

Veniard, Juan María

La media caña. Su música

Revista del Instituto de Investigación Musicológica “Carlos Vega”

Año XXX, N° 30, 2016

Este documento está disponible en la Biblioteca Digital de la Universidad Católica Argentina, repositorio institucional desarrollado por la Biblioteca Central “San Benito Abad”. Su objetivo es difundir y preservar la producción intelectual de la Institución.

La Biblioteca posee la autorización del autor para su divulgación en línea.

Cómo citar el documento:

Veniard, Juan M. “La media caña : su música” [en línea]. *Revista del Instituto de Investigación Musicológica “Carlos Vega”*, 30,30 (2016). Disponible en:
<http://bibliotecadigital.uca.edu.ar/repositorio/revistas/media-cana-su-musica-veniard.pdf> [Fecha de consulta:.....]

LA MEDIA CAÑA. SU MÚSICA

JUAN MARÍA VENIARD
(Universidad del Salvador, Argentina)

Resumen

La media caña, danza tradicional rioplatense, tuvo probada vigencia en la primera mitad del siglo XIX. Danza de estrado en la actualidad, de su música y coreografía originales es bien poco lo que sabemos. Por medio de los documentos que nos han llegado, las versiones actuales y lo que tenemos por ejemplos musicales que se han recopilado oportunamente, podemos hacer un estudio de su música que nos acerque a la especie original.

Palabras clave: Danza tradicional – Argentina – Análisis musical – Media caña.

THE *MEDIA CAÑA*. ITS MUSIC

Abstract

The *media caña*, a traditional Rio de la Plata dance, proved validity along the first half of the XIX century. Nowadays a spectacle dance, it is very little what we know about its original music and choreography. It's been throughout the documents that outlasted, various old musical recompilations and some contemporary examples, that we were able to carry out a study of its music, ultimately letting us to make an approach to the original species.

Key words: Traditional dance – Argentina – Musical analysis – *Media caña*.

* * *

La media caña es una danza tradicional rioplatense que tuvo conocida vigencia en la primera mitad del siglo XIX. Fue popular y gaucha y, por lo tanto, no fue danza salonesca. Era, más bien, de bailes de candil. Se bailó por varias parejas pero no por numerosas parejas. Se acompañó, en su momento, por guitarra en la zona pampeana y por arpa en zona central del país. Poseía las infaltables coplas que en su letra hacían referencia al nombre con que se la distinguía.

Sobre su designación y la referencia consiguiente en las coplas, hemos visto variadas opiniones sobre el origen: a la bota de media caña, a la limeta

con caña y a la figura coreográfica de “media caña”. Esta última tiene su lógica pero no sabemos si esa figura recibía ese nombre en esta danza cuando adquirió la designación. Cualquiera que lea coplas auténticas, recogidas de la tradición oral –o publicadas en su momento, como las de Hilario Ascasubi–, puede encontrar en ellas un sentido equívoco fácilmente reconocible. Las que eran improvisadas han quedado, sin duda, por haber hecho fama. No puede pensarse que los antiguos fuesen tan inocentes como para no encontrarles a ellas el doble sentido que parecen poseer. Sin duda esto ha sido causa de que no entrase en reuniones serias. Sin embargo fue danza del gusto del partido federal en tiempos de Rosas, por todo aquello que el gauchaje le significaba como celador de su sostén político. De manera que se escuchaba en fiestas federales en patios de casas y otros espacios urbanos. También fue común acompañar con su música las pruebas que hacían los volatines en sus actuaciones al aire libre o en locales precarios.

De su música y coreografía original es bien poco lo que sabemos, pese a todo lo que la hallamos nombrada en el pasado. Es muy conocida la referencia que se hace del vocablo “media caña” en la letra del sainete local *La boda de Chivico y Pancha*, del que se registra varias veces su representación en teatro, alrededor de la década del treinta del siglo XIX. Se encuentra en la estrofa en que se invita al guitarrero a tocar “pericón de media caña”, que puede no significar esta danza sino el pericón con la figura de “media caña” y que, en otras *versíadas*, aparece también señalado el bailar “media caña y caña entera”.

