



Lo femenino y lo masculino en las milongas rioplatenses de 1910: estereotipos y disputas

The feminine and the masculine in the milongas of Rio de la Plata of 1910: stereotypes and disputes

Adriana Cerletti

Universidad de Buenos Aires / Universidad Nacional de las Artes,
Buenos Aires, Argentina

adrianacerletti@yahoo.com.ar

Recibido: 30/ 4/2019

Aceptado: 18/ 6/2019

Publicado: 30/ 8/2019

Resumen: El presente artículo analiza el carácter representacional de la milonga rioplatense en torno al Centenario tomando como eje el momento en el que este género desplaza a la cifra como forma de acompañamiento en las payadas. Pasatiempo típico del gaucho, la payada solía ser una contienda en la que dos criollos se medían en la improvisación de versos sobre una base de guitarra; esta rivalidad, según lo recoge la literatura criollista, podía concluir a duelo de cuchillos. El trabajo indagará sobre las retóricas de género presentes en ambas formas de acompañamiento y recogidas en los discursos musicales de la bibliografía tradicional. Siguiendo la propuesta de McClary (1991) intentaremos dilucidar cuáles eran las cualidades musicales percibidas como masculinas en estas contiendas y cuáles las percibidas como femeninas con el fin de entender cómo operaban los estereotipos subyacentes a este binomio. Asimismo rastreamos la idiosincracia de estas diferencias para comprender las posibles causas del éxito arrollador que tuvo la milonga, concebida como femenina, en un contexto fuertemente heteropatriarcal como el que sentaba las bases del naciente Estado-nación argentino.

Palabras clave: milonga, cifra, retórica de género, estereotipos

Abstract: This paper analyzes the representational character of the Rio de la Plata milonga around the Centennial, taking as axis the moment in which this genre displaces the cifra as a form of accompaniment in the *payadas*. Typical gaucho's hobby, the *payada*, used to take place as a contest in which two criollos are in competition, improvising verses on a guitar base; This rivalry, according to the creole literature, could nevertheless conclude a duel of knives. The article will investigate the gender rhetoric present in both forms of accompaniment and collected in the musical discourses of the

traditional bibliography. Following the proposal of McClary (1991), we will try to clarify what would be the musical qualities perceived as masculine and what would be perceived as feminine to notice how the underlying stereotypes of this binomial operated. We will also trace the idiosyncrasy of this alterity to understand the possible causes that explain the overwhelming success of the milonga, conceived as feminine, in a strongly heteropatriarchal context that laid the foundations of the nascent Nation-state of Argentina.

Key words: milonga – cifra – genre rhetoric – stereotypes

Este trabajo¹ aborda las milongas para canto y piano de los “Aires Criollos” – colección de música folclórica de diversa naturaleza recopilada por el compositor argentino Alberto Williams (1862-1952) – con el fin de determinar cuáles serían los roles concebidos como femeninos en estas milongas, y en el imaginario en construcción del Estado-nación argentino cercano a 1910².

Proponemos que la milonga rioplatense, en su doble vertiente, rural y urbana, ofrece un prisma privilegiado para analizar posicionamientos sociales, donde lo femenino sufre distintas formas de exclusión como sujeto enunciante. En relación al folclore, la mujer se halla casi ausente en las payadas, tanto en calidad de *performer* como en las temáticas abordadas por sus músicas, de manera análoga a la imagen proyectada en la literatura criollista o gauchesca. En cercanía con el tango, la figura femenina denotada con el término “milonguita” trae la imagen de una mujer marginal que pocas veces asume una voz propia y que al corporizarse acaba siendo estigmatizada por ejercer libremente su sexualidad.

Desde el punto de vista musical, la incorporación de la milonga como forma de acompañamiento de la payada ofrece también una interesante clave interpretativa en relación a la problemática de género. Nos referimos a la cifra³, que precedió a la milonga

¹ Este estudio se realizó en el marco de la beca “Investiga Cultura: Acciones, visiones y representaciones” (2017-2018) del Ministerio de Cultura de la Nación, en Argentina; la investigación se desarrolló sobre archivos donados por la familia Williams al Instituto Nacional de Musicología “Carlos Vega”. Una versión más acotada del mismo se presentó en III Congreso Chileno de Estudios en Música Popular “Género y sexualidad en Música popular: prácticas, articulaciones y disputas”, organizado por la ASEMPCh en la Universidad Alberto Hurtado, Santiago de Chile, del 9 al 11 de enero del 2019.

