

Como de costumbre, los varones van a lo suyo; y lo suyo son los cafés de verano, los hoteles, las “casitas”, los lupanares. No aspiran a imponer el tango en parte alguna ni saben de imposiciones; no preparan ningún ascenso. Ellos tienen ahora libertades que no admitiría ningún salón y que ellos no consentirían a sus hermanas. Se están divirtiendo, como el año anterior, como años atrás.<sup>241</sup>

En toda la historia social de la Argentina libre no hubo generaciones más celosas del rango que las de hacia 1880-1910. Nada comparable a la intransigencia con que se midió el nivel social, al envanecimiento del “apellidado”, a las prerrogativas que se arrogaban, a la convicción de sus derechos a las prebendas y canonjías oficiales. Fortunas colosales articulaban el respaldo de los apellidos ilustres y edificaban verdaderos palacios para asiento de esas dinastías sin títulos. Circulaba sorda guerra contra las ajenas pretensiones al nivel de aristocracia, porque así eran menos las familias más encumbradas.

Esta clase dominante, en parte fundada en apellidos de nuestros próceres, en parte sostenida por hijas o nietas de inmigrantes multimillonarios, se movía en la órbita del más cerrado positivismo.<sup>242</sup> Sus inquietudes intelectuales o artísticas eran poco menos que nulas, y hasta se miraba con prevención a los que se distinguían en las cosas del espíritu. Su máximo interés se concentraba en la representación social y en las grandes y variadas preocupaciones que las actividades de la alta jerarquía traían consigo: vestido, adorno, mansión, coches, caballos, clubes, deportes, estancias, servidumbre, teatro lírico y gemelos, beneficencia, caridad. No será necesario decir que el comportamiento familiar y la orientación de la clase eran regidos por las damas mayores con su consejo de matronas, directamente o influyendo a través de los hombres. Jóvenes de sociedad las secundaban. Se llamaban a sí mismos “hombres de mundo”.<sup>243</sup>

En cuanto a las características de todos sus bienes de uso urbano y de sus líneas de conducta social, los modelos eran los de París. Buenos Aires, *socialmente*, era una colonia francesa, y cada ciudad, cada pueblo del interior, imitaba a Buenos Aires hasta donde podía. Las familias pudientes pasaban casi todos los años temporadas en París<sup>244</sup>, de donde regresaban

241. Anotación al margen: “enlace!”.

242. Al pie de la página manuscrita anterior, tras una raya de margen a margen, Vega hace una anotación en letra pequeña que nos parece humorística y de consumo personal, pero que puede estar relacionada con este párrafo: “Si la Argentina se engrandeció con esos hombres en los altos cargos, ¿adónde habríamos llegado si hubiéramos sido todos argentinos?”.

243. En el manuscrito, en lugar de punto, hay aquí una coma, y un breve espacio en blanco. Al margen, Vega anota: “recordar Madero”.

244. Anotación al margen del párrafo anterior: “¿Cuál era la época preferida para París?” Y poco más abajo: “Keller Sarmiento/Elizalde”.

con los trajes, los sombreros, la porcelana y todo lo necesario para su lucimiento en Buenos Aires. Y no era *necesario* que fueran muy pudientes. El valor del peso argentino era tan elevado que se decuplicaba en francos de alto poder adquisitivo. Podía ir a París toda la familia por razones de economía.

El Club del Progreso, fundado en 1852, centralizaba el gobierno de los intereses sociales, para no mencionar aquí los económicos y los políticos; el Jockey Club lo acompañaba desde 1882.<sup>245</sup> Allí los grandes saraos; allí la ilustre “feria de vanidades”. Allí el vals, que llegó a Buenos Aires en 1804; la polca, que se conoció en 1845, y sus adláteres la mazurca, el chotis... Allí la cuadrilla<sup>246</sup> y su camarada los lanceros, herederos de la contradanza que cayó hacia 1850; allí los bailes menores, el *skating*, el *pas de quatre*.<sup>247</sup> Y el fugitivo minué con la gavota, ambos resurrectos hacia 1892... Todo pulido, todo planchado, todo correcto. Como en París o, mejor todavía, como en Londres, que era más *chic*.<sup>248</sup>

Era necesario estar perfectamente loco para concebir la sospecha de que la severísima sociedad porteña pudiera abrir sus salones al tango. Casi todas las damas habían oído hablar del tango, pero como oímos hablar de los mataderos, del ferrocarril Midland, de la quema de las basuras, de Puerto Nuevo, de la toma de las aguas corrientes... de todas esas cosas que pueblan nuestro contorno y nos acompañan durante toda la vida sin que pensemos en que puedan aparecer en nuestro camino, introducirse en nuestras prácticas, ingresar a nuestra esfera afectiva. Muchas niñas aristocráticas habrían visto a los varones de la propia casa marcar un corte o una quebrada, pero en ausencia, como ante cosa lejana, como se ven en el teatro las danzas rusas, la jota... Lindas o feas, cosas de otros. Y en el caso del tango, había que añadir una tradición de ignominia. Porque no hay que confundir: el tango podía ser esto y lo otro “coreográficamente”, pero “socialmente” era un baile escarnecido, infame, y –algo más que vulgar y plebeyo– un baile de negros. Danza de libertinos, y era cierto; baile de prostitutas, y era cierto; baile de lupanares, y era cierto; baile de escándalo –trompis, botellazos, tiros, borrachos–, y era cierto.

Sin embargo... ¡No puede ser! ¿Quién lo dice? ¡Han leído mal!