Pero, de todos modos, hubo una danza reconocible como “media caña”. Es la misma que ilustra con este nombre Carlos Enrique Pellegrini en su serie *Recuerdos del Río de la Plata* (1841), acuarela pintada en la década anterior, en la que se ve a tres parejas en línea, posiblemente haciendo un molinete (parece verse una cuarta más atrás). Del carácter de la danza tenemos las interesantes apreciaciones de Arsène Isabelle (*Voyage á Buenos-Ayres...*) – según observaciones que datan de 1830 a 1834– y que, en lo personal, ya hemos reproducido más de una vez: “Todo ese bullicio, esa confusión, esa alegría bárbara vienen de la pulpería vecina en donde un *compadrito* rasgueando la guitarra hace danzar a los negros o a los mestizos, una danza inmoral llamada *media caña* [...]”¹. Respecto de ella señala que está formada por “...cantos monótonos de salmodias, interrumpidos por otros cantos bruscos sobre un compás apresurado.”

¹ En VENIARD, J.M, 2014: 73 se ha reproducido el párrafo entero según nuestra propia traducción del francés.

Ventura R. Lynch, en su interesante y citado libro *La Provincia de Buenos Aires hasta la definición de la cuestión Capital...* (1883), sólo nombra, entre las danzas que describe, a la media caña y no da ninguna noticia de ella ni ejemplo musical. Arturo Berutti, contemporáneo con su estudio sobre música tradicional, en la serie de artículos *Aires nacionales* (1882)², da una descripción de esta danza, que parece haberla visto bailar en su Cuyo natal por los detalles que ofrece, teniendo en cuenta que se crió en San Juan y residió unos años en Mendoza. La asocia a la zamacueca, como derivado de ella, junto con el *escondido*, la *pinzona* y el *amor*, quizás por lo que de zamacueca tiene, según veremos. Señala, según lo habrá visto –al menos– unos quince años antes, que “es el baile más original y chistoso que se pueda imaginar”, dado que lo tienen que bailar todas parejas que tuvieran una pretendida relación amorosa entre ellos. También hace suponer que ya no poseía un carácter inmoral o inconveniente, aun para un ambiente social rústico.

Indica Berutti que se suele bailar por ocho o diez parejas. Describe en detalle la danza: hay una introducción del guitarrero mientras se ubican las parejas en círculo, “da principio la danza con un aire de zamacueca cantando un verso cualquiera y todos los bailarines dan una vuelta redonda como la de los Lanceros, pero sin hacer cadena”, hasta ubicarse en el lugar de partida; “inmediatamente el cantor pone punto final a la música, dando un presto golpe en la madera del *instrumento*.”³ Es entonces que tienen lugar el contrapunto de versos entre cada pareja, según el sistema conocido: primero el varón requiriendo amores y respuesta de la mujer. Pero en este caso, según Berutti, las coplas son de intención verdadera y no de ocurrencias graciosas al acaso, como en el pericón. Y expresa: “Inmediatamente el *guitarrero* inicia un *aire de valse*, entonando un verso conforme a la melodía.” La pareja valsa dentro del círculo de las demás que, tomadas de la mano, circulan “acompañadamente”, hasta que el guitarrero concluya. Se sigue en forma similar con cada una de las parejas, hasta que se da una orden en voz alta y van a sus respectivos asientos a “*echar un trago de chicha baya*”⁴, que esto por sí sólo está significando el carácter popular de la reunión y su ubicación geográfica.

No hay referencia en la descripción anterior al empleo, en algún momento, del término “media caña”. Por lo tanto tampoco sabemos por qué a esta danza descrita se la denominaba allí con esta designación. En este caso podría tratarse de una especie o variante local. Pero es la descripción

² En VENIARD, J.M., 1981: 341-360 se encuentra la única reproducción de estos textos.

³ Ídem ant.: 346.

⁴ Ídem ant.:347.

contemporánea de lo denominado “media caña” que tenemos –vista en San Juan o Mendoza y publicada en Buenos Aires–, que musicalmente se presenta formada de la siguiente manera: Introducción; zamacueca – vals.

Dejando de lado las repeticiones para que todas las parejas bailaran, la estructura conformada por una introducción y dos danzas de carácter diverso es común en nuestra música tradicional; también que haya cierta oposición de carácter y que una de ellas sea vals. De modo que, según la descripción, estamos ante una danza popular de estructura bipartita, que ha sido muy común en la primera mitad del siglo XIX. Es de suponer, acá, que el vals no fuera pausado y, por lo tanto, constituyera el tiempo más movido de la danza. De todas maneras no había oposición de tiempos.

Juan Álvarez, en su interesante libro *Orígenes de la música argentina* (1908)⁵, sólo se refiere a la media caña por medio de una copla, con que ejemplifica la presencia de palabras que dan denominación a una danza. La muestra es de la calidad de todas las que se han conservado de esta danza y hemos señalado por su carácter equívoco.