² El Centenario argentino se celebró el 25 de mayo de 1910 con grandes festejos; conmemoró la destitución del virrey español Baltasar Hidalgo de Cisneros y su reemplazo por el primer gobierno patrio, denominado Primera Junta. La Argentina se mostró entonces en todo su apogeo, los límites nacionales habían sido ya demarcados definitivamente, y el Estado nacional se hallaba organizado y consolidado, así como las más importantes instituciones (ejército, sistema educativo y servicio de correo). La riqueza de su economía se basaba en un modelo agroexportador que aún hasta el presente mantiene su vigencia; la figura del gaucho y sus icónicas payadas responden a ese imaginario rural hegemónico. Según consignan varios autores, las motivaciones históricas que orientan la representación identitaria criolla surge, además, como reacción al aluvión inmigratorio de fines del siglo XIX y primera mitad del XX. Efectivamente, más de tres millones de inmigrantes se asentaron en territorio argentino entre 1870 y 1914. Cf. Romero (1997) entre otros.

³ El género musical más común de acompañamiento en la payada durante el siglo XIX y el de mayor profundidad temporal en el acervo criollo; según Lynch permaneció inalterada desde “los felices tiempos de Santos Vega” (1883 [1953]: 53). Su estructura poética consiste en siete frases, de dos compases cada una, que mediante la repetición de una o más de ellas, da lugar a la música de una octavilla o una décima. El gran gusto de los payadores por el uso de la décima, como forma poética característica de este arte, hizo que la música de la cifra se adecuara a ella. Para conseguir esto es que se debían repetir dos de los versos y formar la décima. La repetición la encontramos en el primer verso, en forma recitada, alternada con rasgueos, trémolos y punteos de la guitarra. Cada frase corresponde a un verso, y el canto es silábico. Cf. Ayestarán (1968: 72).

como forma de acompañamiento en la payada, y que fue considerada por muchos autores como “viril por naturaleza” (Aretz: 1952, Wilkes: 1946); lo cual nos hace suponer, por contraposición, que la milonga habría sido percibida como “femenina”. Nos preguntamos entonces ¿cuáles serían las características rítmicas, melódicas y armónicas que vehiculizaron ambas tipologías? ¿Acompañarían las letras este cambio de signo? ¿En qué medida el contundente triunfo de la milonga podría relacionarse con dichos estereotipos de género? y en tal caso, ¿cómo se explicaría su éxito en un contexto fuertemente heteropatriarcal?

Para analizar el carácter representacional de la retórica de género partiremos de los planteamientos prescriptivo/normativos de D’Indy con respecto a los temas de las sonatas clásicas, siguiendo el derrotero marcado por McClary (1991). En tanto producto de negociaciones culturales realizadas en el marco de un contexto histórico dado, indagaremos también el estrecho vínculo existente entre nacionalismo e ideales de masculinidad proyectados por estas músicas.

De gauchos y chinas

Los obstáculos que impiden o dificultan, plena o parcialmente, el acceso de las mujeres a la producción musical han sido constantes a lo largo de la historia de la música, como lo documentan las musicólogas feministas de la primera ola. Entre ellos, el señero trabajo de McClary (1991) pone de relieve la importancia de las instituciones en la restricción de dichos espacios, donde las mujeres debieron desarrollar diversas estrategias para poder posicionarse como compositoras y/o intérpretes cuando la sociedad pretendía restringirlas al amateurismo propio de la vida privada⁴.

Los documentos que dan cuenta de las actividades que impulsan el canto payadoresco evidencian una tendencia similar. Tanto el *Itinerario del payador*, de Román (1957), como *El arte de los payadores*, de Moya (1959), muestran entre sus páginas una lista con los payadores argentinos que habrían tenido actuación entre 1800 y 1957. De los 240 nombres que mencionan ambos textos – a los que cabe agregar 34 nombres de payadores uruguayos vinculados a la Argentina – sólo cuatro son mujeres. Estas cifras son indicativas del desarrollo de la expresión popular hasta ese momento, y pueden confrontarse con los números recientes arrojados por las listas actuales que aparecen en el anexo de la antología de Seibel, *El canto del payador* (1998), donde sólo se menciona a la entrerriana Liliana Salvat y a la más contemporánea y reconocida Martita Suint.

Según aparece en los registros, la improvisación poética al compás de la guitarra acompaña las gestas populares desde los tiempos de las invasiones inglesas. Simón Méndez, alias “Guasquita”, habría resistido a los invasores, acompañando después a Belgrano y San Martín, y sería el primer payador del que se tiene noticia (Espora, 1945:52). Desde entonces, y tanto en la Banda Oriental como en la del otro lado del Río de la Plata, no son pocos los testimonios de lo sucedido en aquellas gestas patrias y de sus expresiones artísticas que han quedado documentados en las letras que acompañaban aquellos cantos/recitados; tal es la importancia que desempeñaron estas *performances* cuyos cantos el musicólogo Carlos Vega calificó de “gacetilla oral” de los ejércitos. Los

⁴ Diversas autoras han tratado el tema de las dificultades que han encontrado las mujeres para participar activamente de la música. Otros trabajos importantes al respecto son los de Citron (1993), Green (1997) y más contemporáneos los de Viñuela Suárez (2013) y Ramos (2013).

cielitos⁵ de Bartolomé Hidalgo (1788-1822) , primeras expresiones de la literatura gauchesca – es decir, literatura que remeda el habla del gaucho – habían sido publicados en pliegos de amplia circulación, pero a estos “cielitos patrióticos” o “militantes” se les sumaron rápidamente otras temáticas acordes a la situación del gaucho y que privilegiaban temas como la libertad y la injusticia social.

