

libro investigación **ensayo** crónica crítica

Lauro Ayestarán

Esquema de nuestra realidad folklórica

Marcha, año XVIII, n° 848, 25-i-1957, Montevideo, Uruguay, pp. 18-19.

Condiciones de uso

1. El contenido de este documento electrónico, accesible en el sitio del *Centro Nacional de Documentación Musical Lauro Ayestarán*, CDM (Montevideo, Uruguay), es la reproducción digital de un documento o una publicación del dominio público proveniente de su colección.

2. Su uso se inscribe en el marco de la ley n° 9.739 del 17 de diciembre de 1937, modificada por la Ley n° 17.616 del 10 de enero de 2003:

- el uso no comercial de sus contenidos es libre y gratuito en el respeto de la legislación vigente, y en particular de la mención de la fuente.

- el uso comercial de sus contenidos está sometido a un acuerdo escrito que se deberá pedir al CDM. Se entiende por uso comercial la venta de sus contenidos en forma de productos elaborados o de servicios, sea total o parcial. En todos casos se deberá mantener la mención de la fuente y el carácter de dominio público.

3. Los documentos del sitio del CDM son propiedad del Centro Nacional de Documentación Musical Lauro Ayestarán, salvo mención contraria, en los términos definidos por la ley.

4. Las condiciones de uso de los contenidos del sitio del CDM son reguladas por la ley uruguaya. En caso de uso no comercial o comercial en otro país, corresponde al usuario la responsabilidad de verificar la conformidad de su proyecto con la ley de ese país.

5. El usuario se compromete a respetar las presentes condiciones de uso así como la legislación vigente, en particular en cuanto a la propiedad intelectual. En caso de no respeto de estas disposiciones, el usuario será pasible de lo previsto por la Ley n° 9.739 y su modificación por la Ley n° 17.616 del 10 de enero de 2003.

6. Para obtener un documento del CDM en alta definición, dirigirse a:
consulta@cdm.gub.uy

CDM

Centro Nacional de Documentación Musical Lauro Ayestarán

www.cdm.gub.uy

correo electrónico: info@cdm.gub.uy

ESQUEMA DE NUESTRA

SI PENSAMOS en la organización de los pueblos europeos sedimentados durante siglos y milenios en sus actuales lugares, lo que ha dado una diferenciación de usos, costumbres y hasta —nada menos— de lengua, es lógico deducir que sus respectivas culturas folklóricas acusen a primera instancia caracteres vivamente diferenciados. Si aplicamos una lente de aproximación, veremos que cada una de esas naciones contiene dentro de su ámbito político una subdivisión pronunciada de su saber popular. En España, por ejemplo, no hay un folklore; hay quince o veinte distintos y hasta contradictorios que forman el más rico y complejo mosaico. Si a la inversa, nos retiramos a prudente distancia, veremos en cambio que grandes sistemas universales viajan a través de los pueblos y engendran réplicas locales intransferibles y socializadas.

En América esa plasticidad es aún más blanda y movедiza. Frente a los grandes Cancioneros —unidades formales, rítmicas y tonales— que engendran enormes países folklóricos en todo el continente, se hallan las variantes locales que no coinciden con el mapa político actual. El folklore cabalga en América sobre los límites políticos, y así como las especies folklóricas del cancionero pentatónico de raíz etnológica incaica son compartidas por cinco países, el Uruguay comparte con dos, sus especies fol-

klóricas, como que son creaciones todas ellas anteriores a la revolución emancipadora de 1810 que definió luego el juego de las nacionalidades americanas. Además y por encima de las especies están las grandes unidades —los Cancioneros— que conectan nuestro país con casi todos los restantes de América meridional.

Esa invariable pregunta que surge ante el curioso menos avisado de los problemas folklóricos: ¿el Pericón es uruguayo o argentino?, no tiene sentido. Para dejar satisfecho un supuesto orgullo nacional, al uruguayo podríamos contestarle que es uruguayo, con el mismo derecho que al argentino le contestaríamos que también es suyo.