245. Vega escribe “18.” a fin de completar luego. Sigue un breve espacio en blanco.

246. Anotación al margen: “ojo”, al parecer en relación con el tachado de las “s” en “las cuadrillas”.

247. Aquí Vega deja un breve espacio, al parecer para agregados a la enumeración. Y retoma en minúscula: “y el fugitivo minué”.

248. Anotación al margen, que establece un vínculo con lo señalado en el segundo párrafo del capítulo **El tango argentino en París**: “idioma oponiase a Londres”.

Un día ocurrió. Fue un día aciago de febrero de 1911. Llega *Le Figaro* de París del 10 de enero y trae impreso lo siguiente: “Lo que bailaremos este invierno será una danza argentina, el tango argentino. [...] Es graciosa, ondulante y variada”...

Siguen días de estupor; para muchos, días de satisfacción y de esperanza. De todos modos, la incertidumbre es general. Caso igual no se ha dado jamás; nadie recuerda nada semejante. Pero el proceso es irrefrenable. Llega la confirmación semanas después. La baronesa de Libet publica en *La Prensa* de marzo 5 el párrafo que conocemos: “Se anuncia como una moda que predominará en esta temporada una danza que viene directamente de la Argentina y que se llama tango.”

No hay dudas. Además, los muchachos, las familias que en esos días regresan de Francia, certifican el suceso y dan detalles. El suceso se ha producido. ¡París, la suprema rectoría universal de la moda; el más elevado centro orientador del comportamiento social; París, el modelo indiscutido de la aristocracia argentina, adopta y consagra el tango de los negros, de los compadritos, de los libertinos, de la chusma, de las mujeres libres, la danza de los lupanares porteños! La aristocracia argentina se divide en dos.

1) Si París acepta el tango es porque tiene valores que no se le reconocieron; si es un baile bajo, el ascenso a la cumbre social lo redime. El tango es la última palabra de la moda. Se deben abrir los salones al tango.

2) La danza de nuestra servidumbre cernida en los prostíbulos por negros y descarriados es, además, una danza inmoral. París la acepta porque ignora el estigma que funda la repulsa social que padece. Es necesario cerrar los salones al tango.

El mundo está contra el cierre, pero el cierre está contra el mundo. Porque –Francia allá con su aceptación– aquí, en Buenos Aires, vistas las cosas desde adentro, el tango pasa de los prostíbulos a los salones. Esto es, simplemente, un escándalo social, el escándalo más ruidoso de la historia de la sociedad argentina. La posición del cierre es irreductible, y, desde el punto de vista de la formación social y de la educación religiosa de las altas familias argentinas, absolutamente legítima.

Josué Quesada, escritor, periodista y miembro activo de la más alta aristocracia porteña, recordaba este amargo momento en la revista *Estampa*:

“Cuando hace más de un cuarto de siglo el tango logró pasar del arrabal a los salones, hubo quienes se hicieron cruces, considerando que el daño alcanzaba proporciones de catástrofe. Para llegar a tan alto destino social, el tango necesitó pasar por el filtro de una depuración capaz

de suprimir todos los «cortes» y «quebradas» con que el malevo de taco alto y melena aceitosa rayaba el piso para hacer «el ocho» y realizar la «sentada»... Desde luego, que el trámite no resultó breve, ni fácil. El tango –como tantas otras cosas nuestras– tuvo que ser ungido por el «snobismo» de aquellos para quienes la «etiqueta extranjera» constituye el mejor pasaporte.”

Y en correspondencia social de Mar del Plata referente al auge de la conga, este mismo ilustre cronista decía en *La Razón* (12-III-1941): “También el tango saltó del arrabal a la avenida Alvear y produjo en sus comienzos una reacción parecida, pero poco a poco se fue estilizando. Para ello, debió llegar de vuelta, con etiqueta europea y sólo así logró imponerse.”

No importa la estilización o la depuración del tango. Así, puro y limpio, es el baile inmoral del bajo pueblo. Puede ser que las *boîtes* y los *cabarets* parisienses hayan sentido pasajera curiosidad, y que este interés decaiga a corto plazo. Esta idea alimentaba las esperanzas. Tiempo después Juan Pablo Echagüe escribía: “La extraordinaria –y probablemente efímera– boga que el tango está alcanzando en tierras europeas”...

Pero no. Todo estaba indicando lo contrario. A fines de 1911 la revista francesa *Fémina* publica la fotografía de la profesora que enseña a sus alumnas. Ya hablamos de esto. La revista porteña *El Hogar* de diciembre 20 de 1911 reproduce la escena y dice, comentándola, que “en este año el baile a la moda es el tango argentino, que ha llegado a bailarse tanto como el vals”. Y agrega esto:

“Como se ve, los salones aristocráticos de la gran capital acogen con entusiasmo un baile que aquí, por su pésima tradición, no es ni siquiera nombrado en los salones, donde los bailes nacionales no han gozado nunca de favor alguno. / París, que todo lo impone, ¿acabará por hacer aceptar en nuestra buena sociedad el tango argentino? / No es de esperarse, aunque París, tan caprichoso en sus modas, hará todo lo posible para ello. / Y por cierto que no tendría poca gracia esa «aclimatación» del tango en su patria.”

Ha terminado el año 1911, un año de incertidumbre y de congoja. Más que las espaciadas notas periodísticas, son perturbadoras las descripciones de los muchachos que regresan. Ya no son los cabarets; ahora están bailando el tango en los principales salones de París, y ya empieza a bailarse en los de toda Europa. Es claro que no se trata del tango de los peringundines y de los botellazos; no. Lo bailan estiraditos. Nada de cara con cara, nada de costado contra costado. Pero, ¿y el corte, la quebrada, la sentada...? Y

bueno, sí; pero no nos sentamos sobre el talón, no nos quebramos hasta quebrarnos, el corte es breve... Si le sacamos eso no queda el tango, y eso es lo que gusta.

