

libro investigación **ensayo** crónica crítica

Lauro Ayestarán

La media caña

El Día, año XVI, n° 778 Supl. dominical, 14-xii-1947, Montevideo, Uruguay.

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

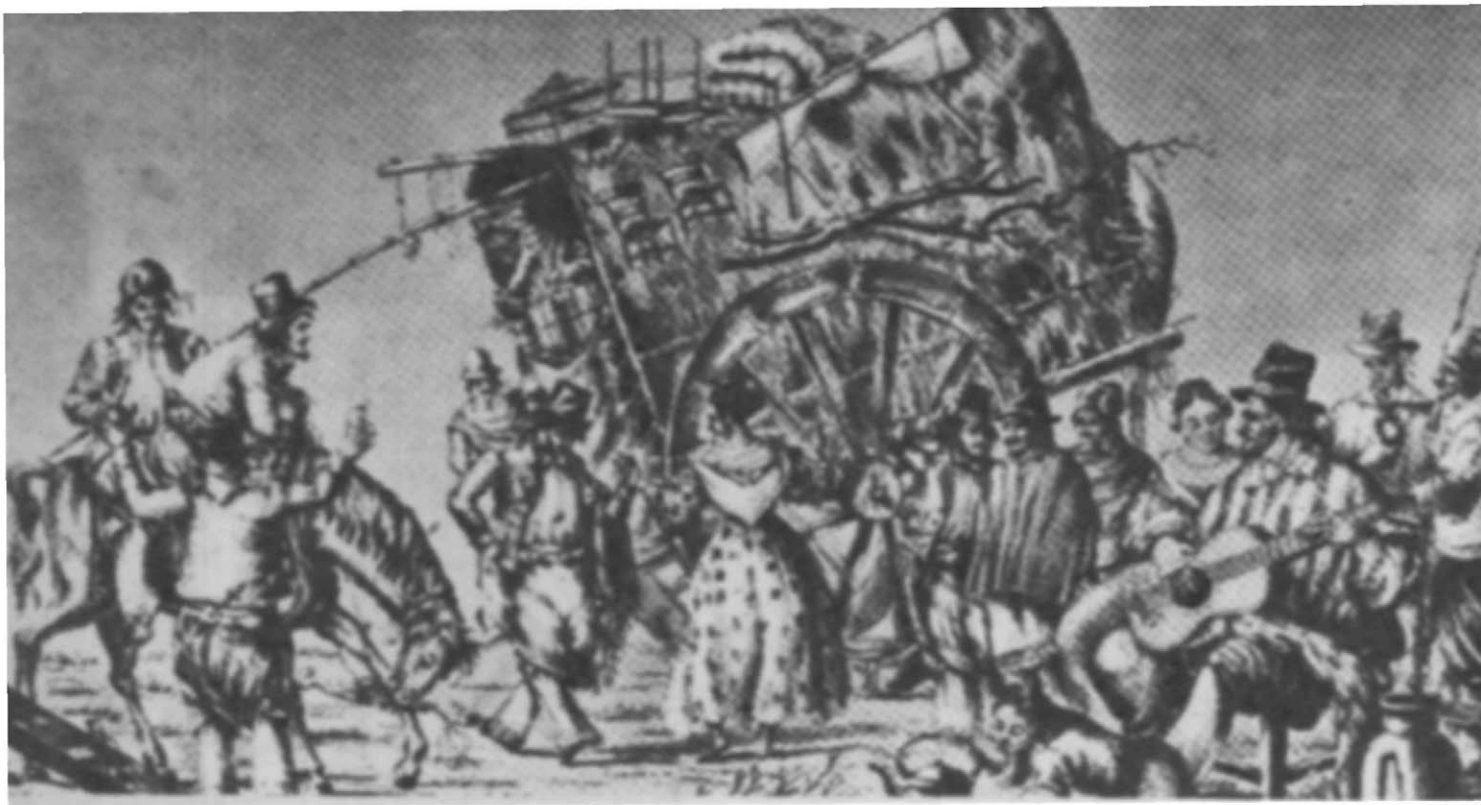


Figura de Media Caña, dibujada por Carlos Morel y litografiada por Gregorio Ibarra en 1839. Es el "Molinete", bailado por una sola pareja.

DEL FOLKLORE MUSICAL URUGUAYO

ANTECEDENTES HISTÓRICOS

EN la primera mitad del siglo XIX, el Uruguay dispone, entre otras, de tres grandes especies nacionales en el orden de la danza popular: el Pericón, el Cielito y la Media Caña. Estas dos últimas se dan también como formas vocales, ya independientes, ya unidas a la acción coreográfica en una antigua suerte de "canción danzada". Del Cielito nos quedan las letras de Bartolomé Hidalgo y los textos patrióticos por donde respira la nacionalidad durante la dominación luso-brasileña; de la Media Caña, innumerables ejemplos que proliferan sobre todo en el período de la Guerra Grande. Vamos a demostrarlo.

