

libro investigación **ensayo** crónica crítica

Lauro Ayestarán

Panorama del folklora musical uruguayo

El Día, año XVI, n° 774, Supl. dominical, 16-xi-1947, Montevideo, Uruguay

En anexo:

Carta de la lectora Rachel Blanchard de Demarco, publicada el 23 de noviembre de 1947, identificando el Guitarrero de Durazno cuya foto ilustra el ensayo de Lauro Ayestarán, y que el propio musicólogo adjuntó a su publicación en sus archivos.

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

PANORAMA DEL FOLKLORE MUSICAL URUGUAYO

¿Se halla en vigencia el folklore musical uruguayo?

EN esta naciente ciencia del folklore, es frecuente aunque absurdo, que las teorías precedan a la etapa del acopio de los materiales. En el orden de la música, no se han publicado todavía en el medio americano las grandes colecciones de relevamiento folklórico, pero desde hace años no existe persona que se haya acercado al tema y que no tenga su teoría al respecto. Por ejemplo: hemos oído decir muchísimas veces que nuestra música popular proviene de la música popular española. Y aunque sea inconcebible, todavía a nadie se le ha ocurrido cotejar científicamente ambos cancioneros en sus líneas generales.

Las grabaciones de música popular que hemos recogido en el corto lapso de dos años y en sólo quince viajes de relevamiento por el interior de la República. Si ello no fuera todavía suficiente, tiene el propio montevideano un hecho de fuerte prosapia folklórica que pasa casi todos los días ante su vista y oído: el riquísimo juego del tamboril, cuya rítmica recibida por tradición oral, iletrada, poco tiene que ver con lo que se conoce de cancioneros africanos y que además se distingue perfectamente de los membranófonos brasileños o antillanos.

La segunda teoría que sustenta que todo lo nuestro es simple producto de importación, falla por su equivocado planteamiento. Ningún folklore nace por genera-

CLASIFICACION DE LAS DANZAS PRACTICADAS EN EL URUGUAY

1. DANZAS COLECTIVAS.

Varones solos, mujeres solas o varones y mujeres—sin reconocerse como parejas—ejecutan las evoluciones.

Rondas Infantiles.
Danzas guerreras de charrúas.
Rituales africanos.

2. DANZAS INDIVIDUALES.

El hombre solo o la mujer sola realizan la danza.

Sarabanda. (Ex)
Solo Inglés. (Ex)
Malambo. (Ex)

INDEPENDIENTE
Bailan en líneas, no se coordinan con las evoluciones de otras parejas.
Bailan en líneas, no se coordinan con las evoluciones de otras parejas.
Bailan en líneas, no se coordinan con las evoluciones de otras parejas.

Refalosa.
Pardango.
Gato. (Ex)
Firmeza. (Ex)
Jota.
Huelta. (Ex)

GRAVES-VIVAS
Alentran tiempos lentos con tiempos vivos.

Gavota.
Mirus montonero.
Rigodon.

SEMI-GRAVES.
Características tiempos moderados.

Contradanza.
Mirus.
Cuadrilla.

EN CONJUNTO
Bailan en líneas, no se coordinan con las evoluciones de otras parejas.

GRAVES-VIVAS.
Alentran movimientos lentos con movimientos alegres.

Cielito.
Pericón.
Media Caña.
Candombe.
Lanceros.
Pas-de-quatre.

3. DANZAS DE PAREJA.

Hombre y mujer se reconocen como compañeros y bailan con ese carácter.

SUELTA
Hombre y mujer bailan sueltas. Simultáneamente se toman las manos o se entrelazan en figuras como el vals.

TOMADA
Hombre y mujer bailan principalmente tomados.

INDEPENDIENTE
La pareja baila sin relación con otras parejas.

ENLAZADA
Se toman sin estrecharse.

ABRAZADA
Se toman principalmente.

Vals.
Polca.
Mazurca
Galop.
Varsóviana.
Redova.
Cholis.
Habenera o Danza Simarrita.
Scalping.

Milonga.
Tango.
Ranchera.
(Modernos).

