

libro investigación **ensayo** crónica crítica

Lauro Ayestarán

La milonga

El Día, año XVII, n° 784 Supl. dominical, 25-i-1948, 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

LA MILONGA

A LREDEDOR del año 1870 ya está presente en el folklore musical uruguayo una especie perfectamente definida que irrumpe con su nombre propio después de 20 años de gestación: la Milonga.

La misma música de la Milonga, cumple tres funciones a fines del siglo XIX: 1) acompaña al incipiente baile de pareja tomada, independiente que pertenece a la subclase de "abrazada"; 2) es payada de contrapunto; 3) es canción criolla que se adapta a la estrofa de la cuarteta, de la sextina, de la octavilla y de la décima. La historia de la Milonga como danza queda fuera de los límites de este artículo y está unida a una evolución muy pintoresca del baile orillero en el ámbito de las "academias" y "peringundines", sobre los cuales la afinadísima pluma de Sansón Carrasco (Daniel Muñoz) dejó las primeras y más vigorosas crónicas alrededor del 1880.

Vamos a referirnos a la Milonga, como canción que emigra de la ciudad al campo y ensancha su morfología para sobrevivir hasta la actualidad en permanente primavera.

Desde luego que al decir esto, ya estamos haciendo teoría de evolución folklórica de una especie, cosa que —habrá visto el lector en nuestros artículos anteriores— hemos decidido evitar con toda prolijidad, en beneficio de una descripción objetiva de

nuestra realidad nacional en el orden del canto y de la danza populares. Sin embargo, de la simple lectura de los documentos que transcribiremos, este descenso —o mejor dicho, ascenso— de la Milonga, del arrabal ciudadano al campo, surge con natural fluencia y sin forzar teorías.

LA PAYADA POR MILONGA.—

Dos formas de improvisación se practican en nuestro medio en el siglo XIX: la payada de contrapunto o disputa cantada entre dos personas, y el "compuesto" o improvisación sobre un tema dado por la concurrencia o que versa sobre un acontecimiento político, un crimen memorable u otro acontecimiento de actualidad.

En 1880 el payador legendario se ha transformado en el milonguero, expresión peyorativa, si se quiere, en el siglo actual, pero que hace 70 años significaba una cosa algo distinta. El esquema psicológico del payador, se repite textualmente en el milonguero. Cambia el ambiente, cambia la estrofa y cambia el contenido, pero la actitud del "trovero" —del que trova, halla o inventa— es la misma. Aquél, al pie de las murallas de un Montevideo sitiado o a la luz de los fogones de los días heroicos; éste en los ambientes espesos de las "academias" o bailes de candil. El trovador en una lujosa teoría de la rima, despliega soberano su pensamiento en la compleja estrofa de la décima; el milonguero concentra su pensamiento en la humilde y cómoda cuarteta. Los versos del primero ruedan sobre las luchas de la patria naciente por la conquista de una independencia; es la voz colectiva de la nacionalidad; los versos del milonguero muy a menudo sobre las luchas a arma blanca por la conquista de una mujer; es la voz individual del "compadrito". Y a propósito: no se crea que esta última palabra es de reciente data: el viajero francés Arsenio Isabelle que pasa por el Río de la Plata entre 1830 y 1834, la registra, quizás por primera vez, en su libro "Voyage a Buenos-Ayres et a Porto Alegre" (Paris, 1835), dándole su exacta acepción actual. Pero el lugar, el metro y el contenido son distintos, la actitud y su resultante, el acto de improvisar cantando, son los mismos. Y en esa lucha verbal cantada, acompañándose con la guitarra se proyecta una sombra augusta que se extiende hasta el fondo de la historia. Es el "amebec" de la antigüedad, distribuido entre dos cantores que luchaban en verso acompañándose con la lira apolínea. Es el "ioc parti" —juego partido— de los juglares del 1250 en el verso cantado de las lenguas romances con el acompañamiento de los laúdes medievales. Hasta la "tensión" trovadoresca es el antecedente más exacto del "compuesto" payadoresco del siglo XIX.