Alejandro Magariños Cervantes asegura que en 1820 la Media Caña ya se practicaba en los salones montevidéanos. En su novela de 1848, "Caramurú", cuya acción transcurre en la época de la dominación brasileña, al describir a su protagonista, Lia Nisser, dice que "ella sabía todos los bailes antiguos y modernos, y los bailaba con una gracia particular. En la sociedad escogida, contradanzas, rigodones, gavotas, minuets, vales; en los de menos etiqueta o mejor en los muy íntimos, entre sus deudos, o amigas por correspondencia, boleras, cielitos, mediacañas, y algunos otros inventados por el genio alegre de los americanos".

En la década 1820-1830, la Media Caña ya había subido al escenario de la vetusta Casa de Comedias dentro de la representación del célebre sainete criollo de Collao "Las bodas de Chivico y Pancha" llamado también "El Gaucho". En un programa impreso en seda por la Imprenta de la Caridad, se establece que el 25 de diciembre de 1824 se llevó a escena esta pieza. Este importante documento se halla en el folio 242 del tomo XIV del "Archivo del Hospital de Caridad de Montevideo" que se custodia en el Archivo General de la Nación.

En la cartelera de teatros publicada en "El Indicador" de Montevideo del 26 de setiembre de 1831, se aclara aún más este detalle. En la noche del día 28 de ese mes y año, Fernando Quijano, el adelantado del teatro montevidéano de la primera mitad del siglo XIX, realiza una función a beneficio suyo y comunica que el programa correspondiente que interpretará: "El Gaucho" o sea "La boda de Pancha y el Chivico". En el que se bailará el pericón de Media Caña. Conviene no confundir los términos de Pericón y Media Caña. Llamábase "pericón" al bastonero o maestro de ceremonias que daba las voces de mando en el baile, de donde se oír hablar en esa época de "gavota apericonada" o "minué con pericón"; esto es, gavotas y minués con bastonero. En el beneficio de Fernando Quijano se baila pues una Media Caña con "pericón" o bastonero.

Entre 1839 y 1845, Hilario Ascasubi publica en Montevideo tres letras para bailar la Media Caña que llevan los siguientes títulos: "Media Caña del campo para los Libres a propósito de la Batalla de Cagancha en 1839", "Al triunfo de los patriotas en el Cerro de Montevideo, sobre los soldados de Rosas en 1843" y "Media Caña salvaje del Río Negro" de 1845.

Por último, en "El Nacional" del 28 de diciembre de 1842 se publica esta letra política firmada por "Formón" que comienza así:

MEDIA CAÑA

Venga la guitarra
Vamos a cantar
Una media-caña
En lindo cantar
Y al que no le guste
No hay más que callar
Porque llegó el tiempo
Propio de mojar.

Los rocines
Son el diablo
Y es preciso
Julepearlos
Media-caña

LA MEDIA CAÑA

Caña-entera
Muera Oribe!
Rosas muera!

Al igual que la "Refalosa", la Media Caña se convierte en un arma dialéctica durante la Guerra Grande. Lo mismo había ocurrido en los tiempos de la Patria Vieja con los cielitos patrióticos.

A mediados del siglo XIX la Media Caña, próxima a morir, ensancha su área de extensión y llega hasta Río Grande del Sur. En el curioso folleto de Antonio Alvares Pereira Coruja "Collecção de vocabulos usados na Provincia de S. Pedro do Rio Grande do Sul", editado en Londres en 1856, se cita a la "meia-canha" entre las veinte danzas que practica el hombre de campo de ese estado brasileño. (Comunicado por el Dr. Buenaventura Caviglia).

En 1883 Joao Cezimbra Jacques escribe en su "Ensaio sobre costumes do Rio Grande do Sul" estas reveladoras palabras acerca de la música de esta región limítrofe con el Uruguay: "Los antiguos habitantes de este territorio, practicaban bailes propios, o mejor dicho, sui-generis, que, por los rastros, parecen resultado de una combinación de danzas de los primitivos paulistas, mineros, lagunenses, con las danzas de los azorianos e indígenas, sumados a la media-caña y el pericón, usados especialmente en las repúblicas del Plata, de modo más particular en Corrientes, Entre Ríos y Estado Oriental. El motivo que nos lleva a suponerlo, estriba en que en esas danzas se notan no sólo los zapateados de los antiguos pobladores de la provincia, de origen portugués, sino también ciertos meneos y pasadas de mano entre la dama y el caballero en la media-caña y el pericón".

Desde hace setenta años, la Media Caña desapareció como música viva en el ambiente campesino uruguayo después de haber gozado de una vida lozana en la primera mitad del siglo pasado.