NOTAS

Se adopta la clasificación de Carlos Vega creada para las danzas practicadas en la Argentina, siguiendo criterios consagrados. Véanse las clasificaciones de Carl Sachs. Esta clasificación sólo se refiere al aspecto coreográfico de las danzas. Se subrayan las danzas nacionales.

La abreviatura "Ex" indica que por excepción no socializada se bailaron en el Uruguay dichas danzas. A veces son simples inmigraciones transitorias y reducidas, como el Gato.

no desde luego en un hecho aislado que, como tal, puede constituir una excepción no socializada. Los alcances de este grave problema quedan fuera de las limitaciones expositivas del presente artículo. Nos referimos a él, como ejemplo de este estado de cosas entre nosotros.

Corren además en nuestro medio ambiente dos teorías apresuradas y negativas con respecto a la existencia de un acervo musical en el orden popular. La primera sostiene que nuestro folklore se halla ya completamente perdido; la segunda, que algo queda pero que ello es simple producto de importación.

A la primera debemos contestar con un documento simple y evidente: las seis-cien-

ción espontánea. Más aún. Con respecto a su comunidad con algunas danzas argentinas o con otras riograndenses en los departamentos norteros, debemos decir que lo que ocurre simplemente es que el mapa folklórico no coincide con el mapa político; en primer término, porque su origen es anterior a la Revolución de Mayo de 1810. Los grandes cancioneros cabalgan por encima de la geografía. Y los grandes cancioneros son las reales unidades musicológicas más aún que las razas, las naciones o los simples ámbitos geográficos. Por lo menos son las unidades sonoras, y de sonido se trata cuando uno se refiere al folklore musical. Todos los países de América comparten con sus vecinos sus es-

pecias populares. El folklore se ríe de la geografía. Una derivación de este problema estaría en esa otra proposición que se ha agitado en ambientes más o menos cultos: tal danza proviene de tal región extranjera. luego no es nacional. En pura ley folklórica, crear es deformar en su más alto y noble sentido. Sería lo mismo que negar autenticidad andaluza al "cante jondo" porque provenga de un vasto cancionero árabe que penetró en España durante el milenio de la dominación, el cual a su vez parece provenir de la antigua cantilación hebrea, dada la curiosa similitud del canto de la sinagoga con el del "ablañillo andaluz".

Los primeros ensayos folklóricos

Tres personas nos han precedido aisladamente y en forma esporádica en esta tarea musicológica. Justo es consignar sus nombres. La primera pautaación de música popular rioplatense data de 1883, cuando

Fuera de estos tres aislados intentos y de algunas partituras de salón que contienen motivos criollos — los pericones y estilos de Grasso, Leopoldo Díaz, Bernabé Obeso, Carmelo Calvo, Bruno Goyeneche y Pedro José Saralegui o las pautaciones aisladas de "El Fogón" benemérito — ningún otro documento nos conecta con nuestro pasado musical en el orden popular y por la vía de la notación. En toda América, por otro lado, ocurre lo mismo. Salvo dos o tres compases sueltos de algún via-

jero apresurado de los tiempos coloniales — ¡vaya uno a saber qué fidelidad pueden tener! — ninguna otra cosa queda de sesenta años atrás. La escala pentatónica fué fijada recién en 1897 por el músico cuzqueño José Castro, y el libro capital de los esposos d'Harcourt "La Musique des Incas", sobre el cual se apoya a veces cierta pretendida reconstrucción de la música del incaato, fué impreso en 1924 y

dos, desde luego — sabemos que se practicaron hasta 1850 en el Uruguay siete especies en el orden de la canción popular. Son ellas: Triste, Cielito, Media Caña, Refalosa, Cadena, Perico y Mal-Ambo. No se extraña el lector por estas tres últimas. La referencia fué estampada por el viajero Espinosa que llegó al Uruguay en junio de 1794 en el viaje de las corbetas "Descubierta" y "Atrevida", quien asegura que oyó cantar al gaucho o "guazo" — como él llama — de nuestro campo, unas "raras seguidillas desentonadas que llaman de Cadena, o Perico o Mal-Ambo, acompañándolo con una desacordada guitarrilla que siempre es un tiple".