En la actualidad la media caña se ha constituido en una especie con un solo ejemplo musical, de estructura única con sus correspondientes frases melódicas. Es la que se conoce y baila, y que hoy es danza de estrado. Surge ésta de una versión dada a conocer por Andrés Chazarreta. Veamos el caso.

La media caña de Andrés Chazarreta

En 1913 Chazarreta brinda, a un público general, un ejemplo de media caña sin duda recogido en Santiago del Estero. Aparece reproducido en la revista *Caras y caretas* ilustrando un artículo de Carlos Schaefer Gallo, con título: “La danza regional”, bajo bandeleta: “*Caras y Caretas*” en *Santiago del Estero*. Dado que reproduce, en fotos, a bailarines del conjunto de danzas de Chazarreta y a él mismo, aparentemente, acompañándolos en arpa, los comentarios del autor sobre esta danza y las otras dos que presenta (*llanto* y *sombrero*) son para ser tenidas en cuenta, al menos como versión de Chazarreta en ese momento. Respecto de la media caña señala el articulista: “El compás de su música es muy semejante al del Pericón. Consta de varias partes: además de la introducción, la cadena, un compás de zamba, y otro de gato, que es el *alegrecito*.”⁶ Debe aclararse que por “compás” está queriendo señalar “movimiento” y “ritmo”, según el modo antiguo y popular de designar. También debemos llamar la atención que las

⁵ ÁLVAREZ, J., 1908: 25.

⁶ SCHAEFER GALLO, C., 1913: s/p.

“partes”, en el comentario, quedan confundidas entre las coreográficas y las musicales.

Sigue señalando el articulista: “La *Media caña*, es bailada por varias parejas. Las mujeres se colocan en hilera frente a los hombres; y comienzan las figuras. Luego, siguiéndose la cadena, baila cada uno con las que quedan firmes en su puesto.” Acá hay variedad respecto de lo que señalaba Berutti, pero desde el punto de vista musical responde a estructura semejante.

En el artículo se presenta, como ilustración musical, la reproducción de una copia manuscrita en una hoja, en escritura pianística, que en su encabezamiento dice: “Baile criollo. / La media Caña. / (una parte de la música)”. Está señalada “All. Mod.”, esto es: moderadamente alegre (movido), que es el mismo tiempo que se indicó para las otras dos danzas reproducidas. En la parte superior derecha de la hoja está la firma de Andrés Chazarreta, como signo de autoría. Esta página, con “parte de la música”, integraría la media caña que luego se publicaría en el primero de los álbumes de música santiagueña de éste, en 1916. Debemos señalar que, cuando a mediados de 1911 Chazarreta estrenó su conjunto de bailes en Tucumán, incluyó esta danza en sus presentaciones y que fue la que más llamó la atención “por su originalidad”⁷. Ella sería la misma o similar, sin duda, a lo que se había dado a conocer en la popular publicación porteña, más el agregado que la completa, al menos, porque el ejemplo reproducido no presenta más que la introducción y la parte primera, sin ninguna indicación de divisiones.

La introducción consta de dieciséis compases: cuatro, que se repiten y otros cuatro también con signo de repetición, que forman dos frases de acompañamiento de pericón. Lo que sigue, en otros dieciséis compases que se repiten (treinta y dos, en total), es zamba. Finaliza con cuatro compases del pericón inicial, en idéntica forma que la anterior. De modo que se trata de: Introducción (pericón) – zamba – cierre (pericón). La frase de pericón no es otra que la del inicio del de Podestá, el famoso “Juancito de Juan Moreira...” No presenta indicación de tiempos.

Esta media caña haría gran carrera posterior porque, aparte de hacerla conocer Chazarreta en sus presentaciones de espectáculo (en Buenos Aires en 1920), la incluyó, como se señaló, en su *Album Musical Santiagueño (Arte Nativo Argentino...)*⁸ y en grabaciones musicales. En ellas se presenta completa y de la manera como ha quedado hasta el presente. Con relación a la copia anterior reproducida en la revista, hay algunas

⁷ VEGA, C., 1981: 113-121, reproduciendo notas periodísticas.