Por complejos mecanismos de sincronización de su coreografía, de su rítmica, de su melodía y de su sistema armónico, el Pericón se dió en ese país folklórico que hoy comparan dos nacionalidades.

Por otro lado, esto que se da en el Uruguay, aunque haya tenido su origen en Europa —después veremos en qué música europea tiene su fuente— se ha diferenciado totalmente de su progenitora y ha alcanzado los límites de una autenticidad legítima. No es necesario ser un técnico de folklore para darse cuenta de ello. Si un simple viajero uruguayo más o menos distraído, transita por las calles de Madrid o Sevilla —o por las aldeas de España— y oye un Estilo o una Milonga, como el *Pericón* que se oye

a su compañero en el monte por su canto, va a ir en la búsqueda del uruguayo que está tañendo el instrumento. Sabe perfectamente —aunque ciertas teorías apresuradas del folklore le hayan dicho otra cosa— que ese Estilo o esa Milonga no se dan en España. Ahora, si al oír una Seguidilla, encontrara prefiguraciones del folklore uruguayo, entonces estaría procediendo como investigador y se le exigiría consecuentemente que pautara su melodía y la de muchas seguidillas más, y luego las cotejara musicológicamente con una masa ponderable de estilos y milongas uruguayas, para recién entonces establecer parentescos que, digamos de paso, tenemos la sospecha, nunca hallará.

A la inversa, si un paisano "baja" a Montevideo y al pasar frente a los portones del campo de recreo de la "Casa Galicia" oye una Muñeira, ¿penetrará en su recinto y se pondrá a bailar de buenas a primeras la garbosa danza gallega? El Colmado Sevillano ha sido uno de los últimos actos del exotismo que se han dado en nuestra ciudad.

Lo que ha ocurrido es que, contra toda científica teoría de la experimentación, las hipótesis han precedido a la investigación. Y no las sanas "hipótesis de trabajo" que van a ser remodeladas y aún rectificadas en el curso de la experimentación, sino aquellas peligrosamente dogmáticas que es necesario luego vencer

tras dura lucha. Y América, que desde hace recién 30 años ha comenzado su tarea de recolección y clasificación de sus materiales folklóricos, está llena —inundada— de hipótesis, algunas de las cuales datan de más de cien años. Ya en 1840, Juan Bautista Alberdi, exilado a la sazón en Montevideo, publicó un curioso artículo en "El Talismán" donde sostuvo por primera vez —hasta donde llegan nuestras investigaciones— que el folklore rioplatense provenía del folklore español.

Vamos, pues, a suspender por ahora, toda teoría impaciente y en beneficio de un mejor conocimiento de nuestra realidad folklórica, exponamos objetivamente lo que se da en nuestro medio en el orden de esta apasionante especulación cultural; consignemos esa masa de conocimientos anónimos, tradicionales, colectivos, vulgares y funcionalmente activos, que en la música, como en otras disciplinas, caracterizan al hecho folklórico.

Vamos a ensayar, entre tanto, un liso esquema de nuestra realidad folklórica en el dominio de la música.

LA MUSICA INDIGENA

En los días del Descubrimiento, el territorio del Uruguay se hallaba habitado por un grupo de tribus charrúas que desapareció en los albores del siglo XIX después de cruentas luchas; fueron exterminados en 1831 los últimos sobrevivientes. Los charrúas practicaban danzas y cantos de combate y disponían de instrumentos musicales; entre éstos debe destacarse una bocina de guampa y un "arco musical" monoheterocorde cuyo resonador era la cavidad bucal del ejecutante. No ha quedado vestigio alguno de pautación sonora y, debido al hecho de que los conquistadores y colonizadores y los músicos no influyeron en la formación del folklore uruguayo. Hay, no obstante, una curiosa observación sobre el arco musical que Tacuabé, uno de los cuatro últimos indígenas —supuestamente charrúas— llevados a París en 1833, transportó desde el Uruguay: "da casi una octava y los aires que permite tocar son monótonos y poco variados, y su compás es ordinariamente a tres tiempos".