Sin abandonar dichos ámbitos de circulación, la actuación del payador se extiende, a principios del s. XX, de la pulpería al café de la ciudad, al circo criollo y al teatro, convocando a sectores sociales cada vez más amplios, aunque, tanto en ámbitos rurales como urbanos, los payadores, autodidactas, solían provenir de las clases más humildes y, en no pocas ocasiones, de origen afroamericano.

Las mujeres payadoras se registran profesionalmente desde 1896, cuando Gabino Ezeiza presenta a su discípula Aída Reina en el Circo Hnos. Petray. Según Di Santo (1987), su actuación se extiende a lo largo de unos quince años, siempre bajo la carpa circense, y es la primera que lleva el arte del payador a Europa al presentarse en 1900 en Barcelona con la compañía de dramas criollos de Joaquín Fontanella, recibiendo elogios de la prensa española. A partir de allí, y durante la primera década del siglo, Di Santo deja constancia de la presencia de otras diez payadoras que también habrían actuado en circos, teatros y cafés⁶.

La ciudad incorpora nuevas formas poéticas y musicales en la performance payadoresca: a la antigua cifra se le suman la milonga, el vals, la habanera y el estilo. Sin embargo, es la milonga el tipo de acompañamiento que resultará característico de la payada, con enorme éxito entre el nuevo público. Nuevamente diversas fuentes señalan a Gabino Ezeiza como la figura que introduce este género de acompañamiento, en una famosa contienda a contrapunto con Nemesio Trejo, que habría tenido lugar en la Boca en 1884. El testimonio de Nemesio Trejo quedó registrado en una entrevista que le concedió al diario *La Opinión* de Avellaneda:

Tiene que saber usted, mi amigo, que hasta entonces sólo se cantaba por Cifra, que era el canto del payador campesino, del gaucho propiamente dicho, y que consiste en largar los versos en seco y después meterles un ‘rasguido’ con primas y bordonas. Pero Gabino, se lo reconozco, fue el que introdujo la Milonga en la payada, cosa que resultaba más peliaguda. (...) [El contrapunto milongueado] es de Gabino, y es también un poco mío, sin vuelta de hoja. En la payada de La Boca lo iniciamos.

⁵ El cielito fue la danza y el canto patriótico por excelencia durante la Independencia, se afirmó en la región pampeana bonaerense en la época en que esta aún formaba parte del Virreinato del Río de la Plata. Vega afirma que evolucionó a partir de la llegada de una danza inglesa en 1730, como el pericón y la media caña; el primer ciclo de cielitos patrióticos, empero, tuvo lugar entre 1810 y 1820. Esta danza de pareja suelta, forma parte del acervo folklórico de la Argentina, Uruguay y Chile y tiene la particularidad de que el bailarín también canta en medio de sus giros. Los versos del cielito eran en el octosílabo de la métrica popular; sus máximos exponentes, Bartolomé Hidalgo (1788- 1822) e Hilario Ascasubi (1832-1851), fueron considerados iniciadores de la literatura gauchesca. De acuerdo con las investigaciones y la recolección folclórica realizada por Ayestarán, el cielito consta de dos períodos de cuatro frases cada uno, constituyendo un total de dieciséis compases. Hay diferentes ejemplos de frases de “Cielito” aunque en todas ellas, la melodía y el acompañamiento están elaborados en distintos compases; siendo el más común el de la melodía en 4/8 y el acompañamiento en 6/8. Cf Vega (1952) y Ayestarán (1967).

⁶ Di Santo en Seibel 1989:20.

La circunstancia particular, tan contundente y precisa, fue rescatada por Ismael Moya (1959:175), Moreno Chá (2016:231); Troncaro (2009: 207), Benedetti (2013: 27, que recoge la cita de Varela, 1979: 85) y Aharonián, (1982/2002: 7), entre otros⁷.

Ezeiza es también autor de la canción “La hija del payador” editada en Rosario sin fecha, que excepcionalmente asume la voz de una mujer. Comienza así: “Soy la morocha que canta/ cuando el pesar la acongoja (...)”, y finaliza, diciendo: “Soy la morocha argentina/ soy la hija del payador”. Es notable en este caso la similitud que presenta esta letra con la del famoso tango de Angel Villoldo (1861-1919), escrito en 1905 con música de Saborido – recordemos que Villoldo ejerció varios oficios, y entre ellos, hacia 1898, realizó también contrapuntos. En ambos casos resulta excepcional que una voz femenina aparezca encarnada en sendos compositores masculinos, pues a pesar de haber sido documentada la existencia de algunas payadoras por estas épocas, su arte no quedó registrado en antologías, como en el caso de sus congéneres masculinos; evaporándose en la oralidad.