Volvamos a nuestro tema. En el "Almanaque Sud-Americano para el año 1889" que publicaba en Buenos Aires Casimiro "Lieto" Valdés, apareció un curioso artículo de Ricardo Sánchez, versificador y periodista montevidiano de abundosa cosecha, titulado "El Milonguero" y sub-titulado "Tipos que se van". En él, Sánchez, desde Montevideo, ensayó una vívida descripción de este personaje. Lo curioso es que en 1888 —fecha presumible del artículo— ya el milonguero tendía a desaparecer en el ambiente ciudadano: "pocos ejemplares legítimos de milongueros —dice Sánchez— se encuentran. La mayoría de los que así se intitulan, no son más que imitadores rutinarios o cantan lo aprendido de memoria". Añega más adelante esta interesante distinción entre la Milonga uruguaya y la argentina: "Se podrían hacer varias clasificaciones de las milongas, pero evitémoslo diciendo que las más generales y aceptables son las criollas, como llamamos a las nuestras, y las porteñas más quebrallonas por la entonación especial del canto y el característico acompañamiento de bordoncos".

La descripción de la payada "por Milonga" está dada con toda precisión: "Empieza uno improvisando sobre un tema dado por el auditorio, o a su elección, según convenio, y le retruca el otro, tomando como punto de partida la esencia de la estrofa.

Ejemplos de estilo delicado:

—Con la guitarra en la mano
ninguno el poncho me pisa
y hago bramar el oceano,
y hago suspirar la brisa.

Milonga (1)

M.M. $\text{♩} = 112$ Montevideo



LETRA

I
Un pato pelao volaba
Encima de una laguna,
Los otros patos se raiban
De verlo volar sin plumas.

II
Del árbol sale la rama,
De la rama el arbolito,
Y de los negros grandotes
Salen los negros chiquitos.

—Y yo, cuando al viento, largo
el eco de mi pesar,
se vuelve lo dulce, amargo
y el río se vuelve mar.

Estilo quebrallón:

—No hay un cantor que me cuadre
cuando mi guitarra gime,
ni perrito que me ladre,
ni zonzo que se me arrime.

—A usted pongo por testigo
que en cantos de contrapunto,
es malo que a un zonzo, amigo,
se le aparezca un difunto.

Milonga (2)

M.M. $\text{♩} = 104$

Aiguá

345.

LETRA

I

Te aseguro prenda amada
Que mientras yo tenga aliento
Que mientras yo tenga aliento
P'al trabajo en un momento
No te he de faltar con nada,
Aunque estás acostumbrada
A pasarte navidades
Haciendo barbaridades
De mujer guapa ¡lo sé!
Yo te proporcionaré
Muy buenas comodidades.

II

Si no querés olvidar
Tu pujanza y tu guapeza (BIS)
En las tareas de la casa
Te podés china vaejar,
Pero nunca has de abusar
De tu robusta osamenta
Teniendo muy bien en cuenta
Que en cuanto te llegue el día
De tener la primer cria
Yo te pondré una sirvienta.

III

Yo no viá 'ser las de Esteche
Que por el gusto 'e tener (BIS)
Siempre gorda a su mujer
Le pone un ama de leche
Yo quiero que se aproveche
La escasez de ella si es buena
Porque me aflije una pena
Un disgusto majadero
En ver mis pobres terneros
Mamando en vacas ajenas.

IV

En genio nadie te iguala
No importa porque esa falta (BIS)
En un momentito salta
Con un garrote de tala
Pues aura se hizo tan mala
Que sin motivo se empaca
Siendo imposible hacer vaca
Con quien a tanto se amarra
Se parte al medio y se agarra
Cada chanco pa su estaca.

De ahí sigue una serie de compadras que suelen durar horas y horas, concluyendo al fin los cantores, cuando se halla agotado su ingenio, por hablar de bueyes perdidos, si es que no termina la sesión a "ponchazos"... Citanse ejemplos de payadores que se han dado la muerte después de una derrota para ellos vergonzosa. Respecto de milongueros no he oído decir que ninguno llevase su honrosa sensibilidad a tan violentos extremos. Cuando más, rompieron sus guitarras, por considerarse indignos de volverlas a pulsar, haciendo formal promesa de no tomar nunca los instrumentos, ni siquiera para templarlos. Yo escucho siempre con agrado al milonguero de ley, como escuché al payador en los albores de mi niñez. En ellos está encarnada cierta poesía natural, y la inspiración ilumina por instantes la noche de su cerebro, a la manera de un espléndido cometa las noches del mundo físico. Pero tengo el capricho de creer que las milongas deben ser oídas donde precisamente no se cantan: en el campo. Allí tendrían un sabor más local, más criollo, en toda la acepción genérica de la palabra".

