

específico y diferente que parece forzar para adaptar al modelo teórico que expuso, con claridad meridiana, en 1956, en *El origen de las danzas folklóricas* y que convendría recordar.

En este libro, Vega se opone firmemente a algunas de las teorías sobre el origen de las danzas americanas que él reduce a dos, la de los “eclécticos” y la de los “sistemáticos”. Esencialmente, su crítica se centra en la falta de documentación sobre la cual asentar las

afirmaciones. Sin entrar en consideraciones sobre los lineamientos de estas teorías, es claro que dentro de ellas no entra la de Carpentier, que Vega conocía, ya que en el apartado de su propio escrito dedicado a la habanera cita a *La música en Cuba*, que fue editado en 1946, alusión bibliográfica que, por lo demás, también contribuye a datar el manuscrito de Vega.

Según el musicólogo argentino las danzas americanas no son las del folclore español (popular) modificadas sino el resultado de la “americanización” de los “antiguos bailes cortesanos europeos”, no sólo españoles, que ingresaron a través de la música de los salones y del teatro. Su insistencia en que fue la España “cultura” y la Europa “superior” las que proveyeron el material original se confirma, de un modo concluyente, cuando asevera que las danzas y canciones españolas populares llegaron con los soldados y colonos y murieron con ellos o con sus hijos. Establece que los bailes cortesanos europeos se difundieron hacia el resto del continente desde Lima, Río de Janeiro y Buenos Aires, ésta la última en asumir

ese rol. Sin tapujos, declara que los bailes europeos no se mezclaron [sic] con los de los indios y los africanos en el surgimiento de los bailes criollos sino que “descendieron” desde los “salones superiores” hacia el resto de la población. Arguye que no hay en las danzas americanas consolidadas formas indias o africanas y que sólo hay influencias de estos grupos étnicos en cuestiones de estilo⁸. Reconoce que los híbridos generados en América tuvieron su génesis “en el ambiente criollo por excelencia, el criollo europeo” [sic] y habla de la ausencia de aportes por parte de “los reductos africanos sobrevivientes o de los grupos africanoides [...] de enquistado patrimonio, de persistencia sin influjo”. Al mismo tiempo reconoce que [los africanos] “vitalizaron el ambiente americano con imponderable inyección de temperamento, de aptitudes, de maneras de hacer”. Categóricamente, dice: “No se socializó en América ningún baile cuya forma sea o haya sido híbrida de español e indio o negro, hasta donde alcanza nuestra documentación”.

Si bien a los fines de nuestras observaciones sobre los escritos de Vega acerca del tango éstos son los párrafos fundamentales, cabe agregar que, además, le niega influencia al medio geográfico y resta cualquier importancia o trascendencia a las modificaciones que los “campesinos” pudieran haber introducido en el repertorio americano acunado por los ambientes criollo-europeos⁹. Sin entrar en consideraciones sobre si esta teoría fue válida o si conserva su vigencia para con el material del folclore posthispanico en América, para el cual fue expuesta, su aplicación al tango, que es claramente discernible como guía que atraviesa al gran escrito de Vega sobre el género, es remanida e insostenible. Su búsqueda enfática de la desamericanización y la



8. No deja de causar extrañeza cómo Vega minimiza las cuestiones de estilo, uno de los componentes esenciales en la conformación del producto sonoro de cualquier género de la música popular urbana.

9. Vega revela, además, una animadversión especial para con estos grupos poblacionales “inferiores” al referirse a las posibles aportaciones de los campesinos como *deturpación*, término ciertamente enojoso e irritante.

desafricanización del tango deja al ensayo en una posición endeble, controversial e inconsistente.