Considerando los facticios de los “Aires criollos” recogidos por Alberto Williams, solo dos milongas se presentan como obras completas en una tipología que parece emular una payada: “Palma Criolla” de Renzo Fleisser, de la editorial Rivarola, y “El Gaucho, milonga popular” con música de F. de Mita y letra de Pedro Spelta, de la editorial montevideana Esteve. Si bien ambas se acercan al prototipo rural, la letra de la primera alude a una temática bucólica, mientras que la segunda apela al carácter pendenciero que le adjudica Lynch (1883[1953]) a la milonga como prototipo del compadraje. En ambos casos la voz pertenece a un sujeto masculino, como es propio de la literatura criollista y de la gauchesca; la china, como se denomina a la mujer del gaucho, no suele tener una voz propia, en ocasiones ni siquiera es portadora de un nombre, como sucede en el libro de horas de la argentinidad, el *Martín Fierro* de José Hernández, donde se desconoce tanto su nombre propio como su destino.

Después de esta breve contextualización en la que hemos analizado someramente la situación de los actores sociales que participan en la payada, detengámonos en la retórica de sus estructuras musicales.

De la masculina bravura a la sensualidad femenina

Según McClary (1991:16) el concepto de música absoluta emerge con el Modernismo como reacción al sentimentalismo romántico y a la cultura de masas, ambos concebidos como “femeninos”. Sabemos que la música lejos de detentar alguna supuesta autonomía, se construye al interior de un fórum público que se sirve de determinados patrones sociales de organización – entre ellos, los de género – con los cuales dialoga de forma activa. Si bien dichos códigos cambian según el contexto social y la historicidad propia de cada caso, existen también ciertos códigos extremadamente resilientes y hegemónicos, como la oposición binaria masculino/femenino mapeada respectivamente como fuerte/débil y objetivo y racional/ subjetivo y emocional. Las huellas de estas representaciones se presentan a veces de manera implícita, por ejemplo, cuando en música

⁷ Es necesario aclarar que no se ha accedido al testimonio de esta entrevista en forma directa sino a través de los autores citados, por lo que no se tienen mayores datos sobre la fuente hemerográfica. Asimismo dejamos constancia de que, a partir del estudio de Lynch, es posible refutar esta aseveración, pues en dicho texto inaugural se transcribe una payada a contrapunto por milonga entre los paisanos Esteban Ramos y Martín Santos en la localidad de Ranchos con una fecha anterior: 1883, es decir un año antes. Cf Lynch 1883 [1953]: 51. Posiblemente sea la magnitud de la contienda legendaria la que valida dicha aserción.

lo masculino es el componente no marcado o universal – caso del cierre cadencial conclusivo – en oposición a la cadencia femenina, que desplaza su resolución a la parte débil del compás.

Nos proponemos, a partir de este marco teórico, deconstruir dichas representaciones musicales desde una perspectiva discursiva, deteniéndonos en el binomio cifra-milonga, como formas de acompañamiento prototípicas de las payadas. Siendo esta performance un vehículo social de fuerte raigambre identitaria, sus formas de expresión poético-musicales pueden acercarnos a reconstruir también parte del imaginario de nación cercano al Centenario presente en la bibliografía tradicional del género. Comencemos por la antigua cifra.

En trabajos anteriores ubicamos la vasta profundidad temporal de la cifra en el acervo criollo: a partir de *El Folcklore Bonaerense*, de Ventura Lynch, sabemos que ésta ingresó muy tempranamente al repertorio, acompañando a la payada y permaneciendo “casi inalterada desde los felices tiempos de Santos Vega” (Lynch; 1883[1953]:53).

Diversas fuentes identifican a la cifra como “lo heroico”, o “lo viril por naturaleza”. A este respecto Wilkes resulta particularmente explícito al asociar dichas características con su tipo de comienzo:

La cifra grita su brío y lo mantiene sobre tiempo fuerte inicial del compás con masculina firmeza. Sus notas iniciales trasuntan la esencia misma de la canción y ¡cosa curiosa y sorprendente!, éstas se han mantenido como específicas en todos los estilos de la primera época, cuyos temas le son afines y se iniciaron, sin excepciones, al dar el tiempo. Por este solo hecho su escritura tética se sobrepone a cualesquiera imposición técnica musical argüida para suplantarla”. Y agrega: “Guerrero la consideró siempre forma tética y como tal notó su comienzo. Lo contrario – díjome – resta a la cifra su energía y decisión genuinas (Wilkes, 1946: 10).