Los deseos de Ricardo Sánchez se cumplieron ampliamente. La Milonga ya antes del 1900 —la época de Ezeiza, Navas, Vázquez, etc.— fué la forma melódica obligada de la payada de contrapunto, que antiguamente se cumplía "por cifra". Hoy, esta fórmula de la Milonga, ya ha desaparecido.

LA MUSICA DE LA MILONGA.

Aparte de la payada de contrapunto, a fines del siglo XIX, la Milonga como simple canción criolla compite brillantemente con el Estilo y con la Cifra. Evade por el Norte la frontera uruguaya y adentrándose en el Sur del Brasil, oiremos decir en 1912 a João Cezimbra Jacques en su hermoso libro costumbrista "Assumptos do Rio Grande do Sul" estas definitivas palabras: "Milonga. Especie de música creoula platina cantada ao som da guitarra (violão) e que está também, como a meia-canha, e o pericon, adaptada entre a gaúchada riograndense da fronteira". El mismo autor trae luego unos "Versos gaúchos para serem cantados na toada de Milonga":

"Tenho saudosa lembrança
Dos pagos onde nasci,
Dos meus tempos da criança
Que tão felizes eu vivi".

Es la primitiva Milonga para la estrofa en cuartetas.

Musicalmente hablando, la primitiva Milonga constaba de sólo dos frases (cuatro compases) que al repetirse textualmente una vez, cubrían los cuatro versos de la estrofa (Véase Milonga N° 1). En una evolución más avanzada surge la Milonga de cuatro frases distintas (ocho compases). El cambio de estrofa literaria: sextina, octavilla y décima, fué ensanchando la estructura musical de la Milonga; sin embargo, al abarcar la décima no llegó a crear una nueva forma musical similar a la del Estilo que se halla en plena correspondencia con el movimiento de los diez versos. La décima cantada "por milonga" —la décima se canta además por Estilo y por Cifra— tiene una sección intermedia en la cual a manera de un antiguo recitativo, la voz, sin configurar una curva melódica abierta, "dice", más que canta, los versos centrales.

La frase característica de la Milonga está integrada por dos pies binarios, en el compás capital, precedidos por una anacrusa:

Se dan muy a menudo estas otras dos combinaciones, dejando constancia que, como toda la lírica popular uruguaya, es silábica —sílabas contra nota— no existiendo en ningún caso la condición melismática de un floreo:

Se ha llamado "pie de milonga" a la fórmula que hemos marcado con una cruz

en los precedentes esquemas. No es desde luego, privativo de la Milonga, pero es el que la define frente al pie de Estilo representado por una corchea seguida de dos semicorcheas. Debe agregarse que este pie de Milonga lo hallamos en melodías incaicas, en músicas de indígenas del Chaco argentino y... en el Cake-walk! Incluso se ha dicho que este pie es el que define la influencia negra en la música americana. Lo curioso es que revisando cancioneros africanos, nunca lo hemos podido localizar...

La mayor parte de las Milongas que hemos recogido se entonan para la estrofa de la décima, precedidas por un prelude instrumental a la guitarra, en las bordonas, que se repite bajo la misma característica como acompañamiento, cuando se eleva la voz. Presenta en la mayoría de los casos estas tres fórmulas:

La extensión de la Milonga criolla en el ámbito rural uruguayo es tal, que incide sobre otras especies circundantes. Así, el Estilo se "amilonga", y hasta surge una suerte de Polca con ritmo de este carácter, pero con frase melódica de Milonga que corre bajo el nombre de "Polca Canaria". En un artículo anterior ya lo hemos comentado y transcribimos algunos ejemplos de su música.

TRES EJEMPLOS DE MILONGA.