SU COREOGRAFIA

En nuestros viajes de relevamiento folklórico por el interior de la República, no hemos hallado un solo criollo viejo que recordara exactamente la coreografía o la música de la Media Caña. Algunos, sin embargo, nos aseguraron que en sus mocedades la vieron bailar y que tenía grandes similitudes con el Pericón.

Por la fuente seca de la referencia escrita de la época, tampoco es posible intentar una reconstrucción total, pero en este caso el panorama está más iluminado, aunque incompleto todavía. En la Argentina Carlos Vega ha recompuesto parcialmente su forma coreográfica y asevera al respecto que "La Media Caña como el Cielito, es una Contradanza criolla. Fuera del "betún" y las castañetas que le prestaron las danzas picarecas y las relaciones que le introdujeron, sus figuras conocidas (rueda, cadena, canasta) son suertes de la vieja Contradanza inglesa".

Ocho o diez parejas inician la danza colocadas en círculo o en fila; en este último caso de un lado los hombres y del otro las mujeres, mirándose unos a otros. La primera figura es la *ronda*, vuelta redonda pero sin hacer cadena hasta llegar a colocarse en el lugar inicial; puede suponerse que las mujeres van en una dirección y los hombres en otra. La *cadena* parece ser que se agregaba al final de la ronda. Al final de ella se iniciaban las *relaciones*, estrofas en cuartetos recitadas alternativamente por cada pareja. A cada relación sigue un *valseo* de pareja enlazada que efectúan los recitantes, mientras el resto de los danzantes se toman de la mano dando vueltas alrededor de los solistas. Al final de cada verso de la Media Caña se hacía el *betún*, suerte de breve zapateo y cabriola con *castañetas* (chascido de los dedos mayor y pulgar llamado también en Andalucía "pitos"). Casi al final se formaba la *canasta*: "las damas en círculo, tomadas de las manos; todos los hombres detrás, en un círculo mayor, encerrándolas; en un momento dado los



"La Media Caña", óleo de Pedro Figari. Las parejas bailan una figura, común también al Pericón, intitulada en éste "Un paseito al campo". Es la "Promenade" europea, o "La Reja", en la coreografía del antiguo Cielito.

hombres se inclinan e introducen medio cuerpo por debajo de los brazos de las damas" en una especie de zambullida.

Hermana nutricia del Pericón y del Cielito, la Media Caña descende, coreográficamente hablando, de la Contradanza. Es danza de pareja suelta, en conjunto, que pertenece a la subdivisión de "graves-vivas", es decir, que se alternan en ella movimientos lentos con movimientos alegres. Parece ser que próxima a su extinción se transformó en un valseo de pareja independiente enlazada.

En 1839, Gregorio Ibarra litografía en Buenos Aires su "Serie Grande" sobre dibujos de Carlos Morel. En el número VIII de esta colección figura un paso de Media Caña, jugoso apunte aislado de un momento de la danza. Hilario Ascasubi comentó más tarde este dibujo de Morel en "La Media Caña de San Borombón":

Velay Pilar la Portaña
linda de nuestra campaña
bailando la media caña
vean si se desempeña
y el garbo con que desdeña
los entros de ese gauchito
que sin soltar el ponchito
con la mano en la cintura
le dice en esa postura:
¡mi alma! yo soy compadrito!

SU MUSICA

No se conserva su música en el Uruguay ni aún en el recuerdo de los paisanos viejos. Hemos hallado sin embargo un documento realmente notable por su antigüedad, con respecto a la Media Caña. Con todas las reservas del caso, por tratarse de una fantasía y no de una pautación tomada de la realidad folklórica, pasaremos a analizarlo.

En el año 1885, los descendientes de Francisco José Debali, elevaron al gobierno un pedido de reconocimiento de la paternidad de la música del Himno Nacional para su antecesor. Adjuntaron tres manuscritos del Himno en uno de los cuales figura en las páginas finales "La Batalla de Cagancha". La copia fue realizada por el propio autor alrededor de 1845. Según tradición familiar la partitura fue esbozada en el mismo campo de batalla de Cagancha en 1839. De todas maneras debe ubicarse entre los años 1839 y 1845.

Se trata de una fantasía descriptiva, originariamente escrita para piano y luego instrumentada para banda, como lo hemos podido comprobar en el archivo de la familia Debali que se halla en la ciudad de Paysandú. La versión para piano se custodia en el Museo Histórico Nacional.

