

*Voces
de Tinta*

MIGUEL A. GARCÍA Y GLORIA B. CHICOTE

Voces de Tinta

ESTUDIO PRELIMINAR Y ANTOLOGÍA COMENTADA DE *FOLKLORE ARGENTINO (1905)*
DE ROBERT LEHMANN-NITSCHKE



Centro de Estudios de Teoría y Crítica Literaria
FACULTAD DE HUMANIDADES Y CIENCIAS DE LA EDUCACIÓN
UNIVERSIDAD NACIONAL DE LA PLATA



IBERO-AMERIKANISCHES INSTITUT
PREUSSISCHER KULTURBESITZ



S M
B Ethnologisches Museum
Staatliche Museen
zu Berlin



VOCES DE TINTA

ESTUDIO PRELIMINAR Y ANTOLOGÍA COMENTADA DE *FOLKLORE ARGENTINO (1905)*
DE ROBERT LEHMANN-NITSCHE

MIGUEL A. GARCÍA Y GLORIA B. CHICOTE

Diseño y diagramación: Andrea López Osornio

Colaboración en el cuidado del texto: María Eugenia López



Editorial de la Universidad Nacional de La Plata

Calle 47 N° 380 - La Plata (1900) - Buenos Aires - Argentina

Tel/Fax: 54-221-4273992

e-mail: editorial_unlp@yahoo.com.ar

www.unlp.edu.ar/editorial

La EDULP integra la Red de Editoriales Universitarias (REUN)

1ª edición - 2008

ISBN N° 978-950-34-XXXXXXX

Queda hecho el depósito que marca la ley 11.723

© 2008 - EDULP

Impreso en Argentina

*A nuestros hijos, Francisco, Juan Ignacio y Gonzalo,
quienes están al inicio y al final de todos los recorridos.*

ÍNDICE

PRÓLOGO	11
ESTUDIO PRELIMINAR	
1. ACTORES, INSTITUCIONES Y PRÁCTICAS CULTURALES	
EN LAS CIUDADES RIOPLATENSES DE ENTRESIGLOS	17
Élites, migrantes y el control de la diferencia	17
Proyecto educativo, nuevos lectores e industria editorial	19
Cultura y literatura popular	23
2. ROBERT LEHMANN-NITSCHE: LAS COLECCIONES ENTRE EL EXOTISMO Y LA FASCINACIÓN	27
El asombro del científicismo europeo	27
De la antropología a la música	29
Tradiciones en clave de mitos fundacionales	33
<i>Biblioteca criolla</i> : barómetro de difusión de temas criollistas	34
<i>Biblioteca criolla</i> : también barómetro de difusión de temas no criollistas	40
El descubrimiento de la poesía marginal: pornografía, escatología y lunfardo	49
3. FOLKLORE ARGENTINO 1905: DEL FONÓGRAFO AL PAPEL	53
La ciudad de La Plata: hábitat de Lehmann-Nitsche y microcosmos de la cultura rioplatense	53
Los poemas del manuscrito	55
Cilindros y músicos	62
Las audiencias y la literatura popular impresa	68
Nuestra edición	71
SELECCIÓN DE POEMAS	
LOS POETAS CANÓNICOS	75
1. Ausencia	75
2. El negro Falucho	78
3. Nocturno	81
4. El pato. Cuadro de costumbres	84
5. En el abismo	90
6. Mi tapera	92
7. Un mozo... bien!	95
8. Trova	99

LOS NUEVOS POETAS	103
9. A mi guitarra	103
10. El silencio de las tumbas	105
11. Delirio	107
12. Despedida	109
13. El cóndor andino	110
14. La flor del monte	112
15. La morocha	114
16. La mañanita	119
17. Lamentos de Santos Vega	121
18. Meditación	123
LETRADOS Y GAUCHOS	125
19. Fragmento del <i>Fausto</i>	125
20. Gobierno gaucho	127
21. Contratiempos	130
22. A mi china	133
23. El baile de mi mamita	137
24. Payada de contrapunto	140
LA VOZ DEL INTERIOR	143
25. Vidalitas I y II	143
26. Relaciones populares I	146
27. Relaciones para la zamba	148
28. La huella I y II	150
29. Relaciones para el gato	153
30. Relaciones populares para el gato. Milongas terribles	156
ASÍ CANTA EL ARRABAL	159
31. El otario	159
32. El baile en la de Tranqueli	162
33. La flor de la Magdalena	164
34. Guido en paños	167
35. Por la avenida	169
36. Carta enviada por el General Justo José de Urquiza al Presidente Santiago Derqui	174
APÉNDICES	177
APÉNDICE I	179
APÉNDICE II	181
BIBLIOGRAFÍA CITADA	191
IMÁGENES	201
CONTENIDO DEL CD	227

PRÓLOGO

Este libro constituye la edición parcial y anotada de un manuscrito inédito de Robert Lehmann-Nitsche en el cual fueron reunidos un conjunto de poemas que se cantaban en el área cultural del Río de la Plata entre fines del siglo XIX y principios del XX. Los textos que integran el manuscrito se corresponden con las versiones grabadas en un fonógrafo por el mismo investigador en la ciudad de La Plata entre los meses de febrero y mayo de 1905. La amplia variedad de géneros poéticos y musicales presentes en este *corpus*, y la diversidad de registros de escritura, narrativas y personajes que ellos abordan, dan cuenta de la pluralidad de actores, prácticas y representaciones propias de los escenarios urbanos de entresiglos, en el momento en que la cultura criolla de carácter fundamentalmente rural y los estilos de vida de miles de inmigrantes europeos comenzaban a fusionarse y a plasmar nuevas formas de convivencia. En el marco del proyecto modernizador propiciado por el Estado, los dos flujos migratorios, del campo a la ciudad y de Europa a Argentina, dieron lugar a la constitución de paisajes urbanos muy heterogéneos en los cuales diferentes tipos sociales compartían la proximidad de una geografía surcada por desigualdades económicas y culturales.

En el pasado, el conjunto de poemas que editamos en este libro eran poseedores de una naturaleza lúdica y transformadora, empleados por los habitantes urbanos para describir, domesticar y comprender el mundo emergente, y para delinear una frontera entre sus peculiares formas de ser y esa otredad amenazante que pugnaba por establecer zonas particulares de familiaridad. En la actualidad, esos mismos poemas testimonian el carácter fundante e inestable de esa realidad, con letras y músicas que operaron como un campo de experimentación en el cual escritores, músicos, lectores y oyentes intentaban reconfigurar y vigorizar sus viejas identidades desterritorializadas.

En estas páginas ofrecemos una caracterización general del manuscrito y nuestro juicio sobre la perspectiva teórico-metodológica desplegada por Lehmann-Nitsche en torno a la recolección de los poemas y a la confección del manuscrito. Partimos de

una coordenada cultural proclive a reanimar en los textos esa profusión de actores sociales y juegos de exotización y reconocimiento, que incursiona en los aspectos literarios, lingüísticos y musicales pero evita un estricto análisis estructural tanto en el orden discursivo como en el musicológico. Asimismo, una selección representativa y anotada del *corpus* nos permite establecer relaciones con el fenómeno de la literatura popular impresa en sus vertientes criollistas y europeizantes, dando cuenta de cómo ha sido comprendida la emergencia de dicha literatura por otros investigadores. Si bien en este trabajo está presente una larga tradición de estudios textualistas que afecta al análisis formal y a la exaltación de las figuras del escritor y del lector, intentamos además, un poco en sentido divergente de esa tendencia, poner de relieve el consumo auditivo de estas expresiones llevando a un primer plano al sujeto, que no se constituye sólo como un individuo lector fascinado por la flamante adquisición de la tecnología de la lecto-escritura, sino también como un consumidor de esos mismos textos a partir de su condición de oyente.

El objetivo último, o tal vez deberíamos decir primero, es hacer confluír el desarrollo de todos estos aspectos en una cuestión que ha sido obsesivamente abordada por las ciencias sociales y las humanidades desde el romanticismo: las relaciones entre las llamadas cultura popular y letrada, y entre los medios de comunicación orales y escritos. En este sentido, la edición del manuscrito ha sido casi un pretexto para reflexionar en clave cultural sobre el proceso que atravesaron los centros urbanos rioplatenses en ese período, el cual marcó el rumbo que adoptaron tanto la literatura como la música popular en las décadas siguientes.

Con estas expectativas en el horizonte, valga la paráfrasis haussiana, brindamos en primer lugar una descripción del ambiente sociocultural urbano de la época, resaltando la incidencia de las migraciones interna y externa, el plan modernizador y el proyecto educativo emprendidos por el Estado, la aparición de un circuito de literatura popular impresa y su interacción con el circuito letrado. En segundo término, dedicamos un apartado a la figura de Lehmann-Nitsche a fin de comprender cómo operó en su labor aquello que Hans-Georg Gadamer (1991) definió como pertenencia a una tradición de pensamiento. Establecemos, entonces, un diálogo entre los textos que componen el manuscrito, la colección de literatura popular impresa también reunida por Lehmann-Nitsche, conocida como *Biblioteca criolla*, las monografías que dedicó a temas y personajes gauchescos, y su libro *Textos Eróticos del Río de La Plata* (1981). En tercer lugar, exponemos nuestras reflexiones sobre aspectos contextuales, literarios y musicales de los poemas para introducir la selección de textos anotados con transcripciones musicales. Reproducciones de imágenes de la época pertenecientes al Legado Lehmann-Nitsche y un disco compacto (CD) con registros sonoros completan la publicación.

La movilidad caracterizó la vida del colector y sus materiales, ya que ambos efectuaron diversos traslados desde el Río de la Plata hasta la vieja Europa. Cien años después, nuestra investigación, guiada por el propósito de volver a establecer la

alquimia entre personas y cantos, tuvo un sino semejante de trashumancia por diferentes instituciones que posibilitaron la realización del presente libro. Deben ser mencionadas aquellas que nos permitieron acceder a los materiales, como el Archivo de Fonogramas del Museo de Etnología de Berlín, donde se hallan el manuscrito y las grabaciones fonográficas, y el Instituto Ibero-Americano de la misma ciudad, sede del Legado Lehmann-Nitsche (www.iai.spk-berlin.de). Entre las instituciones que financiaron las estadias de investigación y la publicación, una vez más el Instituto Ibero-Americano, la Fundación Alexander von Humboldt, el Deutscher Akademischer Austauschdienst (DAAD), el Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Tecnológicas de Argentina¹ y la Facultad de Humanidades de la Universidad Nacional de La Plata. A todas ellas manifestamos nuestro reconocimiento. Asimismo, queremos agradecer a los colegas alemanes que alentaron el proyecto desde sus inicios: Susanne Ziegler, Christian Lars-Koch, Barbara Göbel, Peter Birle, Gregor Wolf, Albrecht Wiedmann y muy especialmente a Christian Wentzlaff-Eggebert. También nuestro agradecimiento a los colegas argentinos que colaboraron con sus saberes en distintas instancias de la investigación, como Miguel Dalmaroni, Mercedes Rodríguez Temperley, Graciela B. Restelli, Graciela Wamba Gaviña, Rubén Travieso, Felipe Traine y Francisco García Chicote por sus pesquisas lingüísticas y filológicas.

MIGUEL A. GARCÍA Y GLORIA B. CHICOTE

Enero 2007 - Febrero 2008

Berlín - La Plata - Monte Grande

1. La investigación se desarrolló como parte del proyecto titulado «Un mapa cultural de lectura: circuitos cultos y circuitos populares de mercado en la literatura argentina, 1880-1930; vinculaciones con América Latina y España» (PIP/CONICET 5076, 2005-2007), dirigido por Gloria Chicote y codirigido por Miguel Dalmaroni. En el contexto de dicho proyecto, presentamos algunas de las ideas y de los análisis vertidos en estas páginas (Chicote, 2006a, 2006b, 2007a, 2007b; García, 2005, 2006a, 2006b, 2007a, 2007b, 2007c y en prensa). Asimismo, advertimos al lector que esta obra está en estrecha correspondencia con una publicación del Archivo de Fonogramas del Museo de Etnología de Berlín (García, en prensa) consistente en dos CDs y un cuadernillo bilingüe español-alemán que constituyen una edición parcial y anotada de las grabaciones efectuadas por Lehmann-Nitsche mencionadas al comienzo de este prólogo.

*E*STUDIO PRELIMINAR

1. ACTORES, INSTITUCIONES Y PRÁCTICAS CULTURALES EN LAS CIUDADES RIOPLATENSES DE ENTRESIGLOS

Élites, migrantes y el control de la diferencia

El contenido del manuscrito que nos ocupa estimula una reflexión sobre el complejo desarrollo de la cultura argentina entre 1880 y 1920. Un modo posible de representar este escenario es retomando el concepto bajtiniano de cronotopo, en tanto describe una intersección de espacio y tiempo en la cual confluyen actores sociales de distinta procedencia, quienes, aunque consiguen crear y recrear prácticas específicas, logran mantener en forma simultánea sus improntas particulares. Entre las variadas localizaciones de este proceso, los centros urbanos de Buenos Aires, Rosario, La Plata y Montevideo fueron protagonistas de una de las más profundas transformaciones culturales y sociales de su historia en el momento en que la concentración de masas migrantes cambió diametralmente el signo idiosincrático de su condición de aldea poscolonial.

Una cultura criolla de carácter fundamentalmente rural que comenzaba a extenderse hacia la urbe se superpuso y fusionó con los estilos de vida de miles de inmigrantes europeos que llegaban al país atraídos por el proyecto industrializador emprendido por el Estado. La magnitud del movimiento migratorio externo quedó bien retratada en los resultados que arrojó el censo de 1914 al poner de manifiesto la existencia de una población de 7.885.000 habitantes, de los cuales alrededor del 50% eran extranjeros y, entre estos últimos, el 80% provenía de Italia y España. Los flujos migratorios dieron lugar a la constitución de un escenario cultural muy heterogéneo en el que diferentes tipos sociales convivían en una misma geografía de surcos fragmentados.

Sin embargo, ese eclecticismo atomizador fue neutralizado en cierta medida por el programa de modernización que tuvo el propósito de contrarrestar tal diversidad cultural. A partir de la década del ochenta, el Estado emprendió con éxito manifiesto la puesta en marcha de un proyecto educativo que logró hacer descender el índice de

analfabetismo a un 4% hacia fines del siglo XIX y provocó la consecuente aparición de un fenómeno totalmente novedoso para la época y la región: el acceso casi masivo a la lecto-escritura. A su vez, en esa misma década coadyuvó a la concreción del proyecto nacional la definición de sus objetivos centrales: el pacto de dominación que incluía el exterminio del aborigen y la integración del gaucho en el sistema económico y social, la adopción definitiva del modelo económico agro-exportador que se imponería con éxito en las décadas siguientes y la reproducción del entramado social con carácter aluvial debido al impacto demográfico y cultural de la inmigración (Romero, 1987), en coincidencia con el proceso de urbanización ya mencionado.

A pesar de los esfuerzos del Estado por controlar la diversidad que distinguía los centros urbanos, la textura heteróclita resultante de la convergencia de actores que pugnaban por delimitar sus nuevos y a veces amenazados territorios se impuso conformando la materia prima de los debates y acciones que caracterizaron toda la cultura argentina de la primera mitad del siglo XX. La elite político-intelectual, en tanto artífice de controversiales políticas culturales y educativas, tuvo un papel protagónico mediante la creación de una «república de las letras» (Dalmaroni, 2006), también denominada por Ángel Rama (1984) «ciudad letrada». El positivismo aportó a este grupo político-intelectual ubicado en la función dirigente y dominante, que se arrogó la construcción del Estado, tanto la concepción teórica como el método desde el que construyó su mundo de representaciones.² Al amparo de la racionalidad cientificista y de la doctrina del progreso, esta élite intentó interpelar a esos nuevos sujetos desterritorializados mediante un conjunto de disposiciones, creencias y valores de efecto integrador y homogeneizante.³ Las estrategias que adoptaron para llevar adelante esa política consistieron en ofrecer a nativos y extranjeros formas identitarias y un conjunto de saberes útiles a la experiencia y la práctica. Paralelamente, los discursos germinales que conformaron la ideología y el campo intelectual del Centenario se conectaron con la fundación de la literatura argentina. Aún persiste cierto interrogante acerca del lugar que se les asigna a estos artífices del progreso en la historia de la literatura, mientras que no cabe duda acerca del podio adquirido por esos intelectuales en la historia de las ideas como resultado de la alianza primigenia entre escritores y Estado, ya que para ellos la planificación estatal fue entendida como la función principal de las nuevas letras.⁴

Los mundos simbólicos diseñados por esta minoría no lograron impregnar inmediatamente el conjunto de la sociedad, puesto que esta desarrolló distintos espacios resultantes de su traza heterogénea y dinámica que los estudios sobre la cultura de

2. Oscar Terán advierte que la intelectualidad recurrió al «prestigio de la ciencia como dadora de legitimidad de sus propias argumentaciones» (2000: 9).

3. Miguel Dalmaroni (2006) resalta también la presencia de centros externos que tuvieron papel de metrópolis o polos culturales, horizontes de paradigmas estéticos y a la vez instancias definitivas de consagración.

4. Véanse las clásicas contribuciones a este debate de Carlos Altamirano y Beatriz Sarlo (1983a y 1983b).

los sectores subalternos tienden a resaltar. La conformación de la cultura argentina en su período fundacional se caracterizó por una convivencia en tensión de sus disímiles actores. No obstante, debe admitirse que, en las décadas siguientes, en tanto los lazos de subordinación se transformaban debido a las posibilidades de movilidad y ascenso social, los ciudadanos comenzaban a compartir un imaginario común que los aglutinaba y del cual emergía la nueva Nación (Taylor, 2006).

Proyecto educativo, nuevos lectores e industria editorial

El espacio urbano es el escenario en el cual los sujetos vivencian experiencias de horizontalidad y verticalidad, proximidad y lejanía, exhibición y ocultamiento, sociabilidad y anonimato. En este teatro germinan los tópicos de los grandes relatos de la modernidad que constituyen la clave para comprender la época: el progreso, la Nación y la revolución. Conceptualizaciones todas con aura mítica transmitidas por distintos grupos en mensajes dirigidos a ellos mismos y a otros que simultáneamente pugnan por definirse. Los centros urbanos rioplatenses de este período compartieron con otras sociedades occidentales los rasgos de la última fase de construcción del imaginario de la modernidad, extendido más allá de las élites que lo adoptaron inicialmente a otros segmentos de la pirámide social, a través de la masificación de las culturas.⁵ Industrialización, urbanización, educación generalizada, junto con el desarrollo paralelo de organizaciones sindicales y políticas, fueron los procesos que reordenaron, según leyes masivas, la vida social antes de la aparición de la prensa, la radio y la televisión, y antes también de la consolidación de los proyectos nacionales gracias al encuentro de los estados con las masas promovido por las tecnologías de la comunicación. Néstor García Canclini señala al respecto:

hacer un país no es sólo lograr que lo que se produce en una región llegue a otra [...] requiere de un proyecto político y cultural unificado, un consumo simbólico compartido que favorezca el avance del mercado... (García Canclini, 2001: 207)

Este fenómeno se conectó directamente con la difusión del proyecto educativo y la consecuente ampliación del campo de lectura que se desarrolló casi paralelamente en los países industrializados de Europa, en América del Norte y en la Argentina austral. En virtud del proyecto educativo de Sarmiento, considerado pilar del progreso, primer instrumento de modernización y factor esencial de la integración del inmigrante, se cimentó la base de la lucha contra el analfabetismo y, a pesar de las falencias en su implementación, fue posible en las últimas décadas del siglo XIX cumplir con sus objetivos.

5. Taylor denomina a esta fase «la invención del pueblo» (2006: 174).

En el área rioplatense, al igual que en los grandes centros de irradiación cultural del exterior, el final del siglo XIX ha sido señalado como la «edad de oro» del libro, ya que por esa fecha la lectura se convirtió en patrimonio intangible de la mayoría de la población. Pero, paradójicamente, la primera generación que accedió a la alfabetización masiva fue también la última que consideró al libro como un instrumento único de comunicación, ya que, casi de inmediato, tuvo que rivalizar con la proliferación de la prensa periódica, la literatura folletinesca y, un poco más tarde, con la radio y los demás medios de comunicación electrónicos. Los editores sacaron rápido provecho de las oportunidades brindadas por la industrialización de la literatura a la expansión capitalista, mientras que en igual medida se acrecentaban las sospechas de los intelectuales sobre la compatibilidad entre el proceso de mercantilización y el *verdadero* arte. En este contexto, el incremento de la educación primaria provocó un aumento exponencial del público lector a tal punto que en muchos casos la institución estaba a la retaguardia de la demanda de los ávidos lectores por ampliar sus saberes animados por la posesión misma de la letra escrita. Asimismo, el intento estatal de utilizar la educación como un aparato de control ideológico, físico y moral de los sujetos, dio lugar a la emergencia de lectores con necesidades diferenciadas, tales como mujeres, niños y obreros, quienes originaron nuevas prácticas de lectura (Lyons, 1998).

Las **mujeres** formaban una parte sustancial de este público emergente. El público femenino siguió siendo consumidor de novelas tal como había ocurrido durante la tardía Edad Media y la Modernidad temprana. Se creía que las mujeres gustaban del género porque se las veía como seres dotados de gran imaginación, de limitada capacidad intelectual, frívolas y emocionales, que integraban a su ociosa vida cotidiana contenidos ficcionales de poca exigencia. La novela era la antítesis de la lectura práctica e instructiva y de los periódicos que informaban sobre los acontecimientos públicos, pertenecientes a la esfera reservada a los hombres. También se mantuvo otra particularidad del consumo femenino, como lo fue el desarrollo de lecturas individuales y silenciosas, diferenciado del consumo de los hombres, que se reunían en bares o talleres para leer en voz alta. Pero, a través del acto de lectura, las mujeres se aventuraron en un terreno reservado a los hombres, ya que el ejercicio mismo de la lectura, en esa primera etapa de alfabetización, resultaba incompatible con el concepto de buena ama de casa de las familias obreras. Asimismo, a ellas estaban dirigidas nuevas formas de literatura, tales como los manuales de cocina y las revistas mensuales ilustradas que desarrollaban contenidos heterogéneos, desde tendencias de la moda hasta los avatares de la causa femenina. Imperaban en estas publicaciones los textos sintetizados y las ilustraciones intercaladas que proponían una lectura fragmentada.

En la Europa del siglo XIX, el fenómeno de la difusión de la lectura en los **niños** fue el producto de la expansión de la educación primaria, y en la Argentina constituyó el resultado de la implementación de los preceptos sarmientinos. Florecieron revistas de contenidos infantiles y literatura pedagógica religiosa y laica. Diversas modalidades literarias de ficción, como las fábulas de La Fontaine, *Robinson Crusoe*, las novelas de

Julio Verne, participaron en la emergencia de ese fenómeno que Philippe Ariès (1987) denominó «la invención de la infancia», es decir, la definición de la infancia y de la adolescencia, por primera vez, como fases específicas de la vida con sus propios problemas y necesidades. Además, prosperaron los manuales instructivos, desde abecedarios elementales hasta compendios disciplinarios que tuvieron el propósito de imponer a los niños un código moral estricto y plenamente convencional. También fueron destinadas al consumo infantil historias ambientadas en lugares exóticos orientadas a captar la imaginación a través de la apelación a la bondad de los animales y los cuentos de hadas que incluían mensajes moralizantes y referencias religiosas.

La **clase trabajadora** ingresó al circuito de recepción tanto con textos impuestos por el sistema educativo, como con la irrupción de un nuevo campo de lectura construido por ellos mismos. En las ciudades rioplatenses tuvieron especial importancia las bibliotecas públicas, producto de la densa urbanización, que perseguían fines filantrópicos y también políticos (Gutiérrez-Romero, 1995), ya que, como las escuelas de las fábricas, intentaban conformar una juiciosa élite trabajadora respetuosa del sistema de valores de la clase dirigente. Pero, paralelamente, los lectores obreros luchaban por crear su propia cultura literaria, lejos del control burgués, burocrático o religioso. La reducción de la jornada laboral aumentó las posibilidades de leer de la clase obrera. Surgió entonces la convicción de que el conocimiento era poder y el poder era conocimiento. En dirección opuesta al objetivo fijado por la clase dirigente, la lectura, en vez de allanar las tensiones sociales, las incrementó, ya que condujo a una mayor conciencia identitaria y al dominio de la palabra impresa por parte de una *intelligentsia* obrera que difundió su ideología a través de una ética de la automejora, en estrecha conexión con el encomio del autodidactismo.

En ese momento de avance vertiginoso de la lectoescritura en correspondencia con la masificación de la cultura, la oralidad mantuvo su prestigio convocante. A pesar de que la capacidad de leer y escribir dejó de ser patrimonio exclusivo de una élite y pasó a ser entendida como un bien común al que todos podían acceder, los nuevos consumidores se apropiaron de la letra a partir de modalidades instrumentales que denotaban resabios de la cultura oral primigenia. La memorización y la vocalización socializada de los textos escritos resultaron operaciones eficaces para transmitir el conocimiento entre emisor y receptor que se daba en el marco de la *performance*. La difusión oralizada de los textos adquirió relevancia en la politización y autoformación de los trabajadores. La vocalización sobrevivió en el campesinado, ya que en el ámbito rural las comunidades en las que aún persistía el analfabetismo sacaron provecho de la lectura colectiva. Asimismo, la comunicación oral continuó siendo una práctica extendida entre las clases medias para propiciar ámbitos de debate.

La ampliación de un público alfabetizado, la aparición de nuevas tecnologías en el campo de edición que permitieron abaratar costos y multiplicar tiradas, y la vinculación de autores y editores en una empresa común, representan algunos de los factores que posibilitaron la irrupción de un novedoso fenómeno editorial en los centros

urbanos rioplatenses. Aparecen así numerosas colecciones de diverso signo y muy variados programas cuya difusión se situaba al margen de las librerías tradicionales, en kioscos, estaciones de subterráneo y ferrocarril, venta a domicilio, etc. Estos textos se agrupan bajo el común denominador de *literatura barata*, es decir, al alcance de empleados, oficinistas, costureras, obreros y, en general, de una población no sobrada en recursos pero abierta a los consumos culturales. El fenómeno de esta literatura hebdomadaria cobró una dimensión que alarmó a los espíritus celosos de la educación estética y moral de la población menos instruida. Se planteó entonces un debate sobre las causas de lo que se conceptuó como una perniciosa enfermedad, la *mala lectura*, y sobre sus maneras de combatirla. Pierini (2002) estudia la reacción de los escritores pertenecientes al circuito letrado frente a este fenómeno con especial referencia a las novelas semanales. En 1923, *La Razón*, un vespertino de carácter conservador, arremetió contra la influencia de este tipo de literatura a través de una serie de notas reunidas bajo el título «Literatura pornográfica, ñoña o cursi. Nuestra encuesta para averiguar por qué el público, los autores y las casas editoriales facilitan su incremento». Para la encuesta se seleccionaron diez figuras destacadas en el campo de la cultura, escritores, editores, periodistas, críticos de arte, entre los que se encontraban Leopoldo Lugones, Ricardo Rojas, Juan Agustín García, José Ingenieros y Manuel Gálvez. Pierini concluye:

A través del análisis de la encuesta se puede trazar un perfil de una etapa de la cultura argentina, en la que se hacen patentes las tensiones entre los diversos factores que emergen en esta modernidad: la irrupción de la masa inmigrante y su influencia sobre el idioma nacional; el papel civilizador que se le confiere a la escuela y a la prensa; la presencia del mercado que modifica los valores establecidos y renueva el canon hasta entonces indiscutido; la polémica en torno a la obra literaria como objeto de arte o como mercancía. (2002: 50)

El espectro de juicios vertidos en la mencionada encuesta, mayoritariamente contrarios a la literatura popular impresa, patentizan el intento de ejercer control sobre la lectura a través de la vigilancia y la censura. Una vez más, ese propósito fue fallido, ya que en forma paralela proliferaban las ediciones, se dificultaba progresivamente la eficacia de este control y prevalecía ante todo la convicción del poder liberador de la lectura.

En la misma época tuvo un desarrollo inusitado la circulación de la prensa periódica. Ernesto Quesada (1883) consignaba que en 1877 existía, en las ciudades rioplatenses, un título de periódico cada 15.000 habitantes y, en 1882, uno cada 13.509. Estas cifras ubicaban a la Argentina en el cuarto lugar entre los países de mayor producción de periódicos, después de Estados Unidos, Suiza y Bélgica. Por su parte, Navarro Viola (1880-1888) registraba 109 publicaciones periódicas para 1880 y 407 para 1886. Estos datos permiten inferir que el incremento de la capacidad de lectura propiciado por la escuela pública era una realidad tangible.

Cultura y literatura popular

La especificidad de la cultura popular, y en particular de uno de sus instrumentos de representación simbólica, como lo es la literatura popular, constituyó una preocupación reiterada de diferentes corrientes teóricas desde el romanticismo hasta la posmodernidad. Los debates se llevaron a cabo en estrecha relación con el nacimiento y desarrollo de los estados modernos y la competencia normativa del Estado Nación en la regulación de los procesos culturales. En el seno de estas discusiones, también se reflexionó sobre las categorías de folklore, cultura tradicional, cultura de masas, industria cultural y sobre el concepto de pueblo, desde variadas perspectivas que incluyeron las polaridades de oralidad y escritura, ámbitos rural y urbano, educación institucional y no institucional.

A lo largo del siglo xx los interrogantes sobre la cultura popular se convirtieron en espacios matizados de tensión teórica. Cabe mencionar el análisis relativista de las conexiones entre pueblo y literatura que plantean Grignon y Passeron (1991), los recorridos de historiadores como Peter Burke (1991), Carlo Ginsburg (1994) y Roger Chartier (1994, 1998, 1999) que retrotraen la interrogación sobre el tema a la génesis de la Europa moderna, los postulados de la filosofía política, desde Antonio Gramsci (1974), quien esboza la reflexión en términos de dominación, reescribiendo la dicotomía entre alta cultura y baja cultura con las categorías de clase dominante y clases subalternas, hasta los trazos de la polémica entre los representantes de la Escuela de Frankfurt, especialmente Theodor Adorno (1984) y Walter Benjamin (1980). Finalmente, en una lista que no pretende ser exhaustiva, se añaden los análisis de antropólogos como Clifford Geertz (1991), su definición de cultura desde una postura integradora, Néstor García Canclini (2001), a partir de su concepto de teatralidad; semiólogos como Humberto Eco (1990), con su caracterización de los grupos de apocalípticos o integrados en correlación con las posibilidades de recepción de la cultura de masas, o Mijail Bajtin (1987) con su visión de la parodia y el carnaval.

Con respecto al contenido ideológico de la cultura popular, se puede apreciar que algunos de estos enfoques adoptaron posiciones claramente divergentes. Por un lado, se le atribuyó a la cultura popular propiedades altamente conservadoras, en tanto objeto de manipulaciónpreciado de las ideologías populistas y producto de recepción pasiva entre sus destinatarios, quienes se limitarían a mimetizar las prácticas de la cultura dominante. Por otro, se la consideró el germen de conductas contestatarias que cuestionan los mandatos del poder hegemónico. No es la intención de estas páginas dirimir una polémica de vasta trayectoria en la que diferentes disciplinas intentaron resolver la complejidad del problema, sino simplemente señalar que la mirada hacia los productos literarios de esta cultura siempre implica un anclaje en una discusión teórica aún vigente y, «en definitiva, la culta y excluyente etiqueta de 'popular' y su reticente acompañamiento de calificativos como semipopular, popularizado, popularizante, etc.» (Botrel, 1999: 49), corresponde en muchos casos a un reduccionismo

académico. Quienes formamos parte de la cultura académica, institucional, letrada, podemos acceder a la cultura popular a través de documentaciones que reúnen objetos disímiles, los cuales dan cuenta de procesos de apropiación de prácticas canónicas y de tensiones interactivas entre los circuitos denominados simplícidamente letrado y popular.

Una copiosa literatura popular impresa que irrumpió en el área rioplatense a fines del siglo XIX se convierte en materia incandescente para reavivar los dilemas teóricos enunciados en los párrafos anteriores, como un fenómeno de dimensiones espectaculares que signará el desarrollo de la literatura argentina de la primera mitad del siglo XX. El vendaval de novedades que intervinieron en la conformación de la cultura argentina moderna ejerció influencia sobre esa literatura: en ella se plasmaron los nuevos procesos de producción industrial de los artefactos culturales, los nuevos formatos, las nuevas modalidades de circulación y los nuevos tipos de recepción y apropiación.⁶ El éxito de esta abundante y heterogénea literatura que circulaba con fluidez por el cambiante escenario rioplatense fue consecuencia del acceso progresivo de un conjunto variopinto de sujetos a la lectoescritura. Mediante la experiencia de lectura, nativos, hijos de extranjeros y extranjeros de diversas nacionalidades reclutados en las ciudades de mayor densidad inauguraban un contacto directo con diferentes géneros literarios, registros de escritura, narrativas y personajes. Toda esa materia polimorfa llegaba a las manos de los nuevos lectores a través de hojas sueltas y cuadernillos que se adquirían en los sitios habituales de venta de periódicos –plazas, mercados, kioscos, tabaquerías–, en las proximidades de los accesos a circos y teatros, y en el interior mismo de eventos políticos y fiestas populares, entre otros lugares. En ocasiones, su comercialización incluía la venta de objetos como abanicos para las damas y tirantes y bastones para los caballeros, que reproducían imágenes o textos de una obra.⁷

Los nuevos productos impresos reflejaban e interactuaban con los cambios demográficos y las tensiones sociales, los conflictos entre nativos y extranjeros, urbanos y rurales, compadritos y provincianos. Este circuito alternativo de literatura, compartido con expresiones teatrales y canciones populares, tematizaban las huelgas obreras, los problemas de vivienda, los oficios, las conductas sociales de tipos como el gringo, el anarquista, el compadre, el malevo y, muy especialmente, una galería de personajes

6. El término «vendaval» y algunos de los conceptos que siguen retoman lo desarrollado en la introducción de Chicote y Dalmaroni (2007).

7. Al referirse a uno de los formatos comerciales de esta literatura, el pliego suelto, Diego Catalán señala que:

El pliego suelto es el resultado del descubrimiento, por parte de impresores y librerías, de que el verdadero negocio de las prensas no estaba (como creyó Gutenberg) en la reproducción de grandes códices para un público internacional minoritario, sino en la difusión de un ámbito lingüístico nacional de un sinnúmero de textos baratos. Los ciegos vendedores de pliegos sueltos constituyen el último paso en el esfuerzo de ampliar más y más las fronteras del mercado de la letra impresa en un esfuerzo por vendérsela incluso a los no alfabetizados. (1997: I, 311-312)

femeninos que iban desde la madre abnegada hasta la prostituta, a la par que testimoniaban desde su eclecticismo la movilidad de la vida en las ciudades.

La literatura popular en prosa y verso recogió la complejidad de la situación político-social y cultural, denunciando la injusticia, la sordidez y la delincuencia,⁸ a través de modalidades lingüísticas también innovadoras, tales como el lunfardo, el cocoliche, o de la apropiación de giros del habla gauchesca y modismos regionales. Un vasto sector sociocultural suburbano y semirural de asalariados, obreros, artesanos, versificadores y cantores produjo en el campo de la literatura, el teatro y la música, manifestaciones artísticas en principio marginadas que adquirieron fuerza y consistencia desde la realidad (Rey de Guido y Guido, 1989). Las formas poéticas populares se desarrollaron paralelamente a la poesía ilustrada, la gauchesca, la modernista y el lirismo social, a través de manifestaciones que aportaron a la literatura «un espesor» (Rama, 1984) dinamizante e intermitente de la evolución literaria lineal y progresiva en la medida en que posibilitó la convivencia de secuencias literarias diferentes.

En los folletos populares adquiere especial importancia la lectura no tipográfica a través de narrativas iconográficas que acompañan la letra escrita y los carteles que pueden ser señalados como antecesores de las historietas.⁹ Por su parte, la lectura tipográfica se convierte en fragmentada, discontinua, y también en fingimiento de lectura de personas analfabetas, quienes transforman el significante incomprendido en múltiples significados virtuales que satisfacen los deseos del receptor. La lectura tiene como objetivo primero la memorización, que permite devolver los textos al circuito de la oralidad, ya sea como recitaciones o como letras de canciones en las cuales las categorías de autor y propiedad intelectual pasan a un segundo plano. Tal como ilustra el *corpus* editado en este libro, los códigos lingüístico y musical están entrelazados en esta vocalización de textos procedentes de distintos contextos.

El carácter desechable de esta literatura se encuentra en su misma esencia, ya que fue escrita para consumo inmediato a través de la memorización y no para ser resguardada en los estantes de un archivo o biblioteca. Su fragilidad determina que se haya conservado sólo en colecciones reunidas por curiosidad literaria y antropológica, y que aún hoy la mnemoteca de los consumidores sea la principal fuente de indagación.¹⁰



8. Esta actitud contestataria se fue modificando a medida que las masas resolvían sus problemas de integración, de vivienda y de estabilidad laboral. En los años posteriores tendieron a constituirse como un conjunto cada vez más homogéneo, conformista y reformista, producto especialmente de la escolarización que la volvió permeable a los discursos del Estado. Se constituyó una sociedad abierta y móvil disgregada en una multitud de individualidades que pugnan por su destino individual, en la cual Leandro Gutiérrez y Luis Alberto Romero (1995) ven los orígenes del éxito de la doctrina peronista.

9. Botrel (1999) señala que este recurso está muy relacionado con la realización espectacular de la literatura, cercana a la teatralización y más tarde al cine.

10. Véase al respecto el reciente artículo de Botrel (2006).

La literatura popular, que mereció un espacio de reflexión teórica nodal en el siglo XX, cautivó al científico alemán residente en la ciudad de La Plata, Robert Lehmann-Nitsche. De la fascinación del filólogo y de nuestra aproximación crítica al tema damos cuenta en estas páginas. En el marco de la discusión esbozada, abordamos uno de los más significativos testimonios que nos legó su tarea colectora: el manuscrito *Folklore Argentino. Texte argentinischer gesänge, phonographiert von Dr. Robert Lehmann-Nitsche. La Plata 1905* (en adelante, *Folklore argentino 1905*), texto que resulta de estimable interés para definir las características y funciones de la literatura popular en la Argentina de entresiglos. Nuestro análisis del manuscrito requiere hacerse eco del conjunto de la perspectiva teórico-metodológica del polígrafo alemán, para lo cual se vuelven indispensables las referencias a otras investigaciones y fondos documentales del autor, tales como las grabaciones de músicas criolla y aborígen, su Santos Vega, las múltiples monografías que dedicó al estudio de la literatura y la cultura rioplatense, la *Biblioteca criolla* que coleccionó entre 1880 y 1925, conservada en la actualidad en el Instituto Ibero-Americano de Berlín, y los *Textos eróticos del Río de la Plata*, publicados con el pseudónimo de Víctor Borde en Leipzig en 1923.

2. ROBERT LEHMANN-NITSCHE: LAS COLECCIONES ENTRE EL EXOTISMO Y LA FASCINACIÓN

El asombro del cientificismo europeo

Robert Lehmann-Nitsche descubrió en la Argentina no sólo vastos paisajes y una sorprendente pluralidad de configuraciones étnicas, sino también el llamado de una antropología naciente que reclamaba la asistencia de científicos extranjeros. Nacido el 9 de noviembre de 1872 en Radonitz, Posen, Alemania, viajó a la Argentina en 1897 para dirigir la sección de antropología del Museo de Ciencias Naturales de la ciudad de La Plata. Había llevado a cabo estudios de grado en las Universidades de Friburgo y Berlín y de doctorado en la Universidad de Munich en dos ocasiones: en 1893 presentó una tesis de carácter antropológico en la Facultad de Ciencias Naturales (*Über die langen Knochen der Reihengräber südbayerischen Bevölkerung*) y, en 1897, un estudio de paleomedicina en la Facultad de Medicina (*Beiträge zur prähistorischen Chirurgie nach Funden aus deutscher Vorzeit*). Durante su permanencia en Argentina, además de efectuar trabajos de investigación, se desempeñó como docente en las cátedras de Antropología en la Facultad de Ciencias Naturales de la Universidad Nacional de La Plata y la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires. Sus actividades se extendieron hasta 1930, año en que regresó a Berlín, donde residió hasta su muerte, acaecida en abril de 1938.

El correlato de las imágenes cargadas de exotismo que supo componer frente a la otredad que lo recibía fue el desarrollo de una actitud impetuosa por producir conocimiento en áreas muy disímiles y por aventurarse en el tratamiento de temas que el medio científico local excluía de sus intereses, ya por escapar a la tradición científica, ya por juzgarlos vulgares y/o inmorales. Este fue el caso de su estudio sobre textos de la literatura erótica del Río de la Plata que debió firmar con el pseudónimo de Víctor Borde (Lehmann-Nitsche, 1981). Sin duda, las causas de su asombro inicial fueron los paisajes urbanos apenas domesticados que presentaban las ciudades de Buenos Aires y La Plata, compuestos, tal como fue dicho, por nativos que procuraban elaborar

una síntesis entre sus tradiciones de raigambre rural y las nuevas formas de vida que ofrecía la urbe, y por extranjeros que procuraban reterritorializar sus vidas. Estos paisajes eclécticos y en constante movilidad ejercieron sobre Lehmann-Nitsche una peculiar seducción que lo condujo a cultivar su afán coleccionista, producto sin lugar a dudas de su formación europea decimonónica. El científico alemán, instalado en la moderna ciudad de La Plata, se trasladó a lo largo y lo ancho del recientemente ampliado territorio nacional, interesado por todas las manifestaciones de esa heterogénea cultura, preponderantemente criolla, pero también aborigen y cada vez más europea. Desde una mirada a la vez exotizante y comprometida con el tiempo y el espacio que habitaba, reunió recortes periodísticos, programas de actividades teatrales y circenses, documentó registros de variedades lingüísticas, expresiones musicales, prácticas culturales y costumbres, tales como indumentaria, gastronomía, etc., al mismo tiempo que se abocó a la colección de alrededor de un millar de folletos pertenecientes a la nueva práctica editorial que inundaba el mercado.

En algunos párrafos de la carta que escribió a su madre, Ida Lehmann-Nitsche, apenas llegada a la Argentina, pueden apreciarse ya, tras la ingenuidad del estilo, las primeras muestras de un extrañamiento que lo abrazó durante toda su estancia en el país:

Buenos Aires es muy grande, 700.000 habitantes, pero las casas en su totalidad a lo sumo de un piso, y por este motivo terrenos inmensos. La ciudad está totalmente construida en cuadrados, todas las calles se cruzan en forma rectangular. Calles muy mal empedradas en general. Tranvías a caballo. El cochero usa una corneta que hace sonar cada segundo. Ello ocasiona un ruido terrible. En algunas calles hay tráfico de carros, carros largos con matungos, parecidos a los carros que llegan desde Polonia. Los nombres que uno lee son generalmente internacionales, mucho alemán. Muchas tabernas alemanas.

[...] Con todo tiene La Plata 60.000 habitantes, dónde se encuentran no se sabe, tan completamente desiertas y muertas están las calles.

La ciudad está construida como Buenos Aires, solamente en parte edificada, las casas bajas y arriba una especie de cornisa. Algunas calles no tienen ninguna edificación, muchas, muchísimas casas sin terminar, mal pavimentadas, con pasto crecido. Los animales pastorean allí. Los edificios públicos son muy lindos, pero mal edificadas y en parte sin terminar.

[...] La ciudad es completamente muerta y desierta, solamente en el museo hay bastante vida. Se habla principalmente alemán, ya que los científicos empleados son casi todos alemanes. Mis asistentes son un francés y un español, el último todavía no llegó.

Estamos ahora en invierno, es bastante fresco, como en un día penetrante de octubre, y uso ropa interior gruesa. Dentro del museo solamente se puede escribir de sobretodo y sombrero. Pero no hace viento. El clima parece excelente. Yo me siento

magníficamente sano y tengo mucho apetito. Posiblemente saldré de viaje dentro de aproximadamente ocho semanas al Paraguay o a la cordillera. (Cáceres Freyre, 1972-1973)¹¹

También la inmensidad geográfica y la variedad cultural de las regiones patagónica, pampeana, cordillerana y chaqueña, despertaron su fascinación por la naturaleza y la cultura del territorio argentino, y una avidez por el conocimiento que, a pesar de la pulcritud del registro científico que caracterizaba su prosa, se deja claramente entrever en las obras. Un fragmento del discurso de homenaje pronunciado por el Dr. Federico Christmann en la Universidad Nacional de La Plata es más que elocuente sobre la trascendencia que la investigación tenía en su vida: «Caminaba mirando el suelo, siempre apurado, como si sus esqueletos humanos requirieran su presencia urgente»¹².

De la antropología a la música

El inventario de su producción lo retrata como un investigador extremadamente prolífico dentro de un amplio abanico de cuestiones. Torre Revello (1944-45) da cuenta de 375 trabajos de su autoría, editados e inéditos, referidos a diversas disciplinas, tales como paleoantropología, medicina, arqueología, etnografía, historia, lingüística, folklore, mitología y ciencias naturales. Un aspecto poco advertido de sus investigaciones fue el hecho de que varios de sus intereses se conjugaron en favor del desarrollo de la etnología. Los estudios de lingüística, toponimia y mitología aborígen constituyeron una contribución seminal para dicha disciplina, dejando un camino abierto para los etnólogos locales y extranjeros que lo sucedieron. Los viajes a la Patagonia, Tierra del Fuego, La Pampa y Chaco, a través de los cuales tomó contacto con distintos grupos aborígenes, fueron cruciales en el tratamiento de dichos temas. En el área de los estudios lingüísticos se destacan los vocabularios chorote (Lehmann-Nitsche, 1910-1911), toba (Lehmann-Nitsche, 1926a), matakó -wichí- (Lehmann-Nitsche, 1926b) y chechenet (Lehmann-Nitsche, 1930a), de los cuales los tres primeros fueron resultado parcial de los trabajos de investigación que llevó a cabo en los ingenios azucareros de Ledesma y Orán de la provincia de Jujuy, donde se concentraban, en forma estacional, representantes de distintos pueblos aborígenes chaqueños para trabajar en la zafra. Asimismo, se interesó por la clasificación de las lenguas (Lehmann-Nitsche, 1918a, 1918b) y por la toponimia aborígen (Lehmann-Nitsche, 1924), conciliando el conocimiento adquirido en sus viajes con la información que le proveían los escritos de viajeros que habían surcado el territorio argentino. Su monumental obra *Mitología Sudame-*

11. Es de suponer que la carta original fue escrita en idioma alemán, aunque Cáceres Freyre no indica que cita por traducción.

12. Referencia extraída de la versión manuscrita que nos suministró Alicia Lehmann-Nitsche, nieta del científico.

ricana, dada a conocer en veintinueve capítulos a lo largo de 22 años (Lehmann-Nitsche, 1919a, 1919b, 1919c, 1922, 1923a, 1923b, 1924-25a, 1924-25b, 1924-25c, 1924-25d, 1924-25e, 1927a, 1927b, 1930b, 1930c, 1930d, 1936a, 1936b, 1936c, 1936-41a y 1936-41b), constituye otro importante aporte a la etnología. En ella se abordan distintas temáticas, con fuentes de primera mano, relacionadas con el pensamiento, la cosmología y la mitología de los pueblos sudamericanos.

