comentario en lo sucesivo, agrega una abundante bibliografía que resulta muy valiosa para quienes quieran profundizar el conocimiento de nuestras danzas nativas.

Siguen a continuación los estudios relativos al *Sólo inglés* y a *La Campana*.

La segunda parte del libro está dedicada a las DANZAS COLECTIVAS, designación que el autor aplica a las danzas de grandes grupos en las que hombre y mujer no se reconocen como parejas. Carlos Vega explica otras

nombres empleados por alemanes e ingleses para este tipo de danzas, explicando porqué se pronunció por el de *danzas colectivas*, para aquellas donde baila la colectividad, es decir, un grupo de personas reunidas o concertadas para la danza. No interesa en ellas que el vecino del que danza sea hombre o mujer, porque otros *intereses* movilizan la colectividad. Decir *colectividad* no significa decir *totalidad*, porque ayer como hoy no todos danzan en las reuniones, haciéndolo por lo general los jóvenes. Pertenecen a este grupo el *Amilante*, el *Carnavalito*, la *Rueda* y la *Danza de las Cintas*. El autor dedica dos largos estudios a la *Danza de las Cintas* y al *Carnavalito*.

La extensión de la obra y la cantidad de danzas estudiadas, nos impiden hacer el comentario *in extenso* de cada una de ellas, limitándonos por tanto, a su enumeración y a un breve comentario sobre algunos bailes. Del *Carnavalito*, por ejemplo, diremos que el autor, después de proceder como en casos anteriores, es decir, después de su clasificación, su historia, su origen y su música, estudia su coreografía, detallando cada uno de sus pasos o figuras, a saber; *Círculo primero*, *Alas*, *Puente*, *Círculo Segundo*, *Molino*, *Canasta*, *Círculo Tercero*, *Rueda*, *Calles*, *Desarmes*, *Volteretas*, *Caracol* y *Final*.

La tercera parte, que es la más extensa, está consagrada, a las DANZAS DE PAREJAS, en las que hombre y mujer se reconocen como compañeros y bailan con ese carácter. Casi todos nuestros bailes tradicionales son de *pareja*; ésta puede *danzar suelta* o *tomada*, que es lo que engendra la primera subdivisión. En la primera la danza se ejecuta sin que los bailarines se toquen, con muy pocas excepciones. Este primer grupo de *parejas sueltas*, admite una subdivisión, el de la *pareja suelta interdependiente*, en la que la pareja coordina sus evoluciones con otras parejas en líneas, rondas, etc.; éstas a su vez reconocen una subdivisión más en *vivas* o *animadas*. El primer grupo comprende tan solo el *carnavalito moderno*, las animadas, en cambio, incluyen al *Cielito*, la *Media Caña*, el *Pericón* y la *Palomita*.

El grupo de las danzas por *parejas sueltas independientes*, realizan sus evoluciones sin relación con las demás parejas; este grupo se subdivide a su vez en *señoriales graves vivas*, en los que alternan tiempos lentos y vivos y que comprenden el *Cuando*, la *Condición* y la *Sanjuanina*.

La segunda subdivisión, clasificada bajo el rubro de *picarosas* y *apicaradas*, agrupa danzas ágiles y airosas en tiempos vivos, generalmente con pañuelos castañetas y zapateo; la larga serie incluye las siguientes danzas: *Aires*, *Arunga*, *Bailecito*, *Boliviana*, *Caballito*, *Calandria*, *Caramba*, *Como no*, *Consejo*, *Correntino*, *Chacarera*, *Chirimoyero*, *Gato*, *Gauchito*, *Horquilla*, *Lorencita*, *Lundú*, *Mariquita*, *Marote*, *Pa-*

jarillo, Pala Pala, Palito, Patria, Prado, Querumana, Remedio, Remesura, Resbalosa, Sereno, Tirana, Triunfo, Tunante, Amores, Ecuador, Escondido, Huella, Sombrero, Zamacueca, Cueca Zamba, Fandango, Jota y Firmeza.