Empieza el año 1912. Las noticias alientan a los aperturistas y desconciertan a los intransigentes. Se está bailando en toda Europa, en el Asia, en América. "El choclo" es la única música que va con el tango.

En París, nos dice Paul Morand, "los argentinos están furiosamente de moda; [...] no se habla más que de «media luna», de «corte»".<sup>249</sup>

Mil cosas más. Coronándolas, una que deslumbra o arranca sonrisas: acaba de aparecer en Francia una teoría del tango argentino.<sup>250</sup>

Enrique Saborido organiza una gran fiesta del tango. "Corría el año 1912 –cuenta en un reportaje–, cuando aún el tango no había entrado en los salones". La fiesta se realizó en el Palais de Glace y congregó a la mejor sociedad porteña. "Allí ante 2.000 personas –dice el cronista– bailaron él y Cortinas mientras ejecutaban los tangos Genaro Spósito, Vicente Ponzio, hermano del famoso Pibe Ernesto, el Tano Vicente y Guillermo Saborido, hermano de nuestro entrevistado."

Cualquiera haya sido la impresión que causó el tango entre la distinguida concurrencia, es claro que no bastó con eso. Pero sumado a lo demás fortificaba la posición aperturista y alentaba a los más entusiastas. Por otra parte, las orquestas que actuaban en el centro estaban tocando ya, sin reparo alguno, los bellos tangos que se componían, el teatro seguía incorporando la ejecución coreográfica a las obras y los cantores aparecían como fin de fiesta en los teatros céntricos. Tal el caso de Carlos Gardel y José Razzano que en enero de 1914<sup>251</sup> actuaban en el "Nacional" terminada la función de la compañía Ducasse-Alippi.

Suficiente. La juventud aristocrática animosa no quiere marchar a la zaga. París adoptó el tango argentino y lo están bailando en los salones de todos los países. Ya hubo consultas aquí, en Buenos Aires, durante la temporada de 1912; la oposición fue demasiado terminante. Pero ahora, en Mar del Plata, donde el rigor social cede un poquito, podría intentarse la adopción. Muchos de ellos son los varones bravos de los bailongos; mu-

249. Sigue la cita, reiterando lo transcrito en el capítulo anterior. Convergentemente con lo anotado allí (ver las notas 235 y 237), Vega escribe al margen: "ver si va y qué".

250. Interrupción sin punto final y espacio en blanco. Al pie de la página, un recordatorio, después tachado: "El Zar Nicolás".

251. Vega escribe "en 1913", basado en una necrológica de José Razzano publicada en *La Nación*, Buenos Aires, el 2-V-1960, que hemos encontrado en su archivo. Nos hemos permitido corregir el leve error producido por una redacción confusa del periodista.

chas de ellas lo saben muy bien, porque hace dos años que lo están bailando en París. El círculo en que se produce el suceso fue y es una institución que admite sólo un reducido grupo de familias de las más encumbradas: el Ocean Club de Mar del Plata que organizó y presidió hasta su muerte el doctor Carlos M. Madero. Todos distinguen hoy su balneario en Playa Grande por las carpas anaranjadas con lunares.

El 19 de enero de 1913 se inauguró la Rambla (la vieja Rambla, ya demolida y sustituida), y el Ocean Club ocupaba en su línea de edificios un amplio salón cuyos grandes ventanales daban al paseo público y al mar, y en esos días concluyó sus instalaciones. El tango tenía allí, entre los miembros más conspicuos del propio Club, un nutrido grupo de entusiastas, grandes bailarines: el presidente, Carlos M. Madero, en primer término; Juan Manuel Acevedo, Camilo Aldao, Wenceslao Paunero, Federico Madero...

Fue sencillo. Contrataron la orquesta de Fresedo. Aunque no nos consta entendemos que, en tales circunstancias, la orquesta fue de antemano autorizada a incorporar algunos tangos entre los valeses, las polcas, las mazurcas... Un día de febrero de 1913 a la tardecita se congregaron en el salón del Club las niñas y los muchachos. Era, creemos, la reunión inicial del Ocean en la Rambla. La orquesta de Fresedo tocó, tal vez, los lanceros... Era usual. Algún vals, una polca, un...

Sí, no había error, estaban oyendo un tango. Las parejas se entregaron a la danza como si recibieran a un viejo y esperado amigo. Josué Quesada recuerda ese memorable episodio. En la nota que publica en *Estampa* (6-XI-1944) recuerda la experiencia parisién que encumbró el baile porteño y le concedió "la jerarquía necesaria para ser admitido en nuestro mundo social", y añade lo siguiente:

"Yo recuerdo aún –porque fue en Mar del Plata donde se dio el primer paso– el desconcierto de la gente que se detenía junto a los amplios ventanales del Ocean Club, en la Rambla ya desaparecida [...]" Quesada se refiere aquí a una orquesta de cingaleses. En carta suya de enero 15 de 1945, en nuestro archivo, rectifica el dato y lo sustituye por el que hemos dado antes. "El tango se había estilizado, trocando sus «compadradas» por un ritmo en cierto modo elegante. Nos llegaba con la consabida etiqueta extranjera, aligerado de los dibujos arrabaleros que le dieron origen."