La tesis esencial de Vega es la del origen español del tango argentino para lo cual traza una estrategia que lleva adelante en dos etapas. En primer término busca otorgarle al tango español una pureza genética que no resiste mayores análisis y que es, definitivamente, el pecado básico y original. En segundo lugar, con un tango español superior, ya sin tachas africanas o americanas, sólo resta encontrar las vías de ingreso al Río de la Plata y su transformación en el tango argentino. Además, en sintonía con sus opiniones sobre el afeamiento que el campesinado eventualmente pudo haber ocasionado al repertorio superior, denota una tirría evidente hacia los sectores marginales de Buenos Aires, negándoles cualquier tipo de aporte a la génesis del tango –posición que extiende hacia los sostenedores de esta contribución–, minusvaluación que puede ser funcional para el sostenimiento de su propuesta de enfatizar la relevancia de aquel tango español teatral, zarzuelero y también superior.

En diferentes pasajes Vega da a entender, con insistencia, que el tango argentino no es africano en ninguno de sus aspectos ya que a la danza “no la hicieron los africanos porque la coreografía del tango argentino no es otra cosa que una afortunada variante de la que Europa nos mandó con el entonces nuevo ciclo de la pareja enlazada: el vals, la polca, el galop, la mazurca y el chotis. No hay discusión”. Complementa sus consideraciones la depreciación del hecho sonoro: “Lo que diferencia a esta especie de las demás es su articulación coreográfica. La música tiene muy poco que ver con su importancia y con su universalización. Compare su ritmo (su ritmo antiguo) con varias otras especies...”. Por un lado, vierte una opinión muy arriesgada

sobre los valores musicales del tango pero, a la par, reafirma la europeidad superior de la música, de la coreografía del tango y de los otros géneros populares americanos, aquellos que derivarían de algún “ritmo antiguo”.

La desvalorización de las músicas populares latinoamericanas es una constante. Por ejemplo, realiza una larga disquisición sobre el lundú brasileño, como una “especie progenitora” que vincula al nacimiento de la milonga y afirma: “Como hemos visto, la música del lundú es *pura música superior europea*¹⁰ (síncopa más o menos), pura coreografía europea de salón (quebradura más o menos) y pura poesía tradicional portuguesa o a su imagen (regionalismo más o menos), todo sometido a los estilos brasileños”. La sucesión, por lo tanto, es música europea (superior) → lundú brasileño → milonga rioplatense y en esta secuencia, las adjetivaciones panegiristas son aplicadas únicamente sobre la primera etapa en tanto que, en la segunda, tiene lugar el contacto aculturativo para devenir, finalmente, en algo que ya no tenía los valores (superiores) del original¹¹.

Vega le dedica gran espacio al tango español dado que su teoría sobre el origen del tango se apoya, esencialmente, en los aportes que, desde la Península, llegaron a través del tango andaluz. Indica que “el tango español es una canción con o sin coreografía de larga trayectoria...” y que fue “una danza de gran dispersión” [en España] y que luego se extendió por América latina. Señala que tuvo tres tipos de expresión: “la andaluza popular, la del teatro y la artística”, curiosa calificación, muy en boga hace medio siglo en ciertos círculos, que, tácitamente, deja fuera de la categoría artística a lo popular o a lo teatral. Además, subraya que el tango español, en Buenos Aires, fue una canción que “gozó de enorme popularidad, no sólo entre los



10. La bastardilla es del autor.

11. Cabe señalar el elogio que, por el contrario, hace a la zamacueca, considerada por Vega como una de las “danzas progenitoras” del tango argentino. En realidad, se puede suponer que hay una necesidad casi personal por introducirla en este estudio porque no aporta ninguna prueba musical fehaciente que la vincule concretamente con el tango argentino. A la luz de lo que se habrá de demostrar, podría suponerse que la valoración positiva de la zamacueca podría ser consecuencia de que sobre ella y su base española no tuvo lugar ningún proceso de mestizaje africano.

miembros de la densa colonia española sino también en todos los círculos y niveles". Y remata: "Es este tango español, es su presencia en Buenos Aires lo que nos interesa".