Como podemos observar, el esfuerzo por caracterizar este tipo de comienzo enérgico se asocia asimismo a las temáticas de esa primera hora: la cifra es percibida como la representación viva de lo épico, también en función de sus letras, que exaltan las victorias patrias independentistas. De este modo, contenido y forma parecen hallar una vía de simbiosis en el imaginario de un carácter considerado “peleador”, “batallador” (Acevedo: 1998), “heroico” (López: 1998). Tal carácter bravío también es destacado por orientales como Pedro Molina, el “Indio” Toro o Braulio César, de quienes se decía “que arrancaban la pared cantando” (Arellano: 1998)⁸.

La musicóloga argentina Moreno Chá demuestra en cambio que el “comienzo más común es anacrúsico y sobre la mediante del tono mayor que se ha de desarrollar toda la melodía, siendo su rítmica muy libre y su expresión sumamente enfática” (1998:166). Transcribe, para tal efecto, dos ejemplos probatorios: una fórmula inicial de Ambrosio Ríos (1885-1931) y otra de Luis Alberto Martínez (1905-1972).

Más interesante que dirimir estas disputas sobre la autenticidad de una tendencia tética o anacrúsica en la cifra, la divergencia de estos tipos de comienzo pone en evidencia el carácter ideológico de su acentuación, la cual debía necesariamente caer en tiempo fuerte para ser considerada masculina.

Todos los autores coinciden en cambio en señalar que la característica más sobresaliente del género es la alternancia entre el acompañamiento de la guitarra y la voz, que suele realizar la fórmula de inicio del primer verso *a cappella* sobre una melodía silábica de notas repetidas en la que el canto deviene un recitado o un *recitativo cantabile*.

⁸ Caracterizaciones de Acevedo, López y Arellano en Moreno Chá (1998: 171).

Según la misma autora “los tresillos suelen aparecer frecuentemente como elemento apropiado para imprimir vigor al texto poético”⁹.

Sin embargo lo que resulta sin duda paradigmático de la especie es el tipo de acompañamiento del rasgueo de la guitarra en ráfagas de acordes en *fortissimo*, que se mueve sobre armonías de tónica y dominante del modo mayor en la introducción, los interludios, luego del primer verso y de todos los versos pares de la décima en los que casi indefectiblemente aparece.¹⁰ No hay gran variación de rango dinámico: este se mantiene generalmente entre un *mezzoforte* y un *forte*, imprimiendo a la voz “un carácter resuelto y enérgico de principio a fin”¹¹, al que se suma una gran libertad rítmica de la expresión vocal, en un permanente *rubato*.

Considerando los elementos señalados, en la cifra observamos cómo operan las convenciones que construyen el imaginario de masculinidad en este género criollo: la resiliente hegemonía que vincula la idea de fortaleza-masculinidad con el comienzo tético, el uso de dinámicas fuertes, y la preponderancia del elemento armónico y rítmico por sobre el melódico, así como el uso del modo mayor.

La retórica que subyace al estereotipo de género es literal en el segundo caso: las dinámicas fuertes se corresponden con lo masculino; el primer caso, ya analizado, contiene la misma lógica.

Con respecto a las asociaciones que vinculan la melodía a lo femenino, McClary retoma al teórico David Lewin, quien reseña los fundamentos de la teoría tonal de Rameau (McClary 1996: 16). Según Lewin, la armonía es considerada el elemento generador del proceso tonal y por lo tanto la piedra basal de la música. De manera subsidiaria, la melodía quedaría absorbida por un sistema superior a ella; el carácter femenino entonces devendría de esta dependencia y remitiría a la “delicadeza” de una línea versus la “solidez” de un sistema.

Con respecto a la organización del sistema tonal, la autora también nos recuerda la concepción de Schönberg en la *Teoría de la Armonía*, donde delimita las esferas de expresión de acuerdo a leyes de atracción y rechazo, en un contexto en el que se define el modo mayor como “natural” y, por contraposición, al modo menor como “no natural”¹². En este sentido el uso del modo mayor así como los acordes de tónica y dominante estructurantes del discurso armónico en la cifra, estarían indicando nuevamente la preminencia de lo percibido como masculino.

Dirijámonos ahora al otro extremo del binomio: ¿qué representaría entonces la milonga en términos de género? La primera comparación entre la cifra y la milonga surge del propio texto inaugural de Lynch, quien en términos de franca oposición caracteriza a los géneros taxativamente, según los actores sociales que los crean o interpretan: “los gauchos verdaderos” – es decir, los gauchos anteriores a 1852 – y el “compadraje de la ciudad y la campaña”. De dicha oposición se desprendería el carácter que define a uno y otro caso: un carácter serio en la cifra, pues responde al “carácter clásico de la filosofía del gaucho”, y otro “zandunguero” en el caso de la milonga, que habría sido creada “como una burla a los bailes que dan los negros en sus sitios. Lleva el mismo movimiento de los tamboriles de los candombes” (Lynch (1883[1953]: 49).

⁹ Ibidem, 167.

¹⁰ Ibidem, 167-168.

¹¹ Ibidem, 170.

¹² Este concepto no sólo estaría expresado en Schönberg sino que la misma lógica puede hallarse, según la autora, en Apel, Cone y Sorge. Cf. McClary (1996: 32).