Ese día ingresó el tango a los más altos círculos de la aristocracia. Cundió el ejemplo y empezó la actividad de los profesores de baile. Casimiro Aín y Juan Carlos Herrera enseñaron en el Club Pueyrredón; Juan E. de Chikoff, ruso blanco, noble, dictaba clases colectivas en el Club Mar del Plata y aprendían "hasta los viejos y las viejas del gran mundo" –nos dice

un testigo—. Ese día inició el tango la conquista de todos los salones de todas las clases sociales argentinas. Decididos algunos círculos altos, y a pesar de la resistencia reaccionaria, no hubo dificultad con las clases medias y humildes. Es ley.<sup>252</sup>

Todo lo que sigue carece de significación especial. Pero hay detalles referentes a las reacciones que merecen cuenta e interesan por su contenido humano.

Tácitamente se produjo un severo pacto entre la sociedad y los bailarines aristocráticos auténticos. El reajuste del tango a las nuevas exigencias es general y tiene manifestaciones concretas. El 9 de agosto de 1913 la revista *Caras y Caretas* publica una nota ilustrada que se titula "Academia de tango". Dice así:

"Desde que se ha puesto de moda en Londres, París y Nueva York el tango, nosotros, que no sabíamos el valor de ese baile y lo teníamos para usufructo de compadritos y demás gente orillera, nos hemos apresurado a dignificarle y a hacerle los honores de danza aristocrática para que adquiriera corrección y pueda presentarse dignamente en los salones.

"El señor Carlos Herrera, doctor en tangología, como ha podido demostrarlo públicamente en las salas de nuestros teatros durante los carnavales, tomó con todo celo la delicada tarea de afinar el tango y al efecto instaló una academia donde por un método teórico-práctico de su invención puede el más torpe danzarín quedar en condiciones de hacer quebradas, contoneos y pasos floreados en pocas lecciones.

"Durante las horas de clase, es interesante observar cómo los discípulos, al compás de «Golpiá que te van a abrir» o «Alcanzame la budinera», empiezan a quebrarse con todas las reglas del arte y escuchan con tanta o mayor atención que las palabras de un sabio que dictase lecciones de moral, las reglas que para la buena escuela del tango se necesitan aprender.

"Los clientes más constantes son aquéllos o aquéllas que se hallan en víspera de emprender viaje a París, pues saben que inherente al título de argentino está el bailar el tango para admiración de los noctámbulos que concurren a los cabarés. R. I. Z."

Parece que el tango hubiera realizado entonces la "agachada" más importante de su historia, y no es así. Todas las danzas tienen sus maneras, según el ambiente. Los otros bailes entonces de moda —la polca, el chotis, la

---

252. Extenso espacio en blanco.

mazurca, la cuadrilla, etcétera— ascendieron a los salones de París mediante adecuado adecentamiento, y así se difundieron y llegaron, por la vía consagrada, a los altos salones de las capitales del mundo. Pero una vez que iniciaron el descenso local fueron adquiriendo los modos de cada pueblo. Aquí, en la Argentina, todos esos bailes que bautizó y difundió París fueron después adornados en los lupanares con abundantes cortes y quebradas.

Pero el tango, que se formó entre las maneras de “los muchachos”, tuvo que hacer en la Argentina su experiencia al revés; para él, primero fue el lupanar, después el encumbradísimo salón. Nadie aconsejó a nadie porque es cosa de puro tacto social: los tanguistas aristócratas que lanzaron el tango en París coordinaron sus movimientos en armonía con las maneras que tenían a la vista en las otras danzas, y eso mismo hicieron los otros en los salones aristocráticos porteños.

Había en la Argentina muchísimos bailarines diestros en el tango, esto es, en el tango con corte, y no les fue muy difícil refrenarse un poco cuando hubo licencia para realizarlo en los centros familiares. Pero eran muchos más los argentinos que no sabían el tango ni con corte ni sin corte, porque esta sola vez la danza no había llegado de arriba abajo, y es siempre reducido el porcentaje de los que frecuentan los centros alegres de la noche. Llanamente, se abrieron academias para que los jóvenes argentinos correctos y juiciosos aprendieran a bailar el “tango de sociedad”, pues, para todos ellos, el tango, como todas las otras danzas de moda, vino de París. Aparecieron censores en los bailes para evitar que a los tanguistas de lupanar se les fuera la mano —o los pies— y deslizaran un corte prohibido.

Y esto que ocurre en la Argentina con la enseñanza del tango pulido ocurre en todo el mundo, incluso en París. Allí continúa el proceso de generalización. Todos los jóvenes franceses quieren bailar la danza de moda, y todos los profesores franceses tienen que enseñarla. Estamos en 1913 y corre la tercera temporada a partir del lanzamiento. La revista porteña *PBT* del 26 de abril de ese año presenta y comenta una fotografía cuya leyenda dice: “Una lección del baile de moda en París”. He aquí el comentario:

“El tango empezó a ponerse muy de moda en París durante el invierno último. Ha sido, pues, necesario aprender ese baile, y los profesores de más crédito se han visto asediados por discípulos de ambos sexos, que deseaban conocerlo a la perfección. Algunas profesoras han organizado en sus casas pequeñas reuniones, donde los adeptos se inician en esos secretos coreográficos. Y son encantadoras esas lecciones íntimas, en que personas experimentadas enseñan los pasos difíciles de la antiqüísima danza; el corte, el paseo y la media luna.



“El tango que se introduce así en los salones parisienses, no es el cubano ni español. Argentino de origen, apenas modificado por haber pasado el mar, se presenta como una marcha, de movimientos flexibles, muy marcados por la música.”