En su afán por quitar cualquier americanismo o africanidad ya no al tango argentino sino al español, Vega se arriesga con frases como: "No necesitamos insistir en recordar que su música [la del tango español] –con ésta o aquella coreografía– es remotísima descendiente de los regios repertorios medievales". Para reforzar esta teoría un tanto excéntrica trae a colación citas bibliográficas de estudios convenientes a su teoría aunque sin ningún testimonio fehaciente y sin tomar en cuenta la profusión de textos que hacen mención de la llegada a España, desde el siglo XVI, de una gran variedad de sones y danzas americanas, entre ellas el tango o habanera, ésta con posterioridad a 1700. Para esto también tiene una explicación. Reconoce que en España, hacia 1850, existen "tres especies de tango... las tres con idéntica fórmula de acompañamiento rítmico". A la segunda la denomina "tango gitano" y la ubica en los estratos suburbanos de las ciudades de Andalucía. Sin ningún documento que lo corrobore, utilizando la primera persona del plural, Vega dice: "le atribuimos mayor antigüedad, pero ninguna fecha es demasiado antigua para el tango en un país que atesora versiones de ese género escritas en 1270", extrañísima fecha, consignada sin ningún titubeo y que no remite a ninguna fuente. Y para seguir negando cualquier americanidad en el tango español del siglo XIX sugiere una migración de aquel acervo medieval español hacia América y un regreso posterior: "Nos parece vivamente admisible que la especie, conservada en América (adonde había llegado con los soldados y colonos) con cualquier nombre, haya

retornado a su país de origen" y éste sería el "tango americano". Esta aseveración es más que temeraria, impugnable por donde se la mire y no se sostiene con ningún dato o prueba testimonial. Llevando esta sentencia hasta lo absurdo, habría que suponer que la contradanza, la base sobre la cual se asentó el proceso que culminaría con el surgimiento de la habanera, sería un derivado del supuesto tango español medieval. Por último, afirma que hay un tercer tango, "menos áspero que el tango americano" que ya es "canción teatral en 1855" y que aparece, naturalmente, dentro de diferentes medios teatrales.

Conviene citar a Faustino Núñez quien, con un enfoque ajustado a historia y apoyado en una amplia bibliografía y numerosas pruebas documentales, afirma que el tango español es un "baile andaluz procedente de las colonias americanas que se popularizó a principios del siglo XIX"¹². Tras esa definición inicial, Núñez pasa revista a las numerosas variantes y a la genealogía del tango español que no coinciden con las de Carlos Vega.

Sin necesidad de contemplar algún posible ingrediente africano en el tango español, Vega igual avanza en esta cruzada por mantener impoluto de negritud al género. En su ensayo, cita un escrito del español Enrique Gómez Carrillo que, en Buenos Aires, hacia 1890, comenta el baile que llevaba adelante una muchacha sevillana en un teatro de la ciudad con una coreografía "de sobresaltos y temblores". Al final de la cita, Vega agrega: "Nadie diga que esta técnica española de las contorsiones intencionadas es africana –del África negra, del África central–, porque los documentos la reconocen siglos atrás hasta en fechas medievales...".