La relación de alteridad se instala entonces desde este texto inicial: la milonga se percibe como un género de origen afro, urbano o suburbano, contemporáneo al autor y lejano a la tradición criolla. Pero es la seriedad de la cifra, contrapuesta al movimiento danzable de la milonga, la característica clave que pivotea dicha alteridad. Así, proponemos que, así como esta sufre un proceso de blanqueamiento – de ese origen adjudicado a lo afro y a una idiosincrasia “auténticamente” criolla – su carácter danzable la perfilará en el imaginario del Centenario como lo femenino. Examinemos esto a la luz de sus características musicales.

En todas las transcripciones de Lynch la milonga presenta un tipo de comienzo anacrúsico, tanto cuando aparece como acompañamiento, como cuando lo hace en forma de melodía. Por el contrario, el único ejemplo que representa a la cifra es tético. Vega (1944:236), Wilkes (1946:71) y Aretz (1952:157) coinciden en destacar dicho tipo de comienzo en la milonga, y es posible suponer que ese impulso hacia adelante sea también – a la manera del fraseo barroco del *fortspinnung* – una manera eficaz de ejercer una suerte de propulsión melódico-rítmica que invite a la danza. Los diseños melódicos que podemos observar en los dos ejemplos de Lynch tienen, de hecho, un eslabonamiento motivico similar al barroco, que combina fórmulas muy breves en un perfil extremadamente ondulante.

Wilkes menciona también la tendencia al descenso melódico, rasgo que sería común a otros géneros propios del pagar, comprendida la cifra. El autor considera que esta marcha o “agogé” descendente de la melodía respondería a causas fisiológicas y/o psíquicas, como regular la respiración y el cansancio del payador.

La técnica del punteo en el acompañamiento de la milonga, en contraposición al vigoroso rasguído de la cifra, podría también resultar clave en este cambio de paradigma. Efectivamente, la sutileza del punteo transforma la armonía en “melodía”, mediante un movimiento isócrono de vaivén a partir del uso de la famosa “fórmula dipódica madre” de la milonga (Vega; 1944: 239). La sincronía de la voz y el acompañamiento a su vez, en oposición a la fuerte alternancia entre la guitarra y la voz, en la cifra apoyarían el movimiento propulsor en un delicado equilibrio.

A través de estos dos aspectos propios del punteo, advertimos cómo el elemento armónico-rítmico del acompañamiento en la guitarra se ve “debilitado” en pos de una preponderancia melódica. En este sentido, tanto el modelo teórico de Rameau ya mencionado, como la caracterización de los temas de la sonata en D’Indy podrían transparentar la manera en la que opera esta red interpretativa.

En efecto, D’Indy escribe en 1909 que la primera idea (o tema) de una sonata – el género quizás más canónico de la música académica –, debería encarnar “características masculinas esenciales” como “fuerza y energía, concisión y claridad”, a lo que prosigue diciendo:

La segunda idea, por contraste, absolutamente delicada y con una elegancia melódica, es afectiva casi por medio de su verbosidad y su vaguedad moduladora de lo femenino eminentemente seductor: sutil y elegante, la curva de su ornamentada melodía va extendiéndose progresivamente (D’Indy en Cook 1998: 141).

Sería difícil presentar un ejemplo más claro de estereotipo de género, fundamentalmente por la caracterización de ambos temas, pero también por las implicancias tonales que los rigen formalmente. Cook destaca asimismo este aspecto en la forma sonata, donde el primer tema impone su tonalidad al segundo durante la recapitulación.

En esta misma línea el autor recoge las apreciaciones de Grove en la primera edición de su *Dictionary of Music and Musicians* (1882), donde establece una oposición entre las construcciones de masculinidad en Beethoven y las de femineidad en Schubert. También aquí se llega a hablar de “gestos heroicos” para referirse al primer caso; gestos que se “debilitarían” en el caso del segundo (D’Indy en Cook 1998: 142).

Observamos entonces que el binomio cifra-milonga vehiculiza con evidente paralelismo esta oposición binaria entre lo masculino/femenino en lo que se refiere a la caracterización, ya no de los temas, sino de los propios géneros u estilos criollos, que pasan del *topos* de la bravura al *topos* de la sensualidad. Asimismo, en el orden tonal, la cifra aparece expresada en modo mayor, mientras la milonga puede hacerlo tanto en modo menor como en modo mayor, presentando la misma ambigüedad que le atribuía D’Indy a los segundos temas de la sonata.

Sin embargo, aquí parece haber una diferencia sustancial con el modelo sonata: en las performances payadorescas la milonga no será coprotagonista de la cifra por mucho tiempo, y ni siquiera la secundará. De hecho se sabe que la desplaza rápidamente para quedarse con la total predilección tanto del público como de los propios payadores hasta el presente. ¿Cómo podría explicarse entonces este sustancial cambio de paradigma en la payada? En otras palabras ¿cómo podría explicarse el triunfo de “lo femenino” como vehículo representativo del “ser nacional” en un imaginario criollista fuertemente heteropatriarcal?