⁸ *Primer Album Musical Santiagueño. Arte Nativo Argentino. Repertorio Chazarreta*, Buenos Aires, Romero y Fernández, 1916. (Otras ediciones en Buenos Aires: Editorial Musical Pirovano, álbumes 5 al 8; Ricordi Americana, toda la serie.)

diferencias entre aquella y lo que se editó en el álbum. En primer lugar, cuestión de *tiempo*: está indicado *presto*, ya no *allegro moderato*, y con indicación metronómica de negra igual a 192. En el inicio dice “Aire de Pericón”, que incluye la introducción, pero con esa velocidad queda desdibujado. Entre paréntesis, hemos visto que al bailarla –siempre en espectáculo de escenario– se hace esta introducción y el cierre, en tiempo moderado de pericón, similar al de la zamba. Los bailarines saben acomodar las cosas.

En la edición completa posterior, la introducción sufrió algún cambio en el acompañamiento, empleando acordes cerrados. Damos el ejemplo de la primera versión manuscrita, que puede compararse con las numerosas ediciones que existen y pueden fácilmente consultarse ⁹.



Ejemplo 1

La primera parte también presenta alguna diferencia. En la edición del álbum se indica: “Aire de zamba”. Se han duplicado, en el pentagrama superior, las notas inferiores del canto, que procedía por terceras paralelas según el uso tradicional. Ahora se han formado acordes, sin duda con la intención de presentar una escritura más pianística que la anterior, más bien de arpa. Damos ejemplo de la primera semifrase de aquella primera versión:

⁹ No reproducimos ejemplos tomados de la versión impresa en los álbumes, por las reservas existentes en los derechos de autor.



Ejemplo 2

También en la edición del álbum se han agregado cuatro compases al final de la parte *A*, para continuar. Lo que sigue y estos compases, no estaban incluidos en la primera copia. Continúa con una frase de ocho compases, nuevamente de pericón, pero bajo indicación “Aire de Gato”, lo que significaría hacerlo más movido pero no por eso deja de ser frase de acompañamiento de pericón. Sigue a esto una frase de gato que se asemeja a chacarera, de ocho compases. Repite las dos frases, siendo esto la parte *B*. A continuación viene lo que consideramos un *trío*, formado por una frase de ocho compases, sin repetición –como suele ser el *trío*–, constituido por la misma frase de gato-chacarera anterior, con duplicación del canto a la octava. Sigue un final (no indicado), reproducción de la segunda frase de pericón de la introducción, que corresponde hacerlo en “tiempo de pericón”, y tres compases de cierre. Como corresponde a toda danza folklórica, se señala *da capo*.

Resumiendo: Tenemos dos frases de pericón (introducción: “Aire de Pericón”) – una frase de zamba, repetida (*A*: “Aire de Zamba”) – una frase de pericón y una frase de gato-chacarera, repetidas ambas (*B*: “Aire de Gato”) – una frase de gato-chacarera (*trío*) – una frase de pericón (*coda*) – cierre.

Estamos ante una danza que presenta elementos de otras cuatro: pericón, zamba, gato y chacarera. Y como hemos visto así se baila. Pero no es un *potpourri* de danzas, como se hizo en la época, sino que se presenta como una media caña santiagueña que lleva un gato-chacarera. Se lo consignó sin ninguna indicación de que haya sido tomado de algún músico determinado, o que se encuentre difundido y pueda ser recogido en alguna región o lugar. Esta falta de especificaciones es general en las ediciones de Chazarreta en donde, a lo sumo, hay alguna indicación: “Baile nacional”, para la *Zamba de Vargas*; “Danza característica”, para *El Bailecito*; “Baile de época (Año 1840)”, en *El Cuándo*, etc., que vienen a significar que no son obras originales de él pero que él suscribe como obra propia, porque allí no se indica “adaptación”, “arreglo”, “armonización”, etc., como aparece en otros casos, de otros autores.

En los versos de la media caña que Chazarreta publica en su primer álbum hay tomado prestado y estimamos que intencionalmente, por lo ya anotado de sus inconveniencias, de modo que no se incluyó en esto nada de lo original. Señala cuatro coplas y al menos una, que identificamos, es de vidalita: “En mi pobre rancho / no existe la calma...”, que le falta el *vidalita* correspondiente agregado entre el primero y segundo verso de cada dístico y que así la anota Juan Álvarez en sus transcripciones de 1908¹⁰. Las demás coplas también nos parecen de vidalita. Quizás de este modo se hiciera entonces allí. Ya no está el “...media caña y caña y media...”, que, por otra parte, era obligado como que daba nombre a la especie. Pero, además, esto ha sido general en el autor, porque ha consignado para su canto, en muchos de los otros ejemplos que presenta, letra de poetas cultos.