También se interesó por la música popular y la de las diferentes etnias que habitaban el territorio argentino, lo cual lo llevó a efectuar, entre 1905 y 1909, alrededor de 250 grabaciones fonográficas. El resultado de este trabajo fue la conformación de cinco colecciones de cilindros que lo constituyen en el pionero de los recolectores de música en Latinoamérica. En 1905 grabó en la ciudad de La Plata, con un fonógrafo marca Edison,¹³ en 125 cilindros de cera, diversas expresiones musicales de extracción popular que corresponden al manuscrito editado en este libro. En el mismo año y en la misma ciudad, pero ahora con un fonógrafo marca Columbia, registró con 62 cilindros expresiones musicales -vocales e instrumentales-, narraciones y un vocabulario de aborígenes tehuelche que habían participado en una exposición en Estados Unidos y estaban transitoriamente alojados en la ciudad de La Plata. También en 1905, probablemente en la mencionada ciudad, grabó cantos mapuche con 7 cilindros. En 1906, en el marco de un trabajo de antropometría que llevó a cabo en un ingenio azucarero de San Pedro de Jujuy, provincia de Jujuy, efectuó registros de cantos, vocabularios y un toque instrumental con aborígenes toba, chiriguano, wichí y chorote en 40 cilindros. Por último, en 1909, posiblemente en Buenos Aires, registró cantos de aborígenes toba de la provincia de Formosa en 8 cilindros.

Todos los cilindros junto con algunos manuscritos fueron enviados por el colector al Instituto de Psicología de la Universidad de Berlín, institución que, desde fines del siglo XIX, congregaba a psicólogos, filósofos, químicos, médicos, músicos, lingüistas y especialistas en acústica interesados en especular sobre el origen de la música. El supuesto teórico que sostenía este cenáculo se resumía en la afirmación ingenua de que la música había evolucionado desde formas simples a formas complejas, alcanzando su punto máximo de desarrollo en la música académica europea. Con el telón de fondo del evolucionismo unilineal y el difusionismo, el procedimiento metodológico inicial gravitaba en torno a la necesidad de efectuar un desplazamiento geográfico a fin de toparse con el pasado, en otras palabras, a fin de dar con las formas más simples de expresión musical o con lo que quedaba de ellas. Esto colocaba en el centro de la metodología la recolección de música e instrumentos musicales exóticos, cuyo febril estallido dio como resultado el surgimiento de los primeros archivos de fonogramas en Europa. En 1899 se creó el archivo de la Academia de Ciencias de Viena, en 1900 otro similar en París y en 1905 el Archivo de Fonogramas del Instituto de Psicología de la

13. Información sobre las diferentes marcas y modelos de fonógrafos que se podían obtener en esa época se puede encontrar en los libros de Belle (1989) y Jüttemann (2000). Véase Imagen 7.

Universidad de Berlín,¹⁴ al cual Lehmann-Nitsche enviaba sus materiales. Sus contactos fueron asiduos con dos de los integrantes más destacados del grupo, Eric Fischer y Eric von Hornbostel.¹⁵ Es sabido que algunos de estos archivos abastecieron su primeros fondos documentales con grabaciones tomadas a prisioneros de guerra y a aborígenes provenientes de las colonias que eran llevados a Europa para ser «exhibidos» en exposiciones internacionales y zoológicos.¹⁶

La pasión recolectora que había brotado entre los investigadores berlineses y luego norteamericanos contagió también a Lehmann-Nitsche. Al terreno virgen que ofrecía la Argentina de entresiglos para la investigación, Lehmann-Nitsche respondió exotizando personas y objetos y, sobre todo, desarrollando un espíritu coleccionista. La diversidad, y en algunos casos la cantidad, de objetos y expresiones que recolectó –parte de los cuales hoy se encuentran en el Instituto Ibero-Americano de Berlín– demuestran que había encontrado un placer por la recolección en sí misma. A través de la lectura de la correspondencia que mantuvo con sus pares alemanes del Instituto de Psicología de Berlín y del análisis de cómo procedió a la constitución de los datos, se desprende que en su imaginario las expresiones musicales recolectadas presentaban el carácter de objetos exóticos amenazados. Es decir, las músicas eran consideradas artefactos pasibles de ser cuantificados, almacenados y clasificados, ajenos al paradigma estético del investigador y en peligro de desaparición frente a la creciente urbanización, el desarrollo tecnológico y las oleadas migratorias. La fijación de esas expresiones mediante el registro fonográfico fue la consecuencia lógica de su razonamiento.

La formación positivista de Lehmann-Nitsche y su ímpetu colector dieron origen a una perspectiva cosalista en el área de los estudios etnomusicológicos de la Argentina, la cual en los años siguientes fue llevada a su máxima expresión por el etnomusicólogo Carlos Vega. Este enfoque implicaba un fuerte énfasis en la recolección, almacenamiento y clasificación, una casi absoluta desestimación de la opinión y la subjetividad de los actores sociales, una subestimación de los contextos inmediatos y mediatos, una actitud dominante y omnisciente por parte del investigador y, sobre todo, una sobrevaloración de la cantidad de materiales recolectados.¹⁷ En relación con este último aspecto, Carlos Vega es más que elocuente al referirse al envío a Berlín de la colección de música popular grabada en La Plata por Lehmann-Nitsche:

14. En 1936 el archivo se trasladó al Museo de Etnología de la misma ciudad. Durante la segunda Guerra Mundial los cilindros fueron trasladados desde el Museo a distintos refugios, y la colección de Lehmann-Nitsche se dividió en dos. Al finalizar la guerra, el refugio donde se hallaba una de las partes quedó bajo dominio soviético, y poco antes de la caída del muro, la colección volvió a reunirse en Berlín occidental.

15. Con Eric Fischer compartió una contribución para *Anthropos* (Lehmann-Nitsche, 1908; Fischer, 1908).

16. Casi simultáneamente, en los Estados Unidos varias instituciones fundaron sus propios fondos sonoros a partir de las grabaciones realizadas por Franz Boas en 1895 de cantos kwakiutl que habían sido depositadas en el Museo Americano de Historia Natural de Nueva York.

17. Un desarrollo más extenso de este tema puede consultarse en García (2006b).

Ese tesoro se ha perdido para nosotros; apenas podemos conformarnos, en parte, con la información de que, mucho después, hacia 1950, **nosotros conseguimos sobrepasar ese número de grabaciones durante nuestros viajes de estudio a las llanuras bonaerenses***. Muchas cosas desaparecieron en esos cuarenta y cinco años. (Vega, 1981: 89)

Más allá del trabajo de Eric Fischer (1908) sobre las ejecuciones de arco musical tehuelche y de la inclusión de unos pocos registros en libros y ediciones, la música grabada por Lehmann-Nitsche permaneció guardada sin constituirse en objeto de un análisis sistemático por parte de los estudiosos alemanes, y tampoco en Latinoamérica sus colecciones merecieron atención suficiente. Los investigadores argentinos no sólo se manejaron muchas veces con información parcial y errónea sobre las colecciones de cilindros, sino también demostraron cierto desinterés que quedó plasmado en la realización de pocos y a veces inconclusos trabajos,¹⁸ tal como da cuenta la siguiente cronología. Es probable que el primer contacto de los investigadores argentinos con los cilindros de Lehmann-Nitsche haya sido a través de Juan Álvarez, quien en su libro *Orígenes de la música argentina* (1908) incluye cinco transcripciones musicales de cantos toba, chorote y chiriguano que aparentemente fueron realizadas con cilindros grabados en Jujuy. Álvarez expresa: «Debo a su gentileza [Lehmann-Nitsche] poder ofrecer aquí algunos [fonogramas] que he traducido con la lejana aproximación que el piano permite» (39-40). En la década del sesenta, Carlos Vega afirma que Lehmann-Nitsche «En 1906 recogió fonográficamente, por primera vez en la Argentina, música aborigen y criolla» (1981: 89) –en realidad fue en 1905– y que la cantidad de cilindros de la colección de Música criolla ascendía a 600.¹⁹ Asimismo, Vega manifiesta haber conocido en 1930 al científico alemán, quién, por su parte, incluyó en su libro *Aus der Pampa* (Lehmann-Nitsche, 1940) un poema del musicólogo argentino traducido al alemán. En 1971, la musicóloga Pola Suárez Urtubey, en el manuscrito de su Tesis de Doctorado titulado *Antecedentes de la musicología en la Argentina. Documentación y exégesis*, se refiere al trabajo de Lehmann-Nitsche y traduce parcialmente su artículo sobre los cantos y toques de arco musical patagónicos (Lehmann-Nitsche, 1908) y el estudio musicológico de Eric Fischer (1908) que acompañó al de Lehmann-Nitsche en la misma publicación periódica. Un año después, Isabel Aretz (1972) menciona que el Instituto Interamericano de Etnomusicología de Venezuela obtuvo 179 cilindros de Lehmann-Nitsche que se encontraban en el Museo de Etnología de Berlín con registros tehuelche y toba. Con posterioridad, entre 1974 y 1975, los investigadores Elena Hermo, Isabel Aretz, Clara y Walter Guido se ocuparon parcialmente de la colección

* El resaltado es nuestro.

18. Sin duda, esta situación se debió en parte también a los obstáculos de distinto tipo que se interpusieron entre los musicólogos y los materiales generados por el científico alemán.

19. En las Imágenes 4 y 5 se reproduce el facsímil de la carta enviada por Lehmann-Nitsche a Carlos Vega el 1° de agosto de 1937.

Música criolla, tal como veremos más adelante. En 1985, en un artículo sobre la evolución de la etnomusicología en la Argentina, Irma Ruiz se refiere a la colección de cilindros con registros de expresiones tehuelche grabada en 1905 y menciona la de aborígenes del Chaco de 1909.

Tradiciones en clave de mitos fundacionales

A partir de su llegada en 1897, Lehmann-Nitsche radicó sus investigaciones arqueológicas y antropológicas en el Museo de Ciencias Naturales de la ciudad de La Plata, y casi inmediatamente comenzó a desarrollar estudios referidos a diversas facetas de la cultura criolla. En 1906 fue incorporado como miembro activo a la Junta de Historia y Numismática Americana, asociación que había sido creada por Bartolomé Mitre en 1893 y que se había constituido como un foro cuyo objetivo era profundizar el conocimiento de las culturas americanas.²⁰ De sus participaciones en la Junta y las publicaciones de esos años, podemos destacar sus búsquedas en tradiciones criollas que el espíritu fundacional de la ideología de la época convertía en mitos. En 1911 aparecieron sus *Adivinanzas rioplatenses*, dedicadas premonitoriamente a «los argentinos de 2010», quienes, según vaticinara el colector, ya las habrían olvidado. En 1915 fueron publicados sus trabajos referidos a «La bota de potro», «El chambergo» y «La ramada», en los cuales aplicó el enfoque arqueológico de la filología positivista con el propósito de desentrañar significados simbólicos, rituales y sociológicos.

Su estudio sobre *Santos Vega*, publicado por primera vez en 1917 y reeditado en 1962, constituye una recopilación exhaustiva de fuentes de diversa procedencia sobre el tema, desde las versiones de la leyenda creadas por Bartolomé Mitre, Hilario Ascasubi, Rafael Obligado, y las novelas de Eduardo Gutiérrez, hasta la multitud de folletos populares que las reprodujeron, imitaron, recrearon y continuaron. Lehmann-Nitsche completó su presentación con las opiniones e interpretaciones emitidas por destacados críticos, tales como Ernesto Quesada, quien le atribuyó «sabor épico» al poema de Ascasubi, y Miguel de Unamuno, quien en sus palabras rindió homenaje a Santos Vega como emblema de su clase:

Hay pocos tipos más poéticos que el payador Santos Vega, que murió cantando, cantando como ave no enseñada, la poesía de la resignación que se exhala de las extensas llanuras, al cielo limpio que las corona y abraza. (Lehmann-Nitsche, 2002: 91-2)

Pero, fundamentalmente, el análisis de Lehmann-Nitsche se contrapuso a la lectura oficial de Carlos Octavio Bunge, quien señalaba:

20. Véase el estudio prologal de Olga Fernández Latour de Botas en Lehmann-Nitsche (2002).

Santos Vega es la más pura y elevada personificación del gaucho. Es el hijo, es el señor, es el dios de la Pampa. Su historia, que puede reducirse al episodio fundacional de su justa poética con el diablo, representa el destino de una raza y es la síntesis de su epopeya. Aunque fuera acaso alguna vez persona de carne y hueso, transfórmase Santos Vega en verdadero mito, hasta constituir un símbolo nacional. (Lehmann-Nitsche, 2002: 80-81)

Bunge leyó la fábula del payador popular en clave de génesis mítica, y a esta lectura «patriótica» Lehmann-Nitsche propuso su interpretación del exceso de Santos Vega, su *hybris*, como la culpa que lo conduciría a su triste fin:

Orgullosa de sus triunfos que debía a otro poder y enceguecido por sus victorias, empezó a desafiar a los poderes del otro mundo ya que en este no había nadie que pudiera igualarlo. (Lehmann-Nitsche, 2002: 116)

Raúl Antelo (2006) reconoce en la tesis de Lehmann-Nitsche tintes posnacionalistas, en la medida en que puede tomar distancia de la mitificación del personaje e inscribirlo en una tradición literaria más amplia en la que la personalidad arrogante del payador constituye una reminiscencia del ciclo fáustico:

Santos Vega sería, así, una ficción de culpa y expiación en que el exceso cometido consistiría en confundir la parte con el todo. Sentirse Todo, enunciar la Nación, esa es la falta imperdonable del payador nacional. (Antelo, 2006: 75-6)

Los gauchos y sus sucesivas representaciones son protagonistas indiscutibles, aunque no únicos, del proceso de nacionalización que tuvo al curioso polígrafo alemán como observador privilegiado. Un aluvión de poemas y canciones que evocaban a Santos Vega, a Martín Fierro, pero también a Juan Moreira y sus seguidores, se derramó, tal como se analiza a continuación, sobre hombres y mujeres que lo decodificaron y recrearon con propósitos disímiles.

Biblioteca criolla: *barómetro de difusión de temas criollistas*

Miles de folletos se imprimían semanalmente en las ciudades rioplatenses para satisfacer los gustos de una sociedad móvil y heterogénea. El fenómeno editorial respondía, y a la vez configuraba, los nuevos campos de lectura de un circuito que denominamos popular porque se desarrolló al margen de la educación institucionalizada, aunque en algunos aspectos se rozó con los autores, los textos y los objetivos de esta última. Tal como fue señalado, una de las características de este circuito fue la condición perecedera de los objetos que determinó su desaparición. Lehmann-Nitsche fue

uno de los que impidió con su actitud exploradora que este destino de desvanecimiento se cumpliera en su totalidad.

Lehmann-Nitsche reunió la colección denominada *Biblioteca criolla*, constituida por impresos de pequeño formato que recogen géneros, registros y temas de diversa procedencia, datados entre 1880 y 1925, publicados preponderantemente en Argentina y Uruguay, aunque también se incluyen cuadernillos similares provenientes de Chile, Bolivia y Perú.²¹ Los textos impregnados de la cotidianeidad de su contexto de producción representan tanto la vertiente literaria del criollismo en auge como contenidos vigentes en Europa que dan cuenta de prácticas culturales y conflictos clasistas. Este *corpus* constituye en la actualidad un valiosísimo archivo documental pertinente para caracterizar lenguajes poéticos y musicales, al igual que para estudiar la relación entre distintas formas escriturales no institucionales y establecer sus conexiones con la literatura canónica, sobre la cual ejercen influencia y son a la vez sus cristalizaciones.²²

La vertiente criollista de esta colección ha sido objeto de un lúcido análisis pormenorizado por Adolfo Prieto en su libro *El discurso criollista en la formación de la Argentina Moderna* (1988), en el cual puntualiza la función desempeñada por este tipo de literatura en la conformación del paisaje social de la Argentina que se preparaba para cumplir sus primeros cien años de vida. En el análisis de este fenómeno, Prieto afirma:

Todo proyecto de levantar un mapa de lectura de la Argentina entre 1880 y 1910 supone necesariamente la incorporación y el reconocimiento de un nuevo lector surgido de las campañas de alfabetización con que el poder político buscó asegurar su estrategia de modernización. Este nuevo lector tendió a delimitar un espacio de cultura específica en el que el modelo tradicional de la cultura letrada continuó jugando un papel preponderante, aunque ya no exclusivo ni excluyente. Coexistieron en un mismo escenario físico y en un mismo segmento cronológico dos espacios de cultura en posesión de un mismo instrumento de simbolización, el lenguaje escrito; este hecho produjo zonas de fricción y zonas de contacto. (1988: 13)

Si bien el libro en tanto objeto continuó siendo la unidad vertebradora de la cultura letrada, la prensa periódica representada por diarios, semanarios y folletos múltiples constituyó la principal fuente de material informativo del nuevo público lector. Paralelamente, se operó un conjunto de modificaciones en el sistema literario: el libro se transformó en un objeto impreso de factura descuidada, la novela en folletín, el poema lírico en cancionero de circunstancias y el drama en representación circense. Cientos de títulos de este tipo y un impresionante número de ejemplares difícil de determinar buscaron e impulsieron nuevas modalidades de difusión y comercialización. Para este nuevo públi-

21. La literatura popular chilena y sus relaciones con el ámbito urbano cuentan con un estudio reciente de Marcela Orellana (2005).

22. Cabe mencionar estudios parciales sobre esta colección: Fernández Latour (1964-65, 1966-67, 1968-71) y Rey de Guido y Guido (1989).

co, el acceso a la lectoescritura se concibió como la única vía posible de introducirse en el sistema con el propósito de mimetizarlo y, más aún, con la intención de subvertirlo. En cuanto a sus contenidos, las nuevas prácticas de consumo de literatura popular impresa conectaron el mundo rural con el urbano y jugaron un rol fundamental en la inserción del inmigrante, con un consecuente desplazamiento de la población nativa que dio lugar, simultáneamente, a la necesidad de argentinizar la identidad de los nuevos actores.

A partir del análisis del *corpus* textual de la *Biblioteca criolla*, se torna evidente que los personajes de la literatura criollista invadieron el mercado con diferente significación: se publicaron con dudosa asignación de autoría las aventuras de *Martín Fierro*, como es el caso del folleto *Historia Completa del gaucho Martín Fierro y de su amigo Cruz* (Rolleri, 1902) en prosa, el cual constituye una reescritura emancipada del texto de José Hernández. El mismo camino de independencia y resignificaciones lo recorren *Juan Moreira* de Eduardo Gutiérrez, *Santos Vega* de Hilario Ascasubi, *Juan Cuello* o *Agapito*, héroes bandidos cuyas diversas reinventiones se pueden estudiar en distintos folletos de la colección (Hidalgo, 1894).

Agapito, su verdadera historia en verso, por «El gaucho Talerito», pseudónimo de Eladio Jasme Igneseon (1904), es un ejemplo de poema extenso narrativo en verso sobre las aventuras y desventuras de un gaucho, dividido en tres partes («El pago y la niñez de Agapito», 16 décimas, «La pelea con los vigilantes», 26 sextinas, «La desgracia de Agapito», 35 cuartetas). Las décimas introductorias dirigidas «A los lectores» ilustran los pormenores de emisión y circulación que acabamos de describir:

I

De un gaucho altivo y valiente
 Voy a recordar la historia
 Que me viene a la memoria
 Como un recuerdo doliente.
 Ha sido hombre que a la muerte
 Jamás le tuvo temor;
 Fue siempre muy peleador.
 Y según tengo entendido
 Calavera, divertido
 Pendenciero y jugador.

II

Vamos a ver quien me gana
 A saber su historia cierta;
 Tal vez alguna reyerta
 Se producirá mañana,
 Mas sería empresa vana

Chocarme en esta ocasión,
 Pues aunque humilde cantor
 Sólo en milongas versado
 Estoy muy bien enterado
 De su vida y su valor.

III

No ha faltado algún poeta
 Que de Agapito cantó,
 Mas le aseguro yo
 Que le he de ganar en puerta;
 Sin duda sólo de mentas
 A ese gaucho tan conocido
 Y por eso nada han dicho
 De su pago y juventud
 Ya que pienso dar la luz
 Oigan si me es permitido.

IV

Anda por ahí un papel
 Que también habla del gaucho
 Pero aconsejo muchachos
 Que no hagan caso de él;
 El que tenga un interés
 En saber toda su vida
 Aquí la hallarán escrita
 Con todos sus pormenores
 Apréndala los cantores
 Y cántenla en milonguitas.

V

Vamos a ver, caballeros,
 Aprovechen la volada,
 Esta es su vida cantada
 Delante de milongueros.
 Hace muy poco que he vuelto
 Del pago donde él nació,
 Los pueblos que él recorrió
 También he visto y perplejo
 Conversé con más de un viejo
 Que a ese gaucho conoció.

Los versos de Igneson, compuestos en una métrica y rima vacilantes, intentan captar la benevolencia del auditorio a quien, en un recurso digno del juglar épico medieval, desean convencer de la veracidad de su historia en comparación con otro *papel* que circula, de la novedad de su relato que agrega noticias de la infancia y la juventud del héroe, y del interés de memorizarla para cantarla en *milonguitas*. La pluma maltrecha de Igneson pone de manifiesto la popularidad de estos héroes de folletos de tema criollista, compuestos en prosa y en verso, en correlación con otro fenómeno cultural que florece paralelamente: la escenificación de los dramas criollos en los inicios de la dramaturgia nacional incorporados por la compañía de los hermanos Podestá, en principio como pantomimas y luego, debido a su éxito rotundo, provistos de texto. Martín Prieto hace referencia a este auge de un fenómeno que califica más como cultural que como literario:

El progresivo suceso estimuló a los Podestá a insistir en la puesta de textos dramáticos nacionales, *Martín Fierro*, en 1890, una adaptación del poema de José Hernández hecha por el uruguayo Elías Regules; *Juan Cuello*, en el mismo año, esta vez del folletín homónimo de Eduardo Gutiérrez, hecha por Luis Megías; *El entenaio*, en 1892, y *Los gauchitos*, en 1894, también de Elías Regules, son algunos de los dramas criollos presentados por los Podestá, en un ciclo que culmina en 1896 con la puesta de *Calandria*, de Martiniano Leguizamón... Los textos con los que trabajan los Podestá en estos primeros años son pobres y sirven, sobre todo, para afianzar el nuevo oficio de actor nacional... (2006: 202)

En cuanto a los mecanismos de apropiación de los que fue objeto, la literatura criollista tuvo significados dispares en los estratos que componían la sociedad argentina. El criollismo significó, para los grupos dirigentes de la población nativa que lo propiciaron, el modo de afirmar su propia legitimidad y de rechazar la presencia inquietante del extranjero. Para los sectores populares de nativos desplazados del campo a las ciudades, fue una expresión de nostalgia o una forma sustitutiva de rebelión contra la extrañeza y

las imposiciones del escenario urbano. Para los extranjeros pudo significar el modo inmediato y visible de asimilación, la credencial de ciudadanía que podían exhibir para integrarse con derechos plenos a la vida social. Esta literatura popular impresa se erigió ante los diferentes actores como vehículo eficaz para acuñar y difundir el caudal expresivo de este criollismo polisémico, con una abundancia de signos que llegaba a la saturación y fijaba una galería de tipos salidos del papel que se incorporan a la fluencia de la vida cotidiana e impregnaban los gestos y actitudes de la conducta colectiva. Esta constatación conduce a Adolfo Prieto a afirmar que «Ni antes ni después la literatura argentina logró semejante poder de plasmación» (1988: 19).²³

El criollismo constituyó, sin lugar a dudas, una de las vetas más creativas de esta modalidad literaria, en tanto proceso de configuración ficcional y modelización política que se extendió desde el *Martín Fierro* hasta *Juan Moreira* y *Juan Cuello*. Tal como señala Josefina Ludmer (1988), el género gauchesco representó en su concepción original un uso letrado de la cultura popular, el empleo de una voz que no es la del que escribe, aunque se arroga lo que necesita para fundar la patria. Una red de legalidades en conflicto constituyó uno de los contextos específicos de estos enunciados literarios. La llamada delincuencia campesina y la correlativa existencia de un doble sistema de justicia que diferenciaba ciudad y campo determinaron que en la campaña rigiera la Ley de Levas aplicada a los vagos sin propiedad ni trabajo. Asimismo, continuaba teniendo prestigio en el campo el código consuetudinario, oral y tradicional, es decir, el ordenamiento jurídico de reglas y prescripciones en el que se fundaba la comunidad campesina. Para Ludmer, la delincuencia del gaucho fue el efecto de discrepancia entre los dos ordenamientos jurídicos, mientras que el camino que recorrió el criollismo desde *Martín Fierro* a *Juan Moreira* ilustra el proceso socioeconómico que vivió la Argentina de entresiglos:

El criminal Juan Moreira de la literatura apareció en 1879 con el proceso de modernización e inmigración, en el momento mismo del fin de las guerras civiles, de la aniquilación de los indios, de la unificación política y jurídica del Estado liberal, y en el momento mismo en que la Argentina alcanzaba el punto más alto del capitalismo para un país latinoamericano: la entrada en el mercado mundial. (Ludmer, 1998: 3)

En ese momento se generó un cambio de posiciones en la cultura y la literatura. En Argentina aparecieron nuevas representaciones literarias que recortaban nítidamente lo popular (criollo) de lo «alto» o «culto» (europeo y científico). En la apertura misma del ciclo nacieron dos héroes populares: el gaucho pacífico, *La vuelta de Martín Fierro* de José Hernández, y el gaucho violento, *Juan Moreira* de Eduardo Gutiérrez. Ambos dieron forma a discursos popularizantes referidos al salto modernizador que aludían al

23. Para un estudio pormenorizado de la incipiente literatura argentina que se desarrolló en el cambio de siglo, véase Rubione (2006).

uso del cuerpo para la economía o la violencia. El primero recomendaba la pacificación y la integración a la ley por el trabajo y la incorporación del trabajador a la riqueza de la Argentina agro-exportadora. El segundo, la voz del gaucho violento, era casi un sujeto antiestatal representante de la oposición política en el interior del liberalismo. Juan Moreira, gaucho lujoso de clase alta, se sitúa en la cadena de la producción agropecuaria, aunque luego la interrumpe con su accionar delictivo, y liga el campo y la ciudad, como los transportes y la tecnología del periodismo ligan las dos culturas y los dos sujetos para producir la más extrema violencia visible (Ludmer, 1998). El gaucho Juan Moreira, nunca canonizado pero fundador del teatro nacional popular, reescrito en diferentes géneros y registros hasta el presente, sintetizó este movimiento con sus contradicciones más evidentes.

Ante el fenómeno de plasmación de los personajes criollistas, el espacio de la cultura letrada, del cual en algunos casos habían surgido, aparece distante y replegado sobre sí mismo, intentando encontrar un camino entre el naturalismo, el modernismo, las reminiscencias románticas y la síntesis nativista. La elite cultural recibió este fenómeno de la literatura popular con diferentes reacciones que oscilaron entre la fascinación, la cólera y el intento de capitalización. En este sentido, son paradigmáticas las conferencias de Leopoldo Lugones sobre el *Martín Fierro* en el Teatro Odeón en 1911, momento en que el proyecto del 80 ya se había cumplido y Martín Fierro pasaba a ser el héroe épico nacional. La voz del gaucho es casi la voz del Estado liberal triunfante. Proclamado como payador y bardo cuasi homérico de la poesía épica, fue instituido como símbolo exportable de la identidad nacional. También de la pluma de Lugones surgiría la caracterización de un nuevo agente sociocultural, netamente urbano, que encarnaba la marginalidad porteña de fines del XIX y principios del XX y desplazaba lentamente al gaucho: el compadrito, definido como un híbrido compuesto por el gaucho, el gringo y el negro.²⁴

La lectura de las élites intelectuales con respecto a las manifestaciones de la cultura popular se explicita en la visión purista de Juan Alfonso Carrizo en su prefacio al libro de Isabel Aretz:

Para Europa, el estudio del folklore puede ser hecho por mera curiosidad filológica o por capricho de anticuario, pero para los americanos, y en especial para los argentinos, es un imperativo, un deber ineludible e impostergable este estudio, porque asistimos a la *débaçle*, al cambio de fisonomía del país, debido a la inmigración venida con afán de lucro desde 1860 y a la concepción materialista de nuestra enseñanza infantil, media y superior [...] Nuestros educadores no han cuidado de formar en la Argentina disociada de hoy la fuente emocional que caracteriza a toda Nación fuerte.

24. Dalmaroni (2006) recuerda que cuando Lugones y Rojas se ocupan del *Martín Fierro*, retoman una línea de identidad cultural que ya había sido trazada por Ernesto Quesada y Martiniano Leguizamón. Bajo el sugestivo título «El gaucho desaparecido: un muerto para la literatura del porvenir», Dalmaroni analiza la apropiación mítica de la que fue objeto el habitante rural.

[...] Lugones, el más folklorista de los poetas de este siglo, tenía adentrada en su alma la tradición y por eso cantó en sus *Romances de Río Seco* los temas de nuestros payadores y usó el español correcto y gracioso de aquellos, reaccionando así contra la *gauchi-parla* y el matonismo que infectara como una enfermedad la poesía, el teatro y la novela de costumbres. (Aretz, 1952: 8)

La cita resulta sugerente porque, a pesar de su datación tardía, da cuenta de la mirada teórico-epistemológica que se ejerció sobre estos contenidos folklóricos, el reclamo de *pureza* de las concepciones nacionalistas, el *peligro* de la contaminación que provenía de la masa inmigratoria y el compromiso de la élite letrada con esa operación de salvataje del *ser nacional*. Este proceso se extendió hasta las décadas posteriores en que desaparecieron los vestigios del criollismo populista y emergieron las experiencias de renovación vanguardista, tal como lo expresa la pluma nostálgica de Borges:

¿Qué fue de tanto animoso?
¿Qué fue de tanto bizarro?
A todos los gastó el tiempo
A todos los tapa el barro.
Juan Muraña se olvidó
del cadenero y del carro
y ya no sé si Moreira
murió en Lobos o en Navarro.²⁵

Biblioteca criolla: también barómetro de difusión de temas no criollistas

Tal como se destacó, la conformación de la *Biblioteca criolla* excede ampliamente los temas criollistas, ya que recoge textos de diversa procedencia, desde noticias de actualidad europea, artes adivinatorias, manifiestos y catecismos de carácter heterogéneo, hasta composiciones que ponen de relieve el diálogo establecido con la cultura letrada. Esta diversidad de lenguas, temas, géneros y registros incita a formular dos interrogantes: por qué el colector reunió en un único *corpus* textos tan diferentes y por qué empleó el rótulo «criolla» para designar expresiones tales como una vidalita, un *couplé*, un tango o un manifiesto anarquista compuesto en italiano. Aparece en el Legado Lehmann-Nitsche un álbum de fotografías tomadas en las primeras décadas del siglo XX con el título de *Tipos criollos*, compuesto por retratos de hombres y mujeres, viviendas y escenas costumbristas pertenecientes a ámbitos

25. Borges, J.L., «¿Dónde se habrán ido?», en *Para las seis cuerdas*, 1965.

urbanos y rurales. La galería de fotos testimonia, al igual que la variedad de folletos, un alcance inclusivo del término criollo para designar lo propio de las clases populares nativas y extranjeras del Río de La Plata. Asimismo, cabe preguntarse si esa diversidad era percibida como un conjunto unitario por los mismos transmisores o si responde a una construcción integradora que efectuó el propio colector. Contribuirán a esclarecer estos interrogantes futuros estudios exhaustivos de la variedad de lenguas, temas, géneros y registros que componen la colección.

Los contenidos que denominamos no criollistas de la *Biblioteca criolla* aportaron a los extranjeros la memoria de su origen y, paralelamente, las estrategias de integración social y cultural. El proceso inmigratorio acontecido en Argentina desde las últimas décadas del siglo XIX hasta las primeras del XX debe ser estudiado en el marco de la revolución industrial y su implementación en la Argentina moderna. Giros políticos y económicos dieron lugar a que el objetivo inicial de integrar a los inmigrantes a la colonización del extenso territorio arrebatado a los aborígenes fuera modificándose. El cambio de rumbo de algunos programas determinó que el destino de un alto porcentaje de la población extranjera fuera a afinarse en las descollantes ciudades del área rioplatense (Buenos Aires, Rosario, Montevideo y La Plata), en las cuales estaban ubicados los establecimientos industriales. Estos hombres y mujeres provenientes de distintas partes del mundo se insertaron en el sistema productivo a la vez que trasladaron a su nuevo hábitat los álgidos debates que estaban instalados en Europa. Tuvieron una participación protagónica en la lucha por las reivindicaciones de clase aquellos inmigrantes que habían sido expulsados por razones políticas del viejo continente y aquellos otros que habían convertido la prédica revolucionaria en el móvil de su viaje.

La literatura popular impresa testimonia la vigencia indiscutible de los conflictos sociales existentes, las denuncias de injusticias y las propuestas revolucionarias que se alzaban desde distintas facciones políticas. Se publican distintos folletos referidos a esta temática, tal como *El Cancionero Revolucionario*, que es ofrecido como parte de una colección homónima, con pie de imprenta en Barcelona 1909. La tapa incluye una figura femenina enarbolando la antorcha con la que quema la «Ley», la «Religión» y el «Dinero», en clara alegoría de inspiración anarquista. La portada adelanta una síntesis del contenido, «Himnos y canciones Libertarias en Español e Italiano», y entre estas últimas se pueden mencionar «Sorgiamo!» y «Milongas sociales del payador libertario».

Sorgiamo!

Schiavo secular, paria del servaggio,
 Che alla fame ognor ti sforza l'oppressor,
 La sorte lieta sta nel tuo coraggio,
 Non piú mendicanti, non piú sfruttator...

Milongas sociales del payador libertario

Grato auditorio que escuchas
al payador anarquista,
no hagas a un lado la vista
con cierta expresión de horror,
que si al decirte quien somos
vuelve a tu faz la alegría,
en nombre de la Anarquía
te saludo con amor...

Otro de los títulos, el *Cancionero socialista internacional* (1914), está precedido por un dibujo de la «Libertad» con antorcha y espada; incluye distintos himnos libertarios con algunas especificaciones para ser cantados: «Soy socialista (letra y música de M. Miranda), La Internacional, La Marsellesa, A las urnas, El porvenir, Verbena socialista, Hijo del pueblo, Himno del 1º de mayo (tría de la ópera *Nabucco*, maestro Verdi), Milongas socialistas, El presidiario (vals), Gran concurso». Un tercer ejemplo es el folleto denominado *El cancionero revolucionario ilustrado* (Fueyo s.a). Tal como se puede observar en algunas portadas, los textos se imprimían muchas veces en Europa debido a los menores costos del papel, para luego ser trasladados y difundidos en Argentina.²⁶

Relacionado con este grupo por su propósito contestatario, aunque de temática noticiaria importada, se registra el folleto de corte anticlerical, *El libro rojo de Francisco Ferrer* (1909),²⁷ que contiene un poema narrativo referido al educador español, quien fuera creador y director de la Escuela Moderna, defensor de la «instrucción nacional» y «reivindicado por los libertarios del mundo», fusilado por orden de Alfonso XIII en Barcelona el 13 de octubre de 1909.

La crítica social, en este caso referida a la situación local, se tematiza en un folleto editado en Rosario por Silverio Manco, uno de los autores más prolíficos de este circuito editorial, en forma de poemario precedido de un preámbulo en prosa titulado «Dos palabras». En este prefacio se manifiesta que el «humilde folleto» sólo tiene el propósito de desahogarse «displayando todas las iniquidades que comete la burguesía». La situación social conflictiva de los primeros años del siglo XX, especialmente las reiteradas huelgas generales y manifestaciones populares que confluyeron en el proceso de democratización, se tematizan en los poemas: «Los alquileres», «Los víveres», «Décimas socialistas», «La Burguesía».²⁸

26. Véase Imagen 21. En la contratapa de otro folleto se lee un sumario de «libros editados por la misma casa» de carácter humorístico, se agrega «gran surtido de libros en Italiano», y se remite a la dirección «Lit. A Palma Mirobella, 29, Napoli, Italia». Nuevamente constatamos la circulación de imprentas y comercialización de este y el otro lado del Atlántico (Prieto, 1988: 75).

27. También aparece en la *Biblioteca criolla* otro folleto de idéntico título y contenido editado en Rosario.

28. En el folleto se adjunta una carta del autor/editor, Silverio Manco, dirigida a Lehmann-Nitsche que testimonia el diálogo que este último mantenía con los autores pertenecientes al circuito popular. En la misiva con membrete del diario *Crítica*, Manco pide el envío de un ejemplar del estudio de Lehmann-Nitsche sobre Santos Vega a una dirección particular de Lomas de Zamora.

La mirada crítica se extiende a estereotipos de la oligarquía local. En una poesía que aparece reiteradamente con diferente atribución de autoría se publican décimas críticas a los «jailaif»²⁹, «los atorrantes de levita que son tráfugas y se burlan del pobre obrero». Este ejemplo remite a otra muestra de nutrida presencia en la *Biblioteca criolla*: los folletos referidos a tipos sociales y prácticas culturales. Se documentan poemas que caracterizan, con valoraciones diferentes, a tipos urbanos como el gallego, el tano, el canfinflero, el cajetilla, la mina, la afiladora, la costurera, etc., en algunos casos parodiando las variedades lingüísticas que se desarrollan en la Buenos Aires cosmopolita, como el lunfardo, el cocoliche o el castellano-idish. Versos que aparecen en versiones impresas y cantadas ejemplifican esta moda:

¡Soy un canfinfla
De los mejores,
Tengo más flores
Que un jardín!
Con mi nenita
Que es un tesoro,
Yo tiro el oro
Del bacanín.³⁰

Entre los tipos pintorescos se encuentran los compadritos y las afiladoras. El folleto *Consejo a las afiladoras* (1910) tiene una ilustración en la tapa que representa a los protagonistas como figuras atractivas y seductoras a pesar de la censura moral que recae sobre estas formas de vida cuasi-delictivas.³¹ En la portada, el folleto se adscribe a la colección denominada *Biblioteca Campera*, se modifica el título, *Consejo a las afiladoras por la poetesa argentina Arsenia Galvan de Capman*, y se detalla su contenido: «Filo y concejo»(sic), poema en lunfardo, humorístico, con emisor femenino, «Girón patrio», patriótica, «Dos besos», décimas de amor y muerte, «A ella», poema de amor no correspondido, «La oración», cuartetos sobre el crepúsculo, «Maldición», poema de amor despedido, «A mi madre», «La nube» (sic), «A un livertino» (sic). Las vacilaciones ortográficas denotan el estado incipiente de la aprehensión de la lectoescritura.

Los amores de un lechero con Nicolasa la rubia simboliza el éxito de una integración armónica de clases y etnias en la sociedad rioplatense. En la tapa se presenta una ilustración de los enamorados, tal como los caracteriza el poema: la sirvienta gallega Nicolasa, «la rapaciña», recibe la leche en la casa de su patrona criolla, mientras besa al lechero italiano.³² Esta escena se retoma en los versos poniendo en evidencia la intención de establecer un correlato dialógico entre texto lingüístico e imagen iconográfica:

29. Ortografía difundida en estas ediciones para el sintagma inglés *high life*.

30. *Las aves nocheras*, 1901: 19-21.

31. Véase Imagen 22.

32. Véase Imagen 20.

Al entrar ya se abrazaron
en postura linda y guapa
como aquí en la contra tapa
los podrá ver el lector...

El sumario de la portada informa la totalidad de los contenidos del folleto, incluidos el título de la publicación, el poema narrativo central y otras composiciones misceláneas que utilizan las páginas sobrantes: «Sumario: Introducción. Los amores de un lechero con Nicolasa la rubia. Gemido gaucho!! Floreos. Refrانيando. El soldado. Dichos nacionales». Una última observación complementaria, que se hace extensiva al género en su conjunto, puede extraerse de este folleto: la necesidad del autor de explicitar su ignorancia, su no pertenencia a la «República de las Letras», su intromisión en un arte cuyas reglas no domina, sino que apenas balbucea. En la dos sextinas que anteceden la historia de amores, el poeta se declara lego:

Escuchando mis preludios
Que sin mayores estudios
Voy hilvanando sonriente

Sigue el poema narrativo en décimas y octavas, sirviendo la última de enlace con el resto del contenido:

Así que señores míos,
Seguiré dando plumadas
Y unas «Décimas variadas»
Brindar en frases reales
Y luego también poner
Lo que gusta tanto y tanto,
Para quitar el quebranto:
Unos «Dichos Nacionales»

En las páginas correspondientes al poema «Sobre el pingo del amor» se aprecian dos firmas femeninas repetidas, en lo que parece un ensayo de competencia escritorial de una generación de mujeres que seguramente había accedido por vez primera a la alfabetización. Significativamente, los nombres de las firmantes de origen italiano (Rosa Caputi y Vicenta Tracchia) ilustran el ambiente multiétnico rioplatense.

El folleto titulado *Il naufragio del Sirio sulle coste de Cartagena (Tempo di polca)*, compuesto en octavas en italiano, relata con detalles un acontecimiento de actualidad europea, el naufragio del barco *Sirio* que partió de Génova hacia América. Las referencias al *tempo* y género musical destinadas a los receptores, ilustran las relaciones entre escritura y canto, propias de este tipo de literatura. En este folleto se aprecia,

al igual que en la mayoría de los impresos de literatura popular, una incierta asignación de autoría y límites difusos entre las figuras de autor y editor. La única firma que consta, «E. A. Moyana», se ubica después del último poema, «Tengo en mis pagos», persistiendo la duda acerca de si todas las composiciones incluidas son de su autoría o, quizás más probablemente, si el autor reunió poemas conocidos en la época junto con otros propios en un conjunto que dio a la imprenta. Los anuncios comerciales incluidos en la contratapa citan un «Catálogo de libros gauchescos», que en realidad incluye pocos títulos gauchescos junto con otros tales como *Décimas amorosas en español y guaraní*, *Tangos españoles con la lágrima de amor*, *España en el Rif*, *Los amores de un gallego con una napolitana*, etc.

El humor tiene una presencia protagónica en la literatura popular impresa que recoge los gustos del nuevo público. El folleto *Nuevas canciones de cocoliche*, editado por Silvio Rolleri de manera simultánea en Buenos Aires y Montevideo, incluye poemas cómicos protagonizados por inmigrantes italianos: «Champuriado genovés», «Una aventura amorosa», «Regosijo de amor», «El comerciante», «Aves nocheras», «Sono tuto tuo», «La gultima parola», «Lu fuoco de amore», y «El Carnaval», único en castellano.

El público masculino, ávido de diversión picaresca, también encontró en los folletos títulos inscriptos en los inicios de la serie literaria pornográfica. Se puede destacar, entre ellos, *Pimienta molida*, «Nuevo ramillete de versos alegres para hombres solos. Cuadros vivos de la vida real. Picadillo del género verde y canciones de todos los gustos», un cuadernillo con versos de contenido erótico-escatológico con desnudos femeninos en la tapa, y con pie de imprenta en Madrid.³³ También aparecen folletos referidos a *Versos graciosos de Quevedo*, «para hombres solamente», que retoman una tradición mitificadora del poeta español.³⁴

Paralelamente, la función normativa de esta literatura se manifiesta en la finalidad mimética de textos que proporcionan un repertorio de modales de urbanidad, remedo de las prácticas de las clases acomodadas a través de modelos de comunicación escrita. Por ejemplo, *Nueva colección de décimas amorosas y felicitaciones*, poemas compuestos para ser enviados por «un amante a su querida ausente, una novia a su futuro esposo, un vigilante nocturno, brindis, una declaración de amor, los nietos a la abuela, a una madrina, etc.».

Composiciones poéticas de intención instructiva, que enaltecen a los héroes del reciente Estado nacional, se documentan en la serie *Biografía e Historia*, inscripta en el ya aludido proyecto educativo. Cabe destacar el folleto *Cantos patrióticos de guerra*

33. Véase Imagen 23.

34. Este cuadernillo incluye anotaciones manuscritas de Lehmann-Nitsche que vuelven a ilustrar la atribución autorial y el proceso editorial. Seguidamente al nombre del autor, «Paco González» aparece la inscripción en cursiva, «Manco, I, 20», que alude a otro folleto de la colección con idéntico contenido. Después del lugar de edición (Calle del Torreón 67, Madrid), una vez más Lehmann-Nitsche escribe: «Debe ser impreso en Buenos Aires en 1915». También el folleto *Quevedo. Para hombres solamente. Graciosos versos, chascarrillos y poesías picarescas*, de Barcelona, tiene la aclaración «impreso en Buenos Aires!». Véase Imagen 24.

(Pérez, s. a.), una colección de himnos nacionales de diferentes países americanos y europeos, utilizado como instrumento de construcción de un universo de modernidad cohesionado por los ideales de la libertad y el progreso. El folleto *España y la Argentina* de Manuel Moreno ilustra un mensaje superador de los distanciamientos entre la antigua metrópolis y la América hispana producidos en el período de emancipación de las antiguas colonias, a partir de un acercamiento entre Argentina y España propiciado tanto por la comunidad de inmigrantes como por los respectivos gobiernos nacionales (Aznar-Wechsler, 2005). La imagen de la tapa incluye dos alegorías femeninas portando las banderas argentina y española.³⁵ Por su parte, los títulos anunciados completan el sincretismo cultural: «Tangos y cantares andaluces. Con el tango criollo 'Adelante los que quedan'». El primer poema, «España», es una extensa composición en octavas en la que el poeta Manuel Moreno se queja de la situación política, económica y social de la península, con un mensaje antimonárquico y anticlerical, a la vez que arenga a la rebelión. En la siguiente composición en cuartetos, «La Argentina», el mismo autor agradece la recepción de esta joven Nación cuyos valores de progreso, trabajo e industrialización enaltece, contraponiéndolos a los imperantes en España, anticuados, conservadores y autoritarios. En la contratapa se imprime el tango «Adelante los que quedan», canto en homenaje al caudillo radical Leandro Alem.

Tal como se ha venido señalando, los inmigrantes, receptores inmediatos de esta literatura, consumen los contenidos criollistas como estrategia de integración, y a su vez requieren noticias, a veces ficcionalizadas, de sucesos de actualidad europea que se conectan con la añoranza de sus lugares de origen y la alienación de su identidad. Por esta razón, también se publican, entre otras, las novedades de la *Guerra de Cuba*, la *Historia del Bandido Gallego Mamed Casanova* y la *Historia del Bandido andaluz Pernaes por «Talerito»* (Eladio Jasme Igneseon). *Guerra de España con los Estados Unidos* por Leopoldo López (1898) incluye en la tapa la imagen de un soldado español con una bandera, mientras mata un cerdo vestido de yanqui. El folleto contiene prosa y poemas varios referidos a la guerra, de carácter noticiero, paródico y propagandístico.³⁶

El nuevo lector es cautivado por relatos de bandidos justicieros expulsados del cuerpo social en Europa y conducidos al crimen por determinismos exógenos, con función semejante a la de los héroes de la literatura criollista. Por ejemplo, la *Historia de Mamed Casanova* (Igneseon, 1906) incluye las «Últimas noticias y Breve pero completa historia del famoso y valiente bandido gallego Mamed Casanova», «El Musolino español. El nuevo Sansón por sus fuerzas hercúleas. Su última, reciente y peligrosa evasión del presidio de Melilla». La homologación de los personajes europeos con los criollos se hace explícita en los versos introductorios:

35. Véase Imagen 25.

36. Los títulos de los contenidos son «España y Estados Unidos», «La guerra» (relato noticiero en prosa en cinco partes), y los poemas «Un jingo: receta pa crear un yanqui», «Madrileñas», «Coplas de ánimo a España», «¡Lo que fuere sonará!», «Vital Aza», diálogo paródico entre el Presidente Mac Kinley y el almirante Sampson.

