

***Didáctica del Folklore***  
Buenos Aires, Compañía Fabril Editora, 1972  
(ediciones anteriores: 1949, 1965)

---

**Capítulo 12** (pp. 179-192)

I. El folklore musical y coreográfico en la enseñanza primaria ocupa ya, por ventura y con todo prestigio y derecho, un lugar en los programas actuales.

Esta bella conquista ha demandado años de prédica. Una comprensión más profunda de los alcances morales y sociales de la tradición, ha permitido a los pedagogos llevar hasta la escuela primaria los tesoros seleccionados del ingenio y del sentimiento populares, tesoros que han sobrevivido victoriosamente a través de los tiempos y de las mutaciones que se operan con ellos.

Los programas de enseñanza más ilustres de Europa, incorporan a su entraña todos aquellos elementos cristalinos del folklore cuyo conocimiento ofrecido en forma bella, es capaz de contribuir a la formación sentimental en sus aspectos más profundos. Y así llegaron hasta los niños, debidamente seleccionados y adecuado a los fines de la escuela, los caudales preclaros de la tradición, en alas de la canción, del romancillo, de la copla, de la adivinanza, del cuento, de la leyenda, del juego infantil, de la anécdota, de la narración.

La tradición del cancionero tiene un hilo donde en todos los países y en el nuestro es riqueza inapreciable. Me refiero a la canción infantil. La canción concreta en sí misma, el alma del paisaje, el sentimiento del pueblo y la sugestión sagrada de la patria, tal como un pétalo de rosa concentra en su carne sutil el perfume que es como un espíritu místico de la tierra.

Cada época debe aportarle un tributo, reflejarse en ella con sus aspectos más gratos al niño, de tal modo que esa tradición, que es la memoria de la humanidad, según dijera un estudioso español, siga proyectándose en la vida de los pueblos enriquecida, al pasar de tiempo a tiempo, por las contribuciones de sus mejores artistas.

La canción que se canta en los primeros años de la existencia, jamás se olvida. Esta verdad tiene para los educadores, una capital importancia.

Por eso he proclamado en todos mis trabajos sobre la formación del espíritu argentino de los niños, que debemos llevar a los jardines de infantes la presencia emocionada de la patria en sus canciones, en los juegos, las poesías, los relatos, los dibujos, las conversaciones mismas

Debemos llevarla sin que el niño lo sospeche ni piense que lo hacemos de intento. La simpatía, el gusto por las imágenes, sean musicales, sean literarias plásticas, de la argentinidad deben alcanzarse adecuadas a su comprensión, medidas a sus posibilidades sentimentales.

El ritmo de zamba, un verso pequeñito que hable de un detalle hermoso del paisaje nativo, una conversación sencilla y material sobre el encanto de sentirse criollo, son semillas arrojadas en campo fertilísimo. Mañana provocarán halagadores impulsos de generoso amor a la patria.

Yo he sostenido siempre que la función cardinal de la escuela actual es la formación de la raza, la definición del sentimiento nacional, capaz de dar a la conciencia un perfil categórico, una tonalidad propia.

La obra debe iniciarse desde la cuna, es cierto, pero como no es posible dirigir el hogar con nuestros métodos, tenemos el jardín de infantes para comenzar, con tácticas pedagógicas especiales de amor y de arte, la gran tarea de procurar esa homogeneidad en la emoción nacional, preconizada por el maestro de *Eurindia*<sup>1</sup>.

La canción para pequeños, con motivos del folklore y con poesías identificadas en el espíritu de la música, tomadas del maravilloso acervo tradicional, resulta fundamental a los fines de la escuela argentina. Nada más fecundo en el orden moral que llevar a la canción que se ofrece al almuerzo, las novedades del paisaje en lo que tiene de joyante\_ la montaña coronada de nieve y de sol, los lagos azules en cuya limpidez se miran los ventisqueros, las faldas insilvecidas, los cerros cubiertos de cardones en flor, los llanos del sur, los médanos de oro que quiebran la monotonía de la pampa, los ríos inmensos, los manantiales cabrilleantes de luz y de cielo; los pájaros criollos que nos dan su canto divino y tienen su leyenda; los árboles de nuestras selvas, con las deslumbrantes policromías de sus florecimientos, y tantos motivos que están vívidos en la copla tradicional, en la trova y pequeños poemas que a fuerza de discurrir. año tras año, entre nosotros se han hecho casi folklóricos ricos porque el nombre de sus autores ha quedado en el olvido y su labor lírica ha pasado a ser considerada como un haber del pueblo que se reserva la facultad de darle nuevos aliños

La escuela que entrega al niño tales primores, debe decirle que ellos traducen lo que es nuestro, lo que es parte de la tierra, hilo de la vida nacional prolongándose en los tiempos.