Un paréntesis. No deseamos sobreabundar en confirmaciones; pero aquí tenemos a un periodista de la época que distingue muy bien el tango cubano, el tango español y el tango argentino. No olvidemos, sin embargo, que en 1913 el tango argentino, con su coreografía propia, se había emancipado de la progenie musical del tango español. Por eso era, entonces, el tango argentino.

La resonancia periodística local de la abrumadora difusión del tango en París y en el mundo ya no impresionaba en Buenos Aires. Un escritor anotaba en un diario porteño: “Casi no se puede abrir un diario o una revista de París, de Londres, de Berlín, hasta de Nueva York, sin encontrarse con referencias al tango argentino. Reproducciones gráficas de sus pasos y figuras, discusiones sobre su verdadera procedencia (¿el salón o la Suburra?), condenaciones y apologías, bienvenidas y alarmas ante la invasión [...]”.<sup>253</sup>

Pero los elementos recalcitrantes de Buenos Aires continuaron firmes en sus posiciones. Hubo salones altísimos –identificados por nuestros informantes– que al abrir sus puertas para los grandes saraos prohibieron a la orquesta la ejecución del tango, y no sólo por 1913, sino hasta varios años después. Paralelamente, los argentinos recalcitrantes radicados en el extranjero continuaban oponiéndose como aquéllos que en el concurso votaron contra el tango. Nada en este orden más impresionante y trascendente que la fulminación del tango por nuestro ministro. El país se enteró con asombro por los comentarios periodísticos. El diario *La Razón* del 22 de diciembre de 1913 anunció: “Condenación del tango/Por un ministro argentino”. La ambivalencia de la nota nos confirma que eran muy prestigiosas las fuerzas sociales que seguían enfrentadas y requerían conformidad. Decía el cronista:

“Nuestro ministro en París se ha declarado enemigo del tango. Ha dicho de él cosas terribles, fulminándolo con una condenación que va a hacerlo más apetitoso para los exquisitos espíritus parisienses.  
“Y ha afirmado, por fin, que en París habrá siquiera un salón donde no se bailará jamás el tango, y que ese salón será el de la legación argentina.

---

253. Vega no consigna la referencia.

“Este repudio del picaresco y travieso «juguete bárbaro» conquistador del mundo, a título de connacional, nos sugirió la idea de buscar en nuestra costosa reclame en el extranjero, lo que haya producido mayores rendimientos al país.

“Ni las exposiciones del centenario, ni nuestros nababs viajeros, ni el trigo, ni los cuartos congelados, ni todo ese turismo conferenciante rentado por el Estado, rindió jamás lo que este sugerente y maligno baile de nuestro arrabal. Es decir, nacido en el arrabal, pero educado y criado con institutriz y mimos de millonario, hasta hacerlo llegar a los encopetados salones.

“La historia del tango es la misma de la democracia. Nacido en los barrios suburbanos, pobre en su infancia, travieso en su juventud, ha conseguido a fuerza de gracia, de ingenio, de sugestión, conquistar lo que sus padres no se atrevieron jamás a mirar siquiera, sin la consabida reverencia de homenaje.

“Y después de esto, de haber proclamado el nombre argentino por todo el mundo civilizado, de haber hecho saber al orbe que existe un país en el continente americano, donde a la par que cereales se dan algunas otras cosas más, capaces de realizar el milagro de la conquista –su propio ministro lo desautoriza, lo hiere, lo aplasta bajo los rayos de su condenación.

“Pero de todos modos ha hecho bien el doctor Rodríguez Larreta, al estigmatizar como lo ha hecho el orillero baile. Lástima que en nuestras principales instituciones sociales no se haga hoy el mismo desalojo.

“Por lo contrario, el tango parece prosperar; nos viene de París...

“Si antes se hubiera tratado de darle carácter social a la cadenciosa habanera, nuestras graves matronas hubieran lanzado la voz de alarma y de protesta; pero, ahora, repitamos, nos viene de París. Otro triunfo del snobismo.”

El comentario es notable. No hay que confundirse con esa “cadenciosa habanera” del texto, pues el articulista nombra así al tango nada más que por analogía. La conciencia de que el tango había venido de París era entonces plena y general. Fue sustituida años después por la versión de un ascenso local hasta que nuestros escritos restablecieron la familiar verdad de entonces. Si algo atenúa la contradicción del texto es que el énfasis de la negación recae sobre el tango “orillero” al cual no se “ha tratado de darle carácter social”.

Parece que el articulista no quiere darse por enterado de que el tango sufrió importante modificación estilística al subir a los salones parisienses y al ingresar a los propios. Todos lo sabían. Poco después, en 1914, el cicerone argentino que acompañó en Buenos Aires al escritor Enrique Gómez Carri-

llo le decía: “El tango, tal como los europeos lo han transformado, es una danza mucho más elegante que la de nuestros compadritos”. Falta insistir en que quienes dieron al tango su lógico estilo de salón fueron los propios varones argentinos, cuando lo lanzaron en París.<sup>254</sup>

A esta altura aparece lo que faltaba: el método para aprender a bailar el tango. Parece que éste es el primero que se publicó: “El tango argentino de salón. Método de baile teórico y práctico, por Nicanor M. Lima”. Está dedicado “A mi patria/En ocasión de su Centenario 1816 - 9 de Julio de 1916”. El poeta Dermidio T. González suscribe un “Prólogo” y son suyas estas palabras:

“Por desgracia, como acontece con todas las bellas cosas nativas, que no merecen la fe de los de casa, ha sido necesario que el «Tango Argentino» fuera importado desde París para que se bailara en los salones de la aristocracia, como acontecía ya en el arrabal o en el rancho de paja y barro, cuya tradición de hermosos días lejanos ya se va perdiendo en el confín de las pampas.”