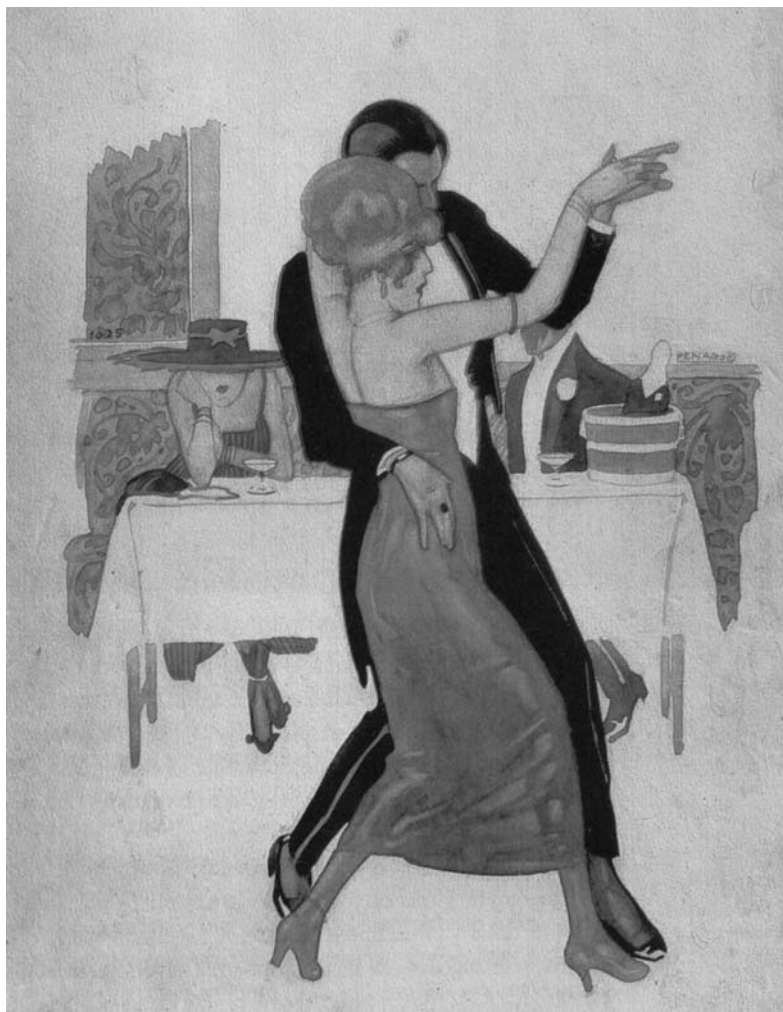
Con la materia prima peninsular e inmaculada, el paso siguiente de Vega es despejar cualquier tipo de mestizaje



12. Núñez, Faustino, "Tango (II). España", en *Diccionario de la música española e hispanoamericana*, Madrid, SGAE, 1999-2002, vol. X, pp.154-156.

que manche el ADN español contenido en el núcleo incontaminado de nuestra danza. Según Vega, aquella tercera versión del tango español llegó a América para convertirse en la base del tango rioplatense. Afirma que el tango andaluz se hizo muy popular dentro de las zarzuelas que arribaron con profusión a Buenos Aires desde 1850. Habla extensamente de la zarzuela y aporta una larga serie de melogramas explicativos de cómo, desde aquellos tanguillos, se avanzó hasta los primeros tangos argentinos.

Este tipo de proceso cultural en la génesis de un género de música popular, apoyado exclusivamente en datos, melogramas y análisis de parámetros musicales y coreográficos es parcial e insuficiente. En realidad, y sin que esto implique desmerecer la inmensurable capacidad investigativa y el rigor de sus trabajos, Vega no contempla las especificidades inmanentes de un género de música popular urbana, radicalmente diferente a otro rural, que tiene que ver no sólo con los elementos sonoros y coreográficos sino también con los mecanismos de creación, dispersión y consumo del producto musical y la individualización de los creadores con sus peculiaridades compositivas e interpretativas –en este sentido, no deja de llamar la atención la ausencia de nombres y apellidos de los primeros cultores del tango– que, más allá de corrientes y estilos generales, le dan una fisonomía y un significado especial a cada tango. Pero, además, Vega desconoce otros factores esenciales en un proceso tan multifacético como es el del surgimiento de un género de música popular: el contexto socio cultural, los componentes de identidad colectiva e individual que la novedad promueve y la apropiación y resignificación del hecho sonoro con el cual un grupo poblacional, a su vez, lo dinamiza.



Para avanzar hacia el origen del tango habría que retornar a Carpentier y al tango americano primigenio que el escritor y musicólogo cubano señala como la base sobre la cual se forjó un sinnúmero de danzas y canciones del litoral atlántico de América. Asimismo, no deja de marcar que son “demasiadas las razones que nos inducen a creer que el ritmo del tango se conoció en América antes que en la Península y que fueron los negros los principales responsables de su difusión”¹³. En Vega no se encuentra ni una sola mención al destino de aquel tango americano de este lado del Atlántico, un

13. Carpentier, Alejo, ob. cit.



Los bailarines Casimiro Ain, "El lecherito", y Edith Peggy.