Pero Mamed Casanova
Era, como buen gallego,
Bravo, noble y esforzado,
Simpático y caballero.

Era otro Manuel García,
Un Musolino, un Moreira,
Un guapo José María,
Un león de alma soberbia.

Mientras que la impronta noticiera, la pretensión de verdad, del poema narrativo se reitera en los últimos versos:

Que de Mamed Casanova
Es esta la historia entera
Fiel, verídica y cabal
Hasta el día de la fecha.

Y de lo que en adelante
Se supiera de Mamed,
Digno de ser conocido,
Pronto al público impondré.

En la misma línea de contenidos se encuentra la *Historia del Bandido andaluz Pemales*, una vez más atribuida a «Talerito», representada por dos folletos en la *Biblioteca criolla*, ambos con la inscripción «Imprenta y librería Americana de Longo y Argento, 1173-Sarmiento 1173, Rosario de Santa Fe». Es un relato en verso de las desgracias que acosan a «un hijo del pueblo andaluz», debidas a que un «señorito» está enamorado de su novia, hasta quedar al margen de la ley. El anuncio publicitario de la contratapa se reproduce en la Imagen 26.

Un truculento asesinato ocurrido en Madrid conmovió al público lector hispánico. El folleto *El bárbaro atentado y muerte del millonario Jalón* está presentado con la foto del asesino, el Capitán Manuel Sánchez López, que descuartizó a Jalón y fue fusilado en Madrid. El mismo tema se desarrolla en una hoja suelta titulada *Noticias de policía*.³⁷ Si bien el artículo principal de la hoja es «El drama del Tigre. Dama distinguida

37. Hoja de 36 x 52 cm. El título está acompañado por ilustraciones que representan la ley, un casco policial y la balanza de la justicia. Lehmann-Nitsche coleccionó pocas hojas sueltas, ya que por lo general envió las que encontraba al lingüista Rudolf Lenz, su compatriota radicado en Chile. El Legado del Instituto Ibero-Americano de Berlín contiene 57 hojas sueltas de diferente carácter. En su mayoría, estas incluyen textos en prosa y verso, ilustraciones o fotografías, publicidad, mención al autor y, en contados casos, el lugar y fecha de edición.

muerta de un balazo», relatado en prosa y verso, con foto de la dama y dibujo de la escena del crimen, en el octavo inferior derecho se imprime el recuadro titulado «El asesinato de García Jalón en España» y se reproducen fotos de los implicados y del picadero de la Escuela Superior de Guerra donde fue hallado el cuerpo. Unas breves palabras hacen referencia al propósito de esclarecer «el asunto que llenó de asombro e interés a todos los círculos del mundo».

El campo editorial de las hojas sueltas conduce a citar un ejemplo que conecta el fenómeno de esta literatura con el romancero vulgar español cuya comercialización estuvo a cargo de no videntes desde el siglo XVII hasta muy entrado el XX.³⁸ *El autor Santos Martínez Casado, ciego español* se presenta como una edición privada del poeta que entrega este ejemplar «a todas las familias que tengan buen sentimiento. No tiene precio marcado, es según la voluntad...». A través de versos que transgreden los usos canónicos del metro y la rima, el autor busca conmover al auditorio apelando a su condición de extranjero ciego y agradeciendo al país que lo recibió donde lo acompañan «sus hermanos en la fé». El improvisado poeta afirma no tener redactor, por lo tanto pide a los receptores «dispensen la mala letra y lo mal puesto que va». En la copla de despedida incluye sus datos personales:

Saludando a las familias
Se despide desde luego,
Dándoles gracias por todo
Santos Martínez, el ciego.
Escritor y poeta Santos Martínez Casado (el ciego)
Calle Talcahuano, N° 942

Por último, se destaca el conjunto de folletos que tematiza las relaciones establecidas con la cultura letrada. La poca precisión de los límites entre uno y otro circuito se refleja en el folleto publicado por Román de Iturriaga y López, datado en La Plata - Buenos Aires, que interpela en sus poemas a personajes reconocidos del ámbito público como Ricardo Palma, Ricardo Gutiérrez, Leandro Alem, Carlos Guido y Spano, o Estanislao Zevallos, poniendo en evidencia los diálogos de los textos populares con la élite intelectual de la época.

La caracterización efectuada hasta aquí consiste en una muestra de textos multiformes que devela el proceso de apropiación a través del cual Roger Chartier (1999) intentó retratar las maneras de utilizar expresiones culturales compartidas en mayor o menor grado por todos los miembros de la sociedad, pero comprendidas, definidas y usadas por cada subcultura en forma variable, desde motivaciones y expectativas particulares. En este caso, la apropiación se lleva a cabo a través de una utilización novedosa de la letra escrita, la literatura popular impresa, interactuante con los profun-

38. Véase Chicote (2006b).

dos cambios identitarios, sociales y económicos ocasionados en la Argentina como consecuencia de las corrientes migratorias interna y europea, en conjunción con el proyecto modernizador del Estado nacional.

Las migraciones que signaron el período constituyeron una más entre las grandes diásporas características del siglo xx: hombres y mujeres que recorrieron el mundo porque soñaban con un ámbito de realización de sus utopías, porque fueron expulsados por el hambre o por razones políticas, porque fueron obligados a viajar a espacios de los que nunca regresaron. Todas estas diásporas, al decir de Arjun Appadurai (2001), introducen la fuerza de la imaginación, ya sea como memoria o deseo, dando lugar a mitografías que no son simplemente un contrapunto de las certezas de la vida cotidiana, sino que se convierten en estatutos fundacionales de nuevos proyectos sociales, y el bagaje multiforme de voces transmitidas a través de la letra impresa da cuenta de estos movimientos físicos e imaginarios, ya que contribuían a mantener la memoria de la tierra que los inmigrantes debieron dejar mientras se enfrentaban con personajes, espacios, hábitos y gustos locales.

El descubrimiento de la poesía marginal: pornografía, escatología y lunfardo

Las voces de tinta que colecciona Lehmann-Nitsche lo introducen cada vez más en las prácticas de consumo de la cultura popular. El polígrafo alemán fue pionero en el tratamiento «científico» de temas y géneros que hasta ese momento no habían ingresado en el mundo académico. Su intrepidez lo condujo a descubrir un universo absolutamente novedoso para el cual ni siquiera contaba aún, por esa época, con pares interlocutores: las manifestaciones literarias o musicales que eran tabúes para la moralidad vigente, tales como las canciones de carácter prostibulario, los versos y refranes escritos en baños públicos y otras expresiones de temática sexual creadas o reproducidas en reuniones masculinas. Bajo el efecto de su fiebre recolectora de folletos impresos, poemas orales y canciones, progresivamente comienza a identificar textos que denomina «Bordellpoesie», caracterizados por estar compuestos en lunfardo y abordar el campo semántico erótico-escatológico.

Raúl Antelo (2006: 79) acota que cuando Marcel Duchamp y Katherine Dreier visitan a Lehmann-Nitsche en el Museo de La Plata quedan impactados por la colección de textos eróticos que está preparando. En sus relatos del viaje, el artista vanguardista y su mecenas asimilan este interés del científico a una actitud extremadamente vital contrapuesta al clima de depresión imperante, a su entender, en la cultura rioplatense. Una vez más, la búsqueda de nuevos significantes verbales se sitúa, en correspondencia con la emancipación sexual, en uno de los posibles puentes entre vanguardias y cultura popular que transitan ese período.³⁹

39. Según Antelo (2006) las obras de Duchamp, *El pequeño vidrio*, *El gran vidrio*, *Dados*, representan visiones estereoscópicas, cargadas de erotismo casi pornográfico. En el mundo del arte ingresa, de

La incompreensión o el desinterés de las instituciones determinó que la colección «pornográfica» de Lehmann-Nitsche no fuera publicada en Argentina sino que, como ya se consignó, apareciera en 1923 en Leipzig con el pseudónimo de Víctor Borde, titulada *Texte aus den La Plata-Gebieten in volkstümlichem Spanisch und Rotwelsch nach dem Wiener handschriftlichen Material zusammengestellt*. Esta edición integró el tomo VIII de las *Obras para el estudio de Antropophyteia, Anaurios para pesquisas folklóricas e investigaciones de la historia del desarrollo de la moral sexual*, en la que colaboraron prestigiosos científicos como Franz Boas y Sigmund Freud, entre otros. Tal como consta en un expediente de los archivos de los Tribunales de la ciudad de Buenos Aires, la edición tuvo su ingreso prohibido en la Argentina, aunque existen tres ejemplares en el país que pertenecieron a Horacio Becco, Julián Cáceres Freyre y el bibliófilo Jorge Furt (actualmente extraviado). En 1981, Juan Alfredo Tomasini publicó nuevamente el libro en Buenos Aires bajo el título de *Textos eróticos del Río de La Plata*, con un estudio introductorio que da cuenta de las peripecias del género y del texto. Los poemas coleccionados por Lehmann-Nitsche y su aproximación al tema son de especial importancia, ya que no existe en el país ningún otro estudio sobre «folklore prohibido». En general, los compiladores lo excluyen o hacen mínimas referencias, como lo hizo el mismo Lehmann-Nitsche (1911) en la publicación de sus adivinanzas, quizás por recomendación de la comunidad académica. El libro contiene poesía tabernaria, sicalíptica y excretoria procedente de distintas regiones del país, reunida alrededor de 1900. Los textos en verso y prosa están seguidos por un glosario y un comentario explicativo dirigido a los lectores no hispanohablantes. La segunda edición incluye en el apéndice un artículo sobre el tema aparecido en *Kryptadia* de autor anónimo, aunque posiblemente pertenezca al mismo Lehmann-Nitsche.⁴⁰ Ente los poemas se encuentra uno titulado «Rosa la camarera. Cuadro de malas costumbres», caracterizado por el colector como muy conocido, el cual circulaba impreso y como canción, aunque no se dan otras referencias.⁴¹ En el relato versificado de las desventuras de la protagonista se intercalan décimas dialogadas que imprimen a la composición carácter dramático.

«Sos un infame Manuel»,
Dijo la chica llorosa;
«No vengas con dramas, Rosa,
No te asienta el papel;

la mano de las vanguardias, los *object-dard*, tal como el ya clásico mingitorio de Duchamp, que en una pléto de asociaciones libres llega a relacionarse con las perspectivas anárquicas y anarquistas que promulgaron las nuevas corrientes estéticas. Estas diferentes focalizaciones de Antelo hacen que el período se defina como el de «la irreversible explosión del cuerpo» (26).

40. *Kryptadia*, VII, París, 1901, pp. 394-9.

41. El poema corresponde al N° 250 de los *Textos eróticos...*, y el N° XXX de manuscrito *Folklore Argentino 1905*, no incluido en la presente edición.

Verás cómo disfrutamos
 La vida cual se merece
 Y cuando el cuerpo apetece,
 Al punto al cuerpo le damos

Para concluir, o mejor, para introducir uno de los aspectos más creativos de la labor de Lehmann-Nitsche, recordemos que en los espacios marginales de la sociedad rioplatense comenzaba a desarrollarse una nueva forma de hablar, el lunfardo. En tanto propiedad de los sectores marginales de la ecléctica sociedad de fines del siglo XIX, este idiolecto expresaba la cosmovisión de sus creadores: el mundo orillero desarrollado como contrapartida de la legalidad. El lunfardo sería, además, la lengua del género paradigmático de la cultura popular rioplatense, el tango, al cual el científico alemán dedicó una monografía inédita (extraviada en la actualidad).



Los documentos y su colector sufrieron migraciones, guerras y retornos. Nuestra investigación propone, 100 años después, editar una selección del manuscrito *Folklore argentino 1905* con el objetivo de recuperar los actores, las circunstancias, los géneros poéticos y musicales capturados respectivamente por la pluma y el fonógrafo de Lehmann-Nitsche.

3. **FOLKLORE ARGENTINO 1905:** **DEL FONÓGRAFO AL PAPEL**

La ciudad de La Plata: hábitat de Lehmann-Nitsche y microcosmos de la cultura rioplatense

Tanto la colección de folletos populares denominada *Biblioteca criolla* como los *Textos eróticos del Río Plata* se encuentran en estrecha relación con otra documentación efectuada por Lehmann-Nitsche cuya selección y estudio abordamos en el presente libro: el manuscrito *Folklore argentino 1905* y la serie de grabaciones realizadas en cilindros de cera que dieron lugar a su redacción, conservados ambos en el Museo de Etnología de Berlín. El *Folklore argentino 1905* permite, desde su particularidad, vislumbrar ese fenómeno de ebullición social, étnica y cultural, de innovaciones tecnológicas y de redimensionamiento de los espacios urbanos, que el investigador intentó fijar en su misma movilidad en medio de la acelerada transformación del modelo estético rioplatense de entresiglos. Con ese propósito, Lehmann-Nitsche se abocó a la grabación de expresiones de música popular en boga entre los meses de febrero y mayo de 1905, en su casa particular de la ciudad de La Plata.

La Plata, capital de la provincia de Buenos Aires, fue creada en 1882 como símbolo de «modernización, democracia y progreso», erigida con un trazado urbanístico al que siguió un plan de establecimiento de instituciones y pobladores. El *Censo general de la Ciudad de La Plata* (1919) consigna los guarismos de pobladores extranjeros, de los que se puede extraer como constante en toda el área rioplatense la presencia protagónica de italianos y españoles entre los inmigrantes europeos y, proporcionalmente en el ámbito latinoamericano, la importancia de la inmigración uruguaya.⁴² Los

42. Según Rosboch (2006), en 1919 habían llegado a La Plata, procedentes de Europa, 19.356 italianos, 8.520 españoles, 1.198 franceses, 453 austríacos, 251 ingleses, 169 suizos, 163 portugueses, 157 alemanes, 69 holandeses, 62 belgas, 43 griegos, 20 rumanos, 17 suecos/noruegos, 11 dinamarqueses y 5 serbios (Total: 30.494). De América: 2.138 uruguayos, 358 brasileños, 78 paraguayos, 48 norteamericanos, 39 chilenos, 27 peruanos, 14 bolivianos, 9 mexicanos, 8 cubanos, 8 venezolanos, 4 nicaragüenses y 2 haitianos (Total: 2.733). De Asia: 282 rusos, 247 turcos, 9 sirios, 4 asiáticos y 3 árabes (Total: 545). De África 5 y de Oceanía 3.

inmigrantes fueron los nuevos actores que interactuaron con los grupos nativos de origen rural, con la élite conformada por los funcionarios de las instituciones de los poderes ejecutivo, legislativo y judicial con sede en la ciudad, y con los académicos de la contemporáneamente creada Universidad Nacional de La Plata.

Robert Lehmann-Nitsche se instaló en este escenario poblado de prácticas y representaciones culturales compartidas por sectores de diferente extracción social, étnica y religiosa que se consolidan en la organización de la vida ciudadana, ya sea procedentes del medio rural, transportadas de Europa, o surgidas del mismo espacio urbano. La siguiente referencia de carácter anecdótico, relatada extensamente por Josué T. Wilkes y I. Guerrero Cárpena, da cuenta de esa yuxtaposición de rutinas y actores de distinta procedencia:

Quando la Compañía Podestá-Scotti inauguraba en la ciudad de La Plata, el Circo 25 de Mayo, enorme galpón techado de zinc cito en las calles 51 y 10 carecía de caballos para animar debidamente las pantomimas y dramas gauchescos que ya en 1884 había empezado a llevar a escena. El Comandante Don Cruz Guerrero, jefe del Regimiento «Escolta del Gobernador», les facilitó, a su pedido, una tropilla de petizos rosillos y luego otros equinos de distinto pelaje.

Les ofreció, asimismo, el concurso de un flautista asturiano que, además de compositor de música, era ebanista y tallista de madera. Don Faustino Fernández se llamaba este artista. Vivía también en La Plata, frente a la casa habitada por el gran pianista, que ya lo era entonces, Dalmiro Costa. Entretenía sus ocios organizando bandas de música integradas por niños y jóvenes. Don Faustino tocó al comandante guerrero cuanto aire vernáculo éste ejecutaba en la guitarra: cifras, medias cifras, milongas, medias milongas, estilos y canciones.

De su cosecha fueron marchas y no pocas piezas características, todo lo cual constituía un excelente repertorio para una compañía circense que, como la de Podestá-Scotti, no lo tenía. (Wilkes y Guerrero Cárpena, 1946: 37)

En la flamante capital de la provincia, las efemérides nacionales dan nombre al circo de Podestá-Scotti, que será la arena del nascente teatro. Un comandante del ejército aporta los caballos necesarios para la representación y un artesano español es el encargado de la ejecución musical de géneros criollos. La cita pinta con todos sus matices el cuadro de la Argentina moderna.

La mención a la ciudad recurre en poemas y canciones, tales como esta copla documentada en los textos eróticos (1981: número 177, 55):

Me voy a Buenos Aires
Y en busca de otro placer
Porque aquí los plateritos
No saben corresponder.

Los poemas del manuscrito

El manuscrito *Folklore argentino 1905* fue el primero de tal magnitud que reunió y clasificó documentación desde la perspectiva de una investigación científica, concebido por su autor como el testimonio de este fenómeno que, visto desde el universo académico, era lábil y se desvanecía en su misma esencia oral. Su importancia reside en que, en tanto conjunto, agrupa composiciones poético-musicales de diferente origen ejecutadas en una región geográfica determinada y confluyentes en un único nicho cultural. En todos los casos, los textos proceden de expresiones cantadas, algunas de las cuales también se transmitieron de forma simultánea mediante versiones escritas en impresos populares.⁴³ A su vez, este *corpus* ofrece un interés adicional, aunque no menor, debido a que nos llega también en un soporte sonoro. Los cilindros de cera grabados en un fonógrafo y la transcripción en papel tornan posible por primera vez indagar en las políticas de registro, recolección y clasificación de materiales lingüísticos y musicales adoptadas por el colector, diferenciar textos lingüísticos que originariamente no fueron compuestos para ser cantados de otros que sí lo fueron, y apreciar la manera en que se producía la intersección de los poemas con los diferentes géneros musicales.

Las 332 páginas de autoría del recopilador, fechadas el 27 de abril de 1918, incluyen un escueto comentario sobre las características del *corpus*,⁴⁴ la transcripción de los textos, la identificación de los géneros literarios y musicales, la nómina de los autores e intérpretes y referencias bibliográficas. La obra se presenta como un escrito en el cual se reúnen las transcripciones de los poemas correspondientes a las expresiones cantadas que fueron registradas en los cilindros. Sin embargo, al cotejar las versiones escritas con las orales se advierte el empleo de distintos procedimientos. Algunos poemas intentan ser transcripciones fidedignas de las versiones orales, las cuales Lehmann-Nitsche corrige o normaliza desde su competencia lingüística; otros textos reponen, completando y/o transformando, la versión cantada a partir de diferentes fuentes escritas; por último, se encuentran aquellos poemas que difieren totalmente de la canción. En todos los casos, el recolector privilegia la información que le suministra la cultura libresca, ya sean las fuentes letradas o los impresos populares que está coleccionando por la misma época en su *Biblioteca criolla*.

El *corpus* resultante es absolutamente variado e inclusivo. Los géneros poéticos y musicales se presentan en una doble clasificación que, aunque no clarifica en términos absolutos, aporta indicios para entender cómo eran pensados tanto los poemas como las canciones por los emisores y por el recolector. Denominaciones superpuestas o divergentes designan las expresiones recolectadas con rótulos tales como estilo, milonga, vidalita, gato, tango, zamba, huella, cifra, canción, aire, payada de contrapun-

43. Guido y Rey de Guido (1989) publican una antología de poemas extraídos de 154 folletos entre 643 de la *Biblioteca criolla*, que denominan *Cancionero Rioplatense*.

44. Ver Apéndice I.

to, en la serie musical; y canción, histórico-patriótica, humorística, amorosa, triste, bucólica, relación popular, erótica, para la serie literaria. La evidente vacilación clasificatoria, la interferencia entre parámetros temáticos o genéricos y el empleo de un mismo término para las expresiones literarias y musicales, evidencian la movilidad de las etiquetas vigentes.⁴⁵

Los circuitos letrado y popular están omnipresentes en estos textos. Conviven en el manuscrito y en los cilindros composiciones anónimas y de autor que ejemplifican registros propios de la lengua rural, como el gauchesco, en los cuales se torna muy difícil discernir la génesis de las variantes letradas o populares debido a las constantes apropiaciones de que son objeto. Asimismo, abundan poemas en lunfardo y cocoliche, ambientados en el paisaje urbano desde el centro a los arrabales, protagonizados por compadritos que mueren de amor y tuberculosis, y prostitutas criollas y gringas, «flores caídas» por culpa del cajetilla o del vividor, quienes relatan su peregrinación de miserias en espacios puntuales de la toponimia porteña o platense.

Los múltiples materiales que aporta este conjunto de textos ilustran la concepción ecléctica y ampliada de folklore que imprime Lehmann-Nitsche a su colección. El acervo poético oral que traen los hombres y mujeres del interior del país al migrar a los centros urbanos está representado por coplas, seguidillas y décimas que se conectan con danzas populares y cuyos orígenes podemos rastrear hasta sus congéneres españoles e hispanoamericanos. Huellas, vidalitas, zambas y gatos comparten las mismas coplas cantadas o recitadas en el marco de la danza, denominadas «relaciones». El gato, danza popular de pareja suelta independiente que tuvo plena vigencia entre mediados del siglo XIX y las primeras décadas del XX en Chile y Argentina, puede ejemplificar la inclusión adaptada de coplas a las diferentes relaciones. Comúnmente está compuesto en cuartetos, y durante la ejecución se suelen repetir los dos primeros versos de cada una de ellas. Entre las secciones cantadas hay interludios instrumentales que corresponden al zapateo. Se conoce como «gato con relaciones» a la variedad que incluye una «relación» cantada por el hombre después del primer zapateo y la respuesta de la mujer a continuación del segundo. El poema N° 29 de nuestra selección comienza:

I. Para bailar el gato

Se necesita

Una muchacha bonita, mi vida,

Y un mozo guapo.

II. Una moza que baila

Merece un beso,

Yo quiero bailar con ella, mi vida,

Me lamo un hueso...

45. En el Apéndice II se reproduce el índice que Lehmann-Nitsche antepuso a la transcripción de los textos.

Tal como veremos en la selección de poemas, aparecen integradas al carácter móvil del texto de la canción expresiones líricas populares que encierran comicidad en las figuras paródicas de la vieja y la suegra, miradas críticas, o por lo menos dudosas, hacia el voto de celibato de los sacerdotes, y clásicas fórmulas discursivas de apertura y finalización del canto. Entre estos géneros poéticos de ascendencia hispánica requiere una mención especial la *vidalita*, compuesta en cuartetas hexasilábicas acompañadas por los estribillos «Vidalita», «Ay, Vidalita», «Palomita». El poema N° 25 comienza:

I. En mi pobre rancho, Vidalita,
No existe la calma,
Desde que está ausente, Vidalita,
El dueño de mi alma.

II. No hay flor en el campo, Vidalita,
Que florido esté,
Todos son despojos, Vidalita,
Ay, desde que él se fue...

Los poetas consagrados también están incluidos en la agenda popular. Desde el mismo *Martín Fierro* de José Hernández, el criollismo se convierte en un estilo muy difundido entre los escritores letrados. El poema «Contratiempos» de Eduardo Gutiérrez (N° 20) remeda el habla del gaucho, con variantes en la versión oral que evidencian la alternancia del tuteo y el voceo en el área rioplatense:

I. Y al venir la primavera,
¿No has visto en los campos solos
Los casales de chingolos
Cuerpeándose *poande* quiera?
Pues de la misma manera
Me andás *juyendo*, alma mía,
Que te espere *toavía*
Más tarde, que otro momento,
Que a la noche, que a la tarde,
Que ahora, que luego, que cuando.

Los nuevos bardos populares se apropian de héroes y poéticas consagrados por la literatura culta, en canciones de temática bucólica que permiten estudiar las estrategias de integración del paisano al nuevo escenario sociocultural. Ejemplo de esta apropiación son los poemas de autores conocidos o anónimos de raigambre popular presentes en el manuscrito, tal como el denominado «Lamentos de Santos Vega» o «El gaucho» (N° 16):

I. Nada me queda en el suelo,
Dice el paisano en su canto,
Después del cariño santo
Que me ha arrebatado el cielo;
Miseria, orfandad y duelo
Forman mi eterna condena
Y aunque es mi razón serena,
Flaquea mi corazón
Al ver que tan sin razón
Me veo como un alma en pena.

Estas citas evidencian la amplia documentación del fenómeno criollista en el *Folklore argentino 1905*, hecho que, tal como fue señalado, tuvo significados dispares en los estratos de la sociedad argentina. En los géneros poéticos y musicales de impronta criollista se produce una virtual identificación entre el enunciado y el sujeto del enunciado que en la mayoría de los casos pretende establecer una unidad entre autor e intérprete: tal como Hernández le cede la voz al gaucho Fierro, otros poetas hacen lo propio con sus personajes para convertirlos en cantores y jerarquizar sus historias con valor noticiero. La representación local más genuina de la identidad entre poeta y cantor es sin lugar a dudas el payador. El fenómeno universal de la poesía improvisada adquiere importancia en el Río de la Plata en la segunda mitad del siglo XIX y se instala hasta muy entrado el XX con motivos, temas, recursos y preceptivas semejantes. La forma estrófica hegemónica de la payada es la décima espinela (rima consonante abbaaccddc) que se estructura a partir de fórmulas preexistentes tales como la apertura, el saludo y el cierre, mientras que desde el punto de vista musical es posible el empleo de más de un género, en especial la milonga y el estilo.⁴⁶ En 1894, el diario *La Prensa* publica un artículo que constituye el primer documento para conocer las circunstancias y pormenores que rodeaban la realización de un evento payadoresco. Los circuitos letrado y popular se entrelazan en este hecho a través de la voz y la pluma de sus más destacados actores, ya que la crónica firmada por Joaquín V. González contiene la versión taquigráfica de la payada sostenida en la ciudad de Pergamino por Gabino Ezeiza y Pablo Vázquez. A partir de las últimas décadas del siglo XIX, además de ser transmitidas en presentaciones en vivo y empezar a ganar progresivamente espacio en las incipientes grabaciones comerciales, este género ingresa en el circuito de literatura impresa, con tiradas de 20.000 y hasta 50.000 ejemplares que preparaban los mismos payadores.⁴⁷

46. La Payada de contrapunto N° 24 ilustra esta práctica en conexión con el proyecto de creación de uno de los tantos «Centros Criollos» que prosperaron en la época.

47. En 1903, Higinio Cazón llevaba vendidos más de 55.000 folletos, siendo uno de los autores más documentados en la *Biblioteca criolla*.

Pero todos estos poemas ya son otros a principios del siglo xx. En la colección de Lehmann-Nitsche se pone de manifiesto que la transformación es inevitable. Las milongas se celebran en los almacenes rurales o suburbanos llamados pulperías, o en los conventillos, casas comunitarias habitadas por familias de trabajadores. Espacios todos en los que circulan masas poblacionales heterogéneas intercambiando saberes, grupos sociales que en sus momentos de ocio asisten al circo y al teatro, sendos ámbitos escénicos en los que payadas, pantomimas, sainetes y tangos confluyen. Como ejemplo, podemos mencionar actuaciones públicas en las que compartían el escenario el famoso payador Gabino Ezeiza, con el autor y cantor de tangos Ángel Villoldo y el poeta popular Higinio Cazón.

Otro ejemplo paradigmático de las conexiones existentes entre los circuitos popular y letrado es el poema de Carlos Guido y Spano (1911: 361-4), titulado «Trova» (N° 8):

He nacido en Buenos Aires
 ¡Qué me importan los desaires
 Con que me trate la suerte!
 Argentino hasta la muerte
 He nacido en Buenos Aires.

El texto transcrito difiere totalmente del texto cantado; sólo encontramos alguna similitud en el primer verso. Seguramente el *incipit* semejante de ambos poemas hizo que Lehmann-Nitsche acudiera al texto de Guido y Spano en su afán de hallar correspondencias con el circuito letrado, cuando en realidad el cantor entonaba el popularísimo tango de Ángel Villoldo y Carlos Pesce, «El porteño»:

Soy hijo de Buenos Aires
 Por apodo el Porteño,
 El mozo más compadrito
 Que en esta tierra brilló.

Esta referencia conduce al género protagónico de la poesía popular rioplatense que va ganando espacio para imponerse claramente en las décadas posteriores: el tango. Los cuatro tangos presentes en el manuscrito, dos de los cuales son cantados, tienen la importancia de ser registros muy tempranos que anteceden las primeras ediciones comerciales de 1906⁴⁸ y confirman la aseveración de Jorge Novati en la *Antología del tango rioplatense*: «esta etapa, que transcurre entre los años 1905 y 1910 [...] se caracteriza por un acostumbramiento a la presencia ‘generalizada’ del

48. A partir de 1906 aparecen tangos grabados de los repertorios de Villoldo y los esposos Gobbi, siempre bajo el rótulo de canciones criollas. Se trata de versiones cantadas, casi todas de carácter cómico o picaresco, en el estilo teatral impuesto por las compañías españolas.

tango en el cuerpo social» (Novati, 1980: 32). Este fenómeno se acompaña por una producción crítica condenatoria en la cual los calificativos de lascivo y libertino lo excluyen de los salones elegantes y del ámbito familiar.⁴⁹ Novati indaga en las primeras manifestaciones desde la década de 1860 hasta 1920; en principio, caracteriza la homonimia de la voz tango (tangos de negros, tango andaluz, tango americano y habanera) y lo conecta con el surgimiento de la milonga y el imaginario criollista. En su análisis de los ámbitos en los que se toca, se baila y se canta, hace referencia al tango como hecho popularizado a partir de su impacto en las tempranas críticas periodísticas, su camino desde los suburbios al centro y el auge en París que valida su inserción definitiva en la cultura popular. En cuanto a los espacios, Novati menciona el circo, la milonga, los prostíbulos y las «casitas» (prostíbulos clandestinos, alquilados a un grupo de hombres para divertirse; sitios que llevaban los nombres de las damas que los regenteaban).

El mercado editorial y la industria de la música grabada son sensibles a este desarrollo. Desde principios del siglo XX se editan partituras y se comercializan grabaciones para ser escuchadas con las nuevas tecnologías de reproducción. En 1901, la casa editora Breyer Hermanos publica, con motivo de los carnavales, partituras de 14 tangos de «ondulantes modulaciones y que en medio de nombres sugestivos como 'Golpiá que te van a abrir', 'Qué calor con tanto viento' y otros, entreabren a los ojos de los danzantes de avería venturosos horizontes de cortes y quebradas» (citado en Novati, 1980: 31). Hacia 1904, las editoriales Breyer, Francalanci, Medina, Neumann, Ortelli, Pirovano, Poggi, Prelat y Rivarola ya habían publicado los siguientes títulos: «Gallo viejo», «Ahí... nomás», «La cara de la luna» y «Muy... de la garganta». En su mayoría, las denominaciones consistían en eufemismos detrás de los cuales se ocultaba el contenido obsceno de los poemas que hacían referencia directa a la sexualidad de los sectores sociales relacionados con la prostitución. Por esa razón, en un primer momento, las partituras no se acompañaron con los textos, por lo cual algunos críticos creyeron que el tango carecía de letra. Posteriormente se descubrió que «La cara de la luna» era una contrafacta de «La concha de la lora», compuesto por Manuel Campoamor, y que «Cara Sucia» de J. A. Caruso en un principio se habría denominado «Concha sucia», a pesar de que sólo conocemos los versos moralizados:

Cara sucia, Cara sucia, Cara sucia,
Te has venido con la cara sin lavar
Esa cara tan bonita y picarona
Que refleja una pasión angelical...

Las primeras letras instituyen un universo pleno en metáforas y significaciones, y representan un sustrato social subalterno que, en tanto tal, no se encuentra integrado a los órdenes dominantes. Las abundantes connotaciones sexuales poco a poco se van

49. Para mayor información, remitimos al libro de Salas (2004).

desmarcando y van siendo cargadas de sentidos y valores ajenos que posibilitan su integración en otros circuitos. Los primeros tangos compuestos en la década del ochenta responden a estas características: «La flauta de Bartolo» alude al órgano sexual masculino, y «Dáme la lata» se refiere a las carpas, sitios improvisados de milonga donde se les pagaba a las mujeres para bailar con una «lata» (ficha con valor de cambio).⁵⁰

También en esta época se inicia la comercialización generalizada de aparatos para la reproducción mecánica de la música. En 1897 fueron novedad sensacional, y en 1901 se comenzaron a vender cilindros de cera con cantos criollos para gramófonos. El cilindro alternó con el disco hasta 1910, que fue desplazado por este último. La nueva tecnología es publicitada como algo nunca visto hasta el momento en un vértigo de novedad que linda con la magia. La letra del tango «La bicicleta» de Ángel Villoldo es bien ilustrativa de la «fiebre tecnológica»:

En la época presente
no hay nada tan floreciente
como la electricidad.

El teléfono, el micrófono,
el tan sin rival fonógrafo,
el panpirulintintófono,
y el nuevo cinematógrafo.
El biógrafo, el caustógrafo,
el pajalacafluchincófono,
el chincatapunchincógrafo
y las auras hechas con arroz.

Todos estos nombres
y muchos más
tienen los aparatos
de electricidad,
que han inventado
desde hace poco
con idea que el mundo
se vuelva loco.

En relación con las prácticas musicales, la ciudad de La Plata también aportó, en escala reducida aunque intensificada, la movilidad de límites entre centro y periferia, espacios urbano y rural, en la creación de ese lugar ambiguo designado como «el arra-

50. En las décadas siguientes se incorpora en las letras una conciencia crítica y una mirada introspectiva que se interroga por la condición humana en sí misma. En ese proceso, al tango se lo dota del sentido nostálgico que lo caracteriza hasta el presente (Rosboch, 2006).

bal». En este ámbito florecieron las milongas, como resultado de la interacción de costumbres provenientes de la población negra, el gauchaje y los inmigrantes, grupos varios de los que emergieron la *percanta* y el *compadrito*, protagonistas polimorfos del género. En el estudio diacrónico del tango que efectúa Rosa Rosboch (2006: 47-75) desde una perspectiva sociológica, se alude puntualmente a localizaciones platenses de principios del siglo xx. Se mencionan los *piringundines* en los que el baile coexiste con actividades colaterales de prostíbulo. Uno de los tangos recogido por Lehmann-Nitsche, «La pishuca» o «El baile en la de Tranqueli» (N° 32), designa sin dudas uno de estos ámbitos marginales. Asimismo, una placa en la esquina de las calles 6 y 56 (próxima a la casa de Lehmann-Nitsche, calle 50, N° 507)⁵¹ deja constancia de que en 1890 en ese lugar se interpretó un tango danzado por la comparsa uruguaya «Nación Lucamba», que ensayaba para las fiestas de carnaval organizadas por el Club Gimnasia y Esgrima. El tango descendiente del carnaval se instala, como dijimos, en las milongas de los arrabales y tiene dos vertientes, el prostíbulo y el conventillo. Según Oscar Bozzarelli (1972), los prostíbulos proliferaron en La Plata porque el afluente inmigratorio desestabilizó la relación poblacional entre hombres y mujeres.⁵² Los actores prostibularios continuaron bailándolo en el cabaret, también frecuentado por hombres de clase media y alta. En 1921, el gobernador José Luis Cantilo veta la ordenanza que prohibía ejecutarlo en los salones de la ciudad de La Plata. Del conventillo sigue su camino hacia el club social, visitado por la clase obrera y los pequeños comerciantes, hasta que su consumo se masifica.

Una multiplicidad de expresiones que transitaron desde ambientes rurales hasta el espesor masivo de lo urbano, cautivaron al coleccionista alemán. Los textos y las melodías, como también su fijación, muestran un conjunto de modalidades específicas que por sus dimensiones permitió interpelar a distintos actores sociales con significados particulares destinados a satisfacer sus deseos y expectativas. Años más tarde, debido al desarrollo de los medios de comunicación y a la voracidad del proceso de mercantilización, esta materia literaria pasó a integrar la cultura de masas que se impuso en el transcurso del siglo xx.

Cilindros y músicos

Ya ha sido destacada la importancia de las grabaciones pioneras que efectuó Lehmann-Nitsche en la Argentina. También se señaló el tratamiento dispar que los

51. Véase Imagen 2.

52. Oscar Bozzarelli (1972) puntualiza que entre 1890 y 1913 había en La Plata 5 prostíbulos en los que se bailaba tango en vivo o con música grabada: *El 39* (calle 39 entre 5 y 6), *La Perla* (calle 10 entre 63 y 64), *La Gorda* (calle 66 entre 5 y 6), *El Diamante* (calle 2 entre 69 y 70) y *Gallega Pepa* (calle 39 entre 3 y 4). Otro de los espacios que el tango conquista es el cine. Hacia 1920, aparecen los cines donde se exhiben películas mudas acompañadas por orquestas en vivo, cuyas ejecuciones se podían relacionar o no con la trama de la película. Rosboch (2006: 95) incluye en su libro una lista de cabarets y bares existentes en esa ciudad entre 1913 y 1916.

especialistas efectuaron de esos documentos.⁵³ En lo que se refiere a la colección *Música criolla*, más allá de las apreciaciones impresionistas de Carlos Vega, en la década del setenta diversos estudiosos se interesaron por su estudio. Durante su permanencia en el Instituto Interamericano de Etnomusicología de Venezuela, la musicóloga argentina Elena Hermo realizó la transcripción musical de 12 cilindros de la colección de *Música criolla*. El trabajo fue efectuado entre el 1 de mayo y el 14 de octubre de 1974 y, según se consigna en los manuscritos, contó con la supervisión de Álvaro Fernaud. En 1975 aparece por primera vez un artículo dedicado a la colección de *Música criolla* con el título «Folklore Argentino de Roberto Lehmann-Nitsche», escrito por Walter Guido. En las palabras preliminares, Isabel Aretz declara haber obtenido para el Instituto de Venezuela copias en cinta magnetofónica de 178 cilindros, de las cuales 83 corresponden a la colección de *Música criolla*, y un microfilm del manuscrito que contiene la transcripción de los textos conservados en el Archivo del Museo de Etnología. En dicho artículo, Aretz es responsable de la traducción del alemán al español de la Introducción y de las notas que el colector realizó en referencia a los textos. Por su parte, Guido presenta datos biográficos de Lehmann-Nitsche, un escueto comentario sobre el manuscrito, el inventario de los poemas, de la música grabada, y observaciones sobre la forma estrófica y métrica de las poesías. A pesar de que al comenzar el trabajo Guido promete que dedicará posteriores publicaciones a la edición de las poesías completas, a «establecer el grado de folklorización de cada una de ellas» (1975: 73) y a llevar a cabo la transcripción musical de los 83 cilindros, nada ha sido publicado hasta el momento, ni se conoce la existencia de investigaciones referidas al tema. A principios de la década del ochenta, llega al Instituto Nacional de Musicología una copia parcial en cinta magnetofónica de la colección de *Música criolla* junto con dos manuscritos.

Por la información que ofrece el manuscrito, sabemos que los músicos que participaron de las sesiones de grabación eran hombres y mujeres de la ciudad de La Plata, algunos de los cuales desempeñaban tareas administrativas en las esferas pública y privada, que por las tardes y las noches se reunían en la casa de Lehmann-Nitsche para cantar frente al fonógrafo.⁵⁴ El único caso diferente fue el de Miguel Garmendia, quien registró sus cantos en seis cilindros en la ciudad de Ensenada⁵⁵, nombrado en las etiquetas sonoras de las grabaciones como El Gaucho Tormenta e identificado en el manuscrito como «gaucho». En una carta enviada a Eric von Hornbostel el 22 de diciembre de 1913, Lehmann-Nitsche expresa:

53. Parte de la información consignada en este apartado fue previamente publicada en García (en prensa).

54. Publicamos en el Apéndice I la versión traducida de la introducción escrita por Lehmann-Nitsche.

55. Hoy ciudad contigua a La Plata.

Los cantores en cuestión son siempre conocidos 'payadores', que ejercen su trabajo muy profesionalmente. Por ejemplo, a algunos de ellos se los contrata para alegrar el ánimo de la masa votante durante las asambleas políticas [...]»⁵⁶

Por medio de la misma fuente y de notas periodísticas de la época, también advertimos que Lehmann-Nitsche junto con algunos de los músicos planeaban constituir un centro tradicionalista. En una payada de contrapunto que forma parte de la colección (poema N° 24), dos de los músicos se refieren a esa empresa que nunca llegó a concretarse:

Moisés Méndez:

Por lo que me ha cantao, se ha visto
Que usted no es un criollo quedo,
Por el contrario, Acevedo,
Es gaucho diablón y listo;
Y he de preguntar, por Cristo,
Y en esta razón me apoyo,
Lárgueme tuito su rollo
Y sírvase contestar:
Diga si ha de prosperar
Nuestro nuevo Centro Criollo.

Carlos Acevedo:

Gran contestación no espere,
Quizá salga algún bolazo;
¿Cómo no quiere, amigazo,
Que «La Tradición» prospere?
Y si desea, lo entere
De tuitos sus adelantos
Que son notables y tantos;
Lo haré con gran gusto en prosa
Pues entonces es otra cosa
Y no es lo mismo que en canto.

Sólo contamos con los datos de los músicos proporcionados por el manuscrito, sin haber hallado hasta la fecha otras referencias a las biografías de estas personas. Al momento de la grabación, la constitución etaria del grupo de músicos era la siguiente: el menor tenía 14 años, el mayor 55, tres de ellos 29, 30 y 45 y el resto entre 17 y 27. De los treinta y tres músicos que participaron, seis eran mujeres, cuatro de ellas tenían 17, 19, 21 y 22 años de edad y dos, que sólo registraron un canto a dúo, 45 y 55. Los 125 cilindros fueron grabados durante al menos 35 sesiones. Como muestra el cuadro que se consigna a continuación, la cantidad de ítems que grabó cada intérprete es muy dispar, varios registraron un único canto, en cambio el músico llamado Juan Varela llegó a grabar 14 expresiones como solista, 1 en dúo y 3 en trío. En la totalidad de géneros musicales grabados, el estilo sobresale significativamente. Obsérvese que de las 14 expresiones del citado músico, 10 constituyen estilos. Algo parecido ocurre con Carlos Acevedo, 9 de sus 10 registros son estilos. Esta primacía queda absolutamente demostrada cuando se observa que del total de los músicos que participaron

56. Carta conservada en el Archivo de Fonogramas de Berlín.

en el proyecto, casi el 79% de ellos ejecutó dicho género. En relación con el repertorio femenino, en cambio, se advierte que el género rotulado por Lehmann-Nitsche como canción es absolutamente predominante; sobre un total de 19 cantos, 15 aparecen con esa etiqueta. Las expresiones agrupadas bajo este nombre resultan un conjunto bastante heterogéneo. En uno de los registros así rotulados, se oye al inicio una voz que anuncia: «Delirio, habanera cantada por el inspirado payador Eduardo Barberis». También una versión de «El silencio de las tumbas» de Gabino Ezeiza, presentada bajo el mismo rótulo, responde estructuralmente a un estilo. Isabel Aretz advierte, en 1952, que las «canciones románticas» que formaban parte del repertorio femenino desde mediados del siglo XIX se difundían impresas y, desde el punto de vista musical, estaban emparentadas con las habaneras. Hasta el momento, no queda suficientemente claro si esta fue una etiqueta que Lehmann-Nitsche utilizó en exceso para agrupar un conjunto heteróclito de expresiones, o si el término ya tenía un empleo extendido y multívoco entre los usuarios.

Músicos y expresiones musicales que integran la colección

Nombre y edad	Tipo y cantidad de expresiones
Juan Varela (23)	Estilos (10), cifra (1), milongas (2), vidalita (1)
Atanasio Rodríguez (24)	Estilos (4), milonga (1), aire (1)
Miguel Garmendia (30)	Estilos (2), cifras (2), milongas (2)
José C. Lizzoli (22)	Estilos (2), cifra (1), canción (1)
Víctorio J. Correa (27)	Estilo (1), canciones (2)
Alfredo Porré (25)	Estilos (2)
Eduardo Barberis (26)	Estilos (4), canciones (2), zamba (1), tango (1)
Leonidas Porré (24)	Estilo (1)
Carlos Chanetón (22)	Estilo (1)
Raf. Rodríguez Brizuela (25)	Gato (1)
León G. Bravo (21)	Estilo (1), canciones (2)
Gerardo Olmos (14)	Milongas (2)
Juan Varela, Manuel F. González (20) y Juan M. Paul (18)	Huellas (2)
Ramón Díaz (27)	Estilos (2), vidalita (1)
Manuel F. González	Estilo (1), milonga (1)
Moisés Méndez (18) y Carlos Acevedo (20)	Milongas (2), canción (1)
Miguel Acuña (17)	Milonga (1)

Moisés Méndez	Estilo (1), milonga (1), canciones (3), zamba (1)
Pedro J. Luna (22)	Estilos (3), cifra (1)
José C. Lizzoli	Cifra (1)
Mariano Chaumeil (24)	Estilos (2), milonga (1), canción (1), tangos instrumentales (2)
Salvador González (24)	Milonga (1), canción (1)
Rodolfo Laños (25)	Estilos (2)
Arturo B. Lascano (29)	Estilos (4), canción (1)
Juan M. Paul	Estilos (2)
Aníbal Silva (22)	Estilo (1)
José Villalba (22)	Estilo (1)
Jorge A. Souza (23)	Estilos (2)
Salvador González y Juan M. Paul	Tango (1)
Juan Varela, José C. Lizzoli y Eduardo Barberis	Gato (1)
Aníbal Selva y Victorio J. Correa	Huella (1)
Leonidas Porré	Huella (1)
Carlos Acevedo	Estilos (9), canción (1)
Selva Argentina Olmos (19)	Estilo (1), canciones (7)
Lola Miranda (17)	Estilo (1)
Isabel Perfilio (21)	Canciones (3)
Marta Roth (22)	Milonga (1), canciones (5)
Clementina De Videla (45) y Manuela Quintos (55)	Estilo (1)
Domingo Villalba (17)	Estilo (1)
Juan Varela y otros dos músicos no identificados	Parodia de jota española (1)
Juan Varela y Moisés Méndez	Parodia de jota española (1)

Sin duda, este *corpus* sonoro está integrado por registros de situaciones artificiales de ejecución, lo cual significa que no reúne, desde un punto de vista estadístico, las condiciones necesarias para constituir una muestra representativa de la proporción de géneros que las audiencias recibían de sus músicos. En este sentido, resulta fácil sospechar que en algunas circunstancias no era el ejecutante quien resolvía qué ítem de su repertorio cantar, sino la persona que controlaba el fonógrafo, en función de la cantidad y diversidad de manifestaciones grabadas hasta ese momento o de alguna otra variable. No obstante, otras fuentes –en especial los impresos que componen la *Biblioteca criolla*– permiten apreciar que el *corpus* congrega los géneros de mayor circulación de la época. Asimismo, las posibilidades técnicas del aparato de

captación condicionaban otros aspectos, como, por ejemplo, la duración de los cantos. La audición de los registros hace evidente que en algunos casos la púa finalizaba su recorrido sobre la superficie del cilindro antes de que terminara la ejecución y, en otros, que los músicos, conscientes de esa limitación, decidían suprimir estrofas, generalmente las intermedias.