Yo he nacido en el sur de la provincia de Buenos Aires, allá donde campearon gauchos auténticos, carne de patria, rama vibrante de la raza. Y desde pequeño he cantado aquellas canciones cuya música y cuyos versos reflejan con fidelidad de aguas tranquilas la fisonomía y el espíritu de nuestro pago luminoso de gloria. El influjo de estos cantos familiares es decisivo. Ingenuos en su expresión literaria

<sup>1</sup> Ricardo Rojas, *Eurindia*. Buenos Aires, 1925. El maestro puede consultar, asimismo, *Blasón de plata*, del mismo autor (Buenos Aires, 1923).

y en su ritmo, son hondos, muy hondos en proyección sentimental. Ellos nos acompañan, en el transcurso de nuestra existencia, como sombras amigas. Nos atan al suelo nativo. Son vínculos entrañables que acercan y hermanan a los hombres. Trascienden a remembranza.

Esos aires del folklore bonaerense que en mi infancia cantara yo, siguiendo la voz sedeña de mi madre, han sido y serán siempre un puente de ternura tendido entre mi corazón y la tierra sureña en que nací; entre mi amor y todo el paisaje de una tradición, que jamás quiebra sus eslabones. Y así, como en una gota de rocío, está concentrada la luz de la mañana, en las canciones del solar, en esas frases musicales que heredan los pueblos sin saber quiénes las compusieron, se adentra, como una reserva para nuestras vidas, el alma de los tiempos, con sus añoranzas que endulzan los sentimientos, con sus alusiones que reconfortan, con sus reminiscencias heroicas que estimulan nuestro orgullo cívico.

Hay que estar lejos para saber lo que importan al ánimo todas estas sencillas y humildes expresiones tradicionales que hablan del río natal, de los montes aledaños al pueblo, de la vieja plaza, de la calle que conduce hasta el hogar, de los juegos que absorbieron nuestras horas niñas... ¿Por qué al cantarlas tiembla nuestra voz y se humedecen nuestros ojos? ¿Por qué sentimos que una ráfaga purificadora besa nuestros pensamientos? Hay en ellas efluvios de las cosas amadas, místicas y épicas resonancias de la raza, llamados a la continuidad espiritual, milagrosa emoción telúrica.

Todos los pueblos del mundo buscaron en los acentos de su cancionero el divino alcohol que animó los impulsos en la guerra y en el trabajo, transformando en innumerables situaciones los fracasos inminentes en triunfos categóricos. No he de pedir a la historia extranjera la confirmación de mi tesis. La nuestra ofrece testimonios que se han hecho proverbiales. Uno de ellos fue recogido en la célebre batalla del Pozo de Vargas, trabajada el 10 de abril de 1867, en las cercanías de la ciudad de La Rioja. El general santiagueño don Antonio Taboada, al frente del ejército del Norte, que apenas si llega a cerca de dos mil combatientes, venció, en ruda porfía, al montonero Felipe Varela, que, acaudillando una fuerza dos veces superior, había iniciado la marcha desde Cuyo, resuelto a imponer sus métodos de gobierno adversos al general Mitre, que a la sazón debió regresar del Paraguay, donde comandaba los ejércitos de la patria, en guerra con el tirano López, para dirigir la defensa de las instituciones.

Era muy grande el riesgo que afrontaban los locales. Con Varela se habían alistado los terribles guerrilleros Sebastián Elizondo, Carlos Ángel, los hermanos Chumbita, el coronel chileno Medina y otros cuyos efectivos poseían en plenitud la dura disciplina del cuerpo a cuerpo. Estaban perfectamente armados y, además, ensoberbecidos por la conciencia de su poder. Taboada, con su alarde viril, parecía ofrecerle ventajas a la muerte.