La *pareja tomada* exige el enlace de los que danzan; la diferencia entre *toma distante* y *toma prieta* se hace notable. A este grupo, dice Carlos Vega, pertenecen los bailes europeos que se generalizaron en el siglo XIX y sus réplicas americanas. Los europeos incluían al principio figuras diversas que luego olvidaron. Esta sección se subdivide en *pareja suelta interdependiente* y *pareja suelta independiente*. En la clase *interdependiente*, las parejas combinan sus evoluciones y forman rondas, molinetes, arcos, etc., y figuras como la cadena, en que los compañeros se pierden y reencuentran. Las principales danzas argentinas de este grupo son: el *Cielito*, el *Pericón* y la *Media Caña*, descendientes de los *Branles* y las *Contradanzas* europeos.

El grupo de la *pareja suelta independiente* es la mejor representada en nuestro país. Sus danzas reconocen un origen común: la danza europea occidental de galanteos. La pareja baila sin relación con las demás parejas; se subdividen en *danzas entlazadas*, donde las parejas se toman estrechamente, como en el *Chamamé*, la *Chamarrita*, el *Chotis*, la *Habanera*, la *Mazurca*, la *Polca*, el *Vals* y algunas otras; frente a ellas tenemos las *danzas abrazadas*, en las que los bailarines se toman prietamente, como la *milonga*, el *tango* y los llamados *bailes modernos*.

Según Vega el vals llegó a Buenos Aires a principios del siglo pasado y, con poco respecto por las tradiciones locales, irrumpió en varios grupos sin tener en cuenta la clasificación que se acaba de recordar. Así por ejemplo, en las tres grandes danzas de pareja sueltas interdependiente, *Cielito*, *Pericón* y *Media Caña*, el vals intervino brevemente con carácter de figura; en la etapa agónica del *Montonero* o *Federal*, el *Vals* constituyó, algunas veces, una de sus partes. La *Polca*, a su vez que se difundió en la Argentina desde mediados del siglo XIX, produjo hibridación en algunas danzas picarescas, como en el *gato*, originando entonces una variante llamada *gato polqueado*.

A continuación el autor propone otra división de las danzas de *pareja suelta independiente*, en *danza singular de pareja mixta independiente* como el *Minué* y el *Cuando*, y *danza plural de pareja mixta*

con otras, mientras que en el primer subgrupo los dos danzantes constituyen todo el espectáculo. El autor nos dice que otros elementos lo llevaron a aceptar esta subdivisión ya que en la *danza singular* o del grupo solista, se distingue en la Argentina por otras características, tal como es su porte señorial, ceremonioso, en el que alterna una parte grave con otra animada en tanto que el grupo plural es francamente picaresco y su movimiento es siempre rápido, con poquísimas excepciones, como en el *Marote*. Las danzas singulares de parejas solista son cuatro: la *Condición*, el *Cuando*, el *Montonero* y la *Sajuarina*, en tanto que el otro grupo es muy numeroso; todas ellas son amoratorias y algunas se suelen bailar con *relaciones* o cambio de poesías entre los que bailan; otras utilizan elementos extraños como sombreros y pañuelos, y algunas, finalmente, ofrecen ciertas variantes como en las que el hombre baila con dos mujeres.

Después de esta ajustada clasificación de las danzas de pareja, el autor incluye las monografías que dedica a cada una de ellas, y así en el grupo de *Danzas de Pareja Suelta Interdependiente*, inicia la serie con un enjundioso y extenso estudio del *Cielito*, tan frecuente en nuestras llanuras, el más popular durante el período de la Independencia. Atraído por la revolución, dice el autor, vino de las pampas bonaerenses, ascendió a los estrados, se incorporó a los ejércitos y difundió por Sudamérica su enardecido grito rural. Soldado inmediato y pronto, al lado *independiente*, en las que incluye todas las *picarescas* y *apicarádas*: en esta última subdivisión la pareja independiente baila simultáneamente del himno majestuoso, es aguijón de la aventura; porfía en tierras lejanas, celebra el triunfo, vuelve libre y recoge su cansancio en los espíritus asociados a las grandes emociones de la gesta.