olvido que funciona de maravillas para restar importancia a la hipótesis que sostiene que el tango rioplatense es una creación que se apoya, esencialmente, sobre aquella danza afrolatino-americana y popular que, con ese nombre, ya existía en Buenos Aires incluso antes del arribo de las zarzuelas españolas. En este sentido, cabe señalar que Vega se preocupó en estudiar las migraciones culturales entre América, Europa y África pero no profundizó en demasía sobre los desplazamientos *intraamericanos*, es decir, los que se dieron de este lado del océano, omisión muy funcional para sostener su teoría hispanista del surgimiento del tango. Jorge Novati se opone a Vega y a su tango español fundacional: "Fuera del teatro, el tango español o de zarzuela no ha sido encontrado en ningún documento de época..."¹⁴.

14. ATR-I, ob. cit., p. 11.

Debe quedar claro que en el establecimiento del nuevo género no pueden entrar sólo especulaciones sobre parámetros musicales o coreográficos y rastreos de fuentes bibliográficas y tampoco siquiera, en exclusividad, todos los aspectos contextuales antes señalados sino que el alumbramiento debe ser confirmado de un modo más amplio y comprensivo tomando en cuenta la *recepción* del hecho. Desde este punto de vista, podemos afirmar que el tango tiene su alumbramiento cuando un grupo poblacional conformado por los sectores marginales y desposeídos de Buenos Aires y de Montevideo, como epicentros más notables, reconoce en esa nueva entidad musical *algo* que la diferencia de la habanera, del tanguillo o de la milonga, aún cuando todos comparan aquel pie rítmico, al decir de Vega, "un ritmo antiguo". Esta mirada del origen del tango acepta, obviamente, los componentes musicales y coreográficos de clara procedencia europea y española que atraviesan al tango pero, sin dejar de recordar, siempre, que el tango argentino no es la adaptación o la reformulación de alguna canción o danza española sino una auténtica y original creación cultural, popular y artística del Río de la Plata.

La teoría del origen del tango de Vega puede ser enmarcada dentro de una particular corriente de pensamiento pro hispánico que comienza a asentarse firmemente a principios del siglo XX, antes del Bicentenario, con la avalancha de la inmigración como gran decorado cuando, desde sectores oficiales, se promueve la consolidación de una identidad nacional. Esta línea que sostiene la hispanidad argentina se aplica en la historia, en el arte, en la literatura y también en la musicología. Pero, además, la búsqueda peculiar de Vega merece ser considerada dentro del proceso de establecimiento de los emblemas de la

nacionalidad que comienza a darse después de 1930, tiempo en el cual el tango ya es, sin lugar a dudas, el símbolo cultural de la Argentina. Por lo tanto, la faena del adecentamiento del tango para disimular aquel origen marginal, oscuro, orillero y pecaminoso puede ahora completarse con el otorgamiento de una estirpe (hispánica) que concuerda con una muy particular idea de lo nacional que no acepta que el tango pueda tener algún color latinoamericano o, mucho menos, africano¹⁵.

Por último, más allá de las objeciones y las críticas al pensamiento de Carlos Vega y a la aplicación mecanicista de una concepción contraria a la realidad, debe quedar en claro que su trabajo merece difusión, discusión y, por supuesto, reconocimiento. Después de todo, este ensayo es pionero, sin antecedentes de ningún tipo, y ofrece una profusión increíble de datos y de fuentes que no pueden ni deben ser soslayados.



Vista aérea de la Av. de Mayo. Paisaje urbano característico de la Buenos Aires de principio del siglo XX.

Carlos Vega es el fundador de la musicología argentina,

más allá de las críticas y objeciones que se hagan

a su teoría sobre el origen del tango.

Se comparta o no el marco teórico en el cual se apoya, este inédito es representativo de un tipo de pensamiento que tiene lugar en la Argentina y que, por lo tanto, tiene derecho a su lugar. Por lo demás, completa y amplía la obra de quien es, sin ninguna duda, el musicólogo argentino más prolífico y relevante.

15. Esta temática es tratada con amplitud por Florencia Garramuño en *Modernidades primitivas. Tango, samba y nación*.