Los registros del músico llamado Juan Varela son representativos en la colección al menos por dos razones. Primero, porque la fechas consignadas demuestran que fue el primero en enfrentarse al fonógrafo y que su presencia aparece en forma alternada casi hasta el momento en que se efectuó la última sesión, y, segundo, porque al ser quién grabó más cantidad de expresiones, devela en mayor medida la confección de su repertorio al escrutinio de quien lo escucha una centuria después. Entre sus canciones hallamos 1 cifra, 2 milongas, 1 vidalita y 10 estilos –con dos tomas en distintas fechas del mismo tema–, siempre con acompañamiento de guitarra. La cifra⁵⁷ se canta con un poema de Francisco Aníbal Riú –«La morocha»⁵⁸–, las dos milongas⁵⁹ con un poema de Elías Regules –«Un mozo bien»– y otro de Almafuerte –«En el abismo»–, la vidalita⁶⁰

57. Carlos Vega (1965) utiliza el término para designar una expresión contrapuntística entre dos ejecutantes acompañados por guitarra en competencia –también denominada payada de contrapunto– y otra de un solo cantor con textos improvisados o hechos. La cifra parece haber estado vigente en la primera mitad del siglo XIX y haber alcanzado una gran aceptación y dispersión a principios del XX. Las formas estróficas más usadas fueron la décima y la octava, y se solía emitir con una rítmica libre a la manera de un recitativo.

58. También figura con el título «La flor del Pago».

59. Según Moreno Chá (1999), los cuatro tipos de milonga que aún hoy se encuentran en algunas zonas de Argentina y Uruguay con disímiles grados de vigencia y dispersión, ya existían a finales del siglo XIX. Esas variedades suelen designarse con el nombre común de milonga y se trata de: piezas instrumentales ejecutadas con guitarra, piezas cantadas por un solo cantor –con un texto más o menos fijo y acompañamiento de guitarra–, piezas cantadas por dos cantores –con texto improvisado y acompañamiento de guitarra–, y expresiones que conjugan música y danza ejecutadas por diversas formaciones instrumentales, comúnmente asociadas con el repertorio del tango y nacidas en los arrabales de las ciudades de Buenos Aires y Montevideo. No obstante, desde el siglo XIX, el término se emplea con mayor frecuencia para designar la segunda de las variedades, la cual también recibe el nombre de «milonga pampeana». Esta expresión ha adoptado diferentes formas estróficas, aunque una de las más empleadas ha sido la décima espinela.

60. Carlos Vega (1965) llama a este tipo de expresión «vidalita lírica». Según Vega, se trata de una manifestación criolla surgida en la colonia tardía, con área de dispersión inicial en el noroeste argentino. Más tarde, entre fines del siglo XIX y principios del XX, como consecuencia de la revitalización que el movimiento tradicionalista impregnó a las prácticas y representaciones del campo, y como resultado de la utilización de diversos géneros de la música popular para la ambientación sonora y costumbrista de los escenarios teatrales y circenses, su área de dispersión se amplió significativamente a otras partes del territorio argentino y a amplias zonas de Chile y Uruguay. Vega sostiene acertadamente que se distinguen los poemas por la medida de sus versos, siendo la forma poética más recurrente la cuarteta hexasilábica con asonancia o consonancia en los versos pares. El estribillo, tal como se dijo, habitualmente aparece después de los versos primero y tercero. Entre los temas que aborda, el del amor no correspondido o infortunado se presenta como el más asiduo, aunque también desarrolla temáticas patrióticas, políticas, filiales y festivas. Las líricas parecen ser las más extendidas, aunque Vega también reconoce la existencia de vidalitas de carácter narrativo.

posee un texto de autor anónimo y los estilos⁶¹ recogen poemas de Gabino Ezeiza – «A mi guitarra»– y «La guitarra», Francisco Pisano –«Camperas»–, Eduardo Gutiérrez –«Ausencia»–⁶², J. Núñez de Arce –«Treinta años»–, Robustiano Sotera –«El baile de mi mamita»– y del ya mencionado Riú –«La morocha»–. El poema de uno de los estilos que lleva como título «Triste» no fue incluido en el manuscrito, ni es posible transcribirlo debido al alto nivel de ruido que presenta el cilindro.

Para el final hemos dejado otra expresión de este mismo género cuyo texto tampoco aparece transcrito debido a las razones ya señaladas. En el manuscrito figura interpretado por Juan Varela, aunque al inicio de la grabación una voz anuncia «Atención señores va a cantar Mariano Chaumeil» –nombre de otro de los intérpretes– y luego, durante los interludios instrumentales, la misma voz con tono socarrón expresa «muy bien, Mariano, cantás igualito a Varela», «...pero a mí no me jodés, vos te chupás un huevo todas las mañanas», y finaliza vociferando «...demasiado has hecho pedazo de bruto, pero no parece tu voz, parece la de otro». A causa de la baja intensidad de la señal sonora, es muy difícil afirmar con total seguridad quién es el verdadero intérprete, aunque la impresión es que es el mismo Juan Varela. Lo que es completamente cierto es que la voz de Lehmann-Nitsche no es la que hace los comentarios, por lo cual todo aparenta haber sido una chanza hacia él dirigida. Si bien este constituye un caso extremo, se percibe que en una buena parte de las sesiones reinaba un ambiente de diversión, acentuado o no según el carácter del tema ejecutado, no consignado en ningún momento por Lehmann-Nitsche. Las siguientes frases, entremezcladas con risas y aplausos, se escuchan al comienzo, durante los interludios instrumentales y/o en los segundos finales de algunos registros: «que te ceben un mate las cocoliches, che», «ja, ja, ja, que siga la farra!», «si ya estás en pedo, que no cantés más», «no solté la batuta que son los mejores versos que tenés», «que chiflás feo che!», «bueno, gracias, macaneadores...».

Las audiencias y la literatura popular impresa

Un interrogante que se desprende del manuscrito y de los registros sonoros es ¿cómo las audiencias, culturalmente heteróclitas y numéricamente en crecimiento, procesaban las expresiones literario-musicales que llegaban a sus oídos? En la Argentina de entresiglos, los centros urbanos vivieron una de las transformaciones cultura-

61. El estilo aparece mencionado en diversos documentos ya a mediados del siglo XIX (Vega, 1965). Para principios del XX, es una manifestación de plena vigencia en toda el área cultural del Río de la Plata. Formalmente se caracteriza por tener dos secciones bien diferenciadas, una de las cuales se retoma al final. Otras características de su hechura son el sentido descendente de sus frases y una rítmica libre. La estrofa más recurrente es la décima espinela. Isabel Aretz (1952) denomina «estilos modernos» a estas expresiones que recogen poesía gauchesca, a fin de diferenciarlas de los «estilos nortños».

62. También consignado como «Despedida».

les y sociales más profundas de su historia, producida por desplazamientos espaciales y la consecuente convivencia de tipos sociales, identidades étnicas y diferentes lenguas que hallaron en la literatura popular impresa, en los espectáculos dramáticos y en los eventos musicales, ámbitos de expresión miscelánea para sus prácticas culturales. Sin duda, tanto el nativo como el advenedizo por medio de una experiencia de lectura podían descubrir en los contenidos de esa literatura las estigmatizaciones aceptables e inaceptables que de ellos y de los otros construían en verso o en prosa sus autores. Pero estos juegos de reconocimiento y extrañamiento no eran una prerrogativa exclusiva de quienes habían accedido a la lectoescritura. También quienes hasta entonces no habían sido alfabetizados podían verse reflejados a sí mismos y descubrir la otredad en esa misma materia literaria, aunque en este caso la operación era efectuada mediante una experiencia de audición. Esto fue posible porque muchos de los poemas que circulaban impresos eran también cantados por músicos profesionales y aficionados con las estructuras de varios de los géneros de la música popular vigentes, tales como milongas, estilos, cifras, tangos, vidalitas, zambas, gatos y otros.

El aspecto más significativo de este fenómeno fue el hecho de que esa experiencia de audición permitió a las capas más pobres de la población acceder a dos vertientes de la cultura muy diferentes: la popular y la letrada. Era habitual que en un mismo evento musical de carácter popular, e incluso de la boca de un mismo músico, nativos e inmigrantes oyeran cantar poemas anónimos, poemas escritos por autores populares criollistas (Elías Regules), poemas escritos por autores canónicos de la literatura argentina (Carlos Guido y Spano, Estanislao del Campo, Almafuerte, Bartolomé Mitre, José Mármol, Eduardo Gutiérrez y Rafael Obligado) y también por escritores canónicos de la literatura española (Gustavo Adolfo Bécquer).⁶³

Para responder la pregunta formulada, lo primero que hay que subrayar es que el habitante de la ciudad no alfabetizado podía descubrir una parte de esa literatura con sus oídos sin necesidad de haber accedido a la lectura. Pero esa producción literaria iba a su encuentro con un ropaje, el del estilo, la cifra, la milonga, el tango, la zamba, y el de todos los géneros musicales en boga. En este punto no hay que olvidar que la conexión entre un poema determinado y un género musical no era fija, ni aun entre un poema y una determinada melodía, ya que un mismo texto podía ser cantado con diferentes géneros y melodías. Los poemas así musicalizados venían a exponer a sus oyentes diferentes temáticas, diferentes registros de escritura y diferentes articulaciones de música y texto. Además, venían a su encuentro con una rúbrica que la letra escrita ignoraba: la del grano y el género de la voz. Como en todo sistema predominantemente oral, los textos podían quedar más asociados al carácter de la voz y al sexo del intérprete que a la identificación efectiva del autor, contribuyendo, por esta razón, al desvanecimiento de dicha figura en las manifestaciones populares.

63. Entre las grabaciones de música criolla se encuentra una versión musicalizada de «Volverán las oscuras golondrinas» que no se reproduce en esta selección.

Además, en los contextos en los cuales estos poemas se encontraban con sus oyentes solían escucharse enunciados para y metatextuales improvisados. Era habitual que al comienzo o al final de las ejecuciones se recitaran otros versos o se hicieran comentarios de carácter jocoso –tal como se aprecia en las grabaciones de Lehmann-Nitsche–, o de tono solemne, romántico, telúrico. Asiduamente, estos eventos se constituían como vivencias colectivas y tenían lugar en una fiesta popular, un escenario circense, el patio o la sala de una casa, un fogón, un encuentro político, un centro tradicionalista. De esta manera, la traza misma del evento, que en ocasiones podía incluir manifestaciones teatrales y coreográficas, ofrecía aun otras posibilidades para que los miembros de esas audiencias heterogéneas efectuaran sus articulaciones de sentido en torno a los poemas. En esas mismas ocasiones, el oyente también adquiriría una prerrogativa que no tenía el lector: influenciar la temática sobre la cual el o los cantores debían improvisar, ya que algunos géneros, como la cifra y la payada de contrapunto, no sólo requerían la inventiva del cantor para componer los versos, sino también la intervención del público para sugerir el tema a cantar.

En síntesis, el contacto auditivo que establecían los sujetos con la literatura popular impresa les ofrecía un mayor caudal de información textual y contextual y experiencias mucho más activas de participación que las brindadas por la lectura. Aún antes de que el proyecto educativo del Estado lograra hacer descender significativamente el índice de analfabetismo, la mayor parte de la población accedía al conocimiento de esa literatura únicamente por medio de la audición. No hay que olvidar por lo tanto que, a medida que la alfabetización se expandía, muchos sujetos tuvieron la oportunidad de ponerse en contacto con esa literatura a través de dos vías: la audición y la lectura.

Algunos etnomusicólogos argentinos, principalmente Carlos Vega e Isabel Aretz, se interesaron por las músicas de esos poemas. Aunque estuvieron más interesados en la gramática del lenguaje musical y en la forma de la poesía que en los músicos, la *performance* y el consumo de sus públicos. Sus miradas prefirieron monitorear los aspectos estructurales que podían ser visualizados al capturar la oralidad sobre la superficie de un papel en desmedro de la especulación sobre las prácticas de audición. Sólo muchos años después y para el caso de uno de los géneros musicales –la payada de contrapunto–, Ercilia Moreno Chá (2005) incorporó al análisis los aspectos performativos del fenómeno.

Sin duda, fueron los especialistas en literatura los estudiosos que abordaron este tema con mayor profundidad. Tal como señalamos, quizás el trabajo más lúcido que se haya escrito sea el libro de Adolfo Prieto (1988). Este autor, al referirse a la masa de literatura de consumo popular, reconoció, acertadamente, la emergencia de un *nuevo lector*. Al hacerlo así puso el foco de atención en la letra escrita y en la lectura, otorgándole a la oralidad una presencia casi inexistente. De una manera intencionalmente exagerada, hemos procurado resaltar en este apartado la importancia y la distintividad de la experiencia auditiva a fin de contrarrestar esa tradición de estudios textualistas

que ha invertido la mayor parte de su energía en el segundo término del binomio oralidad-escritura y que excepcionalmente ha apartado su mirada de la forma de los textos. Sin negar la importancia de caracterizar a ese *nuevo lector* de entresiglos, es necesario también poner en el centro de la discusión al *viejo oyente*, a fin de inclinar la producción académica hacia los ámbitos de la oralidad, la *performance* y la audición.

Nuestra edición

No resultó una tarea fácil efectuar una selección de los 90 poemas transcritos en el manuscrito *Folklore Argentino 1905* y de los registros sonoros reunidos en 126 cilindros de cera. Menos sencillo aún fue intentar dar unidad a un conjunto con características tan heterogéneas como el que acabamos de presentar. Los 36 textos que editamos en estas páginas, con sus correspondientes transcripciones musicales, constituyen el producto del cruce de criterios que guiaron nuestra investigación. Con este propósito, intentamos ofrecer una muestra representativa de los géneros poéticos, los géneros musicales y la circulación de saberes entre oralidad, musicalización, escritura manuscrita e imprenta. La elección de los 18 registros sonoros incluidos en el CD que acompaña este libro fue orientada por los mismos parámetros, a los cuales agregamos el estado de conservación de los cilindros.

Los poemas-canciones fueron ordenados en cinco apartados cuyos títulos establecen uno de los diálogos posibles con los contenidos polifónicos del manuscrito: «Los poetas canónicos», «Los nuevos poetas», «Letrados y gauchos», «La voz del interior», «Así canta el arrabal». Con seguridad, el lector podrá establecer diferentes conexiones entre los textos y las músicas para pensarlos en una ubicación distinta a la que les adjudicamos. En cada uno de los poemas reproducimos el título que le otorgó el colector y consignamos en nota los casos en que difiere con respecto a los índices del manuscrito o el anunciado verbalmente en cada grabación. Transcribimos la versión manuscrita conservando las mayúsculas iniciales de los versos, numeramos las estrofas, modernizamos la ortografía⁶⁴ y señalamos con cursiva los términos de lectura dudosa. Al pie de las estrofas editadas en doble columna consignamos el nombre del autor cuando este aparece identificado. Agregamos la pauta musical seguida del nombre y edad del intérprete, fecha y lugar de grabación, la denominación del género musical y la presencia/ausencia de acompañamiento instrumental (tal como se consigna en el manuscrito). Completamos la información con el número de cilindro, el número de texto, la paginación que le corresponde en el manuscrito original y especificamos el número de track, si se incluye en el CD que acompaña este libro.

Las transcripciones musicales de las versiones orales de los poemas merecen una sucinta reflexión. Sin duda, el empleo de cualquier sistema normalizado de fijación de

64. Según las normas vigentes de acentuación y grupos consonánticos.

expresiones orales da como resultado una de muchas representaciones probables, sujeta a la rigidez de la escritura y, en parte, a los condicionamientos culturales y estéticos de los oídos del analista. El sistema que hemos utilizado manifiesta su mayor limitación al momento de dar cuenta de los parámetros métrico y rítmico de los géneros que, como el estilo y algunos otros agrupados por el colector bajo el rótulo de «canciones», presentan considerables irregularidades. No obstante, creemos que la plasmación de esas expresiones sobre la superficie del papel, mediante la utilización de un código de escritura convencional, austero en símbolos y de conocimiento muy extendido, puede ofrecer referencias útiles para observar cómo se comportan varios aspectos musicales. Las transcripciones fueron llevadas a cabo por Graciela B. Restelli del Instituto Nacional de Musicología Carlos Vega de Argentina, con quien hemos discutido y consensuado cada uno de los criterios. En la mayoría de los casos se ha transcrito sólo la primera estrofa de cada poema, dado que las restantes no ofrecían variables significativas. En algunas oportunidades optamos por pautar más de una estrofa debido a las diferencias encontradas. En este sentido, el poema N° 35, «Por la avenida», fue transcrito en su totalidad debido a que posee tres secciones disímiles. El estado de los cilindros, tal como fue señalado, ha sido un factor crucial no sólo en la selección de los registros que integran el CD, sino también en la tarea de transcripción. Este hecho nos condujo a no efectuar la transcripción de la grabación correspondiente al poema N° 31, «El otario». Sin embargo, a pesar del alto nivel de ruido, fue factible brindar unas pocas referencias del acompañamiento de guitarra para los poemas N° 2, «El negro Falucho», y N° 7, «Un mozo bien».

Cada una de las entradas de la selección concluye con el apartado *Notas*, como un espacio destinado a integrar las observaciones del colector y a comunicar las reflexiones, dudas y certidumbres que arrojó nuestro recorrido por los documentos. Completan esta edición la lista de la bibliografía citada, los contenidos del CD, la referencia de las imágenes y los Apéndices I y II que reproducen la introducción y el Índice completo del manuscrito, con el objetivo de mostrar al lector cómo Lehmann-Nitsche concibió los datos.

*S*ELECCIÓN DE POEMAS

LOS POETAS CANÓNICOS

I. AUSENCIA⁶⁵

I

La suerte que tan tirana
Cupo la existencia mía,
Me tuvo a tu lado un día
Para ausentarme mañana.
Por ello mi alma se afana
Pero así tiene que ser,
No me puedo detener
Mas ya que de ti me alejo,
Este recuerdo te dejo
Por si no te vuelvo a ver.

II

Para un corazón que siente
Y alimenta una ilusión,
Triste es la separación
Que ha de matar, inclemente.
Ya me tienes de ti ausente
Y pronto lejos de aquí,
Pero si me voy así
Porque el destino me obliga,
Pido a Dios, mi dulce amiga,
Que te olvides de mí.

III

Sólo anhela el alma mía
Que Dios la dicha te ofrezca
Sin que una nube oscurezca
El cielo de tu alegría;
Que no llegue el triste día

En que tenga que sufrir,
Que no venga a afligir
Una pena dolorosa,
Que sabiendo eres dichosa
Contento yo he de vivir.

IV

Y aunque para mi tormento
De ti me vea alejado,
Constantemente a tu lado
Estará mi pensamiento;
Y hundido en triste lamento
Será mi consuelo creer
Que en tu memoria ha de haber
Un recuerdo para mí,
Mientras yo pensaré en ti
Hasta que te vuelva a ver.

V

Y aun cuando con mi existencia
Pueda mi amor acabarse,
Siempre la flor, al secarse,
Deja en la planta su esencia.
Así yo, con vehemencia
De quererte hasta la muerte,
Dejaré en mi cuerpo inerte
La esencia de mi cariño
Y con la calma de un niño
Moriré creyendo verte.

EDUARDO GUTIÉRREZ

65. «Despedida».

La — suer-te quees tan ti - ra - na Cu-po lae-xis ten - cia mí - a,
 Me tu-voa tu la - doun-dí - a Pa-raau-sen-tar-me ma-ña - na.
 Por e-llo mial-ma sea - fa - na Pe - roa-sí tie-ne que ser, —
 No me pue - do de - te - ner — Más que ya de ti mea - le - jo,
 Es - te re-cuer - do te de - jo — Por si no te vuel - voa-ver. —

Juan Varela (23, 19/02/1905, La Plata. Triste, estilo -con guitarra. Cilindro 4, texto 44, 172-4.

Notas

Eduardo Gutiérrez (1851-1889) es uno de los autores más representativos del proceso de popularización de la literatura. Su escritura se apartó de los gustos y tendencias del público «culto» y se dedicó a la textualización de crónicas de hechos y personajes históricos que, convertidos en grandes mitos populares, mantuvieron su vigencia en las décadas posteriores. Juan Moreira, Santos Vega, Juan Cuello, Hormiga Negra son algunos de los héroes estilizados por la pluma de Gutiérrez que se perpetuaron en la cultura popular argentina no sólo en las series literarias sino también en el teatro, la radio y el cine.

El poema «Ausencia», también denominado «Despedida» por Robert Lehmann-Nitsche, está compuesto en décimas. Según nos informa el colector, era muy conocido a principios del siglo xx y está incluido en la novela *Una amistad hasta la muerte. Continuación [y fin] de Santos Vega* (Gutiérrez, 1896: 226-227). La versión cantada contiene sólo las

décimas I, II y V, selección que, como ha sido señalado, puede deberse a las restricciones de tiempo impuestas por el soporte de grabación. Se aprecian variantes menores entre el texto transcrito y la versión oral, de reemplazo léxico (II, 7 *pero/más*) e inversión semántica (II, 10 *Que te olvides de mí./No te olvides de mí.*). En estas últimas, la negación transforma el significado del texto escrito con una sensibilidad más cercana al sentimentalismo de la época. La *performance* finaliza con aplausos, en un ambiente de seriedad no siempre observado en las grabaciones, propiciado en este caso por el carácter del tema y probablemente por el hecho de que se trataba de los primeros momentos en que los músicos se enfrentaban a un fonógrafo.

2. EL NEGRO FALUCHO

I

Duerme el Callao. Ronco son
Hace del mar la resaca,
Y en la sombra se destaca
Del Real Felipe el torreón.
En él está de facción
Porque alejarle quisieron
Un negro de los que fueron
Con San Martín, de los grandes
Que en las pampas y en los Andes
Batallaron y vencieron.

II

Por la pequeña azotea
Falucho, erguido y gentil,
Echado al hombro el fusil,
Lentamente se pasea;
Piensa en la patria, en la aldea
Donde dejó el hijo amado,
Donde su sueño adorado
Le aguarda triste y llorosa;
Y en Buenos Aires, la hermosa,
Que es su pasión de soldado.

III

Llega del fuerte a su oído
Rumor de voces no usadas,
De bayonetas y espadas
Agudo y áspero ruido;
Un ¡viva España! seguido
De un otro viva a Fernando,
Y está Falucho dudando
Si dan los gritos que escucha
Sus compañeros de lucha,
O si está loco o soñando.

IV

Desde los Andes, el día,
Que ciñe en rosas la frente,
Abierta el ala luciente
Hacia los mares caía,
Cuando Falucho, que ansía
Dar un viva a su manera,
Como protesta altanera
Contra menguadas traiciones,
Izó nervioso, a tirones,
La azul y blanca bandera.

V

"¡Por mi cuenta te despliego,
Dijo airado, y de esta suerte,
Si a tus pies está la muerte,
A tu sombra muera luego!"
Nació el sol: besos de fuego
Dióla en rayos de carmín,
Rodó el mar desde el confín
Un instante estremecido,
Y en la torre quedó erguido
El negro de San Martín.

VI

No bien así desplegados
Nuestros colores lucían,
Por la escalera subían
De tropel los sublevados.
Ven a Falucho, y airados
Hacia él se precipitan:
"¡Baje ese trapo, le gritan,
Y nuestra enseña enarbola!"...
¡Y es la bandera española
La que los criollos agitan!

VII

Dobló Falucho, entre tanto,
La oscura faz sin sonrojos,
Y ante aquel crimen, sus ojos
Se humedecieron en llanto.
Vencido al punto el quebranto,
Con fiero arranque exclamó:
"¡Enarbolar esa yo
Cuando está aquella en su puesto!..."
Y un juramento era el gesto
Con que el negro dijo: "¡No!"

VIII

Con un acento glacial
En que la muerte predicen:
"Presenta el arma, le dicen,
Al estandarte real."
Rotos por la orden fatal
De la obediencia los lazos,
Alzó el fusil en sus brazos,
Con un rugido de fiera,
Y contra el asta-bandera
La hizo de un golpe pedazos.

IX

Ante la audacia insolente
De esa acción inesperada,
La infame turba excitada,
Gritó: "¡Muera el insurgente!"
Y asestados al valiente
Cuatro fusiles brillaron:
"¡Ríndete al Rey!" le intimaron,
Mas como el negro exclamó:
"¡Viva la patria, y no yo!"
Los cuatro tiros sonaron.

X

Uno, el más vil, corre y baja
El estandarte sagrado,
Que cayó sobre el soldado
Como gloriosa mortaja.
Alegres dianas la caja
De los traidores batía,
El Pacífico gemía
Melancólico y desierto,
Y en la bandera del muerto
Nuestro sol resplandecía.

RAFAEL OBLIGADO

Musical score for the song. It features three staves: a vocal line (Voz) which is mostly silent, a guitar line (Guitarra) with a tempo marking of quarter note = 50, and a vocal line with lyrics. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 4/4. The lyrics are: "Duer-meel Ca-liao. Ron-co són— Ha-ceel mar en la re-sa ca,—".

Yen las on-das se des-ta-ca — Del Real Fe-li-peun to-rreón.

Yen él es-tá de fac-ción — Por-quea-le-jar-le qui-sie-ron —

Un ne-gro de los que fue-ron con San Mar-tín, — de los gran-des

Yen la Pam-pa yen los An-des Ba-ta-lla-ron y ven-cie-ron.

Pedro Luna (22), 15/05/1905, La Plata. Histórico patriótica, estilo -con guitarra. Cilindro 60, texto 9, 69-73. **Track 1.**

Notas

Rafael Obligado (1851-1920) publicó en 1882 el conjunto de su obra en *Poesías*, que luego apareció ampliado en París, en 1906. Sus poemas conjugan los recursos de la estética romántica tardía, matizados con efectos regionalistas y los tópicos sensibles al desarrollo de la construcción nacionalista. En este caso, Obligado versifica la muy conocida leyenda del Negro Falucho con el propósito de rescatar los valores de la gesta independentista. Tanto los mitos de los grandes héroes como también de los personajes secundarios se construyen en el momento de la Organización Nacional con la intención de conmover al pueblo a partir de acciones ejemplares. El tema continuó siendo de interés en las décadas posteriores como se puede apreciar en la reelaboración efectuada en la marcha patriótica «El negro de San Martín», con letra de Juan Fulginiti y música de Agustín Magaldi. Lehmann-Nitsche transcribe la versión del poema incluida en *Poesías* (Obligado, 1906: 101-105) y destaca la difusión que el mismo tuvo en los libros de texto escolares. Al confrontar la fuente impresa se pone en evidencia que Lehmann-Nitsche copió al pie de la letra el texto (excepto II, 7 *sueño/dueño*), aun en la grafía y puntuación, incluyendo, por ejemplo, los signos de admiración, interrogación, comillas y resaltados con los que Obligado trató de introducir las marcas de oralidad en su hiperculta poética. La versión oralizada del poema forma parte sin lugar a dudas de un circuito de difusión que conecta la popularización de formas literarias letradas con los propósitos pedagógicos de la educación pública. Se cantan solamente las dos primeras estrofas con variantes léxicas (I, 3 *sombra/ondas*; II, 1 *pequeña/vecina*) y sintácticas (I, 2 *Hace del mar la resaca./Hace el mar en la resaca*). La grabación comienza con una voz que denomina al género «estilo criollo», y al final el intérprete efectúa un tarareo con la melodía de los primeros cuatro compases.

3. NOCTURNO

I

¡Pues bien! yo necesito
Decirte que te adoro,
Decirte que te quiero
Con todo el corazón;
Que es mucho lo que sufro,
Que es mucho lo que lloro,
Que ya no puedo tanto
Y al grito que te imploro
Te imploro y te hablo en nombre
De mi última ilusión.

II

Yo quiero que tú sepas
Que ya hace muchos días
Estoy enfermo y pálido
De tanto no dormir;
Que ya se han muerto todas
Las esperanzas mías,
Que están mis noches negras,
Tan negras y sombrías,
Que ya no sé ni dónde
Se alzaba el porvenir.

III

De noche, cuando pongo
Mis sienes en la almohada
Y hacia otro mundo quiere
Mi espíritu volver,
Camino mucho, mucho
Y al fin de la jornada
Las formas de mi madre
Se pierden en la nada
Y tú de nuevo vuelves
En mi alma aparecer.

IV

Comprendo que tus besos
Jamás han de ser míos,
Comprendo que en tus ojos
No me he de ver jamás;
Y te amo y en mis locos
Y ardientes desvaríos
Bendigo tus desdenes,
Adoro tus desvíos
Y en vez de amarte menos
Te quiero mucho más.

V

A veces pienso en darte
Mi eterna despedida,
Borrarte en mis recuerdos
Y hundirte en mi pasión;
Mas si es en vano todo
Y el alma no te olvida,
¡Qué quieres tú que yo haga,
Pedazo de mi vida,
Qué quieres tú que yo haga
Con este corazón!

VI

Y luego que ya estaba
Concluido tu santuario,
Tu lámpara encendida,
Tu velo en el altar;
El sol de la mañana
Detrás del campanario,
Chispeando las antorchas,
Humeando el incensario,
Y abierta allá a lo lejos
La puerta del hogar...

VII

¡Qué hermoso hubiera sido
Vivir bajo aquel techo,
Los dos unidos siempre
Y amándonos los dos;
Tú siempre enamorada,
Yo siempre satisfecho,
Los dos una sola alma,
Los dos un solo pecho,
Y en medio de nosotros
Mi madre como un Dios!

IX

¡Bien sabe Dios que ese era
Mi más hermoso sueño,
Mi afán y mi esperanza,
Mi dicha y mi placer;
Bien sabe Dios que en nada
Cifraba yo mi empeño,
Sino en amarte mucho
Bajo el hogar risueño
Que me envolvió en sus besos
Cuando me vió nacer!

VIII

¡Figúrate que hermosas
Las horas de esa vida!
¡Qué dulce y bello el viaje
Por una tierra así!
Y yo soñaba en eso,
Mi santa prometida,
Y al delirar en eso
Con la alma estremecida,
Pensaba yo en ser bueno
Por tí, no más, por tí.

X

Esa era mi esperanza...
Mas ya que a sus fulgores
Se opone el hondo abismo
Que existe entre los dos;
¡Adiós por la vez última,
Amor de mis amores,
La luz de mis tinieblas,
La esencia de mis flores;
Mi lira de poeta,
Mi juventud, adiós!

MANUEL ACUÑA

♩ = 100

¡Pues bien! yo ne-ce-si-to De-cir-te que te quie-ro,
De-cir-te que tea-do-ro Con to-do-el co-ra-zón;
Quees mu-cho lo que su-fro Quees mu-cho lo que llo-ro,

Que ya no pue-do tan - to Yá gri-to que teim - plo-ro —

Hoy te ha-blo en nom - bre De miúl - ti - maj - lu - sión.

Eduardo Barberis (26), 12/05/1905, La Plata. Triste, canción -con guitarra. Cilindro 70, texto 29a, 137-41. **Track 2.**

Notas

"Nocturno" es seguramente el poema más conocido del malogrado poeta mexicano Manuel Acuña (1849-1873), dedicado a Rosario de la Peña, la dama consentida de la corte de Maximiliano de Hamburgo, anfitriona de tertulias literarias e inspiradora de poetas como Manuel de Flores y José Martí. Las desesperadas décimas han pasado de generación en generación como canto modélico al amor y al desengaño mediante reiteradas publicaciones en antologías letradas y cancioneros populares que determinaron algunas variantes en la transmisión textual. No sabemos cuál edición consultó Lehmann-Nitsche, aunque la confrontación del texto manuscrito con el publicado en *Obras de Manuel Acuña* (s. a.) permite apreciar algunos indicios del proceso de transmisión entre los que cabe destacar la denominación misma del poema, "Nocturno a Rosario". La versión cantada incluye las estrofas I, II, III y X con algunas variantes tales como el agregado de "y" con función expletiva, un recurso absolutamente generalizado en las versiones orales (II, 3 Y estoy enfermo y pálido), el intercambio léxico (I, 2 / 3 quiero/adoro) y variantes expresivas (III, 6 jornada/pie; III, 7 formas/sombras; III, 8 Se pierden/Descienden). Una vez más, se aprecia una consonancia entre el ambiente de la *performance* y la seriedad del tema.

4. EL PATO

Cuadro de costumbres⁶⁶

I

Clara, bella y perfumada,
Era una tarde serena
De esas tardes en que el cielo
Todas sus galas ostenta,
En que la brisa y la flor
Nos hablan con voz secreta,
En que las bellas suspiran,
En que medita el poeta,
En que el infame se esconde,
Y en que el pueblo se recrea.
Y matizando la alfombra
De una extendida pradera
Se ve una alegre cuadrilla
Con sus vestidos de fiesta
Porque cien gauchos reunidos
Las pascuas de Dios celebran.
En las ancas del caballo
Cada cual lleva su bella,
El que ufano con su carga
Bate el suelo con soberbia,
Mientras que el viento levanta
La nevada pañoleta,
Que acaricia las mejillas
Del jinete a quien estrecha
Tal vez por no resbalar...
Quizá de puro coqueta.
No llevan collares de oro,
Ni carbanas de perlas,
Ni relucientes sombreros,
Ni corbatines de seda:
Humildes son los vestidos
Que las mujeres ostentan;
Y bajo pieles curtidas

Y de ponchos de bayeta
Aquel rústico gauchaje
Alma independiente alberga,
Como el tosco ñandubay
Bajo su áspera corteza
Roba a la vista del hombre
Del corazón la belleza.

II.1

Encima de una loma
Se ven a las muchachas
Haciendo con donaire
Pañuelos agitar;
Y en tanto en la llanura
En círculos formados,
Se ven de los jinetes
Los ponchos ondear.

II.2

Sus ojos resplandecen
Radiantes de alegría,
Que templa con sus sombras,
Del rostro la altivez,
Con juegos herculáneos
Festejarán el día,
Que el pueblo hasta jugando
Respira robustez.

II.3

Diríanse campeones
Que esperan la pelea
Que anuncia con estruendo
Las lenguas del clarín;

66. «En marcha».

La inercia los consume
Mas si el cañón humea,
Con varonil coraje
Buscan glorioso fin.

II.4

Tal vez unas carreras
Esperan a porfía
Para cubrir de palmas
Al potro más veloz...
Mas no, todos desean
Robustecer el alma,
Por eso ¡El Pato! ¡El Pato!
Repiten a una voz.

II.5

¡El Pato! juego fuerte
Del hombre de la pampa,
Que marca las costumbres
De un pueblo varonil;
Para crispas los nervios,
Para tender los músculos,
Como el convulso joven
En el dolor febril.

II.6

Las fiestas populares
De un pueblo de valientes
Semejan a las rudas
Caricias del león,
Porque el pampero raudo
Batiendo en esas frentes
Parece que inocula
Vigor al corazón.

II.7

Ya todos se aprestaban
A comenzar la pugna,
Asiendo de las garras
Con fuerza de titán;
Los pies en los estribos

Apoyan con pujanza,
Y esperan afanosos
Del jefe la señal.

II.8

Las madres, las esposas
Contemplan aquel grupo
Pendientes del latido
Del brazo muscular;
Mas de repente vése
Que las manijas sueltan,
Y se oye entre el corrillo
Sordo rumor vagar.

II.9

¿Quién desarmó la fuerza
De los cincuenta brazos,
Que un pino gigantesco
Podrían sacudir?
Dos hombres que se acercan
Al medio de la liza
Y muestran ser campeones
Que quieren combatir.

III.1

El uno es Diego Zamora
Apellidado el "valiente"
Cuya daga vencedora
A sus contrarios devora
Y es el terror de la gente.

III.2

Su mirada es decidida
Y negra su cabellera,
Y una sonrisa atrevida
Del labio está suspendida
Revelando una alma fiera.

III.3

Lleva un facón en la falda,
Lleva un poncho balandrán

Terciado por media espalda,
Y del campo la esmeralda
Huella en un potro alazán.

III.4

El otro es Pedro de Obando,
Compañero de fatigas
De Zamora, y peleando
Anda con él desafiando
Las partidas enemigas.

III.5

Estriba con bizzarría
Y la espuela nazarena
Suspira en dulce armonía,
Como grillos que a porfía
Lloran del preso la pena.

III.6

Guapos el pago los llama,
Y el alcalde salteadores,
Pero pública la fama
Que no la avaricia inflama
Su pecho en vivos ardores.

III.7

Ligados por nudo fuerte
Los dos siguen un camino,
Hermanos de vida y muerte
Aceptan la misma suerte
Bajo el yugo del destino.

IV.1

Adelantóse Zamora
Y sujetando la rienda
Pidió parte en la contienda
Con altanera atención.
Todos a una voz gritaron
"Que entre Zamora y Obando",
Y entonces el pato tomando
Zamora con él salió.

IV.2

Picaron todos de espuelas
Galopando a rienda suelta,
Queriendo tomar la vuelta
Del jinete vencedor;
Mas en vano corren, vuelan,
Gritan, pegan, forcejean,
Y resudan, espolean
Y le siguen con furor.

IV.3

Hasta que al fin un jinete
Lo alcanza, y con mano fija
Asiendo de la manija
Hizo el caballo cejar,
Pero Zamora con furia
Lo lleva de una pechada,
Dejando en tierra estampada
De su triunfo la señal.

IV.4

Pero tres nuevos atletas
Dispútanle su preseña
Y él en tremenda pelea
La disputa a todos tres.
Forcejean, y tendidos
Furiosos luchan en vano
Por quebrantar una mano
Que hierro parece ser.

IV.5

Crujen, se estiran los miembros,
Se hinchan de sangre las venas,
Y enronquecidos apenas
Pueden el aire lanzar;
Mas él firme en sus estribos
Como animado centauro,
Disputa a todos el lauro
En combate desigual.

IV.6

Llegan tres más, y Zamora
 Con la presteza del rayo,
 Dando riendas al caballo
 Las manijas les quitó;
 Dos de ellos fueron al suelo
 En pos del tremendo empuje,
 Y el que queda firme, ruge
 De vergüenza y de furor.

V.1

Y corriendo
 Desbandados,
 Y empapados
 En sudor,
 A Zamora
 Todos siguen,
 Y persiguen
 Con furor.

V.2

Ya lo alcanzan
 O despuntan,
 Ya se juntan
 En redor,
 Cual las hojas
 De una planta
 Que levanta
 El ventarrón.

V.3

Cual relámpago
 Flamígero,
 El alígero
 Alazán,
 Los zanjones
 Que encontraba
 Los salvaba
 Sin parar.

V.4

Y por último
 Rendidos
 Alaridos
 Dan de paz,
 Y las gorras
 Que se quitan
 Las agitan
 En señal.

VI.1

Zamora entonces levantando en alto
 El pato, cual si fuere una bandera,
 Detiene del caballo la carrera
 Y le hace el freno con furor tascar,
 Y así parado en medio de la pampa
 Con su ademán a todos desafía;
 Mas viendo que ninguno se movía
 Dirige a todos la señal de paz.

VI.2

Torció las riendas del soberbio bruto
 Y a trote largo adelantóse al rato
 Llevando al lado el disputado pato
 Que a gruesas gotas de sudor ganó;
 Y al acercarse ante el vestido corro
 Le descifró del rostro su barbijo,
 Y estas palabras atrevidas dijo
 Que la turba entre aplausos recibió:

VI.3

"Si hay quien dispute que ganó la palma,
 Átese al punto a la cintura un lazo,
 Que yo tan sólo con mi izquierdo brazo
 Jinete y pingo y pato arrastraré."
 Nadie admitió su formidable reto;
 Tan sólo Obando en ademán airado
 Sacó del anca un lazo que arrollado
 Una serpiente parecía ser.

VI.4

Por la presilla lo fijó en su cuerpo
Y por la argolla se lo dio a su amigo
Quien se admiraba hallar un enemigo
En el hermano que le diera Dios;
Pero impulsado por feroz orgullo
Asió del lazo en la siniestra mano,
Y a gran galope atravesando el llano
Tirante el lazo entre los dos quedó.

Tal Pedro Obando con poder resiste
Al férreo brazo de que está pendiente,
Mientras el lazo entre los dos, crujiente,
Se ve como una lámpara oscilar.

VI.5

Cual hosco toro que en lazada envuelto
Se niega altivo a obedecer la fuerza,
Y rebramando con furor se esfuerza,
Y aspa y pezuña quiere allí clavar,

VI.6

Silencio horrible por do quiera reina;
Enmudeció el frenético alarido,
Y sólo se oye el fúnebre crujido
Del lazo palpitante entre los dos;
Mas de repente resonó un gemido
Dos espirales al formar el lazo,
Y cada cual llevando su pedazo
Envuelto en él al polvo descendió.

BARTOLOMÉ MITRE

$\text{♩} = 120$

Ya to - dos sea - pres - ta - ban A de - sa - fiar - la pug - na,
Ya - sien - do de las ga - rras Con fuer - za de ti - tán;—
Más de re - pen - te vé - se Que las ma - ni - jas suel - tan,
Y seo - yoen - treel co - rrí - llo Sor - do ru - mor va - gar.

Carlos Acevedo (20), 11/05/1905, La Plata. Bucólica, canción -con guitarra. Cilindro 97, texto 54, 198-215.

Notas

La veta poética de Bartolomé Mitre (1821-1906) también está incluida en esta colección. Mitre representa tempranamente a distintas generaciones de personalidades

políticas y militares que tuvieron un espacio destacado en las producciones artísticas e intelectuales según las normas y exigencias del gusto literario de la época. El extenso poema polimétrico "El pato" fue compuesto por el joven Mitre en 1839. Mencionado tempranamente en la época de la colonia, el juego del pato fue prohibido en varias oportunidades debido a su rudeza por el virrey Sobremonte, Bernardino Rivadavia y Juan Manuel de Rosas, aunque continuó practicándose clandestinamente hasta su legalización en el año 1938. Incluido en la sección "Armonías de la pampa" de sus Rimas, resulta un texto significativo para estudiar las política de difusión del criollismo por parte de las élites letradas, a partir de la representación del gaucho y sus costumbres. Lehmann-Nitsche transcribe las notas explicativas incluidas por Mitre en la edición de sus Rimas:

El juego del pato no existe ya en nuestras costumbres; es una reminiscencia lejana. Prohibido bajo penas severas, á consecuencia de las desgracias á que daba origen, el pueblo lo ha ido dejando poco á poco, pero sin olvidarlo del todo. En su origen este juego homérico, que tiene mucha semejanza con algunos de los que Ercilla describe en La Araucana, se efectuaba retobando un pato dentro de una fuerte piel, á la cual se adaptaban varias manijas de cuero también. De estas manijas se asían los jinetes para disputarse la presa que generalmente tenía por arena toda la pampa, pues el que lograba arrebatarse el pato procuraba ponerse en salvo, y la persecución que con este motivo se hacía, era la parte mas interesante del juego. Posteriormente se ha dado el nombre de pato á todo ejercicio en que dos jinetes asidos de las manos ó ligados por medio de un lazo atado á la cintura procuran derribarse de sus respectivos caballos. Después de haber descripto el pato primitivo, creí que el cuadro no quedaría completo, sino presentaba al mismo tiempo una pintura del modo de jugarlo por medio del lazo, y tal es el objeto de la lucha que tiene lugar entre Obando y Zamora. (1876: 123-131)

Los comentarios de Mitre permiten a Lehmann-Nitsche desplegar sus intereses por el universo gauchesco al que dedicó reiteradas indagaciones, actualizando las referencias al presente, ya que en una nota destaca: "En cuanto al comentario de Mitre, hago notar que el juego del lazo, un juego de sogá entre dos personas, hoy en día se llama cinchada".

La audición del cilindro permite reconocer las estrofas II.7 y II.8 (reunidas en una), II.9, III.1 a 5, y la mitad de IV.1, hasta que se interrumpe la grabación. Se observan, además, mínimas variantes léxicas: (II.7, 2 A comenzar/A desafiar), utilización de "y" expletivas y dos versos faltantes (III.6, 1 y III.7, 1). La fusión de II.7 y II.8 resulta de la siguiente manera:

Ya todos se aprestaban
A desafiar la pugna,
Asiendo de las garras
Con fuerza de titán;
Mas de repente vése
Que las manijas sueltan,
Y se oye entre el corrillo
Sordo rumor vagar.

5. EN EL ABISMO

I

Yo soy el negro pinar
De colosal ramaje,
Cuan un colosal cordaje
No cesa de resonar.
Soy el resuello del mar,
El formidable concierto,
El ancho pulmón abierto
En la pampa solitaria,
La majestad, la plegaria,
La vibración del desierto.

II

Yo soy la fragante flor
Con cuya sutil esencia
Corta y alarga la ciencia
Los dominios del dolor.
Yo siento el sacro furor
Del oráculo demente,
Que alumbra y quema mi frente
Con su genial llamarada,
Cual una zarza encendiada
Que se retuerce doliente.

III

Yo no podré cavilar
Por más cavilar que quiera,
Cual un insecto cualquiera
Me desempeño al azar;
Cual un sistema solar

Se dilate en el misterio,
Cual un ínfimo bacterio
Se debate en el vacío,
Cual un torrentoso río
Busca la mar sin criterio.

IV

Yo voy con el alma ufana
Por más dolor que me oprima,
Yo marchó por más que gima
Toda mi miseria humana.
Yo siempre tuve por vana
La lengua de la opinión,
Yo no indago la razón
Del can, que ladra mi sombra,
Yo me río y hago alfombra
De cualquier admiración.

V

Yo soy un palmar plantado
Sobre cal y pedregullo,
La floración del orgullo,
Del orgullo sublimado;
Yo soy un esporo lanzado
Por la región sideral,
Ferviente garza real
Que a la luz se precipita,
Nimiedad que necesita
Los besos de lo inmortal.

♩ = 80

Yo soy el ne - gro Pi - nar De co - lo - sal ra - ma - je,
 Cual un - co - lo - sal cor - da - je, No ce - sa de re - so - nar.
 Soy el re - sue - llo del mar, Del for - mi - da - ble con - cier - to,
 El an - cho pul - món a - bier - to En la Pam - pa so - li - ta - ria,
 La ma - jes - tad, la ple - ga - ria, La vi - bra - ción del de - sier - to.

Juan Varela (23), 10/03/1905, La Plata. Canción, milonga -con guitarra. Cilindro 8, texto 3, 42-44.

Notas

Lehmann-Nitsche consigna que el poema transcrito pertenece "supuestamente" a Palacios, aunque confunde al verdadero autor, Pedro Palacios, conocido como Almafuerte (1857-1917), con Alfredo Palacios, el destacado abogado socialista. Los versos transcritos coinciden parcialmente con el extenso poema de veintiocho décimas, "En el abismo" de Pedro Palacios, incluido en sus Obras Completas (1951: 322-330). Almafuerte, maestro, orador y publicista, escribió poesía con ritmo declamatorio, edificada sobre metáforas grandilocuentes y la saturación de recursos de un romanticismo ya superado por entonces. Las versiones oral y escrita concuerdan en su totalidad.

6. MI TAPERA

I

Entre los pastos tirada
Como una prenda perdida,
En el silencio escondida
Como caricia robada,
Completamente rodeada
Por el cardo y la flechilla
Que, como larga golilla,
Van bajando a la ladera,
Está una triste tapera
Descansando en la cuchilla.