Dice la tradición que en lo más encarnizado del combate, que se empeñó a las 14 para terminar al anoecer, los escuadrones santiagueños llegaron a flaquear,

presionados sin tregua por el riguroso fuego de los rebeldes. Habían realizado ya numerosas cargas, impidiendo a toda costa que las tropas de Varela se apoderasen del Pozo de Vargas, lugar codiciado por su riqueza en agua. Pero estaban disminuidos en número, y además las dos piezas de artillería causaban estragos irreparables. En estas circunstancias dramáticamente decisivas, uno de los jefes, conocedor profundo del temperamento de sus lanceros, procuró animarlos. Y mandó a los cornetas ejecutar un aire del terruño. El efecto fue instantáneo. Conmovidos en su intimidad por aquella música, que les traía el soplo misterioso de los bosques nativos, los gauchos de Taboada se rehicieron. El aroma de recuerdos, el rocío de ternuras que les llegaba en la temblorosa hebra de melodías, estimularon recónditas vertientes de coraje. Y prodigando heroísmos, volcáronse al entrevero con tal ímpetu, que la flor del ejército de Varela fue quebrada a poca distancia del Pozo de Vargas.

La sublime corazonada de la victoria costó el sacrificio de muchas vidas. En esa tremenda puja de un escuadrón santiagueño que se abalanzó sobre el erizamiento de sables y de lanzas, que tal eran las aguerridas divisiones del montonero, regresaron apenas sesenta hombres. ¡Y habían cargado trescientos!

El milagro de la zamba, exaltado por la voz de los poetas, conquistó para los héroes al servicio de la constitución una legítima pervivencia en el corazón de los argentinos. Quizás en esos instantes de sangre, de dolor y de cansancio, una arenga, la más fervorosa, habría acuciado en vano a los jadeantes guerreros. Pero aquel lírico llamado, melancólico y dulce, frágil pajarillo cruzando cielos de tormenta, esclareció las conciencias y tonificó las fibras. Fue como si un coro de gritos familiares, metido en cada alma, hubiera lanzado la preciosa instancia de vencer, para gloria del hogar y de la patria.

**II.** Nuestra escuela avanza con firme decisión en este rumbo del folklore. Pero es necesario contribuir al éxito categórico del maestro; a él siempre serán útiles las experiencias de los que desde años atrás venimos trabajando. El Consejo Nacional de Educación editó en 1946 un programa<sup>2</sup> de rítmica musical de mucho valor pedagógico, y en las recomendaciones a los maestros expresa:

“En los grados superiores, la enseñanza de las danzas vernáculas posee un alto valor educacional de raíz eminentemente nacionalista. Su práctica es, pues, necesaria; está fuera del alcance del profesor de música. Maestros especializados tomarán a su cargo este aspecto, que pertenece más a la educación física que a la música; sin embargo, es imprescindible la colaboración entre ambas ramas, pues la una no puede actuar sin la otra.

La concepción del programa de danzas autóctonas, que abarcará de 4º a 7º grados, estará a cargo de personas entendidas y responsables; en este aspecto el profesor de música no tomará ninguna decisión y se limitará a prestar su concurso dentro de las respectivas horas de clase, cuando se lo

<sup>2</sup> Consejo Nacional de Educación. Programa de rítmica musical, p. 7, Buenos Aires, 1946 (Edición oficial).

pidan, el maestro que tendrá a su cargo la enseñanza de baile. La Inspección de Música recomienda muy especialmente a los profesores de la asignatura que, aun cuando posean conocimientos al respecto, se abstengan en absoluto de enseñar danzas a los grados superiores. La iniciativa individual, aunque loable y simpática, puede acarrear graves daños a esta enseñanza, que al igual de las demás, debe contener una gran unidad de acción y una única directiva; de lo contrario, se caería en una lamentable confusión, que traería por consecuencia un resultado contrario al que se persigue”

El programa de las danzas nativas<sup>3</sup> aprobado el 8 de marzo de 1946, comprende:

3º grado: Minué colonial – Cielito

4º “ Pericón (demanda, espejo, cadena y cielo) – Minué y Cielo valseado.

5º “ Gato simple – Gato escondido - Gato con relación - ¿Cuándo?

6º “ Triunfo – Bailecito – Sombrerito – Chacarera – Firmeza – Huella.

7º “ Zamba y Zambita – La Condición – Resbalosa – Cueca – Lorencita – Pala-Pala.

Advierto que la Resbalosa no es baile apropiado para niños por el bárbaro significado de su nombre.