“Claro está –dice luego el poeta– que el tango que baila el orillero o nuestro tipo compadre, merece nuestra más severa censura.”

Es en este tratado donde ingresa a la teoría la colaboración de las provincias.<sup>255</sup> Tenemos, pues, además de la “media luna” porteña, las medias lunas santiagueña, jujeña, riojana, salteña, entrerriana, santafesina, mendocina, tucumana, puntana, cordobesa, correntina y catamarqueña.<sup>256</sup>

No vamos a seguir la controversia social sobre el tango, porque apenas importa en cuanto nos muestra la intransigencia del rango y la tenacidad de los prejuicios. Sólo queremos recordar que quince años después el presidente del Consejo Nacional de Educación ingeniero Octavio S. Pico expuso en un discurso su esperanza de que fuera “desterrado definitivamente el tango con letra extraída de los bajos fondos sociales, que al atravesar la boca deja un sabor amargo y al pasar por el alma deposita en ella gérmenes de descomposición moral”.<sup>257</sup> Se refería principalmente a las letras de los tangos, obra de poetas urbanos, casi todos muy cultos, víctimas también del prejuicio del “tango arrabalero”.

---

254. Anotación al margen: “ver más”.

255. Anotación al margen: “Recordar Vignali”.

256. Extenso espacio en blanco.

257. El Archivo Vega guarda un recorte de autor anónimo, sin identificación de periódico, bajo el título “Discurso del ingeniero Pico”. Vega anota: “h. 1930?”.

Y aún en 1941, en el seno de la Junta Interventora de Vecinos del Concejo Deliberante el señor Luis Colombo dijo que en los programas de la Radio Municipal abundaba “una música de negros, una música de países que no han llegado a una completa civilización: estridencias, lamentos y lloriqueos”. Y más adelante: “No admito el tango, que no es música argentina. Es una degeneración de la habanera y la letra es de arrabal”. En fin: “Y esto debe desaparecer, señor presidente”. ¡Cuántos disparates, en 1941!

## ANEXOS



MESOMÚSICA:  
UN ENSAYO SOBRE LA MÚSICA  
DE TODOS<sup>258</sup>

*A Lauro Ayestarán,  
musicólogo eminente*

*I. CARACTERIZACIÓN*

La música está aquí todos los días, entre nosotros, pero tardamos en abarcarla y comprenderla. No hablemos de la historia tradicional, que hasta hoy es una historia fragmentaria de la música superior; no hablemos de una filosofía de la música, ni de realizar especulaciones acústicas, ni de métodos pedagógicos, ni de la sociología de la interrelación, ni de las técnicas... Conviene que demos otras vueltas a la música; muchas vueltas, a ver si mirando bien hallamos algo que merezca consideración en la música misma.<sup>259</sup>

---

258. Original mecanoscrito de Vega conservado en el archivo de Coriún Aharonián en Montevideo.

259. En la síntesis del presente ensayo, publicada inmediatamente después de la muerte de Vega por la revista *Polifonía* (N° 131/132, Buenos Aires, 2° trimestre de 1966, bajo el título "La mesomúsica"), este párrafo introductorio aparece precedido de otros tres, que rezan así:

### 1) Nombres

Hay muchas clases de música y pocas palabras de valor general para distinguirlas con la precisión que requiere el estudio ilimitado.

El concepto “música superior” se refiere a la altura del pensamiento, a la hondura del sentimiento y a la maestría de la técnica; alude principalmente a las grandes formas y evoca por asociación las altas clases sociales. La expresión “música culta” se relaciona con el esfuerzo de los estudios e indica también una jerarquía elevada con el énfasis en la técnica. Comúnmente la música culta generalizada suele llamarse “música clásica”, en un sentido general que incluye un nexo con la idea de “modelo perdurable”, digno de la historia.

Las expresiones “música moderna”, “música actual”, “música del porvenir” y “nueva música”, son cronológicas; se asocian en su momento con las concepciones más recientes y es clara su alusión a los grupos técnica y sensorialmente más avanzados. En resumen, las ideas “superior-culta-clásica-moderna-actual-nueva” conciernen directamente a la música conceptual y técnicamente más avanzada y aluden al grupo de realizadores y aficionados de *élite* y al grupo social adinerado (entendido o no) que apoya y costea los últimos movimientos superiores y otros movimientos culminantes de la historia. En todo caso, *alto nivel*.

A estas especificaciones de nivel elevado se opone la expresión “música popular”.

La voz “popular” es múltiple, pero en casi todas sus acepciones se relaciona con las clases sociales medias e inferiores y hasta con los grupos rurales o folklóricos. Desde que se contraponen a las clases cultas, alude a los grupos semi letrados e iletrados comunes, llanos, no cultivados. En cas-

---

En la Segunda Conferencia Interamericana de Musicología –Universidad de Indiana, abril de 1965– diserté sobre el tema *Aculturación y Tradiciones Musicales en Sudamérica* y, a manera de complemento, dije palabras sobre un tema que me ha ocupado mucho estos años: la música “media”, la música de todos, la “mesomúsica”. Charles Seeger, el decano de los musicólogos americanos, presente en la sesión, me comunicó su propósito de aceptar el nuevo término y su contenido. Su decisión se añade a la de varios musicólogos hispanoamericanos que ya lo han adoptado.

Un extenso ensayo con el mismo título de “Mesomúsica” aparecerá en inglés en el *Yearbook*, anuario del *Inter-American Institute for Musical Research*. Nos ha parecido oportuno escoger algunos párrafos o capítulos de ese trabajo y publicarlos en castellano y en *Polifonía*, mi vieja y dilecta revista.