Queda por estudiar los vestigios de una segunda cultura indígena, la tupí-guaraní, que penetró en la Banda Oriental en gran escala a mediados del siglo XVIII después de la expulsión de los Jesuitas y la destrucción de las Misiones Orientales. Con esta fuente indígena se fundaron nuestras principales villas y ciudades, y el país entero la refleja hoy en su nomenclatura geográfica cargada de nombres tupí-guaraníes.

No obstante, la ausencia de estudios sobre la música guaraní en el ámbito actual del antiguo Paraguay, nos impide, por ahora, formular juicios y procedencias.

Restan simples recuerdos históricos de los arperos indios del pueblo de Soriano que en ocasión de la coronación de Fernando VII salieron por las calles con sus instrumentos populares: "tamboras e triángulos". El más curioso documento data de 1680 cuando el primer ataque de los españoles a la Colonia del Sacramento, en que los indios de las Misiones llevaron sus pincollos, flautas y pífanos para animarse en el rudo juego de la guerra.

LA MUSICA FOLKLORICA

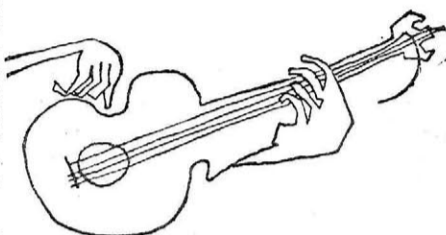
Sobre el Uruguay se proyectan cuatro grandes ciclos folklóricos que, sin descartarse unos a otros, conviven en la extensión de nuestro territorio: 1º un ciclo de danzas y canciones rioplatenses que forma una suerte de país folklórico con las provincias argentinas de Buenos Aires y Entre Ríos, donde se da el Estilo, la Cifra, la Mi-

REALIDAD FOLKLORICA

longa, la Vidalita, el Pericón, etc.; 2º) un ciclo norteño que participa juntamente con el estado brasileño de Río Grande del Sur, de algunas danzas y canciones del llamado Fandango Rio-grandense: la Chimarrita, el Carangueijo, la Tirana, etc., a este ciclo pertenece, además, una fuerte y curiosa expresión de polifonía popular de los ritos fúnebres que es el Tercio de Velorio; aunque el Uruguay todo, posee una sólida unidad idiomática española, en ese cancionero norteño aparece una especie de lengua auxiliar donde se mezclan vocablos y locuciones portuguesas y castellanas; 3º) el cancionero europeo antiguo que sobrevive intacto en nuestro territorio a través del repertorio folklórico infantil; sesenta canciones, arcaicas muchas de ellas, comunes a los pueblos europeos y americanos; 4º) las danzas dramáticas de los esclavos africanos que derivaron hacia el Candombe sustentado instrumentalmente sobre una batería de tambores de extraordinaria riqueza rítmica.

En la primera mitad del siglo XIX, tres grandes danzas en las que viven el señorío de los buenos tiempos viejos y la fresca gracia campesina, se hallan vastamente extendidas en el Uruguay; ellas son la Media Caña, el Cielito y el Pericón. Estas tres danzas tienen características muy similares; desde el punto de vista de su notación, las tres se cifran en compás de tres octavos en sus fórmulas de acompañamiento, y sus coreografías provienen de la antigua Contradanza con sus formaciones en calle y sus complejas ruedas, cadenas y molinetes. Son conducidas por un director del baile llamado "bastonero" y pertenecen al ciclo de las danzas de pareja suelta de conjunto, alternando sus movimientos lentos con otros más vivos adornados con castañetas — fricción de los dedos pulgar y mayor — y zapateos. El Pericón sobrevivió en plena lozanía hasta entrado el siglo actual y fue la danza nacional por excelencia del Uruguay al punto de que se le llamaba "El Nacional" o "Pericón Nacional". Se inicia con una formación en calle en la cual las parejas, tomadas de la mano, se suceden en dos filas que se miran frente a frente; sigue luego un número elevado de figuras que llevan los nombres de "molinete", "rueda", "paseito al campo", "armas al hombro", "coronar al compañero", etc. El bastonero que es el que da las voces de mando, indica el cambio de figuras. Hacia la mitad del baile se efectúan las "relaciones" que consisten en lo siguiente: el grupo de bailarines forma una rueda y, alternativamente cada pareja pasa al centro del círculo para recitar dos cuartetas —una el hombre y otra la dama— que ruedan sobre amores, requeiebros o picardías. El Pericón se