Con respecto de las canciones, dice el programa de rítmica musical:

“Así como la danza crea un clima dentro de la escuela, de amor y culto por las cosas de nuestra tierra, así también, la selección de las canciones vernáculas, despierta en el alma infantil, cuando las interpreta, una emoción de Patria que evoca hasta sus más apartados y lejanos rincones. Es por estas razones que la Inspección de Música procede con mucha cautela en la selección de este repertorio, con el fin de aproximar al niño a aquello que resulta lo más genuino, lo más auténtico del folklore nacional. A disposición de los señores profesores se encuentra en la Inspección todo este material que será enseñado de 4º a 7º grados; en el presente año, las cuales serán obsequiadas a los profesores. Este material recopilado con cuidado por la *Comisión de Folklore y Nativismo*, deberá enseñarse a todos los alumnos de 4 a 7º grados de las escuelas, tratando de que el alumno se familiarice con él en tal forma, que en cualquier momento la pueda entonar, con o sin piano, con o sin maestro que lo dirija. Se recomienda entonces, para llegar a este fin, que constantemente en todas las clases, el profesor repase y repita cada canto; de esta manera quedará fijado en la mente infantil. No tema el profesor de provocar fatiga en sus alumnos ni la crítica de sus superiores jerárquicos por esta insistencia en la repetición de los mismos cantos; cumple con este pedido de la Inspección en la seguridad de que realiza una obra docente de alto valor patriótico. Si al niño se le enseña un vasto repertorio que variara todos los años, saldrá de la escuela sin recordar ni un solo canto;

<sup>3</sup> “Cursos preparatorios de danzas nativas y de sus estilizaciones rítmico-gimnásticas para las escuelas primarias”, aprobado por el Consejo Nacional de Educación, el 7 de marzo de 1946.

esta es una de las razones por que el argentino adulto no canta en conjuntos corales. Es con la insistencia y la repetición que se logrará fijar indeleblemente en la memoria infantil aquellas canciones que la escuela argentina desea acompañen al niño durante toda su vida, preste un sello de argentinismo a su personalidad y lo una con lazos invisibles con sus compatriotas diseminados por el mundo. Por estas razones y repitiendo lo que se recomienda respecto a la enseñanza de las danzas autóctonas, el profesor se abstendrá en absoluto de enseñar otros cantos folklóricos que los que la Inspección ha determinado para el corriente año. El profesor comprenderá cuáles son las razones que inducen a la Inspección a fijar estas normas invariables; así como la enseñanza del Himno Nacional, de las canciones históricas y de las marchas oficiales constituyen la base del programa de la asignatura, así también las canciones del folklore son el sedimento de argentinismo puro que se desea inculcar a los niños de la Patria<sup>4</sup>.

Los maestros de música<sup>5</sup> y de danza deben constituir un solo núcleo de acción continua. Separarse es retardar los buenos resultados del esfuerzo. Antes de comenzar el año lectivo, los maestros de música y danza, pueden reunirse y preparar el repertorio, de modo que las zambas, chacareras, bailecitos, gatos, etc., que enseñe a cantar el maestro de música, sean los mismos que enseñará a bailar el maestro de danza. Se ganará tiempo y se duplicarán las oportunidades que el niño tendrá para recordar la letra y la música de aquellas piezas coreográficas. Asimismo, todos los maestros de danzas deberán uniformar la rítmica de suerte que termine la anarquía que reina hoy entre los grupos de danzantes infantiles, en lo que concierne al desarrollo y matices de la pieza, debido a los diversos gustos y criterios de maestros especializados.

Es necesario que las autoridades de la enseñanza editen un texto destinado a las escuelas y que contenga:

- 1) Música y letras de la danza;
- 2) Coreografía gráficamente desarrollada y con indicaciones claras;
- 3) Breve historia de cada una de las danzas.

Se publicaron dos series de danzas en *El Monitor de la Educación Común*, benemérita revista ya desaparecida, pero se agotaron y la necesidad del texto, que señalo, se ha hecho por ello más urgente.

<sup>4</sup> Programa de rítmica musical, op, cit., p. 8.

<sup>5</sup> Los artículos que sobre la canción escolar y folklore ha publicado Don R. Olivares Figueroa en la revista Educación de Caracas (1946) contienen informaciones útiles para los maestros. Asimismo, para abarcar una gran parte del horizonte coreográfico y musical desde el punto de vista tradicional, véase la magnífica obra de Isabel Aretz, editada por la Universidad de Tucumán y que se titula; *Música tradicional argentina, Tucumán: Historia y Folklore*. Véase también las recopilaciones de Andrés Chazarreta, Manuel Gómez Carrillo, Alberto Rodríguez, Ismael Moreno, argentinos; la de Venezuela intitulada *Cancionero popular del niño venezolano*, para 1º y 2º grados, Caracas, 1946, y la mexicana de Vicente T. Mendoza: *Cuarenta romances* (México, 1940), que contiene varios temas para el niño, similares a los nuestros.