La conquista en tiempos de paz

Las claves interpretativas podrían alojarse en la idiosincrasia de aquella alteridad en la que Lynch conjugaba a la cifra como lo auténticamente criollo y a la milonga como algo propio del compadraje, de adopción reciente en el repertorio folclórico.

No parece casual que Wilkes haga eco de este contraste, aunque dejando de lado su carácter ligeramente peyorativo. Desde el comienzo y sin ambages reconoce en la milonga “su ritmo sensual, ondulante y cadencioso” (1946:66), mientras le adjudica a la cifra “versos agresivos” y “de rimas agudas”. En esta oposición se transparenta también el imaginario de un cuerpo presente y en movimiento en la milonga - en la voz y/o en el baile-, y un cuerpo rígido en la cifra, que se expresa más a través de recitados que de melodías propiamente dichas. Por su parte, las letras en la milonga ya no le cantan a las victorias patrias; de carácter picaresco o sensual, la milonga es vehículo de múltiples destinos temáticos, que por lo común ya no siguen derroteros heroicos. Este viraje de lo homérico a la cotidianidad parece ser entonces un literal cambio de género: la épica cede su lugar a la comedia o, a lo sumo, al drama. Del héroe mítico protagonista de la historia, al gaucho que danza sobre sus melodías, filosofando acerca de su vida. Un cambio de género en su doble acepción, pues en esa cotidianidad también tiene cabida el imaginario percibido como lo femenino. No parece casual que al explicar metafóricamente cómo opera la tonalidad, el propio Schönberg recurra a la comedia y a la tragedia en clave de género: “La comedia concluye con el casamiento, la tragedia con la expiación o el castigo, y el trabajo musical en la misma tonalidad original” (Schönberg en McClary, 1996: 15).

De la conquista del enemigo, entonces, a la conquista del otro sexo, o del *Martín Fierro* de la Ida al de la Vuelta, esta metamorfosis del gaucho podría entenderse también a partir del nuevo lugar que se espera que ocupe el criollo en tiempos de paz: concluidas las batallas por la Independencia y las luchas entre facciones, y en un proceso de fuerte reorganización nacional, el cuerpo del gaucho que combate ya no es funcional, y lo que

conviene ahora es un gaucho “domesticado” o “doméstico”, que pueda integrarse sin problemas a la vida “civilizada”¹³.

Observemos el carácter representacional de la música popular, concebida como barómetro de las tradiciones nacionales, en las palabras de Wilkes:

Entre nosotros, las guerras de la Independencia, las revoluciones políticas, la guerra con la barbarie, que fuera el indio y sus malones, crearon el espíritu bélico. Los cantares lo estereotiparon en todo tiempo: los *Cielitos* durante la emancipación, la “*Refalosa*” cuando Rosas (...) Con la paz, los hombres retornaron a los trabajos rurales, a la administración pública, a las artes, a los oficios. El Cancionero reflejó los nuevos estados anímicos del sentir popular. Así: la *Cifra* de heroica se hizo sentimental al feminizar sus cadencias y cambiar su tonalidad mayor por menor. Reacciona luego con la primera milonga en modo mayor y cadencias masculinas. Decae, a su tiempo, para adaptarse a la nueva psicología ambiente, por lo que no sólo afemina sus cadencias sino también – al igual de la media cifra en modo menor – llega a ser su homónima en su tercer y último tipo (Wilkes, 1946:75).

Nuevamente, se hace difícil encontrar un ejemplo más claro de estereotipos de género vinculado, en este caso, a los procesos sociales que acompañan nuestra organización nacional. Sabemos, además, que la música no refleja el sentir popular pasivamente; y que los discursos y las teorizaciones que se hacen sobre ella contribuyen a construir socialmente el universo de sentido en el que habitan-

En síntesis, la milonga se presenta, en este contexto, como un modelo contrahegemónico que gana rápidamente el fervor popular tanto de los payadores como del público, no a pesar de, sino justamente gracias a su carácter danzable asociado a lo femenino. En directa vinculación con el baile en el tango, o en su expresión melódica criolla también corporizada en el acompañamiento punteado de su perfil guitarrístico, lo percibido como femenino deviene paradigma de argentinidad. En efecto, como señala McClary refiriéndose al caso de las óperas de Monteverdi, la retórica femenina es entendida usualmente en términos de seducción, no como expresión intelectual, sino como poder sexual orientado hacia la esfera privada (McClary 1996: 38).