De modo que podríamos dudar de la autenticidad de esta versión. Podría suponerse que el gato-chacarera haya sido un reemplazo que hizo Chazarreta del vals original, para darle más carácter criollo a su versión. No es incorrecto ponerse en esta postura, teniendo en cuenta que él podría considerarse con derecho de acriollar sus versiones en busca de autenticidad. Chazarreta es un cultor del pueblo, extraordinario difusor de la música de su región, a la que amaba, sin duda alguna, y a quien lo perseguía un vehemente deseo de dar a conocer ese acervo, quizás con el temor de que el tiempo lo hiciera desaparecer. Luchó vehementemente por eso, como es notorio, salvando dificultades e incomprendiones y triunfando ampliamente al fin. Nada de todo esto está en discusión. Pero analicemos un poco.

Chazarreta empleó los medios más aptos del momento para difundir aquello que él quería. Y el modo de hacerlo fue en el escenario, con música, danza y canto, puliendo y ordenando –sin duda– danza, música y versos, aun con actores genuinos. No estamos muy lejos, en actitud, de la presentación del pericón uruguayo por los hermanos Podestá. ¿Hasta dónde se modificó algo? ¿Ha hecho una síntesis de lo que era una determinada danza en su región?

Se impone averiguar, al menos con la media caña, si esto es así. Afortunadamente de ella tenemos ejemplos que son anteriores y pueden darnos respuesta.

Tomas de campo de la media caña

El ejemplo musical de media caña más antiguo, de que tengamos conocimiento, se encuentra en una toma registrada por Carlos Vega a un músico tucumano que la recordaba de su niñez. Fue tomada en 1939 a Juan

¹⁰ ÁLVAREZ, J., 1908.: 52.

Andrés Pérez, de 58 años de edad, en Buenos Aires donde residía ¹¹. El colector indicó: “Oída en su niñez en el Ingenio San José hacia 10 años [de edad] en las fiestas Minga. Octaviano Tula la tocaba en arpa.” Digamos que el Ingenio San José se encontraba en Yerba Buena, cercano a la capital tucumana y que la *minga* era la fiesta de fin de la cosecha, en este caso sería del fin de la zafra de caña de azúcar. Esta versión dataría, entonces, de alrededor de 1891, para ser precisos.

La versión está consignada por el colector, en forma sintética. Señala una introducción con las fórmulas de pericón (ocho compases que se repiten), que es el de *Juan Moreira* de los Podestá (1889) y una línea de zamba (ocho compases, sin repetición) que es la misma que da Chazarreta. Consigna un esquema para tres parejas, de modo que pericón y zamba se repiten tres veces. Debajo de este esquema indica: “Seguía enseguida un Gato” que pudo haber sido expresado de esta manera por el informante y no haberlo ejecutado, porque el gato no está anotado. Hace suponer que, interpretado o no, fuera “un gato” cualquiera y que constituiría el movimiento de diverso carácter. Cerraría, luego de éste, una semifrase de pericón, al menos. Mas lo destacado de esta versión es la de comprobar que, en Tucumán, se conocía la misma media caña que en Santiago del Estero, según Chazarreta la da a conocer veinticinco años más tarde. El mismo pericón, la misma zamba y un gato. Digamos que no debe extrañar que haya aparecido en Tucumán dada la cercanía cultural. Chazarreta fue fiel. Como él la presenta, así era conocida en esa región. Faltaría encontrar un ejemplar similar en Santiago del Estero.

Un ejemplar musical recogido en Santiago del Estero se encuentra en otra toma registrada por Carlos Vega, ésta al arpista Segundo Gallardo, en Añatuya, en 1945 ¹². El músico al anunciarla, señaló: “Voy a tocar la media caña, danza popular de hace... cuarenta años.” Hombre de cincuenta y siete años, deja ver que la conocía desde alrededor de 1905. Advirtamos que el hecho de ser arpista le da cierta categoría dentro de los músicos populares, interesante a la hora de evaluar su calidad pero peligroso en cuanto a la autenticidad de lo que ofrece, porque su profesionalidad pudo llevarlo a modificar el material según nuevos gustos y modas. Con esta advertencia la estudiamos. Esta media caña no fue dada a conocer inmediatamente después de recogida en 1945. Carlos Vega la seleccionó para la ilustración con grabaciones de una reedición de su *Panorama de la música popular argentina*, que no llegó a realizar. Recién se daría a conocer en la reedición

¹¹ Instituto Nacional de Musicología “Carlos Vega”, viaje 16 (1939), registro n. 1108.

¹² En: *Panorama sonoro de la música popular argentina*, recopilaciones de campo por Carlos Vega, 2da. ed., 2008 (disco 2, ej. 32).