Cielito, Media Caña y Refalosa, se dan en su forma vocal y en su forma coreográfica, razón por la cual los veremos figurar también en el cuadro de las danzas.

Desde mediados del siglo pasado a la fecha, sabemos por testigos presenciales y hasta por la referencia bibliográfica que

Las Danzas

La publicación del cuadro de clasificación de las danzas que se practicaron en el Uruguay, nos exime de comentario, excepto en dos casos que quizás provoquen alguna duda en el lector.

Entre las danzas colectivas hemos hecho figurar las "Danzas guerreras de los charrúas". No es una fantasía deductiva. Nos apoyamos en el llamado "Códice Vilardebó" que se conserva en el Museo Histórico Nacional. El Sargento Mayor Benito Silva, refugiado en 1825 en una tribu charrúa, trae una referencia trascendental acerca de su vocabulario y asevera que "La señal de que el enemigo se acerca, o de alarma es una llamada con una guampa y ponerse a dar vueltas en hilera unos detrás de otros, mientras que las mujeres se ponen a cantar de un modo lúgubre que hace enterdecer".

Hemos diferenciado perfectamente el Ri-



EL GUITARRERO. Sus melodías fueron registradas en Durazno en 1943 por Isabel Aretz-Thiele.



EL ACORDEONISTA. Nos registró en Paysandú una antiquísima Polca cantada. (Foto de Apolo Ronchi).

Ventura R. Lynch publica su célebre folleto "La provincia de Buenos Aires hasta la definición de la cuestión capital de la República". Una de sus melodías fué recogida de un paisano por el coronel oriental Andrés Baraldo. Se trata de un pericón.

La segunda pautaación la hallamos en 1911 cuando el pianista alemán Albert Friedenthal edita en Berlín su "Stimmen der Wolker" que trae un bello estilo uruguayo y el Pericón de Gerardo Grasso. Friedenthal había estado en Montevideo en 1890 y además en 1913 publica su libro "Musik, Tanz und Dichtung bei den Kreolen Amerikas" en el cual analiza la forma estrófica de la Décima.

En 1943, la investigadora argentina Isabel Aretz-Thiele realizó el primer cateo científico de nuestro folklore. La acompañamos en su tarea y recogimos en Montevideo, Minas, Durazno y San José, unas 150 melodías.

recogido unos años antes de fuentes humanas que aún viven.

En 1945 el Instituto de Estudios Superiores, al través de su Sección de Investigaciones Musicales nos proporcionó un grabador eléctrico y los discos vírgenes correspondientes. Llevamos ya dos años de trabajo y hemos logrado tomar unas seiscientas grabaciones, verdaderos tesoros muchas de ellas, de literatura y música popular. Esperamos llegar a los dos o tres millares antes de echar las bases de las formas arquetípicas de nuestro cancionero. A manera de anticipo iremos sacando a luz en próximos artículos algunos de sus más interesantes y auténticos ejemplos.

Con la simple enumeración y clasificación de las danzas y canciones que se dan en nuestro ámbito territorial, cerramos el presente comentario inicial.

Las canciones

Por documentos fidedignos — no pauta-

constituye la llamada "fuente seca", que el Uruguay dispuso de otras siete especies diferenciadas de la canción, coincidentes probablemente algunas de ellas con las anteriores: 1) Estilo, Triste o Décima, 2) Cifra, 3) Vidalita, 4) Milonga, 5) Vals, 6) Tango y 7) Canción criolla, sobre la forma literaria del romance, la sextina o el cuarteto octosílabo asonantado en su tercer o cuarto versos pero sin continuación romanceda de rima (recuérdese "La loca del Bequeló" o la "Canción del carrero").