Se trata nada más que de agrupar mentalmente productos musicales afines que oímos todos los días, valuar su presencia y su influjo, iluminar sus caminos, examinar su pasado, calcular su cifra atroz y darle un nombre al grupo. Se trata de *distinguir* y de nombrar lo distinto para entendernos mejor.



tellano, “popular” es, además, sinónimo de “plebeyo” (opuesto a hidalgo o noble), y tanto “pueblo” como “plebe” equivalen ocasionalmente a “populacho”, que sería “lo ínfimo de la plebe” (R.A.E.). Parece que las raíces de “vulgo” y de “folk” son una misma.

Con frecuencia “popular” es voz despectiva, en el sentido de inferior. En el orden musical indica ideas y técnicas mediocres y, si la intención es peyorativa, sugiere medios o elementos de mínima calidad. “Música popular”, en castellano (no en francés), significa también “música difundida”, y es en este caso donde interviene esa desusada acepción de pueblo que incluye a todos los habitantes de una región o país. Es la acepción política, extraña a nuestros problemas.

La expresión “música popular”, en el sentido de “música difundida”, no determina jerarquías. Cierta “música clásica” puede ser “popular”, es decir, “difundida”. “La donna è mobile” es clásica y es popular, pero no es mesomúsica; tampoco es mesomúsica la música folklórica, aun cuando suele llamarse “música popular”, música del pueblo. Repetimos que la voz “popular” carece de nitidez para los estudios musicológicos.

“Música vulgar”, si se refiere a la del “vulgo” define una música todavía inferior a las otras: ordinaria, plebeya, baja, de técnica rudimentaria, con el énfasis puesto en el mal gusto. En cambio “música ligera” señala un carácter melódico agradable, una técnica media y géneros o especies simples. “Música melódica” (desacertada expresión) se refiere a la “música ligera” en un orden vocal menor, el del “cantante melódico”.

De todo lo antedicho se desprende que esta generalizada discriminación empírica y tradicional distingue con más o menos vaguedad lo siguiente:

- a) Música superior. Las creaciones que se manifiesten en los niveles artísticos más elevados: las experimentales, las de vanguardia y las escuelas pasadas vigentes (modernas, centrales, clásicas o históricas), todas en relación con la *élite* sensorial y con las clases superiores (adineradas).
- b) Música popular. Las creaciones menores fuertemente asociadas con la vaga idea de “pueblo”: clases medias, clases bajas, clases menos ilustradas y, por extensión de la voz “pueblo”, clases rurales, estos, grupos folklóricos.
- c) Música ligera. No define con precisión un grado jerárquico sino una selección de creaciones breves, entre superiores y populares, expresivas, amenas, alegres, sentimentales.<sup>260</sup>

260. Vega mecanografía un “sin profundidad” antes de “sentimentales”, pero luego lo tacha con tinta.

Aunque las acepciones de las voces precedentes son las del idioma castellano, entendemos que, por lo menos en lo sustancial, coinciden con las de las principales lenguas occidentales. En cualquier caso, no pretendemos abarcar los matices de los demás idiomas, ni es fundamental aquí el ahondamiento del aspecto lingüístico.

Ese pobre vocabulario, entre cultural y social, no es suficiente ni para los especialistas, ni para los profesionales, ni para el público culto. A falta de precisión en las palabras todos se entienden mediante el auxilio del contexto. Falta una buena discriminación general de las clases de la música en sí y en sus relaciones con los grupos profesionales, las clases sociales, las clases culturales, etcétera, y la ordenación de la correspondiente nomenclatura.

## 2) *Mesomúsica*

El autor de esta nota cree que ha logrado distinguir con cierta precisión una clase de música cuya constante creación y general consumo a lo largo de siglos y por todas partes, permite observar, ya en perspectiva, su función social y cultural, la sucesiva dispersión de sus especies, sus caracteres estéticos y técnicos, su relación con los grupos de creadores, ejecutantes y oyentes, su nexos con las empresas comerciales, industriales, difusoras y docentes, y penetrar en su historia milenaria. No es un hallazgo absoluto. En cuanto nos envuelve a cada paso, todos la conocemos, la sentimos y la nombramos, pero, en general, no nos hemos detenido a pensar en ella, a determinar sus límites, a examinar sus valores, a medir su importancia, a desentrañar sus implicaciones, a conocer su historia. Nos referimos a una clase de expresiones que hemos denominado *mesomúsica*, y que es ahora objeto de la presente comunicación.

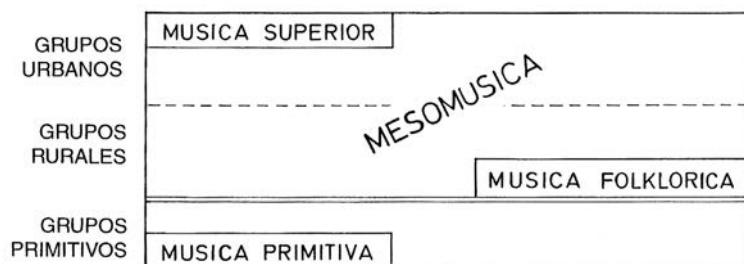
La mesomúsica es el conjunto de creaciones funcionalmente consagradas al esparcimiento (melodías con o sin texto), a la danza de salón, a los espectáculos, a las ceremonias, actos, clases, juegos, etcétera, adoptadas o aceptadas por los oyentes de las naciones culturalmente modernas. Durante los últimos siglos el mejoramiento de las comunicaciones ha favorecido la dispersión de la mesomúsica de tal manera, que hoy sólo se exceptúan de su influjo los aborígenes más o menos primitivos<sup>261</sup> y los grupos nacionalizados que aun no han completado su ingreso a las comunidades modernizadas. Pero como la mesomúsica no es una música definitivamente

---

261. Corresponde aclarar que si bien el término "primitivo", varias veces utilizado en este trabajo, puede resultarnos hoy muy chocante, era usual en vida de Vega en las ciencias humanas y en la musicología en particular. Y Vega –tuviera o no, frente a esas músicas "primitivas", la postura que sentimos entre peyorativa y paternalista– escribía para sus contemporáneos.

te occidental sino una “música común”, pueden existir focos excéntricos con dispersión por extensas áreas.