Tiene el encanto arcaico de aquellas "So-

natas Bíblicas" de Kuhnau donde se describe el combate de David contra Goliath. Se halla dividida en diez episodios cuyos títulos son los siguientes: 1) "La tranquilidad del Ejército Constitucional antes de la batalla de Cagancha". 2) "La sorpresa del enemigo". 3) "Toque de coretas y trompas". 4) "Toque de los clarines por el ataque". 5) "La batalla y la dispersión del enemigo". 6) "La recogida de los heridos y muertos". 7) "El descanso de los libres vencedores del Ejército Constitucional". 8) "Al grito de la Libertad el Ser Supremo alzó su poder contra los tiranos invasores". 9) "El placer de los vencedores ha dedicado esta Media-Caña al Maestro Mayor del Ejército". 10) "La alegría de la entrada de los voluntarios a Montevideo".

La escritura representa un trabajo ponderable dentro de la época de simples aficionados a la composición. Tiene, decíamos, el vetusto aire de las piezas para clave del 1700, y si el pueblo de Israel festejaba la victoria de David... bailando un Minué, el ejército de Rivera lo hace con una Media Caña.

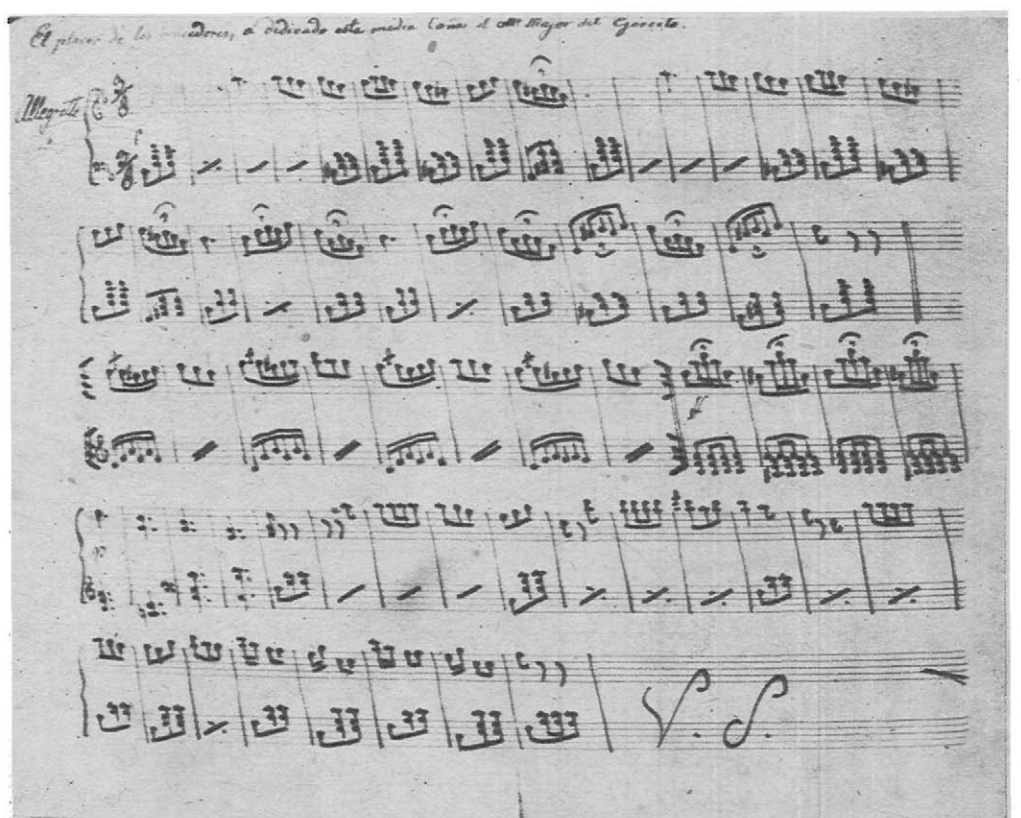
El noveno movimiento, "El placer de los vencedores ha dedicado esta Media

Caña al Maestro Mayor del Ejército", tiene para nosotros capital importancia. Trátase de la primera pautación de una danza popular uruguaya y, creemos, también la primera rioplatense, que se remonta al año 1839. Es además el fragmento de mayor interés de toda la partitura y demuestra la presencia de esta forma musical en el Uruguay como expresión genuina de nacionalidad. Tiene una evidente inflexión española en el dibujo melódico del "tresillo" que se repite a partir del noveno compás. En la segunda parte de la Media Caña (compás 29 en adelante) se presenta un bajo característico de la escritura sonatística mozartiana. En otros momentos la presencia constante del trémolo en el bajo, define su carácter bandístico.

Francisco José Debali, Músico Mayor del Ejército de Rivera intervino en calidad de tal en la batalla de Cagancha.

Y de entre la roja crónica guerrera de esta acción se levanta el ritmo de la Media Caña como un documento invaluable que sirve para fijar una fecha y para demostrar la existencia de una danza más en el ámbito folklórico uruguayo.

Lauro AYESTARAN.



Media caña uruguaya, partitura de Francisco José Debali, que fué escrita entre 1839 y 1845. (Autógrafo que se conserva en el Museo H. N.)