clausura con una figura llamada "formar pabellón" en la cual sacan a lucir los pañuelos blancos (los hombres) y celestes (las mujeres) que llevan al cuello, y que simbolizan los colores que ostenta la bandera nacional. Esta figura parece ser de reciente adopción de origen teatral ya que sólo se recuerda desde fines del siglo XIX de la época en que el Circo de los hermanos Podestá interpretaba esta danza en la representación de "Juan Moreira" de Gutiérrez. El número de figuras del Pericón es elevado y variable; en algunas oportunidades llega hasta veinte o más, de tal manera que la danza se prolonga has-



ta media hora, repitiéndose sus semiperíodos musicales a cada cambio de figura.

En el orden de la canción folklórica, el Uruguay posee, entre otras, cuatro grandes especies: el Estilo —llamado también Triste— la Cifra, la Milonga y la Vidalita. Se entonan a solo, acompañadas por la guitarra —similar a la española, con seis órdenes simples de cuerdas— que tañe el mismo cantor. Su melodía es de carácter silábico y en la letra de las tres primeras, predomina la estrofa literaria de la décima o espinela. El Estilo, acaso la más rica especie folklórica, acepta numerosísimas variantes en su morfología musical, tiene un carácter lírico, a veces desgarrador, y su curva melódica es de gran articulación y extensión; construido sobre la escala heptacordal, muy amenudo se halla en modo menor y su sección intermedia modula a veces al modo homónimo mayor, respondiendo a la estructura formal del "aria da capo". La Cifra es una suerte de "recitativo parlante" que se ordena en serie de dos versos —cuatro compases— intercalados con rápidos rasgueos o trémolos de la guitarra y sirve para el relato de "sucesidos" o hazañas memorables. La Milonga, sobre un bajo continuo que oscila de la tónica a la dominante, se emplea para expresar la gracia y la picardía populares, y la Vidalita, canción nostálgica y breve, canta las penas de amor ausente.

Una de las formas típicas del folklore musical del Uruguay es la Payada de Contrapunto, suerte de desafío o disputa cantada en verso sobre la base melódica de la Cifra o de la Milonga. La Payada, en pleno

reverdecimiento en los tiempos presentes, puede ser "a lo humano" cuando trata de asuntos profanos o "a lo divino" cuando se refiere a hechos trascendentes o sobrenaturales. El Payador tiene una evidente prefiguración en los Trovadores provenzales de la Edad Media europea, cuyo "joc parti" o juego partido, recuerda la payada de contrapunto y cuya "tensón" tiene gran similitud —como operación mental— con el "compuesto" rioplatense.

El instrumento criollo por excelencia es la guitarra, exactamente igual a la española. A fines del siglo XIX se extiende por el Uruguay el acordeón diatónico, de cuatro bajos y una sola hilera de teclas en su registro melódico, y alcanza gran predicamento como instrumento para acompañar las danzas.

En ese momento, además de los bailes ya enunciados, se folklorizan cinco especies de salón que cambian de caracteres al irradiarse en el ambiente campesino: la Polca, el Vals, el Chotis, la Danza o Habanera y la Mazurca; a la primera se le llama Polca Canaria y a la última, Ranchera. A fines de la pasada centuria se organiza la coreografía del Tango, la más característica danza ciudadana en el ambiente rioplatense.