II

Allí en ese suelo fue
Donde mi rancho se alzaba,
Donde contento jugaba,
Donde a vivir empecé,
Donde cantando ensillé
Mil veces el pingo mío,
En esas horas de frío
En que la mañana llora,
Cuando se moja la aurora
Con el vapor del rocío.

III

Donde mi vida pasaba
Entre goces verdaderos,
Donde en los años primeros
Satisfecho retozaba,
Donde el ombú conversaba

Con la calandria cantora,
Donde noche seductora
Cuidó el sueño de mi cuna
Con un beso de la luna
Sobre el techo de totora.

IV

Donde resurgen valientes,
Mezcladas con los terrones,
Las rosadas ilusiones
De mis horas inocentes,
Donde delirios sonrientes
Brotar a millares vi,
Donde palpitar sentí
Llenas de afecto profundo,
Cosas, chicas para el mundo
Pero grandes para mí.

V

Donde el aire perfumado
Está de risas escrito,
Y donde en cada pastito
Hay un recuerdo clavado;
Tapera que mi pasado
Con colores de amapola
Entusiasmada enarbola
Y que siempre que la miro,
Dejo sobre ella un suspiro
Para que no esté tan sola.

ELÍAS REGULES

♩ = 120

Yen - tre los pas - tos ti - ra - da Co-mou-na pren - da per - di - da,

Yen el si-len - cioes-con - di - da co-mo ca - ri - cia ro-ba - da,

♩ = 110

Com-ple - ta - men - te ro - dea - da — Por el car-doy la fle - chi - lla —

Que co-mo lar - ga go - li - lla, — Van ba - jan - doa — la la - de - ra,

♩ = 120

Ay Ayes u - na tris - te ta - pe - ra Des-can-san - doen la cu - chi - lla.

Juan M. Paul (18), 14/04/1905, La Plata. Bucólica, estilo -con guitarra. Cilindro 85, texto: 59, 231-3.

Notas

El poeta uruguayo Elías Regules (1861-1929) es un exponente clave de la identificación de la clase político-intelectual rioplatense con el sustrato rural de la sociedad y los valores que asignaban a sus prácticas y costumbres. Regules, médico y activo dirigente que llegó a ser rector de la Universidad de la República, fue asimismo, según expresión de Ángel Rama, "el inventor de la tradición", por haber promocionado el desarrollo de instituciones tradicionalistas, haber contribuido desde fines del siglo XIX a la expresión de su doctrina y haber compuesto poemas, ensayos u obras dramáticas rápidamente popularizadas en todo el Río de la Plata. La Biblioteca criolla reunida por Robert Lemann-Nitsche recoge un folleto popular impreso que da cuenta de esta difusión (Regules, 1894), mientras que su poesía completa fue compilada en varias reediciones.⁶⁷

67. Confrontar Regules 1965.

La pampa y la precaria vivienda del gaucho, la tapera, aparecen en este poema en cinco décimas como un paisaje bucólicamente idealizado y mitificado, cargado de la nostalgia de la felicidad perdida en una Edad de Oro a la que se invita a regresar. La versión del manuscrito coincide con el impreso cotejado, mientras que la versión cantada incluye solamente las estrofas I, II y V. Las variantes menores ya observadas en otras musicalizaciones de poemas letrados constatan un distanciamiento del cantor ante composiciones que repite como ajenas sin intervenir sustancialmente en ellas, tales como la anteposición de "y" expletiva al comienzo de los versos, algún cambio léxico (V, 4, clavado/grabado) o sintáctico (V, 8, Y que siempre que la miro,/Y que cada vez que la miro). Un elemento que contribuye al lirismo de la performance musical es el agregado de exclamaciones en el penúltimo verso de cada estrofa, por ejemplo, I, 9, Ay!, Ay! Está una triste tapera. En el cilindro 13 el mismo texto es cantado, también como estilo, por otro intérprete (Atanasio Rodríguez ?24?, 08/03/1905, La Plata).

7. UN MOZO... BIEN!

I

Un joven de gran honor
 Por ser de familia... bien,
 A la estancia del Edén
 Fue por orden de un doctor,
 Para curarse un dolor
 Que tenía en el frontal.
 ¡Qué mozo tan celestial!
 ¡Tan delicado! ¡tan puro!
 ¡Qué criollo para un apuro!
 ¡Qué sienes... para un bozal!

II

Llevaba cuatro cajones
 Con sus trajes y sus cosas,
 Polvos, aguas olorosas
 Y perfumados jabones;
 Cuarenta y tres pantalones,
 Diez levitas, y también
 Llevaba para el Edén
 Un salvavida seguro...
 ¡Qué criollo para un apuro!
 Cómo no... ¡si es mozo... bien!

III

En la estancia, al otro día
 De llegar aquel bendito,
 Le mostró un buen paisanito
 El recado que tenía;
 Y con mucha algarabía
 Le llamó peto al pretal,
 A las caronas el frac,
 Y al cojinillo, felpudo.
 ¡Qué cuarta... para un peludo!
 ¡Qué sienes... para un bozal!

IV

Y en su charla, la peonada
 Decía mirando al pueblero:
 ¡Qué bagual... pa' un entrevero
 El zaino de la manada!
 No cae... la leña cargada,
 ¡Le juego dos mil a cien!
 Y el desconfiando recién:
 Señores, dijo, es preciso
 Que no me tomen por guiso
 ¡Porque soy un mozo... bien!

V

Vio una trilla; y asombrado
 Gritó: ¡Cuidado las coces
 De tantas bestias feroces
 Que han puesto en este cercado!
 Le llamó liebre, a un venado,
 Granilla fuerte, a un trival,
 Plaza desierta, a un corral
 Y a un carpincho, brava fierá.
 ¡Qué frente... para testera!
 ¡Qué sienes... para un bozal!

VI

Presenció una hermosa herra,
 Una esquila y otras cosas
 Y dijo: ¡Son horrosas
 Las prácticas de esta tierra!
 Todo lo que aquí se encierra,
 ¿Quién lo habrá inventado, quién?
 Agitada está mi sien,
 ¡Jamás tanto horror he visto!
 ¡Qué criollo, por Dios, qué Cristo
 Conocer a un mozo... bien!

VII

No pudo comer asado
 Por faltarle tenedor;
 Casi murió de calor
 Por no andar desabrigado;
 A un baile que fue invitado,
 Cayó de frac, muy formal,
 Y un paisano muy jovial
 Dijo: No ha venido al ñudo,
 ¡Denle puerta a ese coludo
 Que le voy a echar un pial!

VIII

Por fin, bastante aburrido,
 Dijo: Ya basta de penas;
 Estas cosas no son buenas
 Para un mozo bien nacido;
 Doy todo por concluido
 Y salgo de esta Belén;
 Me voy a tomar el tren
 Y llevaré en la memoria
 Esta triste y pobre historia
 Que le pasó a un mozo... bien.

ELÍAS REGULES

♩ = 90

Voz

Guitarra

Un jo - ven de gran ho - nor Por ser de fa - mi - lia bien,
 Ya laes - tan - cia del E - dén Fue por or - den de un doc - tor,
 Pa cu - rar - se un do - lor Que te - ní - aen el fron - tal.
 ¡Qué mo - zo tan ce - les - tia - al! — ¡Tan de - li - ca - do! ¡Tan pu - ro! —

¡Qué crio - llo pa - raun a - pu - ro! ¡Qué sie - nes pa - raun bo - zal!

Lle - va - ba cua - tro ca - jo - nes. — Con sus tra - jes y sus co - sas,

Pol - vos, a - guas o - lo - ro - sas Y per - fu - ma - dos ja - bo - nes,

Cua - ren - tay - tres pan - ta - lo - nes, — Diez le - ví - tas, y tam - bién —

Lle - va - ba pa - rael E - dé - en — Un sal - va - vi - das se - gu - ro —

¡Qué crio - llo pa - raun a - pu - ro! Có - mo no sies mo - zo bien.

Juan Varela (23), 05/03/1905, La Plata. Humorística, milonga - guitarra. Cilindro 6, texto 14, 85-8. **Track 3.**

Notas

Otro poema muy difundido de Elías Regules se popularizó simultáneamente por su inclusión en el repertorio circense y teatral de José Podestá y por su reproducción en folletos populares. Lehmann-Nitsche proporciona referencias de folletos en los que tanto el autor, Regules, como el actor, Podestá, firman el poema en un claro ejemplo de desplazamiento de roles en el circuito literario popular (Regules, 1894; Podestá 1897 y 1907). Asimismo, la nota que incluye Lehmann-Nitsche en el manuscrito aporta elementos de análisis para continuar reflexionando acerca de las relaciones establecidas entre los espacios orales y escritos de la cultura rioplatense:

Muy conocido, especialmente desde que el actor José J. Podestá recitó en escena "El mozo bien". Esto es prueba de que Podestá aprecia mucho al autor, especialmente porque el poema está incluido en la colección de poesía propia y recitada del mismo Podestá. En la primera edición de esta colección falta, además, el agregado ambiguo: Canciones recitadas y cantadas.

En el manuscrito se transcribe la versión completa de este poema mientras que sólo se cantan las décimas I, II, III y VII. Se observan variantes entre las versiones impresa, manuscrita y oral que denotan la movilidad del texto popularizado y en algunos casos, la impregnación de variantes dialectales y registros vulgares:

- I, 4 *Fue por orden de un doctor, (/dotor)*
- I, 5 *Para curarse un dolor (/Pa´)*
- III, 7 *A las caronas el frac, (/carones)*
- IV, 6 *¡Le juego dos mil a cien! (/Te)*
- VI, 10 *Conocer a un mozo... bien! (/Conocerá)*
- VII, 2 *Por faltarle tenedor; (/Por no encontrar)*
- VII, 9 *¡Denle puerta a ese coludo (/Delen)*
- VIII, 3 *Estas cosas no son buenas (/fiestas)*
- VIII, 4 *Para un mozo bien nacido; (/hombre)*
- VIII, 8 *Y llevaré en la memoria (/mi)*
- VIII, 9 *Esta triste y pobre historia (/pobre y triste)*

8. TROVA⁶⁸

I

He nacido en Buenos Aires
¡Qué me importan los desaires
Con que me trate la suerte!
Argentino hasta la muerte
He nacido en Buenos Aires.

II

Tierra no hay como la mía;
Ni Dios otra inventaría
Que más bella y noble fuera
¡Viva el sol de mi bandera!
Tierra no hay como la mía.

III

Hasta el aire aquí es sabroso;
Nace el hombre alegre, brioso,
Y las mujeres son lindas
Como en el árbol las guindas;
Hasta el aire aquí es sabroso.

IV

¡Oh Buenos Aires, mi cuna!
¡De mi noche amparo y luna!
Aunque en placeres desbordes,
Oye estos dulces acordes.
¡Oh Buenos Aires, mi cuna!

V

Fanal de amor encendido,
Borda el cielo tu vestido
De rosas y rayos de oro;
Eres del mundo tesoro,
Fanal de amor encendido.

VI

¿Quién al verte no te admira
Y al dejarte no suspira
Por retornar a tus playas?
Deidad de las fiestas Mayas
¿Quién al verte no te admira?

VII

De tus glorias que otros canten,
Y a las nubes te levanten
Entre palmas y trofeos;
Yo no asisto a esos torneos;
De tus glorias que otros canten.

VIII

Tu esplendor diré tan solo,
Si no del ya viejo Apolo
Con la lira acorde y fina,
En mi guitarra argentina
Tu esplendor diré tan solo.

IX

Voluptuosa te perfumas
De junquillos y arirumas;
Cuando te adornas y encintas,
En las auras de tus quintas
Voluptuosa te perfumas.

X

Goza del Plata al arrullo
Llena de garbo y orgullo,
Criolla sin par, blasonante
De tu destino brillante
Goza del Plata al arrullo.

68. «Soy hijo de Buenos Aires».

XI

Triunfa, baila, canta, ríe;
La fortuna te sonríe,
Eres libre, eres hermosa;
Entre sueños color rosa,
Triunfa, baila, canta, ríe.

XII

¡Cuántos medran a tu sombra!
Tu campiña es verde alfombra,
Tus astros vivos topacios;
Habitando tus palacios
¡Cuántos medran a tu sombra!

XIII

Bajo de un humilde techo
Vivo en tanto satisfecho
Bendiciendo tu hermosura,

Que bien cabe la ventura
Bajo de un humilde techo.

XIV

La riqueza no es la dicha;
Si perdí la última ficha
Al azar de la existencia,
Saqué en limpio esta sentencia:
La riqueza no es la dicha.

XV

He nacido en Buenos Aires
¡Qué me importan los desaires
Con que me trate la suerte!
Argentino hasta la muerte
He nacido en Buenos Aires.

CARLOS GUIDO Y SPANO

TANGO EL PORTEÑITO

I

Soy hijo de Buenos Aires
Por apodo el Porteñito,
El mozo más compadrito
Que en esta tierra brilló.
Cuando un tango en la vihuela
Tañe algún compañero
No hay alguien en el mundo entero
Que baile mejor que yo.

II

Para enamorar mujeres
No hay ninguno que me iguale
Puro hablarle pareceres
Puro filo y nada más.

Y antes de hacer la encarada
La fileo de cuerpo entero
Y me aseguro el puchero
Con el viento que dará

III

Soy terror de los franelas
Cuando en un baile me meto
Porque a ninguno respeto
De los que hay en la reunión.
Y si alguno se propasa
Queriéndose hacer el guapo
Lo mando de un cachetazo
Y a buscar quién lo parió.

IV

Quando el viento ya escasea
 Me voy a ver a la mina
 La más linda de las minas
 Que pisó el barrio del sur.
 Y como caigo del cielo
 Nadie menta mi bolsillo
 Y al compás de un organillo
 Bailo un tango a su salud.

ÁNGEL VILLOLDO - CARLOS PESCE

$\text{♩} = 60$

Soy hi-jo de Bue-nos Ai-res— Por a-po-doel-Por-te-ñi-to,—
 El mo-zo— más com-pa-dri-to Queen es-ta tie-rra bri-lló—
 Cuan-doun tan-go-en la vi-hue-la— Ta-ñe al-gún com-pa-ñe-ro—
 Nohay al-guien en el mun-do-en-te-ro Que bai-le me-jor que yo.—
 Pa-rae-na-mo-rar mu-je-res Nohay nin-gu-no que mei-gua-le
 Pu-ro-ha-blar-le pa-re-ce-res— Pu-ro-fi-lo-na-da más.
 Pu-ro-fi-loy-na-da más. Yan-tes deha-cer laen-ca-ra-da

La fi - leo de cuer-poen - te-ro Y mea - se - gu-roel pu - che-ro

Con el ver-so que da - rá.

Salvador González (20) y Juan M. Paul (18), 14/04/1905, La Plata. Canción, tango -con guitarra. Cilindro 92, texto 8, 64-67. **Track 4.**

Notas

Lehmann-Nitsche transcribe el poema "Trova" en quince quintillas de Carlos Guido y Spano (1827-1918), mientras que los intérpretes cantan el popular tango de Ángel Villoldo y Carlos Pesce, "El porteño". La semejanza del primer verso de ambas composiciones, "He nacido en Buenos Aires" y "Soy hijo de Buenos Aires", puede haber sido la causa de la confusión del colector, o simplemente el pretexto para hallar correspondencias entre los circuitos letrado y popular. En este caso se pone en evidencia que, para la metodología del colector, el rastreo de la fuente escrita letrada siempre antecede la transcripción de las versiones orales, procedimiento este último al que apela en pocas oportunidades, una vez agotadas sus pesquisas filológicas.

Carlos Guido y Spano (1827-1918) cultivó una poesía provista de un lenguaje mesurado pleno de resonancias librescas. Este canto a la floreciente capital fue tomado de la lujosa edición ilustrada de sus Poesías completas (1911: 36-64) citada por Lehmann-Nitsche. Ángel Villoldo (c. 1868-1919) fue un músico pionero en los albores del tango. Letrista, compositor y guitarrista, se destacó también como uno de los principales cantores de la época. A principios del siglo XX, la empresa Gath y Chaves, que había creado un sello discográfico local, lo envió a grabar sus canciones a Londres, junto con el matrimonio Gobbi, renombrados músicos del período. El viaje se recuerda especialmente porque a su regreso traerían 100.000 ejemplares impresos del tango "La Morocha", luego convertido en éxito mundial y de cuya letra el mismo Villoldo era autor.

La versión grabada por Lehmann-Nitsche tiene la importancia de ser un registro muy temprano, previo a las primeras ediciones comerciales que circularon en 1906, cuando los tangos empezaron a ser incluidos en los repertorios de Villoldo y los esposos Gobbi, siempre bajo el rótulo de canciones criollas en las que aparecían expresiones en lunfardo (Sallas, 2004). "Filo", "vento", "mina" son unos pocos términos que en este poema introducen un nuevo universo lingüístico. El carácter del género animó a los músicos a realizar comentarios jocosos posiblemente relacionados con la danza, del tipo: "Bravo, bravo", "Ahora la corridita che", "Le erraste la patadita", "Hacele un corte", "Le erraste el vizcachazo, mirálo".

Entre los documentos de la época reunidos por Lehmann-Nitsche, conservados en el Instituto Ibero-Americano de Berlín, se encuentra la hoja suelta de amplia difusión que divulga este tango, también en enunciado femenino, "La porteñita", destinado a ser cantado por mujeres.⁶⁹

69. Véase Imagen 29.

LOS NUEVOS POETAS

9. A MI GUITARRA

I

Cuando en mis primeros años
Tus cuerdas pulsé inconsciente,
Tu acento arrancó a mi mente
La idea para cantar;
Fue desde entonces mi vida
Llena de amargura y llanto
Y tú la única entre tanto
Que me acompañó a llorar.

II

Cuántas veces somnoliento
De ti mismo avergonzado
Ante todo te he ocultado
Llevándote a mi mansión,
Y tú como protestando
De mi íntimo pensamiento
Lanzabas tu último acento
Al dejarte en un rincón.

III

Si de algún trueno lejano
El vago rumor sentía,
Tus cuerdas lo repetían
No dando a duda lugar;
Y cuando en noches de insomnio
Yo no conciliaba con el sueño,
Te tomaba con empeño
Para ponerme a cantar.

IV

Hoy te dejo porque tengo
Llena el alma de amargura,
Sin amor y sin ventura,
Preso del cruel sinsabor;
¿Qué me resta? Solamente
Tú, muda, sin armonía,
Yo, triste, sin alegría
Luchando con mi dolor.

GABINO EZEIZA



Cuan-do en mis pri-me-ros a-ños Tus cuer-das pul-sé-in-cons-cien-te,
Tu-a-cen-to-a-rran-có-a mi men-te Laj-de-a pa-ra can-tar;_____

Des-deen-ton-ces fue mi vi-da— Lle-na dea-mar-gu-ray llan-to—

Y tú laú - ni-caen - tre tan - to que mea-com-pa-ñóa llo-rar.—

Juan Varela (23), 16/02/1905, La Plata. Canción, estilo -sin guitarra. Cilindro 1, texto 4, 45-6.

Notas

El músico y payador Gabino Ezeiza (1858-1916) fue uno de los autores-intérpretes más populares de la época. Recorrió en numerosas giras los pueblos del interior de Argentina y Uruguay con su guitarra, y también con un circo de su propiedad, el llamado «Pabellón Argentino», que perdió en un incendio en el año 1893. Grabó discos, algunos con acompañamiento de Manuel Campoamor en piano, célebre compositor del tango «La Cara de la Luna», y trabó amistad con Carlos Gardel y José Razzano, a quienes conoció en los comités políticos de principios de siglo, y particularmente en la rueda del muy frecuentado *Café de los Angelitos*. Recopiló sus versos en múltiples ediciones de folletos populares (Ezeiza, 1896a y c. 1902)⁷⁰ y sus contrapuntos se hicieron famosos, en especial, el que sostuvo en Paysandú (Uruguay) con el prestigioso payador oriental, Juan de Nava.

En este poema en octavas, el yo lírico se dirige a su guitarra, la cual, a través del recurso de la personificación, se presenta en armonía simbiótica con el cantor. La versión oral incluye la primera estrofa completa, omite la segunda, invierte las dos partes de la tercera y agrega una cuarta que no aparece en el texto escrito. Esta última estrofa pertenece a otra composición de Gabino Ezeiza titulada «La Guitarra» (1896b: 7-13), también documentada en el manuscrito, cantada por el mismo intérprete (cilindro 10, texto 5). Se aprecia por medio de la audición del cilindro el clima serio propio de las primeras grabaciones. A continuación transcribimos la versión oral de la última estrofa, no incluida en el manuscrito:

Tú serás la que del lecho
 Colgada en la cabecera
 Quedarás cuando yo muera
 Mirándome al expirar.
 Y tal vez en mi agonía
 Alce hacia ti mi brazo
 Y una nota de paso
 [...] para arrancar.

70. Véase Imagen 28.

10. EL SILENCIO DE LAS TUMBAS

I

En una noche clara
De majestuosa luna
Se ve de un cementerio
El ciprés descollar;
Y en lápidas lujosas
Modeladas tumbas,
El nombre está grabado
Del que descansa en paz.

II

La loza funeraria
Que el musgo la ha cubierto,
El nombre oculta acaso
Del que no existe más;
Un hombre venerado
Tal vez es el que ha muerto,
Que el mundo en su alegría
De él no se acuerda más.

III

Aquellas frescas flores
Que su fragancia brindan,
Emblema de alegría
Y emblema del amor;
Las riegan con el llanto
De paternal cariño,
La madre y el hermano
Sumidos en dolor.

IV

De pronto llega un joven,
Contrito y vacilante,
Inclinada la rodilla
Murmura una oración;
Y caen como una perla
Sobre la blanca loza
Las lágrimas que arranca
Su tierno corazón.

V

"¡Oh! ¡ven, despierta! ¿quieres?
¿Por qué me abandonastes,
Por qué no me llevastes
Para dormir también?
¿No ves que solo a solas
Con mi dolor profundo
Todo lo de este mundo
Desprecio con desdén?"

VI

Y luego se oyó un tiro
Allí junto a la tumba,
Caliente aún el cadáver
Del joven se encontró;
Después pasé el otro año
Y la inscripción decía:
"Tanto él a ella quería
Que en su tumba murió."

GABINO EZEIZA

♩. = 60

En u - na no - che cla - ra De ma - jes - tuo - sa lu - na

Se ve de un ce - men - te río Un ci - prés des - co - llar,

Yen lá - pi - das lu - jo - sas Y mo - de - ra - das tum - bas,

Yel nom - bres - tá gra - ba - do Del que noe - xis - te más.

Selva Argentina Olmos (19), 26/03/1905, La Plata. Canción, canción -con guitarra. Cilindro 102, texto 6, 59-61.

Notas

Otra composición del célebre Gabino Ezeiza, en este caso un poema de ambiente funerario, cristalización de la tópica del romanticismo tardío, es cantado por una mujer. La confrontación con la fuente escrita (Ezeiza, 1897), señalada por Lehmann-Nitsche, permite constatar que este último no sólo interviene en el texto oral sino que también *corrige* la versión impresa del autor, normalizando formas verbales que Ezeiza confundió por un prurito de hipercorrección (consignadas en segundo término):

- V, 2 ¿Por qué me abandonastes, (/abandonasteis)
- V, 3 Por qué no me llevastes (/llevasteis)
- V, 4 ¿No ves que solo a solas (/veis)

La versión cantada presenta muy pocas variantes con respecto al texto escrito, tales como «y» expletiva, fluctuación de artículos determinantes/indeterminantes y cambio de tiempos verbales. Asimismo, se altera el último verso de la primera estrofa por asimilación con la estrofa siguiente: l, 8 *Del que descansa en paz / Del que no existe más.*

11. DELIRIO

I

Anoche en mi delirio
Te vi mi dulce amada,
De blanco tul velada
Tu seductora faz;
Yo vi tu nivia frente
Que al nardo envidiaría,
Soñé que se mecía
Tu diadema virginal.

II

Yo vi tu lindo talle
Cubierto de blanca veste
Y espíritu celeste
Mi mente te creyó,
Yo vi tu frente pura
Cubierta de azahares
Y al pie de los altares
Mi mano te llevé.

III

Allí te di mi nombre,
Mi honor, mi fe y mi vida,
Y tu, mujer querida,
Mirastes el altar;

Te vi bajar los ojos
Y allí a mi lado al verte,
Más blanca que la muerte
Tornóse tu alba faz.

IV

La dicha que sentiste,
Pintóse en tus mejillas
Y puesta de rodillas
Tu labio dijo: ¡sí!
¡Qué bella en ese instante
Te vi mi dulce amada,
Mi bella desposada,
Mi honor, mi frenesí!

V

Entonces en mi delirio,
Por la ternura ciego,
Un ósculo de fuego
Te di sobre la sien...
Ya paro de mi sueño,
Despierto alborotado
Y sólo hallo a mi lado
La cama y la pared.

$\text{♩} = 80$

A - no - cheen mi de - li - rio Te vi mi dul - cea - ma - da,
De blan - co tul ve - la - da Tu se - duc - to - ra faz;



Yo vi tu nf - via fren - te Queal nar - doen - vi - dia - rí - a, —



So - ñé que se me - cf - a Tudia - de - ma vir - gi - nal.



Yo vi tu lin - do ta - lle Cu - bier - tode blan - ca ves - te



Yes - pí - ri - tu ce - les - te Mí men - te te cre - yó,



Yo vi tu fren - te pu - ra Cu - bier - ta dea - za - ha - res



Yal pie de los al - ta - res Mí ma - no te lle - vó.

Eduardo Barberis (26), 25/04/1905, La Plata. Amorosa, canción -con guitarra. Cilindro 36, Texto 20, 103-5.

Notas

En este caso, el manuscrito no aporta fuentes escritas, aunque el poema pertenece a la estética modernista en cuanto a su tópica y fraseología. Es quizás uno de los poemas que presenta mayor coincidencia entre el texto transcrito y la versión cantada, ya que sólo se observa la incorporación de «y» expletiva al comienzo de dos versos. Lehmann-Nitsche lo clasifica como canción a pesar de que al comienzo de la grabación una voz anuncia: «Delirio, habanera cantada por el inspirado payador Eduardo Barberis», y al final expresa, con tono solemne o quizás fingido, «Ha cantado a la altura de sus negros antecedentes». El cantor concluye silbando la melodía.

12. DESPEDIDA

I

Ya me voy a una tierra lejana
Y a un lugar donde nadie me espera,
Donde nadie sabrá que yo muera,
Donde nadie por mí llorará.

De rodillas, mi bien, te ruego
Que a lo menos te acuerdes de mí.

III

Mis ojos llorar no sabían
Y el llorar parecíame locura,
Y ahora lloran de triste amargura
Y al ponerme distante de ti.

II

Bajaré silencioso a mi tumba
A buscar mi perdido sosiego,

$\text{♩} = 60$

Ya me voy a una tierra lejana
Aun lugar donde nadie me espera,
Donde nadie sabrá que yo muera,
Donde nadie donde nadie por mí llorará.

Atanasio Rodríguez (24), 18/03/1905, La Plata. Triste, aire -con guitarra. Cilindro 18, texto 29, 136. **Track 5.**

Notas

Las tres cuartetas decasilabas cantadas por Atanasio Rodríguez no incluyen referencia a autor o precedencia. Irregularidad métrica y una gastada tónica tardo-romántica hacen sospechar la autoría de un poeta popular que compuso los versos para ser cantados.

13. EL CÓNDOR ANDINO

I

Será el cóndor andino
 Quien a la patria enseña
 Cuando una lucha se empeña
 Donde se juega el destino;
 El valor del argentino
 Verá Chile el alto ejemplo
 Que en cada pecho hay un templo,
 Recordará en su tierra
 Que en nuestra historia de guerra
 Notó historia y contento.

II

Triunfantes y crueles
 Sueña Chile en lontananza
 Y nos pesa en la balanza
 Con sus rubios coroneles;
 Ya reparte los laureles

El corneta de los chilenos,
 Mas cuando al punto lleguemos
 De caer la mala suerte
 Hallarán sino la muerte
 Completa y derrotaremos.

III

Chile pretende ultrajar
 Su ruín pedazo de suelo,
 Escupe hipócrita al cielo
 Y se nos viene a pleitear;
 Chile tiene que pensar
 Sin que lo ciegue el botín,
 Que cuando suena el clarín
 Lamándonos al deber,
 Irán, otro no ha de ser,
 Los hijos de San Martín.

$\text{♩} = 60$

Se - rá el cón - dor yan - di - no Quien a — la pa - tria - se - ña

$\text{♩} = 96$

Cuan - dou - na lu - cha seem - pe - ña Don - de se jue - ga el des - ti - no,

El va - lor del ar - gen - ti - no Ve - rá Chi - leel al - toe - jem - plo,

Queen-cá-da pe-chohay un tem-plo, Re-cor-da-rá en su tie-rra

♩ = 60

Yen-nues-trahis-to-ria de gue-rra. No - tó his-to-riay con-ten - to

Alfredo Porré (25), 22/03/1905, La Plata. Histórico-patriótica, estilo -con guitarra. Cilindro 32, texto 11, 76-77.

Notas

El poema anónimo de exaltación patriótica se refiere al clima de tensión que durante las últimas décadas del siglo XIX y las primeras del XX se vivió entre Argentina y Chile. La disputa limítrofe se intensificó a fines de los ochenta a través de una desenfadada carrera armamentista a la que se abocaron ambos países con el propósito de ostentar su supremacía en Sudamérica. En 1899, una vez cerrada la querrela en torno a la Puna de Atacama, continuaba sin resolverse el problema limítrofe en la zona de la cordillera de los Andes, pendiente primero del arbitraje de la reina Victoria y, a su muerte, de distintas embajadas con función mediadora.

En sus notas, Lehmann-Nitsche incorpora comentarios al texto señalando que la mención a los «rubios coroneles» (II, 4) se debe al origen germánico de los oficiales instructores del ejército chileno.

14. LA FLOR DEL MONTE

I

Yo soy la dulce trigueña,
 La de los ardientes ojos,
 La que nacida entre abrojos
 Quiere soñar y no sueña,
 La que en el llano y la breña
 Posa atrevida su planta,
 La palomita que canta
 Cuando ninguno la mira,
 La que se queja y suspira
 Desde que el sol se levanta.

II

Yo soy la que el payador
 Canta en endecha sonora,
 La que al rayo de la aurora
 Roba su luz y color,
 La que en la lid del dolor
 Le gana a todos la palma,
 La que no encuentra su calma
 Por más que sueña en amores,
 La que en la sien lleva flores
 Y espinas dentro del alma.

III

Yo soy la de alma de fuego
 Que para amar ha nacido,
 La que jamás ha tenido
 Horas de paz y sosiego,
 La flor que muere sin riego
 Porque el dueño la abandona,
 La que su nivia corona
 Muestra siempre inmaculada,
 La que se ve desdeñada
 Y en vez de matar, perdona.

IV

Yo soy la agreste violeta
 Nacida entre los breñales,
 La que de amores ideales
 Guarda la pena secreta;
 Yo soy la gacela inquieta
 Que persigue el cazador,
 La que al sentir el dolor
 De la bala que la hiere,
 Inclina la frente y muere
 Bendiciendo al matador.

OROSMÁN MORATORIO

$\text{♩} = 60$

Yo soy la dulce tri - gue - ña La de los ar - dien - tes o - jos

$\text{♩} = 80$

La que na - ci - daen - trea - bro - jos Qui - re so - ñar y no sue - ña,

La que en el lla - noy la bre - ña, Po - saa - tre - vi - da su plan - ta,
 La pa - lo - mi - ta que can - ta, Cuan - do nin - gu - no la mi - ra
 La que se que - jay sus - pi - ra Des - de que el sol se le - van - ta.

Lola Miranda (17), 03/04/1905, La Plata. Amorosa, estilo -con guitarra. Cilindro 107, texto 24, 18-9.

Notas

El escritor uruguayo Orosmán Moratorio, pseudónimo de Julián Perujo (1852-1898), fue autor de una obra literaria inspirada en temas criollos, colaborador de la revista gauchesca *El Fogón*, y fundador en 1896 de *El Ombú*. De su producción teatral se destaca *Juan Soldao*, obra en la que defiende al campesino frente a los abusos de las autoridades. «La flor del monte», poema en décimas en las que un yo femenino exalta la vida campestre, tuvo reiteradas publicaciones (Moratorio, 1895 y 1906: 27-29). Lehmann-Nitsche incluye en su *Biblioteca criolla* el folleto *Nuevas canciones de María Podestá, la rubia cantora*, Buenos Aires, s.a., en el que este poema aparece atribuido al drama *Juan Soldao*. Una nota manuscrita del colector corrobora la autoría y desmiente certeramente su pertenencia a la obra dramática.

Lola Miranda interpreta tres estrofas de este «estilo criollo» en el orden I, IV, I. El mismo poema aparece cantado por otra mujer, Selva Argentina Olmos (19 años, 26/03/1905, La Plata, cilindro 101), en una grabación muy dañada que permite reconocer las primeras tres estrofas.

15. LA MOROCHA⁷¹

I

Yo soy la gracia argentina
Con mi garbo de morocha,
La que un poema derrocha
De flores cuando camina,
La de la silueta fina
Como el cisne del juncal,
La que caricia estival
Con la noche se atesora,
Para levantarse aurora
En su traje de percal.

II

Yo soy la que habla de amores
En el jardín del encanto
Y sueña en la dicha tanto
Que sólo vive entre flores;
La que al mirar sus fulgores
Como de una daga el filo
Turban el pecho tranquilo,
La que lleva con remango
En las caderas un tango
Y en los ojos un estilo.

III

Yo soy el hálito suave
Del campo en la primavera,
La caricia que se espera
Y el beso que no se sabe,
La melodía del ave
Sobre el rosal de la huerta,
El soplo con que despierta
La armonía del persil,
¡El taciturno perfil
Que tiene la pampa inserta!

IV

Yo soy para la canción
De la guitarra que llora,
Espejismo de una aurora,
Ensueño del corazón;
La misteriosa expresión
De los ramajes inquietos
Cuando vibran indiscretos
Los nidos de la enamada
Bajo la sombra encantada
Como un montón de secretos.

V

Yo soy la fecunda llama
Que hace germinar los sueños;
La de los rizos sedientos
Que se desespera y ama,
El perfume de retama
De los idilios agrestes
Cuando tremolan las vestes
Del ensueño en la pradera,
Flor del rancho, enredadera
De campánulas celestes.

VI

Yo soy la que tentadora
De la danza en el arqueo,
Alzo en alas del deseo
La música pecadora,
La que escucha, soñadora,
La milonga de algún mozo
Y con sensual alborozo
Entre pícaros remedos,
Con la punta de los dedos
Le tira un beso de gozo.

71. «Estilo» y «Estilo porteño».

VII

Yo soy el canto de amor
De la guitarra campera,
La pasional compañera
Del errante payador;
La ternura del rumor
Que tiene el sauce sin nido
Cuando se dobla dormido
Sobre la blanca laguna,
Bajo el beso de la luna
Que es el beso del olvido.

VIII

Yo soy la que se consume
Con el amor y se agobia,
Como el lirio de una novia
En un vaso de perfume;
La paloma que se entume
Al soplo del desamparo,
La que del monte en el claro
Tirita con el pampero
Y muere bajo el alero
Porque le falta reparo.

IX

Yo soy abrazo y ternura,
El clavel cerca del nardo,
La miel de la flor de cardo
Entre espinas de amargura;
Yo soy la que el duelo apura

De la inconstancia más fiera
Y muere con su quimera
Sin levantar un reproche,
Como se mueren de noche
Las flores de enredadera.

X

Yo soy la luz, la poesía
En su ternura salvaje,
Sin ficción y sin ambaje,
Sin cálculo ni falsía;
La extraña melancolía
De los desiertos lejanos;
La que juntando las manos
Reza en las noches tranquila,
La que lleva en las pupilas
Las nostalgias de los llanos.

XI

Yo palpito en el concierto
De la pampa indefinida,
Como caricia dormida
En el alma del desierto;
Yo surjo desde lo muerto
Como luz de más allá,
Perfil grabado, que está
Y la tradición mantiene
Entre la raza que viene
Y la raza que se va.

FRANCISCO ANÍBAL RUI

$\text{♩} = 100$
 E-lla es la gra-ciaar-gen-ti-na Con su gar-bo de mo-ro-cha,
 $\text{♩} = 90$
 La queun po-e-ma de r-ro-cha De cur-vas cuan-do ca-mi-na,

La de la si - lue-ta fi - na Co - moel cis - ne del jun - cal, —

Por la que con pa - so triun - fal Cru - zael mun - do ten - ta - do - ra,

Co - mo si fue - seu - nau - ro - ra En su tra - je de per - cal. —

Mariano Chaumeil (24), 08/05/1905, La Plata. Amorosa, estilo -con guitarra. Cilindro 65, texto 23, 109-117. **Track 6.**

♩ = 60

Ye - llaes la gra - ciar - gen - ti - na Con su gar - bo de mo - ro - cha,

La queun po - e - ma de - rro - cha De cur - vas cuan - do ca - mi - na,

La de la si - lue-ta fi - na — Co - moel cis - ne del jun - cal, —

La que con pa - so triun - fal — Cru - zael mun - do ten - ta - do - ra, —

Co - mo si fue - seu - nau - ro - ra Yen su tra - je de per - cal. —

Juan M. Paul (18), 14/04/1905, La Plata. Amorosa, estilo -con guitarra. Cilindro 86, texto 23, 109-117.

Notas

El extenso poema en décimas de Francisco Aníbal Riu fue publicado en 1905 en *El fogón, periódico criollo, ilustrado*, en *Musa errante*, N° 7 y en *Caras y Caretas*. La exaltación sensual de la mujer criolla en comunión con la idealización del ambiente rural pampeano representa un *leit motiv* de la canción popular que conecta esta poesía con el tango homónimo compuesto por Enrique Saborido y Ángel Villoldo en 1905, «La morocha», convertido rápidamente en el primer tango cuya partitura cruzó el Atlántico y en el más difundido de esta primera época. Las similitudes entre ambas poesías son patentes desde la primera estrofa del tango:

Yo soy la morocha
la más agraciada
la más renombrada
de esta población.
Soy la que el paisano
muy de madrugada
brinda un cimarrón.

En sus notas, el colector aporta datos sobre la modalidad de propagación de la poesía popular al advertir que el texto fue modificado muchas veces por el poeta en cuanto al título, el número y el orden de las estrofas. En las diferentes ediciones aparecen algunas variantes que Lehmann-Nitsche incluye por considerarlas «mejoradas». Asimismo, comenta la existencia de dos estrofas más, las cuales renuncia a publicar «para no poner en riesgo» la unidad de la versión editada, aunque sí opta por agregar una décima que considera «una estrofa de la poesía aparentemente nunca impresa pero muy conocida en La Plata»:

Eres la flor del pago,
La enamorada trigueña,
Que con Santos Vega sueña
De la pasión al amago;
La que se rinde al halago
Del beso como una palma
Al ventarrón, y sin calma
Deja vagar sus antojos,
Mientras en torno sus ojos
Abren las puertas del alma.

Las múltiples variantes con que también se transmite este poema en sus versiones cantadas dan cuenta de la inmensa movilidad de estos textos en el marco de sus respectivos lenguajes y registros, ya que una misma tópica y fraseología, de la que sólo consignamos algunos ejemplos, es reformulada en las distintas versiones.

- II, 5 La que al mirar sus fulgores / La que canta sus primores
- III, 3 La caricia que se espera / La cantilena del ave
- III, 10 Que tiene la pampa inserta! / de la llanura desierta.
- VII, 1 Yo soy el canto de amor / Yo soy el trébol de olor
- XI, 2-3 De la pampa indefinida, Como caricia dormida / De la pampa interminable, Como caricia inefable

En este, como en otros casos, se evidencia la metodología empleada en el manuscrito que consiste en transcribir el texto de la fuente escrita y consignar las variantes de las distintas *performances*:

I, 7- 10: La que con paso triunfal
Cruza el mundo tentadora
Como si fuese una aurora
En su traje de percal.

Lehmann-Nitsche también aclara que los cantantes memorizan una u otra versión del poema que varían en las cinco emisiones de la colección de cilindros, de las cuales editamos sólo dos. En el cilindro 65 se cantan las dos primeras décimas, mientras que en el cilindro 86 se agrega una tercera inconclusa porque se corta la grabación:

Nadie como ella condensa
En su hermosura soñada
Ni más luz en la mirada
Ni más sombras en la trenza
Para su ternura intensa
La guitarra popular
Hizo la cuerda vibrar
Con la milonga del ruego

Por último, observamos que en las versiones orales se operan transformaciones debido al cambio de género de los enunciadores (yo lírico femenino/cantor masculino), tales como el reemplazo de los pronombres personales y posesivos: yo soy/ella es, mi/su.

16. LA MAÑANITA⁷²

¡Qué lindo es de mañanita
Ver venir la madrugada!
Y ponerse colorada
La más blanca nubecita;
Escuchar la torcacita

Tristemente dar su queja,
El balido de la oveja
Encerrada en el corral
Y el relincho del bagual
Que de la manada se aleja.

AGUSTÍN FONTANELLA

ESTO ES LINDO

I
Es lindo en la primavera
Al despuntar de la aurora,
Ver un rancho de totora
Recostado a una ladera,
Ver ordeñar la lechera
Por la patrona de casa,
Ver al gaucho cómo enlaza
Dentro del corral vecino,
Y oír el arrullo divino
De la paloma torcaza.

II
Lindo es ver parar rodeo
Cuando es arisca la hacienda,
Y lindo, pa' quien comprenda,
Ver pialar con un sobeo;
Lindo es ver al venteveo
Cantar sobre la enramada,
Lindo es mirar la majada
Extendida en la cuchilla
Y ver verdear la gramilla
Al levantarse la helada.

III
Lindo es ver la paisanita
Con vestido de percal,
Y oír su voz sentimental
Cantando una vidalita;
Lindo es oír la cotorrita
Que en el maizal llama al loro,
Lindo es oír balar al toro
Parado sobre una sierra,
Lindo cuanto el campo encierra
Por eso yo al campo adoro.

IV
Y lindo es en la cocina
Sentarse junto al fogón,
A tomar un cimarrón
Bien cebado por la china;
Lindo cuando el gaucho afina
Su guitarra pa' cantar,
Y más lindo es oír hablar
A un viejo sobre la guerra
Y las bellezas que encierra
La patria que sabe amar.

EL GAUCHO ABROJUJO

72. «La primavera»

$\text{♩} = 120$

¡Qué lin - does de ma - ña - ni - ta

Qué lin - does de ma - ña - ni - ta Ver ve - nir la ma - dru - ga - da! —

Y po - ner - se co - lo - ra - da La más blan - ca nu - be - ci - ta; —

Es - cu - char la tor - ca - ci - ta Tris - te - men - te dar su que - ja, —

El ba - li - do de la o - ve - ja En - ce - rra - da en el co - rral

Y el re - lin - cho del ba - gual Que de la ma - na - da sea - le - ja.

Miguel Garmendía (30), alias El Gaucho Tormenta, 12/04/1905, Ensenada. Bucólica, cifra - con guitarra. Cilindro 19, texto 50 y 52, 190 y 192-3.

Notas

Nuevamente la idealización del hábitat campestre contribuye a enaltecer la representación de la Argentina como país agropecuario y a incentivar a la población nativa y extranjera a cultivar las costumbres criollas como emblema de la nacionalidad. Lehmann-Nitsche transcribe en los textos número 50 y 52 cinco décimas de carácter bucólico, una de Fontanella y cuatro de El Gaucho Abrojado, consignando claramente en cada caso la procedencia escrita del dramaturgo argentino Agustín Fontanella (1873-1946), «La mañanita» (1898: 43) y «Esto es lindo» de El Gaucho Abrojado, *El Fogón, Periódico Criollo Ilustrado*, (1900: año III, N° 98).

El intérprete canta las cinco estrofas en el orden en que se transcriben. El texto cantado difiere mínimamente en la utilización de copulativos expletivos, el orden sintáctico (*es lindo/lindo es*), en la determinación del artículo (*la/su*) y en los cambios lexicales (*ver/oír*).

17. LAMENTOS DE SANTOS VEGA⁷³

I

Nada me queda en el suelo,
Dice el paisano en su canto,
Después del cariño santo
Que me ha arrebatado el cielo;
Misericordia, orfandad y duelo
Forman mi eterna condena
Y aunque es mi razón serena,
Flaquea mi corazón
Al ver que tan sin razón
Me veo como un alma en pena.

II

Dulces padres de mi vida,
Al faltarme en este mundo
El dolor que hay más profundo
Dejasteis en mi alma herida;
Como lepra maldecida
Se adhirió a mí la orfandad
Y vertió hiel la maldad
De algunas almas mezquinas
En las fuentes cristalinas
De mi amor y mi amistad.

III

Hoy Santos no es lo que fue,
Juventud, luz y alegría,
Es una sombra sin guía
Que lleva un alma sin fe.
¿Cuál es mi rumbo? no sé,
La pampa es vasta y yo fuerte,
Llevo en mis plantas la muerte,
Dentro del pecho un abismo,
Y en mi cabeza el bautismo
De mi desgraciada suerte.

IV

Padres de mi corazón,
Benedicidme desde el cielo
Mientras que yo busco consuelo
Recorriendo el diapasón;
Cada lánguida expresión
De mi canto sollozante
Es un jirón palpitante
Que arranca a mi alma el dolor
Al recordar vuestro amor
Y verme solo y errante.

SEBASTIÁN C. BERÓN

Na - da me que - daen el sue - lo, Di - ceel pai - sa - noen su can - to,

Des - pués del ca - ri - ño san - to Que mehaa - rre - ba - ta - doel - cie - lo;

73. «El gaucho».

Miin - te - rior man - da mi due - lo For - ma mié - ter - na con - de - na

Yaun - que mi ra - zón se - re - na, Fla - que - a mi co - ra - zón

Al ver que tan _____ sin ra - zón Te ve - o co - mo al - maen pe - na.

Victorio J. Correa (27), 9/04/1905, La Plata. Triste, estilo -con guitarra. Cilindro 31, texto 45, 175-6. **Track 7.**

Notas

La figura emblemática de Santos Vega fue retomada constantemente por autores procedentes de los circuitos letrado y popular con diferentes intereses y perspectivas. El tema mereció la atención de Lehmann-Nitsche en sucesivos trabajos entre los que se destaca *Santos Vega*, *Boletín de la Academia Nacional de Ciencias de Córdoba* (1917). En una atribución más a la vena poética del mítico payador, Lehmann-Nitsche titula «Lamentos de Santos Vega» a estas décimas nostálgicas de Sebastián Berón (s.a.: 22-25) en las que el gaucho transmite su desolado presente. Las obras de Berón, impresos populares referidos a personajes gauchos como Juan Cuello, Pancho Bravo, Juan el Rastreador, Lucas Barrientos, junto con reelaboraciones de Martín Fierro y Santos Vega, suscitaron el interés del investigador, quien las reunió en un tomo de su *Biblioteca criolla*.

La versión cantada incluye las estrofas primera y tercera sin variantes. En una notación al margen, el colector remite al cilindro 23 (texto 46, 177-8), en el cual la segunda estrofa de este poema se entremezcla en el estilo denominado «Charamuscas» del «Viejo Ñandú».