Milonga (1). — Es la primitiva Milonga de sólo dos frases y la hemos recogido dentro del cancionero infantil uruguayo; es la única de carácter criollo en nuestro stock de canciones de niños. Su curva melódica abierta en el final, le da un carácter de movimiento continuo. Se halla emparentada visiblemente con aquella célebre Milonga del 1900 del músico argentino Francisco Hargreaves que todos hemos tarareado alguna vez: "Bartolo tenía una flauta..."

La letra de "Un pato pelao volaba", con pequeñas variantes, circula también por las provincias mediterráneas de la Argentina. Isabel Aretz Thiele la recogió en Amaicha del Valle (Tucumán) bajo una forma melódica completamente distinta y con el título de "Me llevan al Ecuador".

Milonga (2). — Lleva el número 345 de la colección de la Sección Investigaciones Musicales del Instituto de Estudios Superiores. La grabamos en el pueblo Aiguá (Maldonado) y nos fué cantada con fresco gracejo por Olegario Velázquez acompañado a la guitarra por Antonio Pagola. Velázquez tiene 75 años y la oyó cuando tenía 12, en Caracoles, 9ª sección del departamento de Maldonado, de donde es oriundo. Es la vieja Milonga de cuatro frases que ha ensanchado artificialmente su sección intermedia para cubrir las diez líneas de la décima con una repetición del segundo verso que le hace ascender a once. El asterisco en el cuarto compás indica que en ese lugar el músico sigue un tramo de acompañamiento sin melodía. Sin embargo, la idea melódica no está interrumpida, razón por la cual hemos hecho entrar dentro del mismo compás la anacrusa interna que precede al siguiente.

Milonga (3). — Nos fué registrada en la ciudad de Minas por Wenceslao Núñez y lleva el número 200 de esta colección. La recibí por tradición oral de un tío suyo residente en Arroyo del Medio, Barriga Negra (6ª sección de Lavalleja) hace unos 25 años. Aunque su morfología musical es similar a la anterior, se halla en modo menor y contrasta por su espíritu melancólico con la gracia pimpante, en modo mayor, de la precedente. Su ámbito melódico es reducido y configura una suerte de antiguo recitativo.

Su letra realmente admirable, es de una complejidad casi culterana y debe andar con otras variantes en algún poemario del 1600. El concepto es el de una "décima de opósitos" y la forma responde a la rica estructura de la "décima en glosa" conocida en el Uruguay desde el coloniaje bajo el

título de "Trovo". Si el lector subrava el último verso de las cuatro estrofas desvelará una cuarteta con sentido independiente que se llama "cabeza" —que se glosa en los cuatro pies de décima— y que dice así:

Siento y no siento sentir
De un sentimiento que tengo;
Que he sentido sin sentir
Que estoy sin sentir sintiendo.

La más refinada alquimia de la versificación se conserva por la vía popular desde hace 300 años...

Lauro AYESTARÁN

Milonga (3)

M.M. $\text{♩} = 104$

Minas

200.

LETRA

I

Digo que siento desvelo,
Digo que siento alicción.
Digo de corazón,
Digo que llorar no puedo,
Digo que en mi triste suelo.
Digo que padezco, sí,
Digo que puesto a sufrir,
Digo que dentro de un lecho,
Digo que dentro 'e mi pecho,
SIENTO Y NO SIENTO SENTIR.

II

Salvo estoy de mi entender,
Salvo de hacer exigencia,
Salvo de correspondencia,
Salvo me tiene un deber;
Salvo de todo placer,
Salvo de una dicha vengo,
Salvo estoy porque comprendo.
Salvo de un buen porvenir,
Salvo vivo de morir,
DE UN SENTIMIENTO QUE TENGO.

III

Quisiera que el más cantor,
Quisiera un consejo darme,
Quisiera nunca acordarme,
Quisiera tener valor;
Quisiera en este dolor,
Quisiera hacer dividir,
Quisiera para vivir,
Quisiera el alma serena,
Quisiera apartar las penas,
QUE HE SENTIDO SIN SENTIR

IV

Tengo en el sentido valor,
Tengo cambiado el pesar.
Tengo que recuperar,
Tengo la esperanza en Dios;
Tengo en este gran dolor,
Tengo el alma batiendo,
Tengo que vivir sufriendo,
Tengo una pequeña duda,
Tengo en mi mente segura,
QUE ESTOY SIN SENTIR SINTIENDO.