Hasta mediados del siglo XIX se bailaron en el Uruguay el Cielito, la Refalosa, el Gato, el Malambo, la Media Caña y el Pericón; de todos ellos sobrevivió el último hasta hace unos treinta años. En la actualidad el baile folklórico, desde el punto de vista coreográfico —excepción hecha de las rondas infantiles y del Candombe dramático del Carnaval— se ha extinguido en el Uruguay como manifestación espontánea. Sólo sirve la música que acompañó a estos bailes y, desde luego, todo el extenso repertorio vocal que hemos enumerado precedentemente.

Conjuntamente con estas especies folklóricas, en los departamentos norteños del Uruguay se da otra serie de danzas como la Chimarrita, la Tirana, el Carangueijo y el Cachinguengue, de las cuales, al igual que las anteriores, vive su música, no así su coreografía. Son danzas cantadas que constan de semiperíodos de ocho compases sobre la base de una cuarteta octosilaba; se entonan en castellano, en portugués o en esa suerte de lengua auxiliar fronteriza en la que se mezclan accidentalmente vocablos y locuciones de ambos idiomas. La rigurosidad del ritmo fijo de la danza, obliga a una articulación muy pobre de la melodía, cosa que no ocurre en las grandes especies líricas como el Estilo, la Cifra, etc.

La entonación del Rosario de cinco Misterios —el Tercio— y de numerosas oraciones populares en los ritos fúnebres, organiza el llamado Tercio de Velorio que se distribuye entre un

solista llamado "Capellán" —o "Capelão"— y un coro que interpreta la mitad o un fragmento mayor de las preces. Se mueve en formas unisonales dentro del sistema responsorial, pero a veces surge una segunda voz que marcha a una "quinta" o a una "cuarta" de distancia, organizándose así una especie "organum" popular; en algunos momentos, la melodía se articula en un ritmo libre de extraordinaria riqueza. Proviene del canto religioso popular católico de los siglos XV y XVI y por momentos alcanza un fuerte carácter dramático.

En todo el Uruguay supervive intacto —como en el resto de América— una suerte de pedestal arcaico, el Cancionero Europeo Antiguo, a través del canto folklórico infantil. Son unas sesenta melodías a una sola voz sin acompañamiento, que sirven de arrullos, rondas, romances, alabanzas, villancicos, etc. Algunas de ellas como el "Mambrá" se incorporaron en el siglo XVIII, otras como "Se va, se va la lancha" en el XIX, pero la mayor parte datan de épocas anteriores y provienen del ciclo trovadoresco europeo sin adaptación al medio americano. A muchas de ellas les falta el séptimo grado, su ámbito melódico es muy reducido y ostentan un carácter eminentemente silábico.

La población negra que representa en la actualidad según un censo panamericano de 1947 el 3 ½ % en todo el Uruguay, practicó desde mediados del siglo XVIII hasta 1870 una rica pantomima coreográfica llamada Candombe, muy similar a las Congadas del Brasil, en la cual se recordaba una escena de la coronación de los Reyes Congos. En los tiempos presentes viven lozanos: un instrumento, el tamboril, membranófono de un solo cuero que se halla claveteado y se temple al tuego ejecutándose en juegos, y algunos personajes dramáticos como el Gramillero, el Escobero, etc. Con cuatro registros de tamboriles se forman comparsas hasta de cincuenta o más ejecutantes que recorren las calles de Montevideo en períodos cíclicos, especialmente durante el Carnaval. La rítmica del tamboril es rica y compleja, y su aprendizaje se transmite de acuerdo con los más puros mecanismos folklóricos.

Y BIEN: este primer artículo de una serie que continuaremos en el próximo número, es algo así como una exposición frontal, objetiva y sin perspectiva histórica ni aparato probatorio de lo que en nuestros viajes de recolección folklórica por todo el país —incluso, desde luego, Montevideo— hemos podido recabar.

Tiene el valor de una información somera, de uso rápido, para extraños a nuestra realidad folklórica. Nada más.