18. MEDITACIÓN⁷⁴

I

¿No sientes que a pesar tuyo
Tu corazón se estremece?
¿Tus labios no enmudecen
Al quererte sincerar?
¿No oyes una voz secreta
Resonar dentro de tu alma
Y de tu pecho la calma,
No la sientes deslizar?

II

¿Sabes qué dice ese acento,
Sabes de dónde ha salido?
¡Del corazón dolorido
Que tu ingratitud hirió!
Es un ¡ay! que exhala el alma,
Es del dolor un rugido,
Es un suspiro perdido,
Que para ti se exhaló.

III

Es la queja de un amante
Que en pago de su delirio
Lo ha condenado a martirio
La mujer a quien amó;
Es el sentimiento puro,
Es el perdón que te envía
Un alma que en su agonía
Tan solo un ¡ay! pronunció.

IV

Sé feliz, mujer querida,
Cuanto cual soy desgraciado,
No me pesa haberte amado
Aunque me mate el dolor;
Sólo tengo el sentimiento
Que no me hayas comprendido
Y pagues con el olvido
Tanta abnegación y amor.

ARTURO V. LASCANO



¿No sien-tes que a pe-sar tu-yo Tu co-ra- zón sees-tre-me - ce?.....



¿Y tus la-bios noen-mu-de- cen Por que- rer- te sin- ce- rar?—

74. «Estilo puntano».

¿Noo-yes u - na voz se - cre - ta Re - so - nar den - tro de tual - ma —

Y de tu pe - cho la cal - ma, No la sien - tes des - li - zar? —

Arturo B. Lascano (29), 29/04/1905, La Plata. Triste, estilo puntano -con guitarra. Cilindro 80, texto 34, 149-50.

Notas

Tanto la letra como la música de este «estilo puntano» son atribuidos a uno de los integrantes del grupo de cantores reunidos por Lehmann-Nitsche, «el reconocido payador» Arturo Lascano. En el manuscrito se consigna que es la primera vez que el poema se pone por escrito. Se cantan sólo las dos primeras estrofas, sin ofrecer variantes significativas (sólo una «y» expletiva y una alternancia artículo determinante/indeterminante). Al comienzo y al final de la grabación intervienen diferentes voces, entre las que se destacan la dedicatoria «En honor al Dr. Lehmann-Nitsche» y las expresiones que remiten al clima humorístico de la reunión: «Agarren ese tronco...», «Estas notas respiran como el viento pampeano».

LETRADOS Y GAUCHOS

19. FRAGMENTO DEL *FAUSTO*

I

¿Sabe que es linda la mar?
¡La viera de mañanita
Cuando a gatas la puntita
Del sol comienza a asomar!

II

Usted ve venir a esa hora
Roncando la marejada
Y ve en la espuma encrespada
Las colores de la aurora.

III

A veces, con viento en la anca
Y con la vela al solcito,
Se ve cruzar un barquito
Como una paloma blanca.

IV

Otras, Usted ve, patente,
Venir boyando un islote
Y es que traía a un camalote
Cabrestiendo la corriente.

V

Y con un campo quebrao
Bien se puede comparar,
Cuando el lomo empieza a hinchar
El río medio alterao.

VI

Las olas chicas, cansadas,
A la playa a gatas vienen
Y allí en lamber se entretienen
Las arenitas labradas.

VII

Es lindo ver en los ratos
En que la mar ha bajao,
Cair volando al displayao
Gaviotas, garzas y patos.

VIII

Y en las toscas, es divino
Mirar las olas quebrarse
Como al fin viene a estrellarse
El hombre con su destino.

IX

Y no sé que da el mirar
Cuando barrosa y bramando,
Sierras de agua viene alzando
Embravecida la mar.

X

Parece que el Dios del cielo
Se amostrase retobao
Al mirar tanto pecao
Como se ve en este suelo.

XI

Y es cosa de bendecir
Cuando el Señor la serena
Sobre ancha cama de arena
Obligándola a dormir.

XII

Y es muy lindo ver nadando
A flor de agua algún pescao,
Van como plata, cuñado,
Las escamas relumbrando.

¿Sa - be qué lin - da la mar? ¡La vie - ra de ma - ña - ni - ta —

Cuan - do ga - tas la pun - ti - ta Del sol co - mien - za a so - mar!

Us - ted ve ve - nir a g - sa ho - ra Ron - can - do la ma - re - ja - da —

Y ve la es - pu ma en - cres - pa - da Los co - lo - res de la au - ro - ra.

Pedro J. Luna (22), 15/05/1905, La Plata. Bucólica, cifra -con guitarra. Cilindro 61, texto 49, 187-189. **Track 8.**

Notas

El *Fausto* que Estanislao del Campo (1834-1880) escribió en 1866 aporta la perspectiva gaucha de la ópera homónima de Gounod, representada en el Teatro Colón de Buenos Aires. Corregido y aumentado por su autor en sucesivas redacciones, el *Fausto* se constituyó de inmediato en uno de los éxitos más espectaculares de la literatura argentina del siglo XIX (en 1910 se habían publicado 136 ediciones). La fingida versión del fenómeno teatral que efectúa el protagonista campesino constituye uno de los primeros y mejores ejemplos de apropiación del lenguaje gauchesco en la pluma de un poeta «culto» urbano.

Las cuartetos seleccionados (del Campo, 1955, 311-12) transmiten una muy lograda descripción del mar, la cual les ha proporcionado vida independiente en antologías poéticas y ediciones populares. La existencia de una versión musicalizada corrobora también este éxito. Se registran algunas variantes léxicas entre las versiones manuscrita y oral (VI, 3 *lamber/lamer* y VIII, 1 *toscas/costas*). Asimismo, existen vacilaciones ortográficas y de acentuación en las diferentes ediciones (*Usted/Usté*; *Obligándola/obligandolá*). El ejecutante no canta las dos últimas cuartetos.

20. GOBIERNO GAUCHO

I

Tomé en casa el otro día
 Tan soberano peludo,
 Que hasta hoy, caballeros, dudo
 Si ando mamao todavía;
 Carculen como sería
 La mamada que agarré
 Que sin más me afiguré
 Que yo era el mesmo Gobierno
 Y más leyes que un infierno
 Con la tranca decreté.

II

Gomitao y trompezando
 Del fogón pasé a la sala,
 Con un garrote de tala
 Que era mi bastón de mando;
 Y medio tartamudiando,
 A causa del aguardiente,
 Y con el pelo en la frente,
 Los ojos medios vidriosos,
 Y con los labios babosos,
 Hablé del tenor siguiente:

III

"Paisanos, dende esta fecha
 El contingente concluyo;
 Cuide cada uno lo suyo
 Que es la cosa más derecha;
 No abandone su cosecha
 El gaucho que haiga sembrao,
 Deje que el que es hacendao,
 Cuide las vacas que tiene,
 Que él es a quien le conviene
 Asigurar su ganao.

IV

"Vaya largando terreno,
 Sin mosquiar, el ricachón,
 Capaz, de puro mamón,
 De mamar hasta con freno;
 Pues no me parece güeno
 Sino que por el contrario,
 Es injusto y albitrario
 Que tenga media campaña,
 Sólo porque tuvo maña
 Para hacerse arrendatario.

V

"Si el pasto nace en el suelo
 Es porque Dios lo ordenó,
 Que para eso agua les dio
 A los ñublaos del cielo.
 Dejen pues que al caramelo
 Le hinquemos todos el diente
 Y no andemos, tristemente,
 Sin tener en donde armar
 Un rancho, para sestiar
 Cuando pica el sol ardiente.

VI

"Mando que dende este istante
 Lo casen a uno de balde,
 Que envaine el corvo el alcalde
 Y su lista el comendante;
 Que no sea atropellante
 El juez de paz del partido,
 Que a aquel que lo hallen bebido,
 Porque así le dio la gana,
 No le meneen catana,
 Que al fin está divertido.

VII

"Mando, hoy que soy Sueselencia,
Que el que quiera ser pulpero,
Se ha de confesar primero
Para que tenga conciencia.
Porque es cierto a la evidencia
Que hoy naides tiene confianza,
Ni en medida ni en balanza,
Pues todo venden mermao,
Y cuando no es vino aguao,
Es yerba con mezcolanza.

VIII

"Naides tiene que pedir
Pase para otro partido,
Pues libre el hombre ha nacido
Y ande quiera puede dir;
Y si es razón permitir
Que el pueblera vaya y venga,
Justo es que el gaucho no tenga
Que dar cuenta a donde va,
Sino que con libertá
Vaya a donde le convenga."

IX

¿A ver si hay una persona
De las que me han escuchao
Que diga que he gobernao
Sin acierto con la mona?
Sáquemen una carona
De mi mesmísimo cuero,
Sino haría un verdadero
Gobierno Anastasio el Pollo
Que hasta mamao es un criollo,
Más servicial que un yesquero.

X

Si no me hubiese empinao,
Como me suelo empinar,
La limeta hasta acabar,
Lindo lo habría acertao,
Pues lo que hubiera quedao
Lo mando como un favor
Al mesmo gobernador
Que nos manda en lo presente,
A ver si con mi aguardiente
Nos gobernaba mejor.

ESTANISLAO DEL CAMPO

To-méen ca - sael o - tro dí - a Tan so - be - ra - no pe - lu - do,
Quehas - tahoy ca - ba - lle - ros, du - do — Quean - do ma - mao — to - da - ví - a; —
Car - cu - len có - mo se ría - a — Que ma - ma - da quea - ga - rre —

Que sin más mea-fi - gu - ré Que yoc-rael mes-mo Go - bier-no—

Y más le-yes queun in-fier-no Con la tran-ca de-cre-té.——

Rodolfo Lagos (25), 10/05/1905, La Plata. Bucólica, estilo -con guitarra. Cilindro 77, texto 47, 180-4.

Notas

Estanislao del Campo (1834-1880) empleó los recursos de la lengua y literatura gauchesca para comentar temas y hechos de interés público. Sus textos representan con claridad la intención de reivindicar los ambientes rurales y defender la posición del gaucho en el nuevo entramado social. Con el pseudónimo de Anastasio el Pollo, se refiere a las injusticias que padece el habitante de la campaña, para quien reclama libertad de movimiento y derechos sobre la tierra. El poema está dedicado «A la salud del aparcero Hilarión Medrano», político que acompañó a Dardo Rocha en la fundación de la ciudad de La Plata. Se cantan las primeras cuatro décimas sin variantes.

21. CONTRATIEMPOS

I

Y al venir la primavera,
¿No has visto en los campos solos
Los casales de chingolos
Cuerpeándose poande quiera?
Pues de la misma manera
Me andas juyendo, alma mía,
Que te espere toavía
Más tarde, que otro momento,
Que a la noche, que a la tarde,
Que ahora, que luego, que cuando.

II

Si amoroso a verte llego,
Respondes sobresaltada:
Que ahora estoy muy ocupada,
Que anda, vete, vuelve luego;
En este desasosiego
El tiempo se va pasando
Y yo me voy acabando
Cuando me dices que aguarde,
Que a la noche, que a la tarde,
Que ahora, que luego, que cuando.

III

Si vengo de mañanita,
Me salís con que es temprano,
Si vengo de noche, es en vano,
Ya no es hora pa visita;
Si caigo a la tardecita,
No hay quien te alcance aunque corra,
Que si llevo la cachorra,
Que si estoy cebando mate,
Que se vuelca el chocolate,
Que se arde la mazamorra.

IV

Y así me paso el día entero
De un lao a otro laoroteando,
Y siempre quedas armando
Más alboroto que un tero;
Pues decí: quiero, o no quiero,
Y dejáte de embrollar,
Pues con tanto cuerpiar
Como pescao en la arena
Y aunque fuese ánima en pena
Te juro te he de dejar.

V

Si yo llego a ir
A la tarde o a la noche,
Tienes miedo de un reproche
Que te vayan a descubrir;
Yo ya no puedo sufrir
Y se me acaba la paciencia
Y tú con impertinencia
Siempre me hacés caminar,
Que no te puedes levantar,
Que sufres una dolencia.

VI

Así que ya estoy cansado
De tantos y tantos viajes,
Dejémonos de pasajes
Y olvidemos del pasado;
Si á algún otro has amado
Por cualquier causa o razón,
Diga, que me corazón
Ponga en otra su empeño;
Puesto que no soy tu dueño
No hay porque alegar cuestión.

VII

En fin, para terminar,
Sin que a las vueltas andemos,
Aquí de una vez quedemos
En lo que hemos de quedar;
Porque con que hoy no hay lugar,
Que vas luego por volver,
Con que ahora no puede ser,
Que no me dejan salir,
Con hacerme ir y venir,
Ni el diablo te va a entender.

EDUARDO GUTIÉRREZ

$\text{♩} = 110$

Yal ve - nir la pri - ma - ve - ra, ¿No han vis - to los cam - pos so - los
Los ca - sa - les de chin - go - los Cuer - péan - do - se poan - de quie - ra?
Y dee - sa mis - ma ma - ne - ra Mean - dás hu - yen - doal - ma mí - a,
Que tees - pe - re to - a - ví - a Más tar - de, queo - tro mo - men - to,
Quea la no - che, quea la tar - de, queaho - ra, que lue - go, que cuan - do.

Atanasio Rodríguez (24), 18/03/1905, La Plata. Amorosa, milonga -con guitarra. Cilindro 17, texto 25, 120-3.

Notas

Otro poema atribuido a Eduardo Gutiérrez (1851-1889) vuelve a aparecer en el manuscrito, ya que dos de las siete décimas que constituyen la composición están incluidas en la novela *Santos Vega* de su autoría. Robert Lehmann-Nitsche escribió un estudio fundacional sobre el tema que aún continúa siendo una referencia para la crítica literaria, *La leyenda de Santos Vega* (1917), en el cual se efectúa un recorrido por todas las reescrituras de la historia del mítico payador, desde los poemas *Santos Vega* de Bartolomé Mitre, Hilario Ascasubi y Rafael Obligado, hasta las novelas de Eduardo Gutiérrez y el aluvión de apropiaciones populares que desencadenaron millares de folletos impresos bajo las firmas de Policarpo Albarracín, Sebastián C. Berón, Horacio del Bosque y Gabino Ezeiza, entre otros.

Se cantan las primeras cuatro décimas de estos amores de Santos Vega en clave humorística que desatan un clima de algarabía entre los músicos y el auditorio, con expresiones tales como: «¡Ay, tigre cómo canta!» y «Decile al tigre que acabe el cantar». La confrontación de las versiones oral y escrita permite observar la utilización de variantes léxicas (II, 6 *tiempo/vida*; III, 7 *llevo/llora*) y el empleo de «que» con función expletiva. Cabe destacar variaciones en las inflexiones verbales que evidencian alternancia en la segunda persona del singular, denotando las vacilaciones de la lengua rioplatense: II, 8 *Cuando me dices que aguarde,/Cuando me decís que aguarde*; III, 2 *Me salís con que es temprano,/Me sales con que es temprano*.

22. A MI CHINA

I

Al mundo me echó mi madre
En el pago del Casupá,
Sin más amparo que el aire,
Mi caballo y mi chiripá.

II

Voy errante como el ave,
No sé cuál es mi camino,
Ni tampoco sé el destino
Que el soberano me abre.

III

Mas no temo que habrá
En mi pecho adversidad,
Yo teniendo mi caballo,
Mi china y mi chiripá.

IV

La selva es mi habitación,
Los ríos mi paraíso,
Y todo lo que Dios hizo
Fuera de la población.

V

Me verán cruzar el llano
Con la sonrisa en los labios,
Dicha que envidian los sabios
Al más humilde paisano.

VI

En la selva soy baqueano,
Sé nadar como un pescao,
Y si rueda mi caballo,
Chinita, caigo parao.

VII

A mi no me den galera,
Tampoco saco partido
Ni otra clase de vestido
Que usa la gente pueblera.

VIII

Mi alegría es un buen pingo,
Mi delicia, un buen apero,
En la nuca mi sombrero
Azotado por el viento.

IX

Atar un lazo a los tientos
Es lo que puedo desear,
Bolear un potro, mi china,
Y echar de volcao un pial.

X

Al sol le juego una apuesta
Que no me agarra durmiendo,
Pues cuando está amaneciendo
Ya estoy por dormir la siesta.

XI

Soy un payador mentao,
Un tusador de primera,
Que tomando una tijera
Dejo el potro bien tusao.

XII

No se me escapa venao
Que se me antoje bolear
Y no ha nacido el potro
Que me ha de voltear.

XIII

El trabuco y el facón,
Los dos son mis compañeros,
No se me cae el yesquero
Y mi apero es el colchón.

Soy un gaucho muy sencillo
Que no uso comodidad.

XIV

Para abrigo llevo el poncho
Y de almohada el cojinillo,

XV

Mi caballo se verá
Cerquita del aposento,
Parece, mi china, un cuento
Pero es realidad.

♩ = 60

Al mun-do mee-chó mi ma-dre — A-lláen los pa-gos del Ca-su - páy,

♩ = 80

Sin más am - pa - ro queel ai - re, — Mi ca - ba - lloy mi chi - ri - pá.

♩ = 80

Voy e - rran - te co - moel a - ve, — No sé cuál es mi ca - mi - no, —

— Ni tam - po - co séel des - ti - no. — Queel so - be - ra - no me a - bre. —

— Mas no te - mo que se la - bre, En mi pe - choad - ver - si - dad,

♩ = 120

♩ = 80

Yo te - nien - do mi ca - ba - llo, Mi chi - nay mi chi - ri - pá.

Victorio J. Correa (27), 09/04/1905, La Plata. Bucólica, canción -con guitarra. Cilindro 29, texto 56, 223-6.

♩ = 84

Yal mun-do mee-chó mi ma-dre— Yen los pa-gos de Ca-su-pá

Sin más am-pa-ro queel cie-lo— Mi ca-ba-lloy mi chi-ri pá

An-doe-ran-te co-moel a-ve— No sé cuál es mi des-ti-no—

Ni tam-po-co séel ca-mi-no— Queel so-be-ra-no me a-bre—

(?) -----

Yo te-nien-do Mi ca-ba-llo mi chi-nay mi chi-ri-pá.

Carlos Acevedo (20), 11/05/1905, La Plata. Bucólica, estilo-con guitarra. Cilindro 98, texto 56, 223-6.

Notas

Esta canción de temática bucólica es significativa para estudiar las estrategias de integración del campesino al nuevo escenario sociocultural. Asimismo permite considerar las dos márgenes del Río de la Plata en un mismo proceso, ya que, cantada en La Plata, se refiere a los pagos de Casupá (localidad del Dpto. de Florida, República Oriental del Uruguay), lugar que Lehmann-Nitsche conecta con la historia de ese país al señalar en nota que «El Casupá es un río en los departamentos de Minas y Florida, conocido porque tuvo lugar una batalla en la que Manuel Lavalleja fue derrotado por el General Rivera en septiembre de 1839».

Dos versiones cantadas están registradas en los cilindros 29 y 98, rotuladas por el colector como canción y estilo respectivamente. Las dos musicalizaciones son más breves que el texto transcrito. Aparentemente, el colector siguió la versión del cilindro 29, que completó con otra fuente oral, quizás el recitado del mismo cantor, o escrita. La confrontación con el cilindro 98 permite apreciar diferente selección estrófica y cambios léxicos y sintagmáticos que transcribimos a continuación.

I, 3 Sin más amparo que el aire./Sin más amparo que el cielo,

II, 1 Voy errante como el ave./Corro errante como el ave,

V, 4 Al más humilde paisano./Será la ley del paisano.

En el cilindro 29 se puede oír la acotación de uno de los músicos, «Que te ceben un mate las cocoliches, che», de especial interés debido a la confluencia de datos que permite especular sobre la posible presencia de mujeres extranjeras (quizás italianas) entre las personas que estaban en las sesiones de grabación, la apropiación por parte de los inmigrantes de costumbres criollas tal como cebar mate y el empleo de «che», modismo peculiar del español rioplatense.

23. EL BAILE DE MI MAMITA

I

¡Güenas tardes, ña Tomasa!
 ¿Cómo se hallan por acá?
 ¡Muchos recuerdos de allá
 Pa tuitos los de esta casa!
 Mi familia está güenasa,
 Tuitos están lindamente,
 Mi mamita solamente
 De puro vieja está sorda
 Y como chancha de gorda,
 Mejorando lo presente.

II

En casa van a bailar
 Pa mañana, si Dios quiere,
 Con que lárguese y no espere
 Que la vengán a buscar;
 Si desea churrasquiar
 Caiga temprano a la fiesta,
 Porque hay gauchos que a la siesta
 Ya andan ronciando la hora,
 Y si pa d'ir se demora,
 No alcanza a sacar la puesta.

III

Dice mamá que hay humitas,
 Que no deje de asestir,
 Pa que le ayude a frellir
 Unas cuantas tortas fritas;
 Que habrá pa las señoritas
 Pastelitos ¡qué ricura!
 Rellenaos de confitura,
 De harina y güevo cocido,
 De una cosa parecida
 A cosa de criatura.

IV

Dejuo habrá una manada
 De endividuos convidaos
 Quienes serán obsequiaos
 Con mazamorra pisada,
 Con sabrosa carbonada
 Y algunos tragos de vino;
 Tuito irá por güen camino
 Si algún tragón no se atraca,
 Y habrá un costillar de vaca
 Y un capón de mi padrino.

V

También, pa que no se empache
 Alguno de la riunión,
 Habrá mate cimarrón,
 Anis y vino garnache,
 Caña pa quien se le agache
 Y licores cajetillas;
 Las muchachas bonitillas
 Cairán como borreguitas
 Y quedarán buchoncitas
 De tanto comer natillas.

VI

Va a caer al olor del mate,
 Dicho sea sin halagos,
 Creo que hasta de otros pagos
 La gente como a remate;
 No faltará algún manate
 Ni algún pegote de amigo,
 Más de un mozo, ¡pucha digo!
 Saldrá hecho un juego y sin medio,
 No teniendo más rimedio
 Que refregarse el ombligo.

VII

Es muy probable, señora,
Que caiga como avestruz
El mentao Indio Jesus
Con la china Nicamora;
El paisano Juan Torora
Ha de venir a la farra
Y cantará en la guitarra
Alguna improvisación
Que intusiasme a la riunión
Porque es un mozo de garra.

VIII

El viejo Calisto el Ñato
Viene con su morochita,
Leguizamón de levita,
Regules de cola 'e pato;
Oiremos durante un rato
Al gaucho Lucio Tranquera,
Un criollazo que ande quiera
Tiene fama bien sentada
Y en fin, cairá la mozada
Como en día de carrera.

IX

No faltará al pericón
El viejo Pancho y ño Santos,
Y Peña con unos cuantos
De guitarras y acordeión;
Cairá un viejo petizón
Que, musiquero afamao,
Dicen que en el encordao
Se hamaca que se las pela
Y se larga ¡pa su agüela!
Con cada gato puntiao.

X

No vaya a dejar d'ir
Al bailecito de casa,
Ya sabe, doña Tomasa,
Si se quiere divertir;
De no, se va a arrepentir
Si no concurre a la cita,
¡Va a haber una comidita
Que es cosa de lambetiar
Y al ñudo no va a guasquiarse
Al baile de mi mamita!

ROBUSTIANO SOTERA

♩ = 96

¡Bue-nas tar-des, ña To-ma-sa! ¿CÓ-mo seha-llan por a-cá?—

¡Mu-chos re-cuer-dos dea-llá— Pa' tui-tos los dees-ta-ca-sa!

Mi fa-mi-lia tan güe-na-sa, Tui-tos es-tán lín-da-men-te,—

Mi ma-mi-ta so-la-men-te — De pu-ro vie-jaes-tá gor-da

Y co-mo chan-cha de gor-da, Me-jo-ran-do lo pre-sen-te.

Juan Varela (23), 19/02/1905, La Plata. Bucólica, estilo -con guitarra. Cilindro 11, texto 55, 216-222.

Notas

De tema costumbrista, la poesía publicada en *El Fogón, periódico criollo, ilustrado* (1900: año II, N° 60), reproduce variantes lingüísticas campestres, realiza una detallada descripción de la organización de un baile y da cuenta de usos culinarios y costumbres festivas del área pampeana. El interés de Lehmann-Nitsche por estos tópicos hace que incluya notas manuscritas en las que aclara el significado de palabras y expresiones gauchescas (*ña*, *tuitos*, *sacar la puesta*, *cosa de criatura*) y bebidas y comidas regionales (*humita*, *vino garnache*). Cuando el colector explica el sentido de *guasquiarse*, acude a una glosa que ilustra su percepción del campo argentino en la cual detalla el estilo de cabalgar de las mujeres en la pampa, la semejanza de esta práctica con las costumbres europeas, y la justificación de este esfuerzo para que Doña Tomasa llegue al baile. También aclara que en la estrofa VII se mencionan con pseudónimos personajes de la poesía que son colaboradores del periódico *El Fogón*.

En la confrontación del texto manuscrito y la versión oralizada se observa el uso de «y» expletiva e inversiones léxicas (I, 8-9 *De puro vieja está sorda/De puro vieja está gorda; Y como chancha de gorda;/Y como chancha de sorda*; III, 8 *De harina y güevo cocido;/De guevo y harina cocida*). La versión cantada incluye las estrofas I, II y III. Entre la II y la III se cantan dos estrofas que no figuran en el texto transcrito por Lehmann-Nitsche, consignadas a continuación fragmentariamente debido al mal estado de la grabación:

Me recomienda la vecina
 Que al menos sepa bailar
 No le dejes de avisar
 ...
 ... la bailarina
 Porque ha de ...
 ... con Salvador
 Pa relación es mentao
 Y ese puestero de al lao
 ...
 Y si tiene alguna taza
 Para servir el licor
 Porque si viene un señor
 Porque si viene un señor
 ... la estrella
 Si no le dan en la taza
 Se acabará la botella

24. PAYADA DE CONTRAPUNTO

I

Moisés Méndez:

Haré mi presentación
Pa' cantar cual se comprende,
Soy su humilde servidor
Y su amigo Moisés Méndez.

II

Carlos Acevedo:

Por la amistad que me ofrece
Agradecido le quedo,
Puede ordenar lo que guste
A este su amigo Acevedo.

III

Moisés Méndez:

Gracias a Acevedo doy
Por la amistad que me brinda
En esta ocasión tan linda
Y a sus órdenes estoy;
Mas le prevengo, no soy
Quizás como me ha creído
Y el canto es porque he sido
Forzao por un compromiso,
Usted la propuesta me la hizo
Y yo la acepté cumplido.

IV

Carlos Acevedo:

Mi amigo, seré franco,
Así de un apuro salgo,
Yo bien sé que nada valgo

Mas no me creo muy manco;

Y si me agarra de blanco,
Puede que un chasco llevara
Y quizá con la parada
Lo corriera, amigo Méndez,
Aunque sé que no es, me entiende,
Capaz de una disparada.

V

Moisés Méndez:

Por lo que me ha cantao, se ha visto
Que usted no es un criollo quedo,
Por el contrario, Acevedo,
Es gaucho diablón y listo;
Y he de preguntar, por Cristo,
Y en esta razón me apoyo,
Lárgueme tuito su rollo
Y sírvase contestar:
Diga si ha de prosperar
Nuestro nuevo Centro Criollo?

VI

Carlos Acevedo:

Gran contestación no espere,
Quizá salga algún bolazo;
¿Cómo no quiere, amigo,
Que "La Tradición" prospere?
Y si desea, lo entere
De tuitos sus adelantos
Que son notables y tantos;
Lo haré con gran gusto en prosa
Pues entonces es otra cosa
Y no es lo mismo que en canto.

$\text{♩} = 80$

Yha - ré mi pre-sen - ta - ción— Pa' can-tar cual se com - pren - de,
Soy hu - mil - de ser - vi - dor Y sua - mi - go Moi - sés Mén - dez.
Soy hu - mil - de ser - vi - dor Y sua - mi - go Moi - sés Mén - dez.

$\text{♩} = 80$

Por lo queha can-tao seha vis - to Queus - té noes un gau - cho que - do,
Por el con - tra - rioA - ce - ve - do, Es crio - llo dia - blón y lis - to;
Que re pre - gun - tar por Cris - to, Yen es - ta ra - zón lea - po - yo,
Lar - gue - me tui - to su ro - llo, Y sír - va - se con - tes - tar:
Y a - síha de pros - pe - rar Nues - tro nue - vo cen - tro crio - llo.
Ya - sí ha de pros - pe - rar Nues - tro nue - vo cen - tro crio - llo.

Moisés Méndez (18) y Carlos Acevedo (20), 24/04/1905, La Plata. Bucólica, milonga-payada de contrapunto-con guitarra. Cilindros 53 y 54, texto 66, 259-261. **Tracks 9 y 10.**

Notas

El poema en cuartetos y décimas improvisadas nos da noticia del proyecto que tenía Lehmann-Nitsche de crear en su casa un centro criollo denominado «La Tradición», tal como él mismo consigna en su introducción.⁷⁵ Esta iniciativa coincide con otras semejantes de intelectuales de la época muy interesados en rescatar la cultura gauchesca en un momento en que, desde su perspectiva, corría el riesgo de ser absorbida por la ola inmigratoria. El carácter repentista de las estrofas determina la coincidencia entre autor e intérprete. Las cuartetos sirven de introducción y presentación de los payadores, mientras que en las décimas se propone y explica el tema a versificar. Se registran mínimas variantes con respecto al poema en su versión cantada, tales como la utilización de «y» expletiva y alternancia de términos (*gaucho/criollo*). Se destacan las intervenciones de los músicos y/o del público que glosan el desarrollo de la payada:

Comienzo del cilindro 53: «Payada de contrapunto por los bien ponderados y nunca bien ponderados macaneadores Moisés Méndez y Carlos Acevedo».

Final: «Muy bien! Bravo! Ay! criollos que no pueden desmentir que descienden de Santos Vega!»

Comienzo del cilindro 54: «Ahora se pronuncia Acevedo para una contestación de órdago! No! Que cante Méndez, que siga Méndez! Está bien, compadre!»

Final: «Bueno, gracias macaneadores...»

Por último silban la melodía y luego aparece, tarareado, el mismo motivo del cilindro 35. En el cilindro 53 se registran las estrofas I a IV y, en el 54, las estrofas V y VI.

75. Véase Apéndice I.

LA VOZ DEL INTERIOR

25. VIDALITAS I

I

En mi pobre rancho,
Vidalita,
No existe la calma,
Desde que está ausente,
Vidalita,
El dueño de mi alma.

II

No hay flor en el campo,
Vidalita,
Que florido esté,
Todos son despojos,
Vidalita,
Ay, desde que él se fue.

III

Ya no hay ave en el monte,
Vidalita,
Que anuncie la aurora,

Y hasta el jilguerillo,
Vidalita,
Por tu ausencia llora.

IV

Corre del vertiente,
Vidalita,
Agua sin cesar,
De mis ojos lágrimas,
Vidalita,
Ay, de tanto llorar.

V

Como el ermitaño,
Vidalita,
Siempre vive orando,
Yo paso la noche,
Vidalita,
Y en vela llorando.

$\text{♩} = 60$

Yen mi po - bre ran - cho, Vi - da - li - ta, Noe - xis - te la cal - ma,
Des - de quees - táau - sen - te, Vi - da - li - ta, El due - ño de mjal - ma.

Juan Varela (23), 16/03/1905, La Plata. Relaciones populares, vidalita -con guitarra. Cilindro 7, texto 72, 276-7. **Track 11.**

VIDALITAS II

I

Caminito alegre,
Vidalita,
Que crucé sonriendo,
Lleno de esperanzas,
Vidalita,
De ilusiones lleno.

Un letrero que decía,
Vidalita,
"Yo no nací para tí".

II

Pasé por tu puerta,
Vidalita,
Y alcé la vista y vi

III

Yo buscar quisiera,
Vidalita,
Todos los amores
Sobre el egoísmo,
Vidalita,
De los corazones.

$\text{♩} = 60$

Ca - mi - ni - to - a - le - gre, Vi - da - li - ta, Que cru - cé son - rien - do

Lle - no dees - pe - ran - za, Vi - da - li - ta, Dej - lu - sio - nes lle - no.

Lle - no dees - pe - ran - za, Vi - da - li - ta, Dej - lu - sio - nes lle - no.

Ramón Díaz (27), 15/04/1905, La Plata. Relaciones populares, vidualita -con guitarra. Cilindro 48, texto 72, 278.

Notas

El acervo de la cultura oral que llevan los migrantes del interior a los centros urbanos tiene una presencia destacada en el manuscrito a través de géneros poéticos, musicales y coreográficos, tales como la vidalita. En este caso se trata de una composición en cuartetas hexasilábicas con consonancia en los versos pares, acompañada después de los versos primero y tercero con el estribillo «Vidalita». Entre los temas característicos del género, en esta canción anotada por el colector como «conocida por todo el mundo» aparece la soledad como consecuencia del amor infortunado. Las estrofas se caracterizan por ser unidades independientes que transitan por diferentes canciones. El manuscrito reúne en un único texto dos secciones de estrofas de vidalitas («Vidalitas I y II») que corresponden a diferentes versiones musicales. El antiguo origen hispánico de estas composiciones determina la inclusión de arcaísmos o variantes procedentes del español peninsular, tales como «jilguerillo» (I, III, 3), remedo de los pájaros que, al igual que la «tortolica», asiduamente acompañan a los amantes en sus penas en la lírica tradicional y en el romancero hispánico. En la versión cantada se observan variantes en las repeticiones de algunos versos. Las coplas de Vidalitas II, según Lehmann-Nitsche, son menos populares que las primeras.

26. RELACIONES POPULARES I ⁷⁶

I
De la atención pido el silencio,
Del silencio la atención
Voy a cantar si me escuchan
Una triste relación.

III
Sos clavel, sos rosa
Y sos clavo de comer,
Sos la joven más bonita
Que en el mundo puede haber.

II
¿Qué es eso que relumbra
En el cerro y el volcán?
Son los ojos de mi amada
Que me quieren engañar.

IV
No soy clavel ni rosa
Ni soy clavo de comer,
Ni soy la joven más bonita
Que en el mundo puede haber.

$\text{♩} = 80$

De laa-ten - ción pi-doal si - len - cio, Del si - len - cio laa-ten - ción—

1ª

De laa-ten - ción pi-doal si - len - cio, Del si - len - cio laa-ten - ción

2ª

De laa-ten - ción pi-doal si - len - cio, Del si - len - cio laa-ten - ción.

Voy a can - tar si mees - cu - chan un mó - men - to

Voy a can - tar u - na tris - te re - la - ción.—

Interludio Instrumental —————

76. «Milonga».

¿Qué es lo que re - lum - bra En el ce - rro yel vol - cán?

¿Qué es lo que re - lum - bra En el ce - rro yel vol - cán?

¿Qué es lo que re - lum - bra En el ce - rro yel vol - cán?

¿Qué es e - so que re - lum - bra y En el ce - rroy el vol - cán?

Son los o - jos de mia - ma - da Que me quie - ren en - ga - ñar.

Marta Roth (22), 07/03/1905, La Plata. Relaciones populares, milonga -con guitarra. Cilindro 110, texto 67, 263. **Track 12.**

Notas

Una vez más, la movilidad propia de las coplas orales determina que estas aparezcan diseminadas en diferentes registros del manuscrito, en este caso como texto del género milonga. La primera copla funciona como introducción al canto y apelación al auditorio, para lo cual se agrega en la *performance* en I, 3 la expresión «un momento». Las coplas II y III traen ecos de textos hispánicos, deudores de una nutridísima tradición popular, tales como los versos *¿Qué es aquello que reluce/por los altos corredores?*, del poema «Muerto de amor» del *Romancero Gitano* de Federico García Lorca. Esta es una de las pocas expresiones cantadas por una mujer, con marcas de reilamiento en su dicción que, al denotar su origen extranjero, permite confirmar la simbiosis cultural de la época. El mismo texto también aparece interpretado como «canción» en otro de los registros sonoros.

27. RELACIONES PARA LA ZAMBA

I

Tienes una boquita
Tan colorada
Que a las guindas las dejas
Abochornadas.

II

Para subir al cielo
Se necesita

Una escalera larga
Y otra chiquita.

III

Y una vez que te quise
Fue por el pelo
Y ahora que sos pelona
Ya no te quiero.

Texto desgrabado del cilindro:

I

Y esta es la zamba, madre,
Que así decía
Y un enfermo de amores
Que se moría.

II

Para subir al cielo
Se necesita
Y una escalera larga
Y otra chiquita.

III

Tienes una boquita
Tan colorada
Que a las guindas las dejas
Y abochornadas.

IV

Y una vieja me dijo
Que la domara
Que le apretara la cincha
Y castigara.

V

Y una vez que te quise
Fue por el pelo
Y ahora que estás pelona
Ya no te quiero.

VI

Y esta es la zamba, madre,
Que así concluida
Y un gato que cazando
se aburría.

♩. = 60

Yes - taes la zam - ba ma - dre — Quea - sí de - cí - a —

Aun en - fer - mo dea - mo - res — Que se mo - rí - a —

Yun en - fer - mo dea - mo - res — Que se mo - rí - a. —

The image shows a musical score for a zamba. It consists of three staves of music in a 2/4 time signature with a key signature of one flat (Bb). The tempo is marked as quarter note = 60. The lyrics are written below the notes. The first staff has the lyrics 'Yes - taes la zam - ba ma - dre — Quea - sí de - cí - a —'. The second staff has 'Aun en - fer - mo dea - mo - res — Que se mo - rí - a —'. The third staff has 'Yun en - fer - mo dea - mo - res — Que se mo - rí - a. —'. The music features a mix of eighth and quarter notes, with some notes tied across bar lines.

Eduardo Barberis (26), 15/05/1905, La Plata. Relaciones populares, zamba -con guitarra. Cilindro 73, texto 71, 275. **Track 13.**

Notas

Esta vez las coplas extensamente documentadas en los cancioneros regionales argentinos integran la composición de una zamba. Existen muy pocas coincidencias entre el texto fijado en el manuscrito y la versión oral que provee el cilindro. La audición permite apreciar que fueron cantadas seis estrofas, es decir, tres más de las consignadas en el manuscrito, y en una sucesión diferente. Asimismo, la canción ofrece una estructura más coherente, determinada por la apelación formulística a la madre en el comienzo que se retoma en el cierre, integrando las cuatro estrofas de temas distintos.

En la versión cantada aparece la inclusión de «y» expletiva utilizada, como ya ha sido señalado, muy frecuentemente en las relaciones a comienzo de verso. La variante en III, 3 de «sos pelona» por «estás pelona» posiblemente se deba a un error del colector debido a la falta de diferenciación del verbo copulativo en alemán. La mención al personaje popular de la vieja introduce en la perspectiva satírica connotaciones erótico-escatológicas, a las que Lehmann-Nitsche se refirió particularmente en sus investigaciones. Estos poemas fueron reunidos en su libro *Textos eróticos del Río de La Plata* (1923 y 1981). En el N° 38, 19, de esta compilación se incluye una extensa referencia a coplas jocosas protagonizadas por viejas, y se consigna «domar: cabalgar sobre, copular». Una copla idéntica aparece en el poema N° 29, «Relaciones para el gato».

28. LA HUELLA I

I

A la huella, huella,
Huella sin cesar,
Ábrase la tierra,
Mi vida,
Y vuélvase a cerrar.

II

Nadie quiere a la suegra
Pues yo la quiero,
A falta de leña,
Mi vida,
Echarla al fuego.

III

A la huella, huella,
Dale que dale,
Cuanto más chicharrones,
Mi vida,
Más grasa sale.

IV

Las muchachas bonitas
Son perseguidas
Como la azucarera,
Mi vida,
Por las hormigas.

V

A la huella, huella, etc. (Ídem I)

VI

Un gringo subió en un globo
Creyendo llegar al cielo,
Se le salió el viento al globo,

Mi vida,

¡A la mierda! el gringo al suelo.

VII

A la huella, huella, etc. (Ídem II).

VIII

Y a la huella, huella
Que se hunda la luna,
Que va corriendo el agua,
Mi vida,
Para la laguna.

IX

A la huella, huella, etc. (Ídem II)

X

A la huella, huella,
Zapatea fuerte,
Hasta que se rompan,
Mi vida,
Los contrafuertes.

XI

A la huella, huella, etc. (Ídem I)

XII

A la huella, huella,
Que ya no resisto,
Que se pare la guitarra,
Mi vida,
Se acaba el misto.

XIII

A la huella, huella, etc. (Ídem II)

$\text{♩} = 110$

A la hue-lla, hue-lla, Hue-lla sin ce-sar—

Que sea-bra la tie-rra, mi vi-da, Y vuel-vaa ce-rrar—

A la hue-llaa la hue-lla, Pues yo la quie-ro

Yá fal-ta de le-ña, mi vi-da, Gui-ta-rras al fue-go.

Juan Varela (23), Manuel F. González (20) y Juan M. Paul (18), 14/04/1905, La Plata. Relaciones populares, huella-con guitarra. Cilindro 46, texto 69, 268-270.

LA HUELLA II

I

Esa moza que baila
Merece un beso
Y el que baila con ella,
Mi vida,
Que lamba un güeso.

II

A la huella, huella, etc.

III

De las aves que vuelan
Me gusta el chancho,
De las frutas verdes,
Mi vida,
La empanada.

IV

A la huella, huella, etc.

V

Esa moza que baila,
Tordilla overa,
Parece que anda en amores,
Mi vida,
Con la partera.

VI

A la huella, huella, etc.

VII

Si querés te traigo
De la Ensenada

De la vaca más gorda,
Mi vida,
La riñonada.

VIII
A la huella, huella, etc.

IX
Si querés te traigo
De las Tres Cruces
De la vaca más gorda
Mi vida
Los caracuces.

X
A la huella, huella, etc

♩ = 120

Ya la hue-lla hue - - - lla, Hue-lla sin ce - sar,

Que sea-bra la tie-rra, mi vi-da, y vuel-vaa ce - rrar.

Juan Varela (23), Manuel F. González (20) y Juan M. Paul (18), 14/04/1905, La Plata. Relaciones populares, huella -guitarra. Cilindro 47, texto 69, 271-272. **Track 14.**

Notas

En el manuscrito se ubican a continuación los textos de dos huellas cantadas por los mismos músicos, el mismo día, en un clima de manifiesta diversión con expresiones tales como «¡Que chiflás feo, che!», «Somos chambones pero es un gusto». El colector reúne las dos grabaciones en un texto facticio con mínimas variantes referidas a la realización oral y la alternancia de expresiones:

I, 3 Ábrase la tierra,/Que se abra la tierra

VIII, 4 Para la laguna./Pa' la laguna.

VI, 4 ¡A la mierda! el gringo al suelo./¡Al diablo! El gringo al suelo.

Cabe destacar la mención a la figura paródica de la suegra, cara a la poesía popular, y la alusión a los desarrollos tecnológicos que impactan en una cultura de génesis rural. En la misma estrofa en que se hace referencia al globo aerostático se incluye la ridiculización del «gringo», generalmente el «tano» o el «gallego», recién llegado que amenazaba la identidad criolla. Al respecto, el colector anota un dato de circunstancia: «Dicho sobre un italiano que en La Plata se había subido a un globo aerostático». La copla final incluye en su fórmula de cierre el vocablo «misto», pájaro de la zona, empleado como sinónimo de canto.

29. RELACIONES PARA EL GATO

I

De joven era
Un buen fisonomista
Y tenía un antejo
De larga vista.

II

Salta la perdiz madre,
Lo que es el tiempo,
Todos los vidrios de aumento
Se me empañaron.

III

Yo salgo noche a noche
Cuando hace frío
A peludear un rato
Cerca del río.

IV

Salta la perdiz madre, etc.

V

Dicen que el intendente
Tiene un proyecto
De levantar las vías
Que hay en el centro.

VI

Salta la perdiz madre
Con tal proyecto
Se quedará medio pueblo
Sin movimiento.

Rafael Rodríguez Brizuela (25), 08/03/05, La Plata. Relaciones populares, gato -con guitarra. Cilindro 40, texto 68, 266.

GATO

I

Para bailar el gato
Se necesita
Una muchacha bonita, mi vida,
Y un mozo guapo.

II

Una moza que baila
Merece un beso,
Yo quiero bailar con ella,
Me lamo un hueso.

III

Una mujer que baila
Pone la hoguera
Y a veces mi comadre, mi vida,
Aunque no quiera.

IV

Ese mozo que baila
Y anda en ayunas,
Pelen una gallina
Y délen las plumas.

V	Le apretara la cincha
Y una vez que te quise	Y la castigara.
Fue por enfermo	
Y ahora que estás celosa, mi vida,	IX
Ya no te quiero.	[...]

VI	X
La sotana del cura	[...]
Se deshilacha	

Por los ojos azules, mi vida,	XI
De una muchacha.	Nadie quiere a la suegra
	Pues yo la quiero,
	Y a falta de leña, mi vida,
	Echarla al fuego.

VII	XII
Una vieja en un coche	Los que han cantado ahora
Carne vendía	Y en este gato,
Quién ha visto, mi vida	Voy a decir muy franco,
El pollito en quince días.	Son unos patos.

VIII	
Una vieja me dijo	
Que la domara	

♩. = 120

Pa - ra bai - lar el ga - to Se ne - ce - si - ta

La mu - cha - cha bo - ni - ta, mi vi - da, Y un mo - zo gua - po.

Juan Varela (23), José Lizzoli (22) y Eduardo Barberis (26), 12/05/05. Gato -con guitarra. Cilindro 93, texto no transcrito por Lehmann-Nitsche.

Notas

El gato está compuesto en cuartetos y durante la ejecución se suelen repetir los dos primeros versos de cada una de ellas. Según anota el colector, la II es la copla más popular, mientras que la I y III son paródicas. La V se refiere a un hecho de circunstancia de la

ciudad de La Plata, un proyecto de reformas urbanas de la intendencia. El refrán, «Salta la perdiz, madre...» o «Vuela la perdiz, madre...» está muy difundido en el repertorio popular:

Vuela la perdiz madre,
Vuela la infeliz,
Que se la lleva el gato,
El gato mis mis.

Lehmann-Nitsche interpreta «peludear» en III, 3 como cazar aves de la zona, en referencia a «peludo», pero entendemos que también puede corresponder a la acepción del verbo «embarrarse».

En segundo término incluimos un gato registrado en el cilindro 93, no transcripto por el colector, como ejemplo de la coincidencia de coplas en los distintos géneros musicales.⁷⁷ Se cantan dos estrofas más interpretadas conjunta o alternativamente por tres voces cuyo texto completo no es posible transcribir debido a que la señal sonora es muy baja en relación con el ruido. No obstante, se escucha con claridad la fórmula de cierre y los aplausos finales (copla XII).

77. Confrontar n° 27, «Relaciones para la zamba».

30. RELACIONES POPULARES PARA EL GATO

MILONGAS TERRIBLES

I

La concha dijo al culo:
¡Qué cerca hemos vivido!
Como te vi tan barbudo,
No te había conocido.

II

Y el culo le dijo al papo:
¡Puta que sos ventajero!
Que te comes los chorizos
Y a mi me dejas los huevos.

III

En el medio de un maizal
Está un zorro cagando,
Atiéndanme los presentes,
Pa' Ustedes... estoy cantando.

IV

Y que a toditos Ustedes
Dios los tenga muy felices,
Un clavel en cada oreja
Y un sorete en las narices.

V

Con el culo lleno de barro
Está un chancho en la laguna,
De barro hasta las verijas
Sin esperanza ninguna.