Este libro hace más falta en centenares de escuelas que funcionan en sitios apartados de la República, donde se carece de elementos musicales y de orientación. Allá no hay piano, ni profesores de música ni de danza, y es menester entonces que se disponga de una guía práctica general. Servirá de elemento uniformidad. Deberá confiarse su composición a maestros profundamente conocedores de la coreografía criolla, capaces de dar una versión pura, despojada de esos virtuosismos y estilizaciones que deturpan su castidad. En cada provincia se da a las danzas un matiz característico dentro de las líneas genuinas; ello no obsta para que la autoridad central de la enseñanza ofrezca, como se ha dicho, el tema básico genuino. No hay que olvidar que si en Buenos Aires se puede nombrar maestros de danza para las escuelas, aunque sea uno por distrito, veinte en total, es imposible dar este progreso a los millares de establecimientos nacionales diseminados por todo el país. Si agregase los provinciales, el número se duplicaría. El texto de canto y danza folklóricos es el mejor recurso para enseñar y a la vez uniformar métodos.

En él se dará al maestro una coreografía pedagógicamente desarrollada, en forma sencilla, clara y destacando cada uno de los momentos de la danza, de modo que resulte fácil su comprensión y su enseñanza. La descripción de cada baile hecha, como se indica en la lámina, facilitaría el aprendizaje especialmente en las escuelas del interior, donde se carece de toda clase de elementos<sup>6</sup>. Desde 1931 he proclamado la importancia pedagógica de la canción y la danza vernáculas en la escuela, no ya desde tercer grado sino desde primero inferior. El Teatro Folklórico de Niños que actuó en Sunchales, Santa Fe, en 1935, tenía sus bailarines seleccionados entre los alumnos de 11 a 5º grados. Entre los propósitos de la Escuela Primaria de Bellas Artes<sup>7</sup>, fundada por mí en Bahía Blanca en 1941, figuraba la danza folklórica, coros de música criolla, etc. En 1942 organicé en Mar del Plata<sup>8</sup> coros folklóricos de niños con la colaboración de maestras especializadas.

Por desventura, la falta de comprensión y de apoyo, la rutina y la indiferencia, demoraron la coronación de esos esfuerzos, pero quedó abierto el surco a la iniciativa futura. El programa provisional de la Escuela de Bellas Artes, ya citada, comprendía, entre otros, estos puntos:

Movimientos rítmicos acompañados de música. Procúrese que ellos se realicen al aire libre y si es posible en un parque, y en las horas en que el sol y la naturaleza sean propicias. La música del acompañamiento debe tener base folklórica.

Juegos sencillos evocativos de leyendas indígenas. (La niña que se pierde en la selva o entre los médanos y es guiada por los pájaros buenos; el indio

<sup>6</sup> El esquema del *Gato* que ilustra este capítulo pertenece a la señorita Amalia Sara Gründwaldt, profesora de música del Consejo Nacional de Educación y dibujante prestigiosa.

<sup>7</sup> Véase *La Nueva Provincia*, de Bahía Blanca, 16 de agosto de 1939 y del 2 de junio de 1941.

<sup>8</sup> Véase *La Capital*, de Mar del Plata, del 29 de mayo de 1942.

bueno que cuidaba y defendía a los pajarillos perseguidos por las aves de rapiña).

Breves dramatizaciones acompañadas por música nativa.

Marchas rítmicas.

Danzas nativas.

Cancioncillas que hablen del suelo nativo, del ambiente que rodea al pequeño, de aquellos objetos que él ama: del árbol, del ave, de la flor, del pájaro, del río, de la montaña, del médano, del arroyo nativo.

Canto coral (cuyas dificultades estarán relacionadas con la edad de los niños).

Como se advertirá, el plan de rítmica musical fue ensayado en algunas escuelas Láinez<sup>9</sup> dentro de medios precarios desde 1935. Entretanto, el eco que estas prácticas hallaron fue muy vago. Los programas de 1956 deberán contemplar iniciativas que desde hace veinte años procuran dar a la escuela un acento genuinamente argentino.