Sin embargo, dos reflexiones finales deberían hacerse. Por un lado, la seducción del público en la payada trasciende necesariamente la esfera privada para desarrollarse habitualmente sobre la arena pública; por otro, como señalábamos a partir del texto fundacional de Lynch, el ingenio y la malicia en la improvisación de los versos son un elemento clave en el éxito de la performance repentista. De esta manera, podríamos pensar que el componente intelectual asociado con lo masculino no se retiraría por completo en pos de la sensualidad propia de la milonga; en esta amalgama entre ambos imaginarios la milonga encontraría, para parafrasear a Schönberg, un matrimonio perfecto.

Para finalizar, cabría suponer que la elite gobernante suscribió tardíamente a este modelo¹⁴, cuando ya las orillas habían echado raíces en el núcleo duro del criollismo: lo percibido como afro, gringo y/o femenino habían hecho centro en el fervor popular desde aquella memorable payada por milonga de Gabino Ezeiza, en 1884. Si bien este cambio de paradigma parece haber sido funcional a las intenciones de la elite gobernante, el impulso se consagró en los márgenes del poder hegemónico: en un sistema fuertemente

¹³ Sobre el uso del cuerpo del gaucho ver Ludmer (2000).

¹⁴ Si consideramos la ausencia de la milonga en *El payador* de Lugones (1916) por ejemplo, advertimos que al menos en algunos representantes claves de la elite cultural de la época la milonga, aún en el Centenario, no estaba del todo aceptada como un género criollo.

patriarcal lo concebido como femenino había conquistado su espacio en el imaginario criollista, nada menos que en la propia autorrepresentación del gaucho payador.

Bibliografía

- Aharonián, Coriún. 1982/2002. *El arte del Payador 1*. Montevideo: Tacuavé.
- Aretz, Isabel. 1952. *El Folklore Musical Argentino*. Buenos Aires: Ricordi.
- Ayestarán, Lauro. 1967. *El folclore musical uruguayo*. Montevideo: Arca.
- . 1968. *Teoría y práctica del Folklore*. Montevideo: Arca.
- Benedetti, Héctor. 2015. *Nueva historia del tango. De los orígenes al siglo XXI*. Buenos Aires: Siglo XXI Editores.
- Citron, Marcia J. 1993. *Gender and the Musical Canon*. Urbana and Chicago: University of Illinois Press.
- Cook, Nicholas. 1998. *De Madonna al canto gregoriano. Una muy breve introducción a la música*. Madrid: Alianza.
- Di Santo, Víctor. 1987. *El canto del payador en el circo criollo*. Buenos Aires: Ed. del autor.
- Espora, Juan. 1945. *Episodios Nacionales*. Buenos Aires: Huarpes.
- Green, Lucy. 1997 [2001]. *Música, Género y Educación*. Madrid: Morata.
- Ludmer, Josefina. 2000. *El género de lo gauchesco. Un tratado sobre la patria*. Buenos Aires: Perfil.
- Lugones, Leopoldo. 1916 [2009]. *El Payador*. Buenos Aires: Facsímil de la Biblioteca Nacional.
- Lynch, Ventura. 1883 [1953]. *El Folklore Bonaerense*. Buenos Aires: Lajouane.
- McClary, Susan. 1991. *Feminine Endings: Music, Gender and Sexuality*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- . 1996. "Constructions of Subjectivity in Franz Schubert's music" in *Queering the Pitch*. Ed. Brett, Wood y Thomas. New York: Routledge.
- Moreno Chá, Ercilia. 1998. "La cifra en el canto del payador" en *Música e Investigación* Revista del Instituto de Musicología "Carlos Vega", 2: 161-184.
- . 2016. "Aquí me pongo a cantar...". *El arte payadoresco de Argentina y Uruguay*. Buenos Aires: Dunken.
- Moya, Ismael. 1959. *El arte de los payadores*. Buenos Aires: Berrutti.
- Ramos López, Pilar. 2013. "Una historia particular de la música: La contribución de las mujeres" en *Brocar*, 37: 207-233.
- Roman, Marcelino. 1957. *El itinerario del gaucho payador*, Buenos Aires: Lautaro.
- Romero, José Luis. 1997. *Breve historia de la Argentina*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- Seibel, Beatriz. 1998. *El cantar del payador*. Buenos Aires: Ediciones del Sol.
- Troncaro, Carlos. 2009. *El Tango, El Gaucho y Buenos Aires*. Buenos Aires: Argenta.
- Vega, Carlos. 1944. *Panorama de la Música Popular en Argentina*. Buenos Aires: Losada.
- . 1952. *Las danzas populares argentinas*. Buenos Aires: Instituto Nacional de Musicología.
- Viñuela Suárez, Laura. 2013. "Las construcciones de género en la música popular" en *Dossiers feministes 7. No me arrepiento de nada: Mujeres y música*. Barcelona: Universitat Jaume I: 11-30.

Wilkes, Josué y Guerrero Cárpena. 1946. *Formas Musicales Rioplatenses. Cifras, Estilos y Milongas*. Buenos Aires: Editorial de Estudios Hispánicos.

Williams, Alberto, facticios de “Aires criollos”, vol I y II [sin información editorial].