VI

Si supieran lo que sé,
Se cagarían de risa,
Los amores que yo tuve
Con una gringa petiza.

VII

Yo soy como el avestruz
Que pone en lo más espeso
Y aunque me toquen los huevos,
No me he de enojar por eso.

VIII

Y yo como la tortuga
Que pone en el arenal
Y aunque me toquen la concha,
Por eso no me he de enojar.

IX

La sapa estaba tejiendo
Para el sapo un gran bonete,
La sapa que no se descuide
Y el sapo que se lo meta.

X

Esto lo dijo Varela
Según sospecho y calculo,
Mas se olvidó de decir
Que se lo metió en el culo.

$\text{♩} = 80$

La con-cha le di-joal cu - lo — ¡Qué cer-caha - bía-mos vi - vi-do!

La con-cha le di-joal cu - lo — ¡Qué cer-caha - bía-mos vi - vi-do!

Co-mo te vi tan bar - bu - do, No teha - bí - a co-no - ci-do.

Co-mo te vi tan bar - bu - do. No teha - bí - a co-no - ci-do.

ta ra ra ta ca ta ca ta ca ta ca ta. ta ra ra ta ca ta ca ta ca ta ca ta

ta ra ra ta ca ta ca ta ca ta ca ta ta ra ra ta ca ta ca ta ca ta ca ta.

Moisés Méndez (18), 24/04/1905, La Plata. Erótica, milonga -con guitarra. Cilindro 56, texto 73, 280 a 282. **Track 15.**

$\text{♩} = 60$

Va yaun vie - jo pu - ñe - te - ro — Con ca-nas en el con -duc - to —

— Que -rer - se me - ter a pu - to, ¡La pu - ta que lo — pa - rió!

Mariano Chaumeil (24) 08/05/1905, La Plata. Erótica, milonga -con guitarra. Cilindro 66, texto 73, 280 a 282.

Notas

Seleccionamos estas «Relaciones populares para el gato» como ejemplo de la variedad de registros lingüísticos y formas musicales presentes en el manuscrito. En un único texto, Lehmann-Nitsche reúne las coplas cantadas en los cilindros 56 y 66 por dos intérpretes diferentes. Los poemas son de contenido erótico-escatológico, ámbito de particular interés del colector, que los incluye con explicaciones y variantes en sus *Textos eróticos del Río de La Plata* (1981): N° 57, p. 22, con la variante «Vos te agarrás la macana» (papo: vulva, macana: pene); VIII, N° 73, p. 26 (las dos últimas coplas aparecen como las partes del hombre y de la mujer en una relación).⁷⁸

Tres de las coplas transcritas, III, IV y X, no se incluyen en *Textos eróticos*, seguramente por estar referidas a la circunstancia de emisión. En el cilindro 56, el ejecutante canta cuatro estrofas. Las tres primeras corresponden a la I, III y IV del texto transcrito por Lehmann-Nitsche, con mínimas variantes (la ya señalada «y» expletiva, variación pasado/presente, y plural/singular).

El ejecutante canta seis estrofas, de las cuales sólo dos coinciden con el texto transcrito por Lehmann-Nitsche, aunque presentan importantes variantes.

I	IV
Vaya un viejo puñetero	Y en ese caso ha quedado
Con canas en el conducto	Para mi guerra carajo
Quererse meter a puto,	No eres hombre de trabajo
¡La puta que lo parió!	Ni sirves para un malón.
II	V
Y eso es para gente joven	La concha le dijo al culo
Que echa cien vainas por noche	Qué cerca habían vivido
Y aunque joda a troche y moche,	Por andar entre los pelos
Siempre se halla superior.	No te había conocido.
III	VI
Cuando una puta es muy vieja	Y el culo le dijo al papo
Sólo sirve de alcahueta	Ya que sos mal ventajero
O para hacer la puñeta	Que te comés los chorizos
A algún sargento tambor.	Y a mi me dejás los huevos.

Al final del cilindro 66 se puede escuchar la voz de un cantor que interpela a uno de los presentes, «¿Por qué estás tan serio, Varela?».

78. En la página 201 se agrega un comentario explicativo en el que Lehmann-Nitsche conecta esta copla con las creencias de los negros cubanos manifestadas en un ritual en que cubren un sapo con una capucha de lana. Posiblemente, la población negra en Argentina tenía un rito semejante al que satirizan estos versos.

ASÍ CANTA EL ARRABAL

31. EL OTARIO

I

La otra noche en los Corrales
Encontré una china culona,
Ahí no más, como por broma,
Me le empecé a lamentar;
Entré a llorarle la carta
Y ahí no más le formé un cuento
Porque le había visto vento
Y pensé poderla shacar.

II

Pero me había equivocado,
Era una mina cabrera,
Más reversa que una fiera
Que queman en el paja;
Y como yo me pasara
Más de lo que es necesario,
Se largó con un rosario
Muy difícil de rezar.

III

Empezó con que tenía
Un bacán muy a la gurda
Y que ella no era una turra
Que la pudieran shacar;
Me dijo: ¿Piensa afilarme
Con un cuento tan fulero?
¡Soy mina de un canfinflero
Y te voy a hacer encanar!

IV

Pero yo que soy cabrero
Para eso de estar en cana,
Le dije: Nadie la afana,

¿Pa qué se pone a estrilar?
Y ahí no más le largué un lengo
Mistongo que yo tenía,
Y le batí si quería
Darle el enaje al bacán.

V

Me contestó: "Es imposible,
Pero no es por despreciarlo,
Es que yo tengo un otario
Que lo ando por afanar;
Estoy por ver si el bulín
Me arregla porque es estazo,
Y después el esquinazo
De búten se lo he de dar.

VI

Pero falta ver si Usted
No me las cuenta de vado
Y tiene otra mina al lado
Más a la gurda que yo;
Por eso quiero advertirle
Que soy mujer estriladora
Y no quiero que otra lora
Venga a mandar en mi amor.

VII

Por ello y otras razones
Quiero que me bata el justo
Para librarme de un susto
Si se aparece el vacán;
Hoy le toca la dormida
Y es muy fácil concebir

Que a eso de las once y media
Caiga escabiado al bulín.

VIII

Entonces yo le batí
Que la hablase a la madama
Que conmigo a la posada
Pensaba irse a dormir;
Y cuando venga su mino,
Dígale que lo despida,
Qué Usted ha tomado dormida
Y le es imposible abrir.

IX

Se arregló con la madama,
Juntos del tambo enajamos
Y a una posada llegamos
En donde un cuarto pidió;
Y a eso de la madrugada
Me hizo el vento y la marroca
Y espiantándose la loca
Amurado me dejó.

X

¡Me hubieran visto estrilar
Por la marroca y el vento

Después que creí que el cuento
Ella se lo había tomado!
Me visto y me voy al tambo
Derecho a darle la viaba
Y me dijo la madama:
¡Espiantá, otario afanado!

XI

Así, ya lo ven señores,
¡Quién se lo imaginaría
Que el otario que tenía
Yo mismo tenía que ser!
Yo creí bien hecho mi cuento
Y ella me filó primero,
Largándome tan fulero
Como Ustedes ya lo ven.

XII

Esto servirá de ejemplo
Al que sea caloteador,
Busque otro medio mejor
Cuando pretenda afanar;
No le pase lo que a mi
Me pasó, hace poco tiempo,
Que la marroca y el vento
Me hicieron, por calotear.

Miguel Garmendia, alias el Gaucho Tormenta, 12/04/1905, Ensenada. Erótica, milonga -con guitarra. Cilindro 22, texto 88, 318-23.

Notas

A diferencia de la mayoría de las grabaciones, esta milonga no fue registrada en la casa del colector, sino en la localidad de Ensenada, cantada por Miguel Garmendia. Lehmann-Nitsche aporta algunos datos para su estudio al editar en sus *Textos eróticos* (1981: N° 256, 104-10) una versión muy cercana a esta con mínimas variantes, entre las que cabe destacar la alternancia *estrilar/esquillar* (enfurecerse). En los comentarios explicativos se consigna que «el presente canto fue registrado dos veces por el coleccionista en fragmentos mayores, los cuales apenas se diferencian entre sí» (1981: 228-30).

La abundancia de términos procedentes de la jerga marginal que se estaba desarrollando en esa época convierte a este poema en especialmente apto para el estudio de la

variedad lingüística denominada lunfardo (algunos: *estazo tonto*; *marroca*, cadena de reloj), y con esa finalidad el texto ya había sido utilizado por Antonio Dellepiane en *El idioma del delito* (1894: 109-15). Al comentar esta edición, Lehmann-Nitsche cambia el título «Encuentro con una china» por «El otario», porque, según su criterio, «corresponde mejor al contenido». Asimismo, considera que el adjetivo *culona* (l, 2) «suena tan brutal, drástico y eróticamente excitante», que Dellepiane se sintió obligado a cambiarlo equivocadamente por «muy mona». Un último comentario explicativo del colector nos enfrenta a su visión crítica de ese submundo, al definir el topónimo «Corrales», como: «Virulenta zona arrabalera de Buenos Aires, donde vegeta el proletariado expulsado de Europa meridional».

A partir de la audición del cilindro, observamos que se cantan cinco octavas en las que se mezclan los versos transcritos en el manuscrito. Se perciben diferencias entre la grabación y el texto escrito, pero el estado del cilindro no permite identificarlas con claridad, aunque sí es posible advertir un ambiente de juerga en las diversas locuciones que emiten los presentes, por ejemplo: «¿Usted tiene carro, compadre?», «Araca, compadre», «Bueno, que se acabe», «Si ya estás en pedo, que no cantés más», «No soltés la batuta que son los mejores versos que tenés».

32. EL BAILE EN LA DE TRANQUELI⁷⁹

I

Anoche en la de Tranqueli
Bailé con la Boladora
Y estaba la parda Flora
Que en cuanto me vio estriló,
Que una vez en los Corrales
En un cafetín que estaba,
Le tuve que dar la biaba
Porque se me reversó.

II

Estaba el mulato Pancho,
Lunfardo muy atrevido,
Y este en cuando me vido
Me dijo: ¿Qué hacés aquí?
Yo no quise contestarle,
Lo he visto muy atorrante,
El chafo le batió espiente
Y yo me puse a bailar.

III

Luego se largó un jailaife,
Muy bien vestido y de leva,
Y dijo que en lo de Esteban
El bobo le habían pungiao;
Yo di la vuelta ligero
Para averiguar quién era,
Sólo vi a la montonera,
El otro ya había espiantao

IV

Se presentó el mayorengo
Con un talero en la zurda,
Formó un estrilo a la gurda
Con todos que estaban allí;

A uno le pegó unos palos
Porque estaba compadreando
Y yo que estaba cantando,
Se vino derecho a mí.

V

Me dijo que me dejara
De cantar la semifusa,
Que me iba a dar la marusa
Y me iba a hacer espantar;
Que marchara muy despacio
Sin andar con compadras,
Porque me iba a dar la viaba
Y me iba a hacer encanar.

VI

Las vagas se secretiaron
Y yo me quedé solo
Y la mulata Chingoló
Me llamó para bailar;
Yo que no tenía ni medio,
Le dije que no bailaba
Y un escabio me gritaba:
¡Putá, que es misho el vacán!

VII

Yo formé un pequeño estrilo
Y no quise echarle la buena
Porque el chafo y la cadena
Me iban a hacer estrilar;
Yo me eché el funche a los ojos
Y toqué a lo de Estelvina
Y con ella en la cocina
Nos pusimos a matear.

79. También denominado en la documentación escrita y sonora como «La pishura», «La pishuca» y «La poshuca».

$\text{♩} = 80$

Ya - no - cheen lo de Tan - cre - li Bai - lé con la Po - la - do - na —

Yes - ta - ba la par - da Flo - ra — Que ni bien me vióes - tri - ló,

Por quea - no - cheen los Co - rra - les En un ca - fe - tín quees - ta - ba, —

Yo le re - fi - lé la bia - ba Por - que se — me re - ver - só.

Eduardo Barberis (26), 25/04/1905, La Plata. Erótica, tango -con guitarra. Cilindro 35, texto 86, 306-9.

Notas

Lehmann-Nitsche incluye esta poesía en sus *Textos eróticos* (1981: N° 257, 109-112), acompañada por un extenso comentario:

El mal afamado café Trancredi estaba situado en la zona de los prostíbulos de Buenos Aires. Los nombres que aparecen son, en la mayoría de los casos, sobrenombres de conocidas celebridades del burdel. La poesía es extraordinariamente conocida, posteriormente apareció con variantes y sin la última estrofa, editada en un folleto de Manuel M. Cientofante, *Contrapunto clerical*, pp. 27-9, Buenos Aires, 1907. (1981: 231)

El café Tancredi estaba ubicado en las calles Suárez y Necochea, ángulo sudeste. Había pertenecido a Juan Filiberti, «Mascarilla», padre de Juan de Dios Filiberto, quien se lo vendió a Tancredi en 1878 o 1882 (Novati, 1980: vol. 1, 150). En la edición de los *Textos eróticos* se hace referencia a otra casa de baile situada en Ensenada con el mismo nombre, «La Pandora de Tancredi», frecuentada por marineros, peones, troperos y soldados, en la que se bailaban danzas extranjeras, tales como maxixa, mazurca, polca, habanera, vals. Una práctica habitual del lugar era pagar a las damas por cada pieza y organizar a las parejas bajo la regencia de un bastonero que presidía el baile (Jorge 1930: 187). Una vez más, los versos de este tango están plagados de términos pertenecientes a la jerga marginal que se impondría como registro del género, de los que el colector en reiteradas oportunidades aporta significados (por ejemplo: *voladora*, ramera de la calle; *bobo*, reloj).

33. LA FLOR DE LA MAGDALENA

I

Con el ponchito, la rastra
 Y acariciando mi overo
 Me vengo desde el pampero
 A hacerles una relación;
 Si, hijo de puta, a la ocasión
 El gauchaje alborotado
 Pide que cante mamado
 Aunque se estiren las venas.

Y te dieron por fortuna
 Una sifle de mi flor.
 Cuatro días te pasaste
 A fuerza de pan y queso
 Y ni te dieron por eso
 Un manguete nacional,
 Y te hicieron becerrear
 Por todos los cajetillas,
 Te llenaron de ladillas
 Desde el culo hasta la concha.

II

La quien fue la flor del pago
 En toda la Magdalena,
 Te viniste a La Plata
 A hacerte la muy pueblera;
 Te metieron de niñera
 En casa particular
 Y tuviste que espiantar
 Al cotorro de tu macho;
 Allí tuviste un guacho
 Que lo echaste a la cuna

Y a ti te gustó esta farra
 Y esa vida placentera,
 Te entraste de camarera
 En el Café Bicicleta,
 Te curaste la cajeta
 Y principiaste a yirar;
 Te fuiste a Treinta y Nueve
 Donde gozás muy dichosa,
 Te diste el nombre Ercilia
 Y de apellido Mendoza.

Con el pon-chi-toa-la ras-tra Ya-ca-ri-cian-do mio-ve-ro

Me ven-go des-de-el-pam-pe-ro Yha-cer-leu-na ri-la-ción;

Es - cu - chen en la reu - nión El gau - cha - jeal - bo - ro ta - o

Pi - de que can - te ma - ma - o Ya un - que sees - ti - ren la ve - na

Ya - qués - tá la flor del pa - go De tu - i - ta la Mag - da - le - na.

Manuel F. González (20), 14/04/1905, La Plata. Erótica, milonga -con guitarra. Cilindro 51, texto 83, 299-300. **Track 16.**

Notas

Lehmann-Nitsche rotula esta milonga, referida a las desventuras de una muchacha de campo que llega a la prostitución condicionada por el medio urbano, como «Bordellpoesie aus La Plata». La toponimia del área contribuye a situar los hechos narrados: la joven procede de los pagos de Magdalena (localidad rural ubicada a 50 km. al sur de La Plata), se traslada a la ciudad de La Plata en busca de trabajo como empleada doméstica y, después de una vida de infortunios, trabaja como «alternadora» en el Café La Bicicleta, situado en la calle 39 (zona del suburbio platense donde estaban ubicados varios prostíbulos). El cantor, asimismo, afirma en los versos de apertura que viene desde «El Pampero», en alusión a un establecimiento rural de los alrededores del mencionado centro urbano. Lehmann-Nitsche edita este poema de temática local en sus *Textos eróticos* (1981: N° 249, 91-3 y 224-5), con el título «Vida de una puta», que también aparece tachado en el manuscrito.

Al confrontar las versiones escrita y oral se observan múltiples variantes y la inclusión de versos diferentes, todo lo cual hace sospechar que Lehmann-Nitsche no transcribió el texto cantado sino otro que seguramente circulaba en la época. En la rotulación sonora del cilindro, el poema es titulado como «Ercilia Mendoza». Se consigna a continuación la versión grabada:

I

Con el ponchito a la rastra
Y acariciando mi overo
Me vengo desde el pampero
Y a hacerles una rilación;
Escuchen en la reunión
El gauchaje alborotao
Pide que cante mamao
Y aunque se estiren las venas.
Y aquí está la flor del pago
De tuita la Magdalena.

II

Te arriaron para estos pagos
Y a dártela de pueblera
Te metiste de niñera
En casa particular
Y tuviste que espiantar
Al cotorro de tu Mario
Allí pariste un guacho
Que lo ... a la cuna
Y te dieron por fortuna
Una sífilis de mi flor.

III

Cuatro días te pasaste
Y a fuerza de pan y queso
Y ni te dieron para eso
Un manguete nacional,
Y te echaron a becerrear
Por todos los cajetillas,
Te llenaron de ladillas
Por el culo y la cajeta
Y te dieron la libreta
Para entrar a pisotear

IV

A vos te gusta la farra
Y la vida placentera,
Te fuiste de camarera
Al café La Bicicleta
Te curaste la cajeta
Y empezastes a yirar;
Te fuiste a Setenta y seis
... gozás muy dichosa,
Te dicen de nombre Ercilia
Y de apellido Mendoza.

34. GUIDO EN PAÑOS

I

Cleopatra bailó un cancán
 En el teatro de Solís
 Y dio un golpe en la nariz
 Al duque de Turquestán.
 Enojado el gran sultán
 Atropelló contra Bruto
 Que en este mismo minuto
 Se estaba haciendo una paja,
 Y le tiró una baraja,
 Gritando: ¡Tomá, gran puto!

II

Nerón, sentado en dos sillas,
 Vestido de frac y botas,
 Se rascaba las pelotas
 Porque tenía ladillas,
 Y sintiendo unas cosquillas
 Más abajo del sobaco,
 Peló del bolsillo un naco
 Para armar un cigarrillo,
 Mientras que Ciro el muy pillo
 Se estaba culiando a Baco.

III

Castellar en la letrina
 Se ataba un suspensor
 Cuando entró el Cid Campeador
 Del brazo de Mesalina.
 Entonces la chamuchina
 Gritó: ¡Viva la alegría!
 Y sintiéndolo la tía
 De Scipión el Africano,
 Tocó con gusto en el piano
 El shotish de la gran vía.

IV

Ya caliente Cicerón
 Sentado en un palco bajo
 Y tocándose el carajo
 Gritó: ¡Siga la función!
 En esto entró Garretón,
 Vestido de bailarina,
 Y acercándose a una china
 Que se rascaba la argolla,
 Le dio un sokish a la criolla
 Por indecente y cochina.

V

Pío Nono con Otelo
 Sentado sobre una mesa,
 Se mamaban con cerveza
 Para curarse un orzuelo.
 En esto bajó del cielo
 Doña Juanita la loca
 Que por poco más le toca
 La bragueta a Caracalla
 Que estaba el muy canalla
 Sentado sobre una roca.

VI

Caliente como una perra
 Agripina en otra silla
 Estaba haciendo tortilla
 Con la reina de Inglaterra.
 Entonces César se aterrera
 Y exclama: ¡Por mis cojones!
 Si tuviera aquí condones,
 ¡Qué polvos les echaría!
 Mas sin ellas, madre mía,
 ¡Qué tremendas purgaciones!

VII

Boulanger con San Mateo
 Tomaban limonada,
 Le silbaron bicho feo
 A Rosa la Jorobada;
 Ésta ya medio enojada
 Se levantó las polleras
 Y cantó unas peteneras
 Muy bonitas en inglés,
 Tomando vino Jerez
 Y meneando las caderas.

VIII

Carlos Quinto en un rincón
 Estaba medio borracho,
 Peleando con un muchacho
 Por bajarle el pantalón;
 Te conocía la intención,
 Le dijo al punto Aparicio,
 Siempre tuviste ese vicio
 Y agarrando a Paul y Angulo,
 Se lo cogió por el culo,
 Rompiéndole el frontispicio.

♩ = 90

Cleo-pa - tra bai-lón can - cán. En el tea - tro de So - lís

Y díon gol-peen la na - riz Al du - que de Tur - ques - tán.

E - no - ja - doel gran sul - tán. A - tro - pe - lló con - tra Bru - to

Queen e - se mis - mo mi - nu - to Sees - ta - baha - cien - dou - na pa - ja,

Y le ti - ró con la ba - ra - ja, Le gri - tó: ¡To - má, gran pu - to!

José A. Acevedo (20), 11/05/1905, La Plata. Erótica, estilo -con guitarra. Cilindro 100, texto 89, 324-27. **Track 17.**

Notas

Poema picaresco-humorístico protagonizado por personajes de la historia y la cultura occidental en situaciones absurdas y socialmente *incorrectas*, del tipo de los que integraban los repertorios de las compañías teatrales españolas con gran éxito en los centros urbanos rioplatenses (en este caso se menciona de manera explícita el teatro Solís de Montevideo). Tanto el poema como la música denotan la influencia del *baudeville* europeo. Se cantan las décimas I, III, II y VIII.

35. POR LA AVENIDA

I

¡Soy un canfinfla
De los mejores,
Tengo más flores
Que un jardín!
Con mi nenita
Que es un tesoro,
Yo tiro el oro
Del bacanín.

II

¡Soy un canfinfla
De clase buena,
Tengo una nena
Que es muy gentil!
Tengo un carrito
Siempre suspenso
Por un Vichenzo
Por un buen gil.

III

En todas partes
Donde yo piso,
No hay ningún guiso,
Ni hay más poder;
Con mi melena
Bien rizada,
De ansia palpita
Toda mujer.

IV

¡A ver un tigre
De alto cogote,
Verá el cerote
Que llevará!
¡A ver un loco
De costra dura
Y su locura
Le haré pasar!

V

¡A ver un malo
Si es que se ofrece,
Y antes que rece
Una oración!
¡Que salga al frente
Con diez cañones
Que a coscorriones
Entra en razón!

VI

¡Soy un canfinfla
De los mejores,
Tengo más flores
Que un jardín!
Con mi nenita
Que es un tesoro,
Yo tiro el oro
Del bacanín.

PAMPEANO

CANFINFLADA

I

La mujer que es quilombero,
Mama la poronga y coge por detrás,
Hoy merece un par de incordios,
Chanclos, purgaciones y todo lo demás.

II

La mujer que es blanca y tierna,
Tiene buena pierna, y al macho se la da,
Hoy merece ser princesa,
Rica baronesa, mujer de un general.

JOSÉ ACEVEDO

I

¿Señora, no compra un niño
Con coyuntura y sin huesos
Con la cabeza pelada
Y barbas en el pescuezo?

III

Cuando sale la poseta
Y le entra una gran tristeza
Y al ver que ha dejado adentro
Los sesos de la cabeza.

II

No tiene no más que un ojo
Y hace señas como el mudo
Y al momento quiere estar
En el aposento oscuro.

IV

Mire, yo le fui a decir
...

$\text{♩} = 80$

¡Soy un ca - fi - sce — De los me - jo - res, Ten - go más flo - res que en un jar - dín! —

Con mi ne - ní - ta — Quees un te - so - ro, — Yo ti - roel o - ro Del ba - ca - nín

¡Soy un ca - fi - sce — De cla - se bu - na, — Ten - gou - na ne - na quees muy gen - til!



Ten-goun ca - rri-to — Siem-preensus pen - so — Por un Vi - chen-zo por un buen gil.



Yen to-das par-tes — Don-de yo pi-so, — Nohay nin-gún gui-so, Ni más po - der;



Con mi me - le-na — Bien ri-za - di - ta, Dean-sia pal - pi-ta To-da mu - jer



¡Aver un lo-co — Sies que seo - fre-ce, — Yan-tes que re-cey U-nao-ra - ción!



¡Qué sal-gaal fren-te — Con diez ca - ño-nes — Ya los co - rra-les queen treen ra - zón!



La mu - jer quees qui-lom - be - ra, Ma-ma la po - ron-gay co-je por de - trás,



Hoy me - re-ceun par dejn - cor-dios, La-di-lla, pur-ga - cio-nes Y to-lo de - más.



La mu - jer quees blan-cay tier - na, Tie-ne bue-na pier-na, y me la dá,



Hoy me - re ce ser prin - ce - sa, Ri - ca ba - ro - ne - sa, y mu - jer de un ge - ne - ral.



La que na - ce qui - lom - be - ra Ma - ma la po - ron - gay - co - je por de - trás



Hoy me - re ce un par de in - cor - dios San - tos pur - ga - cio - nes y man - dar - la - los - pi - tal.



¿Se - ño - ra, no com - pra un ni - ño Con co - yun - tu - ray sin hue - sos



Con la ca - be - za pe - la - da y bar - bas en el pes - cue - zo?



No tie - ne no más que un o - jo Y ha - ce se - ñas co - moun mu - do



Y al mo - men - to quie - rees tar — En el a - po - sen - toos - cu - ro.



Cuan - do sa le la (...) Y le dau - na gran tris - te - za



Yal ver queha de-ja - doa - den-tro Los se - sos de la ca - be-za



Mi - re, yo le fuia de - cir...

Carlos Acevedo (20), 17/05'1905, La Plata. Erótica, estilo -con guitarra. Cilindro 116a, texto 75, 286-88 y 76, 289. **Track 18.**

Notas

En una misma ejecución, el intérprete conecta tres temas, denominados «Macaneo», que, a juzgar por la melodía de habanera o chotis, quizás también se entonaban juntos en las obras dramáticas de la época. El colector copia por separado los dos primeros poemas en el manuscrito (Nº 75 y Nº 76) y no transcribe el tercero que consignamos arriba. A continuación, damos cuenta de las diferencias entre la versión del manuscrito y la cantada.

«Por la avenida»: se cantan las estrofas I, II y IV. Se observa alternancia léxica, como la introducción de la voz *cafishe* que en su forma *cafishio* reemplazó a canfinfla: I, 1 *¡Soy un canfinfla/¡Soy un cafishe*; y en V, 7 *Que a coscorrones/Que en los corrales*, en alusión a una zona de prostíbulos. En la constante búsqueda de correspondencias escritas, Lehmann-Nitsche cita como fuente del poema *Las aves nocheras. Canciones populares o sean costumbres criollas* (1901: 19-21).

Las dos coplas de «Canfinflada» aparecen con variantes en los *Textos eróticos* (1981: Nº 243, 80-81). Hay variación con respecto a la asignación de autoría, ya que el primero aparece firmado por el pseudónimo Pampeano y el segundo se atribuye a José Acevedo, coincidiendo autor e intérprete.

El tercer texto de la ejecución, «¿Señora, no compra un niño?», también se documenta con variantes en los *Textos eróticos* (1981: Nº 104, 33-34):

Señoras, les vendo un niño
Sin coyunturas ni huesos,
Hace señas como el mudo
Y tiene barba en el pescuezo;

Es de cabeza pelada
Y se muere de tristeza
Al ver que se le caen
Los sesos de la cabeza.
(Jujuy)

Para las niñas tengo un niño
Sin coyunturas ni huesos
Que mira por un sólo ojo
Y usa barba en el pescuezo.
(Santiago del Estero)

**36. CARTA ENVIADA POR EL GENERAL JUSTO JOSÉ DE URQUIZA
AL PRESIDENTE SANTIAGO DERQUI DESPUÉS DE LA BATALLA DE PAVÓN**

(17 DE SEPTIEMBRE DE 1861)

I

Si por algo me he alegrado,
Tuerto hijo de una gran puta,
De la espantable viruta
Que te han soplado en Pavón,
Fue por la vaina soberbia
Que el porteñaje altanero
Echó a vos, gran puñetero,
Pícaro, tuerto y ladrón.

II

Si querés vos un consuelo,
Lo tenés siempre en la limeta
O en hacerte la puñeta
Que así las penas pasás;
Pero a mí que estoy tan choto,
Me jode mucho el trabajo
Y no es justo, carajo,
Que vos también me jodás.

III

Cuando sepas que he perdido
Bandera, tropa y cañones,
Sentirás en los cojones
Una gran dilatación;
Jodéte, a mí se me fueron
Los huevos a la barriga,
No extrañes que te lo diga
Porque soy muy francachón.

IV

Vaya un viejo puñetero
Con canas en el conducto,
Quererse meter a puto
¡La puta que lo parió!

Eso es para gente joven
Que echa cien vainas por noche
Y aunque se joda troche y moche,
Siempre se halla superior.

V

Cuando una puta es muy vieja
Sólo sirve de alcahueta
O para hacer la puñeta
A algún sargento o tambor;
En este caso has quedado,
No servís para un carajo,
No sos hombre de trabajo
Ni servís para un malón.

VI

Ya sabés que a Buenos Aires
Sólo a robar nos largamos,
Que en la historia nos cagamos
Y también en el honor;
Con que vete a los carajos,
Ladrón dado ya de baja,
Que yo no me haré la paja,
Pero sí, me hago ladrón.

VII

Mitre a quien vos suponías
Un gran jodido y un nulo,
Te ha metido en el culo
Más que una vez un hachón;
Mentís, repuerco manflora,
Mitre será lo que quiera,
Mas las mañas brasileras
Lo tuvo de bufarrón.

VIII

Vos quizás querés que vuelva
A sufrir por vos derrotas,
Me creés sonsas las pelotas,
¡A mí no me has de joder!
Vos podés seguir la guerra
O hacer lo que más te cuadre,
¿Pero a joder? ¡A tu madre,
Que a mí no me has de envolver!

IX

Adios, ...
Ya se va tu presidencia,
Jodéte y tené paciencia,
Conforme la tuve yo;
Y si te enojas conmigo,
Harás mal en enojarte,
¿Por qué yo contestarte?
¡La puta que te parió!

JUAN CRUZ VARELA

Si por al-go mehea-le - gra-do, Tuer-tohi - jo deu - na gran pu - ta,

De las-pan - ta - ble vi - ru - ta Que tehan so - pla-doen Pa - vón,

Que por la vai-na so - ber - bia del por - te - ña-jeal - ta - ne - ro,

De có-mo gran pu - ñe - te - ro, Tuer-to pí - ca - ro la - drón.

Moisés Méndez (18), 30/04/1905, La Plata. Erótica, estilo -con guitarra. Cilindro 58, texto 90, 328-32.

Notas

Estas nueve octavas firmadas por Juan Cruz Varela no pertenecen al afamado poeta cordobés, sino posiblemente a uno de los músicos que lleva el mismo nombre. Los versos aluden, en un registro escatológico, a las circunstancias políticas vinculadas con el proce-

so de organización previo a la unificación nacional. Santiago Derqui, presidente de la Confederación, fue vencido el 17 de septiembre de 1861 por el ejército porteño al mando de Bartolomé Mitre, por lo cual debió dejar el gobierno. La carta en verso pone de manifiesto la posición de Urquiza, quien, a partir de los hechos de Pavón, retira su apoyo a Derqui a favor de una futura integración de Buenos Aires a la Confederación.

La versión oral y el texto manuscrito coinciden parcialmente. Lehmann-Nitsche copia nueve octavas, de las cuales cinco son cantadas en un orden diferente (I, VIII, II, III y VII), alteración posible por el desarrollo autónomo de cada octava. El mismo rasgo hace que el colector agregue cuatro cuartetos más transcritos como octavas (IV y V), que ya habían sido incluidas como «Relaciones para el gato», también con el título de «Milongas Terribles» (Nº 30 de esta edición). La última de estas cuartetos (V, 5-8) se reformula para conectar el texto con el destinatario del mensaje. Se perciben, además, variantes de alternancia léxica (I, 8 *Pícaro tuerto y ladrón./tuerto, pícaro, ladrón*), fluctuación en el sistema pronominal (VII, 3 *Te ha metido en el culo/Os ha metido en el culo*) y cambio léxico (VII, 4 *Más que una vez un hachón;/Más que una vela un hachón*).

A
PÉNDICES

APÉNDICE I

Notas preliminares

Durante los primeros meses del año 1905 emprendí, con inversión de mucho tiempo y dinero, la recolección de cantos populares con la ayuda del fonógrafo. Puesto que yo vivía solo en una pequeña casa y mis jóvenes amigos argentinos se hospedaban allí, mi trabajo se vio facilitado. Debía inclusive fundarse uno de esos «centros criollos» con nombre «La tradición nacional», del cual yo sería una especie de presidente honorario. Esta propuesta de mis amigos no llegó, pues, a concretarse, pero logré el fin que me había propuesto.

Como aparato de grabación utilicé el común fonógrafo Edison, para el cual se obtenían fácilmente los cilindros correspondientes en Buenos Aires. Como cantores se ofrecieron en seguida todos los jóvenes conocidos en La Plata por su voz y su talento, sin considerar la posición social o la profesión. La mayoría de ellos estaban empleados en dependencias estatales, tanto en trabajos de oficina como en tareas manuales. Por las tardes y las noches estaban todos libres y cada uno traía a mi casa sus amigos, de modo que más de una vez llenaron mis dos habitaciones más de veinte jóvenes. A raíz del cansancio que me producía el trabajo continuo noche tras noche, y también a causa de que poco a poco comenzaron discusiones políticas –las cuales habían sido estrictamente prohibidas por mí–, resolví dar por terminada la recolección de fonogramas.

Mientras que la grabación de cantos no daba ningún trabajo, no siempre era posible conseguir los textos que le correspondían. Por muchos años me preocupé por completar en este sentido la colección; no tuve, sin embargo, éxito. Para concluir con el trabajo, decidí finalmente ordenar los textos que había reunido, pero no en el orden casual de las grabaciones, sino en función de su contenido.

Esta colección manuscrita puede ser utilizada sin las grabaciones: ella ofrece sin lugar a dudas el repertorio esencial, conocido y cantado a principios del siglo xx en La Plata y en la ciudad capital de Buenos Aires.

El orden asignado a los textos podría ser también válido para una mayor colección de cantos argentinos, dado que no hay que esperar nuevos grupos y los reproducidos aquí son representativos de los tipos más conocidos. La organización elegida, pues, en Canciones, Histórico-patrióticas, Humorísticas, Amorosas, Tristes, Bucólicas, Relaciones Populares y Eróticas es aplicable a la poesía argentina, en lo referido a lo que va hacia o desde el pueblo.

No intenté un estudio de las melodías; pero considero que los tipos esenciales están representados con abundantes variantes hasta la vidala de Santiago del Estero.

He depositado los fonogramas en el Archivo Fonográfico del Instituto Psicológico de la Universidad de Berlín para su análisis científico, para el mismo instituto destino esta colección ordenada de textos. La utilización de los cilindros de cera así como de los textos y su publicación la podrá hacer cualquier archivo, en el caso de que yo mismo no pueda llegar a hacerlo.

La Plata, 27 de abril de 1918

ROBERT LEHMANN-NITSCHKE

APÉNDICE II

ÍNDICE*

Canciones

1. El destino de una flor («Al compás de este instrumento») de Estanislao del Campo. Impreso. Cantado con guitarra por José C. Lizzoli, La Plata, 29.4.1905, cilindro número 25, texto página 37.
2. Estilo mendocino («A los señores presentes») de Manuel Tirso Lascano (padre de Arturo V. Lascano). Cantado con guitarra por Arturo V. Lascano, La Plata, 24.4.1905, cilindro número 79, texto página 39.
3. * En el abismo («Yo soy el negro pinar») de Almafuerte (Pedro B. Palacios). Cantado con guitarra por Juan Varela, La Plata, 10.3.1905, cilindro número 8, texto página 42.
4. * A mi guitarra («Cuando en mis primeros años») de Gabino Ezeiza. Impreso. Cantado sin guitarra por Juan Varela, La Plata, 16.2.1905, cilindro número 1, texto página 45.
5. La guitarra («Tiemblan las cuerdas heridas») de Gabino Ezeiza. Impreso. Cantado con guitarra por Juan Varela, La Plata, 16.3.1905, cilindro número 10, texto página 47.
6. * El silencio de las tumbas («En una noche clara») de Gabino Ezeiza. Impreso. Cantado con guitarra por Selva Argentina Olmos, La Plata, 26.3.1905, cilindro número 102, texto página 59.
7. El pirata («A la luz de la pálida luna») de ? Cantado sin guitarra por Isabel Perfilio, La Plata, 26.2.1905, cilindro número 108b, texto página 62.

* Se consigna la totalidad de la información incluida en el manuscrito en el orden propuesto por el autor, traducida al español y se indica con asterisco, al comienzo de cada entrada, los poemas que fueron seleccionados para esta edición. El colector empleó el signo de interrogación para los casos en los cuales no pudo determinar el autor del poema. El último apartado incluye detalles tanto de los registros cuyos textos no pudieron ser transcritos como aquellos que corresponden a expresiones puramente instrumentales.

8. * Trova («He nacido en Buenos Aires») de Carlos Guido y Spano. Impreso. Cantado con guitarra por Salvador González y Juan M. Paul, La Plata, 14.4.1905, cilindro número 92, texto página 64.

Histórico-patrióticas

9. * El negro Falucho («Duerme el Callao. Ronco son») de Rafael Obligado. Impreso. Cantado con guitarra por Pedro J. Luna, La Plata, 15.5.1905, cilindro número 60, texto página 69.
10. A Chile («Parece que se preparan») de ? Cantado con guitarra por Mariano Chaumeil, La Plata, 12.5.1905, cilindro número 64, texto página 74.
11. * El cóndor andino («Será el cóndor andino») de ? Cantado con guitarra por Alfredo Porré, La Plata, 22.3.1905, cilindro número 32, texto página 76.
12. A la muerte de Diego Lamas («Vuelven los niños, hombres») de ? Cantado con guitarra por Miguel Garmendia, alias el Gaucho Tormenta, Ensenada, 12.4.1905, cilindro número 24, texto página 78.
13. La loca de Bequeló («En la enramada de un rancho viejo») de Ramón de Santiago. Impreso. Cantado con guitarra por Marta Roth, La Plata, 7.5.1905, cilindro número 111, texto página 80.

Humorísticas

14. * Un mozo... bien! («Un joven de gran honor») de Elías Regules. Impreso. Cantado con guitarra por Juan Varela, La Plata, 5.3.1905, cilindro número 6, texto página 85.
15. Entre marido y mujer («Señores, voy a contarles») de ? Cantado con guitarra por Gerardo Olmos, La Plata, 26.3.1905, cilindro número 44, texto página 90.

Amorosas

16. No me olvides («No me olvides, trae a mi memoria») de ? Cantado con guitarra por Selva Argentina Olmos, La Plata, 26.3.1905, cilindro número 103, texto página 94.
17. La noche («Por fin la noche tendió su manto») de ? Cantado con guitarra por José C. Lizzoli, La Plata, 29.4.1905, cilindro número 26, texto página 95.
18. Sueño de amor («Soñé que entre mis brazos») de ? Cantado con guitarra por Selva Argentina Olmos, La Plata, 26.3.1905, cilindro número 106, texto página 97.
19. Las nubes se deslizan («Las nubes se deslizan») de ? Cantado con guitarra por Selva Argentina Olmos, La Plata, 26.3.1905, cilindro número 104b, página 100.

20. * Delirio («Anoche en mi delirio») de ? Cantado con guitarra por Eduardo Barberis, La Plata, 25.4.1905, cilindro número 36, texto página 103.
21. Estilo (Fragmento) («Va llevando para el nido») de Horacio B. Oyhanarte. Cantado con guitarra por Carlos Chanetón, La Plata, 15.4.1905, cilindro número 39, texto página 106.
22. Sus ojos dijeron... («Mi prienda qu'es milindrosa») de Inocencio Herrera. Impreso. Cantado con guitarra por León G. Bravo, La Plata, 21.4.1905, cilindro número 41, texto página 107.
23. * La morocha («Yo soy la gracia argentina») de Francisco Aníbal Riú. Impreso. Cantado con guitarra por Juan Varela (cilindros número 3, 5, 12), Mariano Chaumeil (cilindro número 65), y Juan M. Paul (cilindro número 86), La Plata, 17.2, 5.3, 10.5, 8.5 y 14.4 de 1905, texto página 109.
24. * La flor del monte («Yo soy la dulce trigueña») de Orosmán Moratorio. Impreso. Cantado con guitarra por Selva Argentina Olmos (cilindro número 101) y Lola Miranda (cilindro número 107), La Plata 26.3 y 3.4 de 1905, texto página 118.
25. * Contratiempos («Y al venir la primavera») de ? Cantado con guitarra por Atanasio Rodríguez, La Plata, 18.3.1905, cilindro número 17, texto página 120.

Tristes

26. Melancolía («Llevad en vuestras alas») de José Mármol. Impreso. Cantado con guitarra por Selva Argentina Olmos, La Plata, 26.3.1905, cilindro número 105, texto página 125.
27. La duda («Ah! cuán triste es vivir cuando se duda») de ? Cantado con guitarra por Victorio J. Correa, La Plata, 9.4.1905, cilindro número 30, texto página 133.
28. Estilo Mendocino («Vivo en tormento ingrato»). Popular. Cantado por Clementina de Videla y Manuela Quintos, La Plata, 9.4.1905, cilindro número 115, texto página 134.
29. * Despedida («Ya me voy a una tierra lejana») de ? Cantado con guitarra por Atanasio Rodríguez, La Plata, 18.3.1905, cilindro número 18, texto página 136.
- 29a. * Nocturno («Pues bien! yo necesito») de Acuña (México). Cantado con guitarra por Eduardo Barberis, La Plata, 12.5.1905, cilindro número 70, texto página 137.
30. Primeros años («Los primeros años pasaron veloces») de ? Cantado por Selva Argentina Olmos, La Plata, 26.3.1905, cilindro número 104a, texto página 142.
31. Mi destino («Mi vida triste siempre ha corrido») de ? Cantado por Selva Argentina Olmos, La Plata, 26.3.1905, cilindro número 114, texto página 144.
32. Nostalgia («Son mis nostalgias, aves viajeras») de ? Cantado sin guitarra por Isabel Perfilio, La Plata, 26.2.1905, cilindro número 108a, texto página 145.
33. Volverán las oscuras golondrinas («Volverán etc.») de Gustavo Adolfo Bécquer. Impreso. Cantado con guitarra por Marta Roth, La Plata, 7.3.1905, cilindro número 113, texto página 147.

34. * Meditación («¿No sientes que a pesar tuyo?») de Arturo V. Lascano. Cantado con guitarra por él mismo, La Plata, 20.4.1905, cilindro número 80, texto página 149.
35. Agonía («Herido mi corazón») de ? Cantado con guitarra por José C. Lizzoli, La Plata, 29.4.1905, cilindro número 28, texto página 151.
36. Trinitaria («Cada vez que alzo mis ojos») de ? Cantado con guitarra por José C. Lizzoli, La Plata, 29.4.1905, cilindro número 27, texto página 153.
37. Despedida («Adiós, luz de la mañana») de ? Cantado con guitarra por Atanasio Rodríguez, La Plata, 18.3.1905, cilindro número 14, texto página 155.
38. Lamentos («Oigan de mi pecho herido») de ? Cantado con guitarra por Leonidas Porré, La Plata, 22.3.1905, cilindro número 38, texto página 156.
39. Estilo («Radia la faz del destino») de Arturo V. Lascano. Cantado con guitarra por él mismo, La Plata, 20.4.1905, cilindro número 78, texto página 158.
40. ¡Treinta años! («¡Treinta años! ¿Quién me diría?») de Núñez de Arce. Impreso. Cantado con guitarra por Juan Varela, La Plata, 18.3.1905, cilindro número 9, texto página 160.
41. Separación («En esta triste ocasión») de ? Cantado sin guitarra por Isabel Perfilio, La Plata, 26.2.1905, cilindro número 109, texto página 165.
42. Amor y sentimiento («En pos es la existencia») de ? Cantado con guitarra por Alfredo Porré, La Plata, 22.3.1905, cilindro número 33, texto página 167.
43. Trova («El hondo pesar que siento») de Ricardo Gutiérrez. Impreso. Cantado con guitarra por Atanasio Rodríguez, La Plata, 18.3.1905, cilindros números 15 y 16, texto página 169.
44. * Despedida («La suerte que tan tirana») de Eduardo Gutiérrez. Impreso. Cantado con guitarra por Juan Varela, La Plata, 19.2.1905, cilindro número 4, texto página 172.
45. * Lamentos de Santos Vega («Nada me queda en el suelo») de Sebastián C. Verón. Impreso. Cantado con guitarra por Victorio J. Correa, La Plata, 9.4.1905, cilindro número 31, texto página 175.
46. Charamuscas («No encuentro en el mundo un ser») de El viejo ñandú (pseudónimo). Impreso. Cantado con guitarra por Miguel Garmendia alias El Gaucho Tormenta, Ensenada, 12.4.1905, cilindro número 23, texto página 177.

Bucólicas

47. * Gobierno gaucho («Tomé en casa el otro día») de Estanislao del Campo. Impreso. Cantado con guitarra por Rodolfo Lagos, La Plata, 10.5.1905, cilindro número 77, texto página 180.
48. Fragmento del *Fausto* («En un overo rosao») de Estanislao del Campo. Impreso. Cantado con guitarra por Gerardo Olmos (cilindro número 45) y José C. Lizzoli (cilindro número 62), La Plata, 26.3 y 15.5 de 1905, texto página 185.