Sigue luego el no menos importante estudio que hace del *Pericón*, nuestra danza nacional por antonomasia, la que al decir del autor, se nos presenta al principio, como una variante del *Cielito* que corrió décadas envuelta en él. Es una danza que se bailó alternando los pasos con *relaciones*, y que luego fué incorporada a un drama popular, lo que vino a darle nuevo sentido. En el estudio que le dedica, el autor no olvida el papel que en su difusión tuvo don Pepe Podestá que lo llevó al Uruguay junto con el siempre recordado drama *Juan Moreira*, la novela de Eduardo Gutiérrez, transformada primero en pantomina circense, y luego, en abril de 1886, en un drama que fué representado por primera vez en un escenario del pueblo bonaerense de Chivilcoy por el recordado actor uruguayo José J. Podestá. En 1890, el circo se estableció en Montevideo y en dicha temporada, según el informe del mismo Podestá, el drama alcanzó 42 representaciones, cifra para entonces fabulosa. Diez meses después reapareció con éxito en los escenarios de Buenos Aires.

Viene a continuación su monografía sobre la *Media Caña* que descubre su nombre dentro de la primera década de la revolución de 1810. Parece ser que fué un desprendimiento del *Cielito*. Fué una danza preferentemente de la zona oriental, pero ésto no impidió que fuera conocida en el centro y aún en la zona andina. Debido a su difusión durante la guerra civil de 1838 a 1842, fué asociada al partido federal, decayendo después de su caída en 1852.

Pasa el autor luego a las danzas de *pareja suelta independiente*. Entre las señoriales estudia el CUANDO, danza tradicional celebrada antaño tanto en los salones como en la campaña de varias provincias y territorios del país. Sigue su monografía sobre la *Sajuarina*, danza que luego pasó a Chile con el ejército libertador de San Martín. "Al son de su música dice C. Vega, dábanse en confianza los espíritus y se allanaba el paso a las palabras que promovían sentimientos e inclinaban voluntades en el sentido de América libre". Se trata por tanto, de una danza que está íntimamente vinculada a nuestras gloriosas campañas que llevaron la libertad al país hermano. Según el autor es inútil recurrir para su historia a las tradiciones crales, porque nadie la recuerda en la Argentina, lo que hace pensar que se extinguió rápidamente, a mediados del siglo pasado, o que cambió de nombre para seguir subsistiendo en Chile.

Sigue de inmediato un estudio sobre la *Condición*, danza elegante y noble que nos da idea del donaire de aquellas generaciones argentinas que lucieron en tertulias familiares y en solemnes reuniones. Es un baile difícil de danzar, que en la actualidad, según el autor, solo artistas y aficionados de notables condiciones, soltura, elegancia y sobriedad, pueden realizar con éxito.

Carlos Vega estudia luego el *Montonero* o *Federal*, baile éste que hacia 1820 avanza y cobra notoriedad en Buenos Aires, se trata de una variante criolla de la ilustre familia coreográfica, que los representaron y caracterizaron durante largos siglos los Minués y las Gavotas.

Pasa el autor luego a las *Danzas de Pareja Suelta Independiente, picarescas y apicaradas*. Inicia la serie con la *Zamacueca*, que a cien años de su irrupción, después de haber incitado a la danza y exaltado el danzar a su paso por las tres Américas, hoy tiende a desaparecer y morir aferrada al suelo de modestas *remoliendas chilenas*, al de apartados lugares de Bolivia y Perú, o al de viejas pulperías o trincheras

argentinas. Sigue luego un interesante estudio sobre el nombre de esta danza que se le conoce indistintamente como *Cueca*, *Zamba*, *Chilena* o *Marinera*. Hace un largo estudio de la *Zamacueca* en la Argentina y de la *Zamacueca* en Chile, para seguirla luego en su evolución y difusión en otros países como Uruguay, Paraguay, Bolivia, Ecuador, México, Estados Unidos de Norteamérica y España. Incluye a continuación un breve, pero no por ello menos interesante ensayo sobre la *Zamba Antigua*.