Además, se cuenta con muchas otras suertes vocales que, melódicamente, repiten las canciones anteriores y por lo tanto no configuran una especie musical distinta. Tales, la "Payada de contrapunto", el "Compuesto" (hecho preferentemente por Estilo o por Milonga), el "Trobo" o "Décima en glosa" sobre melodía de Estilo y las viejas "Serentas" casi siempre en forma de Vals.

tual Africano que llega durante el coloniaje del muy posterior Candombe que, de acuerdo con todas las referencias de los memorialistas de la primera mitad del siglo XIX, sólo se trataba de una variante pantomímica parecida a la antigua Contradanza, por la formación "en calle" — el "lonways" de la Contradanza — de hombres frente a mujeres, y por la "rueda" que tanta similitud tiene con el "round" de la vetusta "country-dance". No aventuramos teoría con respecto a la influencia de la danza inglesa sobre el Candombe. Solamente decimos que se trataba de una danza que corresponde a la misma clasificación.

Desde luego que este cuadro no es definitivo, pero de todas maneras, hora es de tender las grandes líneas generales. La aparición de algunas danzas quizás provoque extrañeza; en artículos posteriores iremos justificando esas inclusiones.

Leuro AYESTARAN.

UN VIEJO GUITARRERO DE DURAZNO

En una nota aparecida en nuestro Suplemento del domingo ppdo., se publicó la foto anónima de un viejo guitarrero de Durazno. Acerca de su identidad, nos informa esta emotiva carta que hemos recibido de la Sra. Rachela Blanchard de Demarco, en la que se evoca la simpática figura de don Benito Margarito Tuero, conocido en aquel ambiente por Tío Benito. Dice así la interesante carta:

Durazno, 18 de noviembre de 1947. — Señor Rafael Batlle Pacheco. Redactor de EL DIA. — Muy estimado señor: En el Suplemento de EL DIA, fecha 16 del que rige, apareció la fotografía de un guitarrista de Durazno que mucho ha llamado la atención en todos los círculos; porque era una persona sumamente conocida en nuestro ambiente por su integridad y hombría de bien.

El Suplemento, que siempre se luce con interesantes fotografías y comentarios de todo el mundo, se hizo un honor más, con esa foto tan bien tomada, que en realidad no se puede exigir más parecido.

Le llamábamos Tío Benito — ese era su nombre; chicos y grandes le llamaban así—, como si su persona estuviera emparentada con todos.

Fué un decidido y fiel batllista; mas, era apasionado por esos ideales; la foto de Batlle lucía bien encuadrada en su dormitorio como su más fiel amigo. Honrado a carta cabal, su palabra era una escritura.

Prolijo, limpio, hábil como pocos a su edad lo son, poseía muchas habilidades lo que hacía con tal prolijidad como el más com-



petente; trabajaba la madera de coronilla en mangos de herramientas y otras figuras labradas, trabajaba también en hueso, la guampa, tientos con los que hacía artísticos aperos; hasta su propia casita está armada por madera de álamo plantados, cultivados y más tarde labrados por sus propias manos cuando, en sus últimos años, con sus pequeños ahorros levantó su casita en la calle República Española, que sigue cuidada y conservada como una reliquia de familia.

Amigo de las flores y las plantas, que él mismo cultivaba; en su casita nunca se le hallaba ocioso ni descuidado en su aseo; nadie llegó a ella sin recibir una atención de él, quien era servicial y generoso.

Emparentado a familias muy estimadas de esta ciudad, todos querían al Tío Benito, mucho.

Falleció a los 90 años de edad, soltero, el 18 de abril de 1945, de modo que esa foto aparecida en el Suplemento era de las últimas.

Yo me alegré mucho al verla, pues era persona gratisima en mi hogar, que fué también el suyo.

Se llamaba Benito Margarito Tuero; la que escribe estas líneas con orgullo es su sobrina, le heredó sus ideales de libertad y democracia batllista.

Quise darle estos datos porque estos días el Suplemento corrió de mano en mano, diciendo todos con simpatía ¡Es tío Benito! aunque no dice su nombre.

Pide a Ud. disculpa si distraigo su tiempo con estos comentarios. — Saludo muy atentamente Rachela Blanchard de mente: Rachela Blanchard de