49. * Fragmento del *Fausto* («¿Sabe que es linda la mar?») de Estanislao del Campo. Impreso. Cantado con guitarra por Pedro J. Luna, La Plata, 15.5.1905, cilindro número 61, texto página 187.
50. * La mañanita («¡Qué lindo es de mañanita!») de ? Impreso. Cantado con guitarra por Miguel Garmendia alias el Gaucho Tormenta, Ensenada, 12.4.1905, cilindro número 19a, texto página 190.
51. Lindo es... (Fragmento) («Ver que un pimpollo de rosas») de ? Cantado con guitarra por Eduardo Barberis, La Plata, 25.4.1905, cilindro número 37, texto página 191.
52. Esto es lindo («Es lindo en la primavera») de El Gaucho Abrojado (pseudónimo). Impreso. Cantado con guitarra por Miguel Garmendia alias El Gaucho Tormenta, Ensenada, 12.4.1905, cilindro número 19b, texto página 192.
53. Lindazo!!!... («Linda es la tarde al caer») de Bastonero (pseudónimo). Impreso. Cantado con guitarra por Miguel Acuña, La Plata, 20.3.1905, cilindro número 55, texto página 194.
54. * El pato («Clara, bella y perfumada») de Bartolomé Mitre. Impreso. Cantado con guitarra por Carlos Acevedo, La Plata, 11.5.1905, cilindro número 97, texto página 198.
55. * El baile de mi mamita («¡Güenas tardes, ña Tomasa!») de Robustiano Sotera. Impreso. Cantado con guitarra por Juan Varela, La Plata, 19.2.1905, cilindro número 11, texto página 216.
56. * A mi china («Al mundo me echó mi madre») de ? Cantado con guitarra por Victorio J. Correa (cilindro número 29) y Carlos Acevedo (cilindro número 98), La Plata 9.4 y 11.5 de 1905, texto página 223.
57. El gaucho («Me gusta cantar al gaucho») de ? Cantado con guitarra por Miguel Garmendia alias El Gaucho Tormenta, Ensenada, 12.4.1905, cilindro número 21, texto página 227.
58. Camperas («Bajo el sol que la doraba») de Francisco Pisano. Impreso. Cantado con guitarra por Juan Varela, La Plata, 17.2.1905, cilindro número 2, texto página 229.
59. * Mi tapera («Entre los pastos tirada») de Elías Regules. Impreso. Cantado con guitarra por Atanasio Rodríguez (cilindro número 13) y Juan M. Paul (cilindro número 85), La Plata, 18.3 y 14.4 de 1905, texto página 231.
60. Campera («Entre circos de guirnaldas») de ? Cantado con guitarra por Ramón Díaz, La Plata, 15.4.1905, cilindro número 50, texto página 234.
61. Enredao en las matas («Yo que tranquilo vivía») de ? Cantado con guitarra por Manuel F. González, La Plata, 14.4.1905, cilindro número 52, texto página 235.
62. Santos Vega («Cuando la tarde se inclina») de Rafael Obligado. Impreso. Cantado con guitarra por Pedro J. Luna, La Plata, 15.5.1905, cilindro número 59, texto página 237.
63. Pa mi china («Sos la tibia resolana») de Pancho Ñudo (pseudónimo). Impreso. Cantado con guitarra por José A. Acevedo, La Plata, 17.5.1905, cilindro número 117, texto página 241, texto agregado página 243.

64. Carta de Quintín Chingolo a su china («¡Hija de mi alma! mi china») de Chingolo (pseudónimo). Impreso. Cantado con guitarra por Miguel Garmendía alias El Gaucho Tormenta, Ensenada, 12.4.1905, cilindro número 20, texto página 245.
65. El boyero («No hay vida más desgraciada») de Arturo Navas. Impreso. Cantado con guitarra por León G. Bravo, La Plata, 21.4.1905, cilindros números 42 y 43, texto página 256.
66. * Payada de contrapunto entre Moisés Méndez y Carlos Acevedo («Haré mi presentación») compuesta por ambos cantores. Cantado con guitarra por ellos mismos. La Plata, 24.4.1905, cilindros números 53 y 54, texto página 259.

Relaciones populares

67. * Relaciones («¿Qué es eso que relumbra?»). Popular. Cantado con guitarra por Marta Roth, La Plata, 7.3.1905, cilindros números 110 y 112, texto página 263.
68. * Relaciones para el gato («De joven era»). Popular. Cantado por Rafael Rodríguez Brisuela, La Plata, 8.3.1905, cilindro número 40, texto página 266.
69. * La Huella («A la huella, huella»). Popular. Cantado con guitarra por Juan Varela, Manuel F. González y Juan M. Paul. La Plata, 14.4.1905, cilindros números 46 y 47, texto página 268.
70. La Huella («A la huella, huella»). Popular. Cantado con guitarra por Aníbal Selva y Víctor J. Correa y Leonidas Porré, La Plata, 22.3 y 9.4 de 1905, cilindros números 94 y 95, texto página 271.
71. * Relaciones para la zamba («Tienes una boquita»). Popular. Cantado con guitarra por Eduardo Barberis, La Plata, 15.5.1905, cilindro número 73, texto página 275.
72. * Vidalitas («En mi pobre rancho»). Popular. Cantado con guitarra por Juan Varela (cilindro número 7) y Ramón Díaz (cilindro número 48), La Plata, 16.3 y 15.4 de 1905, texto página 276.

Eróticas

73. * Relaciones populares para el gato, etc. («La concha le dijo al culo»). Popular. Cantado con guitarra por Moisés Méndez, La Plata, 24.4.1905, cilindro número 56, texto página 280.
74. Relaciones para la zamba («Cada vez que te veo»). Popular. Cantado con guitarra por Moisés Méndez, La Plata, 11.5.1905, cilindro número 9, texto página 283.
75. * Por la avenida («¡Soy un canfinfla!») de Pampeano (pseudónimo). Impreso. Cantado sin guitarra por José A. Acevedo, La Plata, 17.5.1905, cilindro número 116a, texto página 286.

76. Canfinflada («La mujer que es quilombero») de José A. Acevedo. Cantado por él mismo, La Plata, 17.5.1905, cilindro número 116b, texto página 289.
77. Canfinflada («No me vengas con pavadas») de ? Cantado con guitarra por Moisés Méndez, La Plata, 30.4.1905, cilindro número 57a, texto página 290.
78. Canfinflada («Señora Doña Victoria») de ? Cantado con guitarra por Moisés Méndez, La Plata, 30.4.1905, cilindro número 57b, texto página 292.
79. Canfinfladas («Te quiero jo...ven hermosa») de ? Cantado con guitarra por Moisés Méndez, La Plata, 11.5.1905, cilindro número 68, texto página 293.
80. Fokish («Pongan atención serena») de José A. Acevedo. Cantado sin guitarra por él mismo, La Plata, 26.2.1905, cilindro número 118, texto página 294.
81. La punta, la punta... («Salí anoche de mi barrio») de ? Cantado con guitarra por Moisés Méndez, La Plata, 8.5.1905, cilindro número 67, texto página 296.
82. Décimas quilomberos («Ese turrón degradante») de ? Cantado sin guitarra por José A. Acevedo, La Plata, 18.4.1905, cilindro número 119, texto página 297.
83. * La flor de la Magdalena («Con el ponchito, la rastra») de ? Cantado con guitarra por Manuel F. González, La Plata, 14.4.1905, cilindro número 51, texto página 299.
84. Rosa la camarera («Empezó a prestar servicio») de ? Cantado sin guitarra por José A. Acevedo, La Plata, 18.4.1905, cilindro número 120, texto página 301.
85. Aventuras de una atorranta («¡Callate, puta podrida!») de ? Cantado con guitarra por Mariano Chaumeil, La Plata, 8.5.1905, cilindro número 63, texto página 304.
86. * La pishuca («Anoche en la de Tranqueli») de ? Cantado con guitarra por Eduardo Barberis, La Plata, 25.4.1905, cilindro número 35, texto página 306.
87. El bailongo («La otra noche concurrí») de ? Cantado con guitarra por Carlos Acevedo, La Plata, 18.4.1905, cilindro número 99, texto página 310.
88. * El otario («La otra noche en los corrales») de ? Cantado con guitarra por Miguel Garmendia alias El Gaucho Tormenta, Ensenada, 12.4.1905, cilindro número 22, texto página 318.
89. * Guido en paños («Cleopatra bailó un cancán») de ? Cantado sin guitarra por José A. Acevedo, La Plata, 11.5.1905, cilindro número 100, texto página 324.
90. * Carta enviada por el General Justo José de Urquiza al Presidente Santiago Derqui después de la Batalla de Pavón (17 de Septiembre de 1861) de Juan Cruz Varela. Cantado con guitarra por Moisés Méndez (cilindro número 58) y Mariano Chaumeil (cilindro número 66), La Plata, 30.4 y 8.5 de 1905, texto página 328.

Información sobre los cilindros sin textos

- a. Fragmento de «La piedra de escándalo» («Bajo el alero escarchao») de Martín Coronado. Cantado con guitarra por Eduardo Barberis, La Plata, 25.4.1905, cilindro número 34.

- b. La morocha («Qué preciosa morochita») de ? Cantado con guitarra por Ramón Díaz, La Plata, 15.4.1905, cilindro número 49.
- c. [Tachado por el colector.]
- d. Seis meses («No comprendes mi dolor») de ? Cantado con guitarra por Eduardo Barberis, La Plata, 12.5.1905, cilindro número 71.
- e. Estilo de ? Cantado con guitarra por Eduardo Barberis, La Plata, 12.5.1905, cilindro número 72.
- f. Décimas amorosas («Si soñara, señorita» [?]) de ? Cantado con guitarra por Salvador González, La Plata, 10.5.1905, cilindro número 74.
- g. A Paysandú de ? Cantado con guitarra por Salvador González, La Plata, 10.5.1905, cilindro número 75.
- h. En la pulpería («En una noche preciosa») de ? Cantado con guitarra por Rodolfo Lagos, La Plata, 10.5.1905, cilindro número 76.
- i. Estilo Porteño de ? Cantado con guitarra por Arturo V. Lascano, La Plata, 20.4.1905, cilindro número 81.
- j. Serenata («Abierta tu ventana») de ? Cantado con guitarra por Arturo V. Lascano, La Plata, 20.4.1905, cilindro número 82.
- k. El desertor («El paisano americano») de ? Cantado con guitarra por Pedro J. Luna, La Plata, 14.5.1905, cilindro número 83.
- l. A una flor, triste de ? Cantado con guitarra por Juan Varela, La Plata, 6.3.1905, cilindro número 84.
- m. Estilo de ? Cantado sin guitarra por Aníbal Silva, La Plata, 9.4.1905, cilindro número 87.
- n. Estilo de ? Cantado sin guitarra por José Villalba Maturana, La Plata, 9.4.1905, cilindro número 88.
- o. Camperita de ? Cantado con guitarra por Jorge A. Souza, La Plata, 14.5.1905, cilindro número 89.
- p. El entenao de ? Cantado con guitarra por Jorge A. Souza, La Plata, 14.5.1905, cilindro número 90.
- q. La vida del payador de ? Cantado con guitarra por Juan Varela, La Plata, 19.5.1905, cilindro número 91.
- r. Relaciones para el gato. Popular. Cantado por Juan Varela, José C. Lizzoli, Moisés Méndez y Eduardo Barberis, La Plata, 12.5.1905, cilindro número 93.
- s. Ensalada criolla de ? Cantado sin guitarra por Moisés Méndez y Carlos Acevedo, La Plata, 17.5.1905, cilindro número 96.
- t. Batifondo a la Villeroy de ? Cantado por José A. Acevedo, La Plata, 18.4.1905, cilindro número 121.
- u. Camperita («¡Qué linda es la mañanita!») de ? Cantado sin guitarra por Domingo A. Villalba, La Plata, 9.4.1905, cilindro número 122.
- v. Tango «La papita» de ? Interpretado con mandolina por Mariano Chaumeil, La Plata, 11.5.1905, cilindro número 123.

- w. Tango «La mazamorra» de ? Interpretado por Moisés Méndez, La Plata, 11.5.1905, cilindro número 124a.
- x. Tango «La ñata» de ? Interpretado por Moisés Méndez, La Plata, 11.5.1905, cilindro número 124b.
- y. La jota española. Popular. Interpretado por Juan Varela y otros, La Plata, 8.5.1905, cilindro número 125.
- z. La jota española. Popular. Interpretado por Juan Varela y otros, La Plata, 8.5.1905, cilindro número 126.

*B***IBLIOGRAFÍA CITADA**

BIBLIOGRAFÍA CITADA

- Acuña, Manuel, *Obras de Manuel Acuña*, Buenos Aires, Maucci Hermanos e Hijos, s.a.
- Adorno, Theodor, *Teoría estética*, Buenos Aires, Hyspamérica, 1984.
- Altamirano, Carlos y Beatriz Sarlo, *Ensayos argentinos. De Sarmiento a la vanguardia*, Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, 1983a.
- _____, *Literatura / Sociedad*, Buenos Aires, Hachette, 1983b.
- Álvarez, Juan, *Orígenes de la música argentina*, Buenos Aires, 1908.
- Antelo, Raúl, *María con Marcel. Duchamp en los trópicos*, Buenos Aires, Siglo XXI editores, 2006.
- Appadurai, Arjun, *La modernidad desbordada. Dimensiones culturales de la globalización*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 2001.
- Aretz, Isabel, *El folklore musical argentino*, Buenos Aires, Ricordi, 1952.
- _____, «Colecciones de cilindros y trabajos de musicología comparada realizados en Latinoamérica durante los primeros treinta años del siglo XX», en *Revista Venezolana de Folklore*, segunda época, 4, 1972, pp. 49-56.
- Ariès, Philippe, *El niño y la vida familiar en el Antiguo Régimen*, Madrid, Taurus, 1987.
- Aznar, Yayo y Diana B. Wechsler (compiladoras), *La memoria compartida. España y la Argentina en la construcción de un imaginario cultural (1898-1950)*, Buenos Aires, Paidós, 2005.
- Bajtín, Mijail, *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento*, Madrid, Alianza, 1987.
- Belle, Harry, *Spreekmachines*. Nederland, Noord-Scharwoude, Elma Edities B.V, 1989.
- Benjamin, Walter, *Iluminaciones II. Poesía y capitalismo*, Madrid, Taurus, 1980.
- Berón, Sebastián, *El payador Santos Vega*, Buenos Aires, Biblioteca gauchesca, 1900.
- Borges, Jorge Luis, *Para las seis cuerdas*, Buenos Aires, Emecé, 1965.
- Botrel, Jean-Francois, «Pueblo y literatura. España, siglo XIX», en *Actas del XIII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, Florencio Sevilla y Carlos Alvar (eds.), Madrid, Castalia, Asociación Internacional de Hispanistas, Fundación Duques de Soria, Tomo II, 1999, pp. 49-66.
- _____, «Entre material e inmaterial: el patrimonio de cordel», en *La voz y la memoria. Palabras y mensajes en la tradición hispánica*, Urueña, Fundación Joaquín Díaz, 2006, pp. 123-131.
- Bozzarelli, Oscar, *80 años de tango platense*, La Plata, Osboz, 1972.

- Burke, Peter, *La cultura popular en la Europa moderna*, Madrid, Alianza, 1991.
- Cáceres Freyre, Julián, «Roberto Lehmann-Nitsche (1872-1972)», en *Cuadernos del Instituto Nacional de Antropología V* (8), 1972-1973, pp. 7-19.
- Campo del, Estanislao, *Fausto; impresiones del gaucho Anastasio el Pollo en la representación de esta ópera*, Buenos Aires, Imprenta Buenos Aires, 1866.
- *Poesías*, Buenos Aires, 3° edición, Carlos Casavalle, 1875.
- *Poesía gauchesca*, México, Fondo de Cultura Económica, 1955.
- Catalán, Diego, *Arte poética del romancero oral*, Madrid, Siglo XXI, 1997.
- Censo general de la Ciudad de La Plata*, La Plata, Talleres La Popular, 1919.
- Chartier, Roger, *Libros, lecturas y lectores en la Edad Moderna*, Barcelona, Alianza, 1994.
- *Cultura escrita, literatura e historia*, México, Fondo de Cultura Económica, 1999.
- Chartier, Roger y Guglielmo Caballo, *Historia de la lectura en el mundo occidental*, Madrid, Taurus, 1998.
- Chicote, Gloria B., «La poesía popular impresa en español: otra historia de la recepción literaria», en *Celehis. Revista del Centro de Letras Hispanoamericanas* 16 (16), 2006a, pp. 169-186.
- «El romancero vulgar: presencia del género en la tradición sudamericana», en Nilda Flawiá (editora), *Discursos culturales, identidad y memoria*, Tucumán, Universidad, II, 2006b, pp. 416-23.
- «La *Biblioteca Criolla* de Robert Lehmann-Nitsche: topografía de lectura de la Argentina de entresiglos», en *Actas del XV Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas «Las dos orillas»*, México, Fondo de Cultura Económica, Instituto Universitario Tecnológico de Monterrey, 2007a, pp. 491-500.
- «Las colecciones rioplatenses de Robert Lehmann-Nitsche: panóptico de la literatura popular», en Gloria Chicote y Miguel Dalmaroni (editores), *El vendaval de lo nuevo. Literatura y cultura en la Argentina moderna entre España y América Latina, 1880-1930*, Rosario, Beatriz Viterbo, 2007b, pp. 47-64.
- Chicote, Gloria y Miguel Dalmaroni (editores), *El vendaval de lo nuevo. Literatura y cultura en la Argentina moderna entre España y América Latina, 1880-1930*, Rosario, Beatriz Viterbo, 2007.
- Consejo a las afiladoras*, Buenos Aires, Casa editora de Francisco Matera, 1910.
- Dalmaroni, Miguel, *Una república de las letras. Lugones, Rojas, Payró. Escritores argentinos y Estado*, Rosario, Beatriz Viterbo Editora, 2006.
- Dellepiane, Antonio, *El idioma del delito*, Buenos Aires, 1894.
- Eco, Humberto, *Apocalípticos e integrados*, Barcelona, Lumen, 1990.
- El cancionero Revolucionario*, Barcelona, 1909.
- El cancionero Socialista Internacional*, Buenos Aires, 1914.
- El Fogón, periódico criollo, ilustrado*, Montevideo, 2° época, año II, N° 60, enero 30, 1900.
- El libro rojo de Francisco Ferrer*, Barcelona, 1909.

- Ezeiza, Gabino, *El cantor argentino. Canciones del payador, primera parte*, Buenos Aires, Biblioteca Poética Argentina, 1896a.
- *Canciones del payador argentino - Nueva y última colección. Segunda parte*, Buenos Aires, Luis Maucci, 1896b.
- *Nuevas canciones inéditas del payador argentino*, Buenos Aires, Biblioteca gauchesca, 1897.
- c. 1902. *Canciones del payador argentino - Nueva y última colección*, Buenos Aires, 1902.
- Fernández Latour de Botas, Olga, «Poesía popular impresa de la Colección Lehmann Nitsche I», en *Cuadernos del Instituto Nacional de Antropología*, 5, 1964-65, pp. 207-240.
- «Poesía popular impresa de la Colección Lehmann Nitsche II», en *Cuadernos del Instituto Nacional de Antropología*, 6, 1966-67, pp. 179-226.
- «Poesía popular impresa de la Colección Lehmann Nitsche III», en *Cuadernos del Instituto Nacional de Antropología*, 7, 1968-71, pp. 281-325.
- Fischer, Erich, «Patagonische Musik», en *Anthropos* III, 1908, pp. 941-951.
- Fontanella, Agustín, *Tranquera. Drama criollo*, Buenos Aires, 1898.
- Fueyo, Bautista (ed.), *Cancionero Revolucionario Ilustrado*, Buenos Aires, s. a.
- Gadamer, Hans-Georg, *Verdad y método*, Salamanca, Ediciones Sígueme, 1991.
- García, Miguel A., «La música popular argentina bajo la lente del positivismo decimonónico», en el *VI Congreso de la Rama Latinoamericana de la Asociación Internacional para el Estudio de la Música Popular*, Buenos Aires, 2005.
- «Canonical (ethno)musicology and the reconstruction of the history of music in Argentina. The case of Lehmann-Nitsche recordings», ponencia presentada en el encuentro del *Group of Historical Sound Sources (International Council for Traditional Music)*, Berlín, 2006a.
- «Una narrativa canónica de la música popular: a 100 años de las grabaciones de Robert Lehmann-Nitsche», en *Revista de la Asociación Argentina de Musicología* 7, 2006b, pp. 35-51.
- «Científicos que vienen, músicas que van. Robert Lehmann-Nitsche y sus grabaciones fonográficas en la Argentina», ponencia presentada en el *V Congreso Europeo de Latinoamericanistas*, Bruselas, 2007a.
- «A chat with the past. What historical sources can tell us about Argentine popular music in the early 20th century», ponencia presentada en la *39th International Council for Traditional Music World Conference*, Viena, 2007b.
- «Oyentes, músicos populares y repertorios en la Argentina de entresiglos», en Gloria Chicote y Miguel Dalmaroni (editores), *El vendaval de lo nuevo. Literatura y cultura en la Argentina moderna entre España y América Latina, 1880-1930*, Rosario, Beatriz Viterbo, 2007c, pp. 65-83.
- *Grabaciones en cilindros de Argentina. Robert Lehmann-Nitsche 1905-1909*, Documentos histórico-sonoros 4, Berlín, Berliner Phonogramm-Archiv, Staatliche Museen zu Berlin, en prensa.

- García Canclini, Néstor, *Culturas híbridas*, Barcelona, Paidós, 2001.
- García Lorca, Federico, *Romancero gitano*, Buenos Aires, Losada, 1928 (1943).
- Gaucha Abrojo, El, «Esto es lindo», en *El Fogón, Periódico Criollo Ilustrado*, Montevideo, segunda época, año III, número 98, nov. 15, 1900.
- Geertz, Clifford, *La interpretación de las culturas*, Buenos Aires, Gedisa, 1991.
- Ginsburg, Carlo, *Mitos, emblemas, indicios*, Barcelona, Gedisa, 1994.
- González, Paco, *Versos graciosos de Quevedo*, Madrid, s. a.
- _____. *Quevedo. Para hombres solamente. Graciosos versos, chascarrillos y poesías picarescas*, Barcelona.
- Gramsci, Antonio, *Literatura y cultura popular*, Buenos Aires, Cuadernos de Cultura Revolucionaria, 1974.
- Grignon, C. y J. C. Passeron, *Lo culto y lo popular. Miserabilismo y populismo en sociología y en literatura*, Buenos Aires, Nueva Visión, 1991.
- Guido, Walter, «Folklore Argentino de Roberto Lehmann-Nitsche», en *Revista Inidef*, 1, 1975, pp. 72-90.
- Guido y Spano, Carlos, *Poesías completas*, Buenos Aires, Maucci Hermanos, 1911.
- Gutiérrez, Leandro y Luis Alberto Romero, *Sectores populares y cultura política. Buenos Aires en la entreguerra*, Buenos Aires, Sudamericana, 1995.
- Gutiérrez, Eduardo, *Una amistad hasta la muerte. Continuación [y fin] de Santos Vega*, Buenos Aires, 1896 [1881].
- Hidalgo, Félix, *La gran feria de Montevideo, La canción del Bicho feo, Nueva colección de canciones amorosas*, Buenos Aires, Biblioteca Gauchesca, 1894.
- _____. *Juan Cuello; El tigre de Quequén, El tigrero (Capitán de los bandidos de las sierras del cristiano)*, Buenos Aires, Biblioteca Gauchesca, 1902.
- Igneson, Eladio Jasme, *Milongas por el Gaucho Talerito*, Buenos Aires, Biblioteca gauchesca, 1904.
- _____. *La Historia de Mamed Casanova*, Buenos Aires, 1909.
- Jorge, Juan, «La policía en los bailongos», en *Revista de Policía*, XXXIII, N° 759, 1930, p. 187.
- Jüttemann, Herbert, *Phonographen und Grammophone*, Herten, Verlag Historischer Technikliteratur, 2000.
- Las aves nocheras. Canciones populares o sean costumbres criollas*, Buenos Aires, Casa Editora de Francisco Matera, 1910.
- Lehmann-Nitsche, «Patagonische Gesänge und Musikbogen», *Anthropos* III, 1908, pp. 916-940.
- _____. «Vocabulario chorote o solote (Chaco occidental)», en *Revista del Museo de La Plata* XVII, segunda serie, IV, 1910-1911, pp. 111-130.
- _____. *Folklore Argentino I. Adivinanzas rioplatenses*, Buenos Aires, Imprenta de Coni Hnos, 1911.
- _____. «Santos Vega», *Boletín de la Academia Nacional de Ciencias de Córdoba*, XXII, 1917, pp. 1-436.

- «El grupo lingüístico 'Het' de la Pampa Argentina, sinopsis preliminar», en *Anales de la sociedad científica argentina* XXXV, 1918a, pp. 324-327.
- «El grupo lingüístico alakaluf de los canales magallánicos, sinopsis preliminar», en *Anales de la sociedad científica argentina* XXXVI, 1918b, pp. 215-219.
- «Mitología Sudamericana I, El Diluvio según los araucanos de la Pampa», en *Revista del Museo de La Plata* XXIV, segunda parte (segunda serie, XI, segunda parte), 1919a, pp. 28-62.
- «Mitología Sudamericana II, La Cosmogonía según los Puelche de la Patagonia», en *Revista del Museo de La Plata* XXIV, segunda parte (segunda serie, XI, segunda parte), 1919b, pp. 182-205.
- «Mitología Sudamericana III, La Marea alta según los Puelche de la Patagonia», en *Revista del Museo de La Plata* XXIV, segunda parte (segunda serie, XI, segunda parte), 1919c, pp. 206-209.
- «Mitología Sudamericana IV, Las constelaciones del Orión y de las Híadas y su pretendida identidad de interpretación en las esferas eurasiática y sudamericana», en *Revista del Museo de La Plata* XXVI (tercera serie, II), 1922, pp. 17-68.
- (Víctor Borde) *Texte aus den La Plata-Gebieten in volkstümlichem Spanisch und Rotwelsch nach dem Wiener handschriftlichen Material zusammengestellt*, Leipzig, Ethnologischer Verlag, Dr. Friedrich S. Krauss, 1923.
- «Mitología Sudamericana V, La astronomía de los Matacos», en *Revista del Museo de La Plata* XXVII (tercera serie, III), 1923a, pp. 253-266.
- «Mitología Sudamericana VI, La astronomía de los tobas», en *Revista del Museo de La Plata* XXVII (tercera serie, III), 1923b, pp. 267-285.
- «Bases para la toponimia indígena de la Patagonia», en *Boletín del Instituto de Investigaciones Históricas de la Facultad de Filosofía y Letras* II, 1924, pp. 241-248.
- «Mitología Sudamericana VII, La astronomía de los Mocoví», en *Revista del Museo de La Plata* XXVIII (tercera serie, IV), 1924-25a, pp. 66-79.
- «Mitología Sudamericana VIII, La astronomía de los Chiriguano», en *Revista del Museo de La Plata* XXVIII (tercera serie, IV), 1924-25b, pp. 80-102.
- «Mitología Sudamericana IX, La constelación de la Osa Mayor y su concepto como huracán o dios de la tormenta en la esfera del mar Caribe», en *Revista del Museo de La Plata* XXVIII (tercera serie, IV), 1924-25c, pp. 103-145.
- «Mitología Sudamericana X, La astronomía de los Tobas (segunda parte)», en *Revista del Museo de La Plata* XXVIII (tercera serie, IV), 1924-25d, pp. 181-209.
- «Mitología Sudamericana XI, La astronomía de los Vilelas», en *Revista del Museo de La Plata* XXVIII (tercera serie, IV), 1924-25e, pp. 210-233.
- «Vocabulario Toba (Río Pilcomayo y Chaco Oriental)», en *Boletín de la Academia Nacional de Ciencias de la República Argentina* XXVIII, 1926a, pp. 179-196.
- «Vocabulario Mataco (Chaco salteño)», en *Boletín de la Academia Nacional de Ciencias de la República Argentina* XXVIII, 1926b, pp. 251-266.

- «Mitología Sudamericana XII, La astronomía de los Mocoví (segunda parte)», en *Revista del Museo de La Plata XXX* (tercera serie, VI), 1927a, pp. 145-159.
- «Mitología Sudamericana XIII, El caprimúlgido con cuatro ojos (Guayana Británica)», en *Revista del Museo de La Plata XXX* (tercera serie, VI), 1927b, pp. 161-163.
- «El idioma Chechenet (Pampa Bonaerense), Nombres propios», en *Revista del Museo de La Plata XXXII* (tercera serie VIII), 1930a, pp. 277-291.
- «Mitología Sudamericana XIV, El viejo Tatrapai de los Araucanos», en *Revista del Museo de La Plata XXXII* (tercera serie VIII), 1930b, pp. 41-56.
- «Mitología Sudamericana XV, El caprimúlgido y los dos grandes astros», en *Revista del Museo de La Plata XXXII* (tercera serie VIII), 1930c, pp. 243-275.
- «Mitología Sudamericana XVI, El viejo Tatrapai de los Araucanos (segunda parte)», en *Revista del Museo de La Plata XXXII* (tercera serie, VIII), 1930d, pp. 307-316.
- «Mitología Sudamericana XVII, El Jabutí y el Quirquincho, héroes de una fábula del Amazonas y de San Luis, República Argentina», en *Obra del Centenario del Museo de La Plata II*, 1936a, 185-200.
- «Mitología Sudamericana XVIII, El Avestruz galaxial de los Guaraní», en *Obra del Centenario del Museo de La Plata II*, 1936b, pp. 201-205.
- «Mitología Sudamericana XIX, Una travesura de Pariacaca (Perú) y del Lobo Mágico (Norte América), Dos variantes del mismo tema», en *Obra del Centenario del Museo de La Plata II*, 1936c, pp. 207-214.
- «Mitología Sudamericana XX, El Gigante de Piedra en la Tierra del Fuego y Norte América», en *Revista del Museo de La Plata* (nueva serie) Sección Antropología I, 1936-41a, pp. 17-25.
- «Mitología Sudamericana XXI, El Viejo Tatrapai de los Araucanos (tercera parte)», en *Revista del Museo de La Plata* (nueva serie) Sección Antropología I, 1936-41b, pp. 27-33.
- *Aus der Pampa*, Leipzig, Felix Meiner, 1940.
- (Víctor Borde), *Textos eróticos del Río de La Plata*, Juan Alfredo Tomasini, Julián Cáceres Freyre y Enrique Ricardo del Valle, eds., Buenos Aires, Librería Clásica, 1981.
- *La Ramada. La leyenda de Santos Vega*, Buenos Aires, Catálogos, 2002.
- López, Leopoldo, *Guerra de España con los Estados Unidos*, Buenos Aires, Casa Editora de Andrés Pérez, 1898.
- Los amores del lechero con Nicolasa la rubia*, s. a., Buenos Aires.
- Ludmer, Josefina, *El género gauchesco. Un tratado sobre la patria*, Buenos Aires, Sudamericana, 1988.
- «Héroes hispanoamericanos de la violencia popular: construcción y trayectorias. (Para una historia de los criminales populares en América Latina)», en *Actas del XII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, Birmingham, University, t. VII, 1998, pp. 1-14.

- Lyons, Martyn, «Los nuevos lectores del siglo XIX: mujeres, niños, obreros», en *Historia de la lectura en el mundo occidental*, Guglielmo Cavallo y Roger Chartier, eds., Madrid, Taurus, 1998.
- Martínez Casado, Santos, *El autor*, Buenos Aires, 1998, s. a.
- Mitre, Bartolomé, *Rimas*, Buenos Aires, 2° edición, La Cultura Argentina, 1876.
- Moratorio, Orosmán, *Nuevas canciones de María Podestá, la rubia cantora*, Buenos Aires, 1895.
- ____ *Guitarra nacional. Canciones criollas*, Montevideo, 1906.
- Moreno, Manuel, *España y la Argentina*, Buenos Aires, 1898.
- Moreno Chá, Ercilia, «Music in the Southern Cone: Chile, Argentina, and Uruguay», en *Music in Latin American Culture: Regional Traditions*, John M. Schechter ed., New York, Schirmer, 1999, pp. 236-301.
- ____ *Homenaje al payador rioplatense*, Buenos Aires, Instituto Nacional de Antropología y Pensamiento Latinoamericano, 2005.
- Navarro Viola, Alberto, *Anuario Bibliográfico de la república Argentina*, Buenos Aires, 1880-1888.
- Novati, Jorge (coord.), *Antología del tango rioplatense. Vol.1 (Desde sus comienzos hasta 1920)*, Buenos Aires, Instituto Nacional de Musicología, 1980.
- Obligado, Rafael, *Poesías*, Buenos Aires, Librería Rivadavia, 1906.
- Orellana, Marcela, *Lira popular. Pueblo, poesía y ciudad en Chile (1860-1976)*, Santiago de Chile, Editorial Universidad de Santiago, 2005.
- Palacios, Pedro (Almafuerte), *Obras Completas*, Buenos Aires, Zamora, 1951.
- Pérez, Andrés (ed.) *Cantos patrióticos de guerra*, Buenos Aires.
- Pierini, Margarita, «Alcaloide papel. Una encuesta argentina de 1923 sobre la 'literatura barata'», en *Revista de Literaturas populares*, II, 2, 2002, pp. 43-63.
- Podestá, José J., *Canciones populares de Pepino 88 para cantar con guitarra*, Buenos Aires, 2° edición, 1897.
- ____ *Canciones populares recitadas y cantadas por Pepino 88 para cantar con guitarra, nueva edición corregida*, Buenos Aires, 1907.
- Prieto, Adolfo, *El discurso criollista en la formación de la Argentina Moderna*, Buenos Aires, Sudamericana, 1988.
- Prieto, Martín, *Breve historia de la literatura argentina*, Buenos Aires, Taurus, 2006.
- Quesada, Ernesto, «El periodismo argentino», en *Nueva Revista de Buenos Aires*, tomo IX, 1883.
- Rama, Ángel, «Regules, inventor de la tradición», en *Marcha*, XXIII, N° 1051, Montevideo, 1961.
- ____ *La ciudad letrada*, Montevideo, Comisión Uruguaya pro Fundación Internacional Ángel Rama, 1984.
- Regules, Elías, *Versitos criollos*, Montevideo, Imprenta «Rural» á vapor, 1894.
- ____ *Versos Criollos*, prólogo de Lauro Ayestarán, Montevideo, 1965.

- Rey de Guido, Clara y Walter Guido, *Cancionero Rioplatense (1880-1925)*, Caracas, Biblioteca Ayacucho, 1989.
- Riu, Francisco Aníbal, *Musa errante*, N° 7, 1905.
- Rolleri, Silvio (ed.), *Nuevas canciones de cocoliche*, Buenos Aires-Montevideo, 1902.
- Romero, José Luis, *El desarrollo de las ideas en la sociedad argentina del siglo XX*, Buenos Aires, Ediciones Nuevo País, 1987.
- Rosboch, María Rosa, *La rebelión de los abrazos. Tango, milonga y danza*, La Plata, Edulp, 2006.
- Rubione, Alfredo, «La crisis de las formas», en *Historia crítica de la Literatura Argentina*, Noé Jitrik, director, Buenos Aires, Emecé Editores, 2006.
- Ruiz, Irma (María Mendizábal, colaboradora), «Etnomusicología», en *Evolución de las ciencias en la República Argentina*, Tomo 10, Buenos Aires, Sociedad Científica Argentina, 1985, pp. 179-210.
- Salas, Horacio, *El tango*, Buenos Aires, Emecé, 2004.
- Suárez Urtubey, Pola, *Antecedentes de la musicología en la Argentina. Documentación y exégesis*, Tesis de Doctorado, Universidad Católica Argentina, Inédito, 1971.
- Taylor, Charles, *Imaginario sociales modernos*, Barcelona, Paidós, 2006.
- Terán, Oscar, *Vida intelectual en el Buenos Aires de fin-de-siglo (1880-1910). Derivas de la «cultura científica»*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 2000.
- Torre Revello, José, «Contribución a la bibliografía de Roberto Lehmann-Nitsche», en *Boletín del Instituto de Investigaciones Históricas XXIII, XXIX*, N° 101-104, 1944-45, pp. 724-805.
- Vega, Carlos, *Las canciones Folklóricas Argentinas*, Buenos Aires, Instituto Nacional de Musicología, 1965.
- _____, «Desarrollo de la ciencia del folklore en Argentina», en *Apuntes para la historia del movimiento tradicionalista argentino*, Buenos Aires, Instituto nacional de Musicología, 1981, pp. 88-90.
- Wilkes, Josué T. e I. Guerrero Cárpena, *Formas Musicales Rioplatenses*, Buenos Aires, Publicaciones de Estudios Hispánicos, 1946.

I
MÁGENES



Imagen 1. Robert Lehmann-Nitsche (derecha) junto con Aniceto Pozo, Rodolfo Lenz. *Cincuenta años de investigación de la cultura chilena*, Catálogo, Biblioteca Nacional de Santiago de Chile (2001).



Imagen 2. Vista actual de la casa de Lehmann-Nitsche, calle 50, número 507, La Plata.



Imagen 3. Emil Bose vestido con la indumentaria gauchesca de Lehmann-Nitsche, Legado Lehmann-Nitsche, Instituto Ibero-Americano de Berlín.

Lehmann-Nitsche
Berlin-Schöneberg
Innsbrucker Straße 7
Tel. 6 1-7511

1^o de Agosto de 1937.

Sr. Dr. Carlos Vega,
Buenos Aires.

Muy estimado amigo:

Espero que al llegar estas líneas, ya habrá recibido el libro de Riemann que le remití otro día en paquete certificado. El importe de 10 marcos, cobré en el Pro. Al. Tinasoff, así que el asunto financiero está completamente terminado. Recibí también su interesante obra sobre diezmos vicelles etc.; ya presenté un análisis al "Pers. Amerikanisches Archiv" que V^o recibirá una vez publicado. Mis sinceras felicitaciones!

Mis ~~cuatro~~ cilindros gramófonos se guardan ahora en el "Phonogrammarchiv", Berlín - Haklem, Arnimallee 23; Director: Dr. Mario Schneider. De los 600 que tenía en esa época (1905), guardé como 150 ^(como recuerdos) que regalé a dicho archivo; van acompañados de los textos cantados. La colección ofrece un lindo conjunto de música popular argentina; falta únicamente la vidala. Aquí no hay nadie por el momento quien se ocupe del asunto, pero habrá alguien en el momento menos pensado. Si tiene un ejemplar de su libro disponible, remítalo a dicho "Phonogrammarchiv"; ellos tienen una gran biblioteca musical.

Imagen 4. Carta de Lehmann-Nitsche a Carlos Vega, Legado Lehmann-Nitsche, Instituto Ibero-Americano de Berlín.

En hoja adjunta va una lista de las publicaciones del Instituto de Lit. Arg. que poseo. Le ruego me las haga completar, para tenerlas al día.

Desearía tener también la obra sobre el idioma guaraní, editada por el Inst. de Filología.

En el caso de que se vea con Carrizo (el folclorista), que le pregunto por qué no cita a sus reaccioneros (que muerto apuro, sea dicho de paso), mis "Adivinanzas rioplatenses" y otras monografías. El intercala algunas adivinanzas y cita otras de Puerto Rico, etc. etc., con excepción de las idios publicadas en mi libro por la Univ. de La Plata, ("Biblioteca Centenaria", 1910).

Lamento la muerte del pobre Torres, era un carácter torrado y serio.

Quedando siempre a sus gratas órdenes
saludo a V^{ra}

Muy affe.

S. S. S. y A.

R. Lehmann-Nitsche



Folklore Argentino.

Texte

argentinischer Gesänge,

phonographiert

von

Dr. Robert Lehmann-Nitsche,

La Plata
1905

Imagen 6. Portada del manuscrito *Folklore Argentino* 1905, Archivo de Fonogramas del Museo de Etnología de Berlín.



Imagen 7. Fonógrafo, Archivo de Fonogramas del Museo de Etnología de Berlín.



Imagen 8. Cilindros de cera y galvanos, Archivo de Fonogramas del Museo de Etnología de Berlín.



Imagen 9. Tapa de caja de cilindro de la Colección de Música Criolla, Archivo de Fonogramas del Museo de Etnología de Berlín.



Imagen 10. Ex libris de la Biblioteca criolla, Legado Lehmann-Nitsche, Instituto Ibero-Americano de Berlín.



G. KRAFT, B. AIRES.

MÚSICO CIEGO

Imagen 11. Músico ciego. Postal, Legado Lehmann-Nitsche, Instituto Ibero-Americano de Berlín.



344 — J. PERREA, BR. AR. **Un conventillo — Buenos Aires**

Imagen 12. El conventillo. Postal, Legado Lehmann-Nitsche, Instituto Ibero-Americano de Berlín.



129 — J. PERREA, BR. AR. **Costumbres de la Campaña — República Argentina**

Imagen 13. Costumbres de la campaña. Postal, Legado Lehmann-Nitsche, Instituto Ibero-Americano de Berlín.



Imagen 14. Payadores. Postal, Legado Lehmann-Nitsche, Instituto Ibero-Americano de Berlín.



Imagen 15. Un payador. Postal, Legado Lehmann-Nitsche, Instituto Ibero-Americano de Berlín.



Imagen 16. Grupo de gauchos. Postal, Legado Lehmann-Nitsche, Instituto Ibero-Americano de Berlín.



Imagen 17. Cantos criollos (vidalitas). Postal, Legado Lehmann-Nitsche, Instituto Ibero-Americano de Berlín.



Imagen 18. Bailes criollos. Postal, Legado Lehmann-Nitsche, Instituto Ibero-Americano de Berlín.



Imagen 19. Artistas de la Compañía de arte nativo. Legado Lehmann-Nitsche, Instituto Ibero-Americano de Berlín.

LOS AMORES DE UN LECHERO CON NICOLASA LA RUBIA



Imagen 20. Portada del folleto *Los amores de un lechero con Nicolasa la rubia*, Biblioteca criolla, Instituto Ibero-Americano de Berlín.



Imagen 21. Portada del folleto Cancionero revolucionario ilustrado, Biblioteca criolla, Instituto Ibero-Americano de Berlín.



Imagen 22. Portada del folleto *Consejo a las afiladoras*, Biblioteca criolla, Instituto Ibero-Americano de Berlín.



si uno les toca *el pan dulce*
ellas miran pero luego
sienten un tremendo fuego
por delante y por detrás.

Imagen 23. Interior de folleto *Pimienta Molida*, *Biblioteca criolla*,
Instituto Ibero-Americano de Berlín.



Imagen 24. Portada del folleto *Quevedo, graciosos versos, chascarrillos y poesías picarescas*, Biblioteca criolla, Instituto Ibero-Americano de Berlín.

80 Arg nú 1536, 4, 20

MANUEL MORENO

ESPAÑA Y LA ARGENTINA



TANGOS Y CANTARES ANDALUCES
CON EL TANGO CRIOLLO

"Adelante los que quedan"

1913

Imagen 25. Portada del folleto *España y la Argentina*, Biblioteca criolla, Instituto Ibero-Americano de Berlín.

Ang
x 20/1536, 18, 15
50

R. LEHMANN-HIRSCH
IMPRESA Y LIBRERIA
AMERICANA
de **LONGO Y ARGENTO**

1173-SARMIENTO-1173

ROSARIO DE SANTA FÉ

La casa que vende más barato á Revendedores

PIDAN CATALOGOS

- Nro. 1 Libros en general.
" 2 Libros y articulos de Colegio
" 3 Libros de teatro en general
" 5 Libros de lecturas picaresca
" 4 y 6 Libros de gauchos y de
aventuras emocionantes

MUY IMPORTANTE

No se acepta ningun pedido si no viene acompaña-
do del relativo importe.

Imagen 26. Contratapa publicitaria de folleto, *Biblioteca criolla*,
Instituto Ibero-Americano de Berlín.



Imagen 27. Portada del folleto *Décimas para la risa*, Biblioteca criolla, Instituto Ibero-Americano de Berlín.



Imagen 28. Portada del folleto Colección de canciones del payador argentino Gabino Ezeiza, Biblioteca criolla, Instituto Ibero-Americano de Berlín.

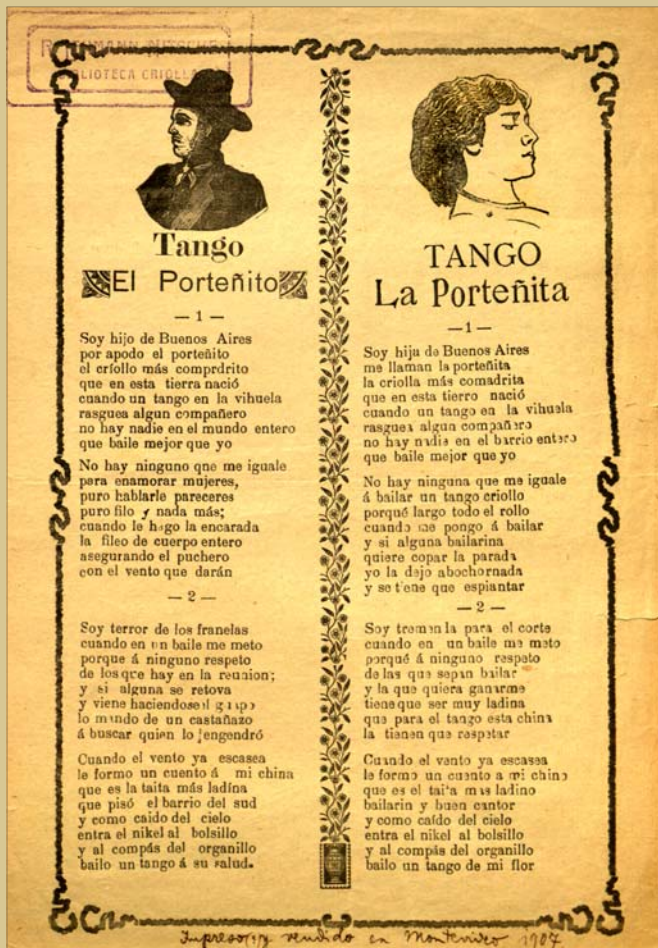


Imagen 29. Tango El porteño. Pliego suelto, Legado Lehmann-Nitsche,
 Instituto Ibero-Americano de Berlín.

CONTENIDO DEL CD

TRACK 1

EL NEGRO FALUCHO (N° 2)

Pedro Luna (22), 15/05/1905, La Plata.

TRACK 2

NOCTURNO (N° 3)

Eduardo Barberis (26), 12/05/1905, La Plata.

TRACK 3

UN MOZO... BIEN! (N° 7)

Juan Varela (23), 05/03/1905, La Plata.

TRACK 4

TANGO EL PORTEÑO (N° 8)

Salvador González (20) y Juan M. Paul (18), 14/04/1905, La Plata.

TRACK 5

DESPEDIDA (N° 12)

Atanacio Rodríguez (24), 18/03/1905, La Plata.

TRACK 6

LA MOROCHA (N° 15)

Juan M. Paul (18), 14/04/1905, La Plata.

TRACK 7

LAMENTOS DE SANTOS VEGA (N° 17)

Victorio J. Correa (27), 09/04/1905, La Plata.

TRACK 8

FRAGMENTO DEL FAUSTO (N° 19)

Pedro J. Luna (22), 15/05/1905, La Plata.

TRACK 9

PAYADA DE CONTRAPUNTO (N° 24)

Moisés Mendez (18) y Carlos Acevedo (20), 24/04/1905, La Plata.

TRACK 10

PAYADA DE CONTRAPUNTO (N° 24) (CONTINUACIÓN)

Moisés Méndez (18) y Carlos Acevedo (20), 24/04/1905, La Plata.

TRACK 11

VIDALITAS (N° 25)

Juan Varela (23), 16/03/1905, La Plata.

TRACK 12

RELACIONES POPULARES I (N° 26)

Marta Roth (22), 07/03/1905, La Plata.

TRACK 13

RELACIONES PARA LA ZAMBA (N° 27)

Eduardo Barberis (26), 15/05/1905, La Plata.

TRACK 14

LA HUELLA II (N° 28)

Juan Varela (23), Manuel F. González (20) y Juan M. Paul (18), 14/04/1905, La Plata.

TRACK 15

RELACIONES POPULARES PARA EL GATO / MILONGAS TERRIBLES (N° 30)

Moisés Méndez (18), 24/04/1905, La Plata.

TRACK 16

LA FLOR DE LA MAGDALENA (N° 33)

Manuel F. González (20), 14/04/1905, La Plata.

TRACK 17

GUIDO EN PAÑOS (N° 34)

José A. Acevedo (209), 11/05/1905, La Plata.

TRACK 18

POR LA AVENIDA (N° 35)

Carlos Acevedo (20), 17/05/1905, La Plata.

La transferencia de los cilindros a soporte digital y la masterización fueron realizadas por Albrecht Wiedmann, técnico del Archivo de Fonogramas del Museo de Etnología de Berlín.