<sup>9</sup> Véase Lámina XIII. [No se reproducen en la edición de 1972]

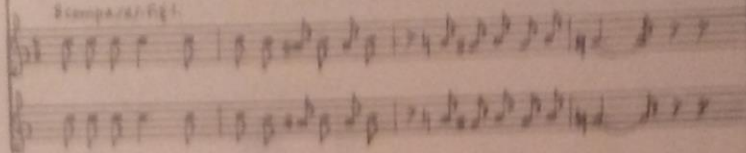


ESQUEMA ILUSTRADO DE UN "GATO"

VUELTA ENTRADA



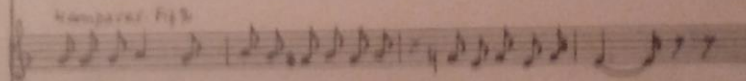
Siempre Fig 1



Gira



Siempre Fig 2



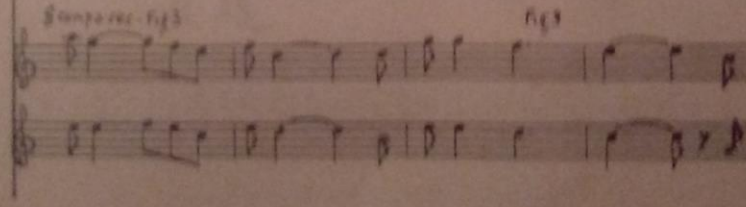
MUDANZA

ZARAVISO

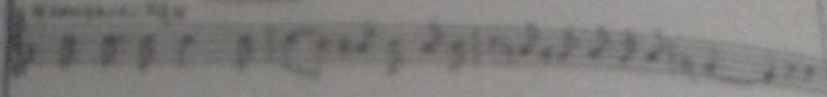
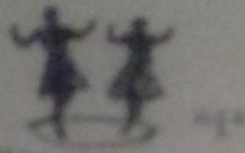


ZARAVISO

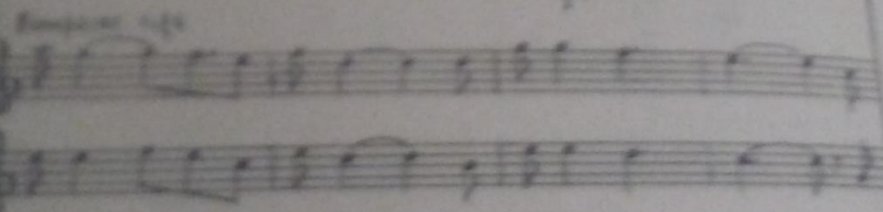
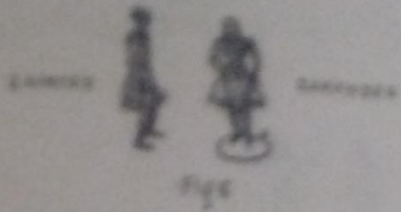
Siempre Fig 3



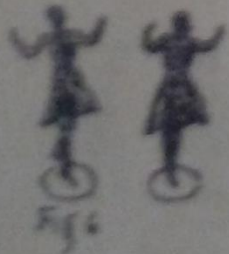
Musik - Figuren



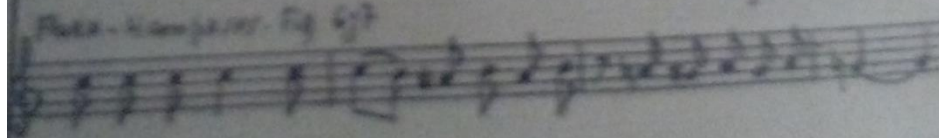
Musik



Gras - Figuren



Compositio



DESARROLLO COMPLETO DE UN "GATO"  
CON DIRECTIVAS PRECISAS SOBRE LA COREOGRAFIA

*Allegretto*  
Ballet: Juan José Martínez  
Escritor: R. Chazarreta

**EL KAKUY**  
GATO

Musical notation for the first system, including a vocal line and piano accompaniment.

Musical notation for the second system, including a vocal line and piano accompaniment.

Musical notation for the third system, including a vocal line and piano accompaniment.

Musical notation for the fourth system, including a vocal line and piano accompaniment.

Musical notation for the fifth system, including a vocal line and piano accompaniment.

Musical notation for the sixth system, including a vocal line and piano accompaniment.

Musical notation for the seventh system, including a vocal line and piano accompaniment.

La segunda parte del ballet se inicia a la primera,