Viene enseguida un estudio sobre otro de nuestros más difundidos y populares bailes, el *Gato*, gallardo y ágil baile criollo, celebrado en todo el país durante el siglo pasado. Según el autor, él documenta la índole de antiguas expresiones tradicionales argentinas, y puede ser, en las representaciones modernas, muestra de la fineza en el brío, de compostura en la vehemencia y de donaire en el vigor''. Estudia Vega a continuación la *Mariquita* que según su expresión, fué danza criolla sencilla y de agradable música, algo más apacible que el *Triunfo* y el *Escondido*, sus hermanas de origen.

El *Pala-Pala* es el tema de la monografía siguiente. Esta danza que se bailó en la reducida zona del país que abarca las provincias de Tucumán, Salta y Santiago del Estero, se asemeja a cualquiera de las hermanas *picarescas* o *apicaradas* por sus características tanto musicales como coreográficas. La denominación de *danza quichua* con la que a veces se la distingue, dió lugar a confusiones que Vega trata de aclarar en la historia que hace de su origen.

Sigue a continuación un estudio sobre el *Bailecito* cuya deliciosa música comunica a la acción coreográfica buena parte de su flexibilidad y de su gracia. "Último y único heredero de la antigua promoción que fué en Perú y Bolivia solaz de danzantes a lo largo del siglo pasado, dice Vega, alegra todavía los salones de la Quebrada de Humahuaca y los de muchos otros pueblos del extremo noroeste, grácil como antaño, sobreviviente personaje de fiestas extintas, su densa carga de años oculta en frescura''. (págs. 601-620).

Se ocupa el autor luego de la *Esbalosa*, danza hoy solo recordada por los ancianos. Rica en episodios coreográficos, su dispersión fué principalmente central y occidental.

El *Triunfo* es la monografía que sigue a la que acabamos de comentar brevemente. Se trata, dice el autor, de una danza vistosa y ágil, muy estimada tanto en las reuniones cultas como en las rurales de todas las provincias argentinas durante casi todo el siglo XIX. Define con propiedad las preferencias populares de antaño, y es por eso, particularmente recomendable si se trata de recordar pasadas etapas nacionales, especialmente los hechos de armas, a los que sin duda alguna alude su propio nombre.

La *Huella* es otra de las interesantes monografías que el autor incluye en el libro que comentamos. Se trata de una danza picaresca por sus giros y señorial por el tema de las manos, que se extendió por todo el país. Viví la ruda etapa de las guerras civiles y su recuerdo, como dice Vega, "trae consigo el de la época en que la Nación buscaba su camino trabajosamente, costosamente, por entre lanzas y bailes".

Un breve estudio sobre *los Aires*, es el que sigue a continuación, tocando el turno de inmediato a nuestra tan popular y difundida *Chacarera*, danza alegre y ruidosa que en la recomposición de una fiesta tradicional, o en la presentación de una serie de bailes criollos, puede oponerse a los graves o semigraves. Se trata de un baile al que dá continuo realce el zapateo.

Viene de inmediato un ensayo sobre el *Escondido* que durante todo el siglo pasado se bailó en todas las provincias argentinas; fué interpretado tanto por las clases cultas como por las populares; al brío picaresco que lo distingue añade el episodio pantomínico del compañero perdido.

Siguen luego dos ensayos breves, uno sobre la Calandria, danza de limitada dispersión, considerada por Vega casi como una anécdota folklórica y el *Pajarillo*.

Cierra el autor este primer tomo de su documentada obra, con un estudio sobre la *Firmeza*, en la que se aúnan elementos singulares. "Se trata, dice Vega, de un baile en que el cantor suelta una decena de voces de mando que los danzantes ejecutan real o simbólicamente. Una copla precede y otras sigue a tales voces de mando".

Complementan el tono interesantes y prácticos índices que facilitan la consulta del mismo.



Solo nos resta decir que, después de haber valorado en todo su alcance el significado y proyección de los ensayos que incluye en este primer volumen, esperamos con ansiedad el segundo, donde sin duda alguna el autor nos ofrecerá una muestra más de sus indiscutibles condiciones de estudioso e investigador.

Obras como la que tan extensamente hemos comentado, honran al país y a los intelectuales argentinos, que compenetrados en la Nueva Argentina, contribuyen con su esfuerzo a afianzar el prestigio de la misma, tanto dentro como fuera de sus propias fronteras.

F. Adolfo Masciopinto