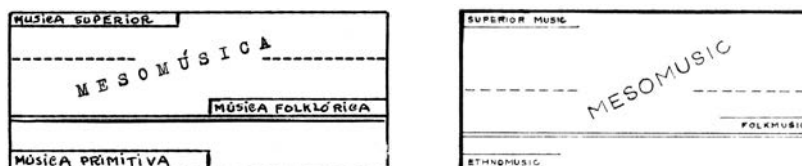
La mesomúsica, entonces, convive en los espíritus de los grupos urbanos al lado de la “música culta” y participa en la vida de los grupos rurales al lado de la música folklórica. Así<sup>262</sup>:



Tal como la música superior (ópera, sinfonía, cantata, oratorio, suite, *ballet*, etcétera), la mesomúsica se manifiesta en *especies*. En rigor, la música sólo se expresa en sus especies. Las especies para la danza se distinguen con el mismo nombre de la danza total (coreografía-música): contradanza, minué, vals, polca, fox-trot. Las especies de canciones suelen carecer de un nombre particular de su floración o, mejor, se llaman simplemente “canción”, y los interesados se entienden. En muchos casos reciben denominación propia. “Tonadilla” se llamó la especie española breve de hacia 1900 que dejó varias obritas maestras, como “Mimosa”; “canzoneta” fue la canción napolitana de la misma época que pervive en joyas como “Catari”. En todos los casos, la unidad –la pieza suelta– tiene su nombre particular, como es sabido, por exigencias de ejecución y consumo, primero, y después, por rigores de identificación.

Antaño hubo muchas melodías de danza que, dotadas de un texto, se desprendieron de su coreografía y circularon como canciones con el nombre de la danza total: vals, alemanda, bolero, etcétera. También las hay en

262. Contrariamente a como lo hace en el original mecanografiado, en las hojas de ilustraciones enviadas a Gilbert Chase para la edición en *Ethnomusicology* (“para traducir, componer y pegar encima antes de hacer el clisé”), Vega (o su dibujante) no cierra los espacios donde escribe “música superior”, “música folklórica” y “música primitiva”. He aquí los dos originales de Vega: el de la hoja mecanografiada y el de la hoja adjunta con la ilustración correspondiente:



nuestros días. En Sudamérica hubo especies líricas puras de dispersión continental, como el “yaraví” y el “triste”.

### 3. *Dinámica*

Estas especies se constituyen sobre la base de las disponibilidades circundantes –a menudo son la continuación de otras o su modificación–, se lanzan por el mundo y, al cabo de medio siglo o de uno entero o de poco más, ceden el éxito a especies nuevas que reemprenden sus triunfales andanzas, requeridas por las mismas funciones<sup>263</sup> de esparcimiento, complemento o evasión.

Las especies de la mesomúsica obedecen al régimen de la moda –en el grado de la duración media–. Diversos focos de irradiación *sucesivos*, en algunos casos temporalmente coetáneos, se constituyen en algunas grandes ciudades: Florencia, Madrid, Versalles, París, Nueva York. Estos focos recogen elementos propios o ajenos y, una vez cumplidos los requisitos indispensables, bautizan, adoptan y lanzan nuevas especies líricas y coreográficas (gallarda, corriente, canario, zarabanda, fandango; minué, gavota; contradanza, cuadrilla, lanceros; vals, polca, mazurca, chotis; fox-trot, tango, etcétera) en que resplandecen matices musicales (y coreográficos) de muchos países occidentales. París ha regido el mundo mesomusical y mesocoreográfico durante los últimos cuatrocientos años.

Un sistema de subfocos de radiación –generalmente las capitales nacionales– adopta los envíos de la capital universal y distribuye las novedades a través de las capitales provinciales, por todas las villas o aldeas del país. Muchas veces los subfocos más activos transforman los envíos alógenos y producen promociones nuevas de las mismas canciones y danzas, o elaboran especies lo suficientemente alejadas del modelo como para llamarse distintas.

### 4. *Teoría*

La mesomúsica, en conjunto, es técnica y estéticamente conservadora. Reproduce en sus repertorios hasta hoy giros melódicos y armonías de hace por lo menos siete siglos, recoge influencias posteriores y acepta elementos primitivos y modernos.

El medio instrumental de la mesomúsica es, principalmente, la orquesta pequeña con o sin voces, o el cantante que produce su propio acompañamiento, pero el compositor crea por lo común para instrumentos armónicos solistas y para toda clase de conjuntos menores. Sus expresiones son melodías acompañadas mediante recursos armónicos no experimentales o avanzados, sino modernos vigentes o, más generalmente, por sencilla

263. En la versión de *Polifonía*, dice “por necesarias funciones”.

armonía elemental, muchas veces empírica. En la producción de Occidente suele haber modulación.

La tonalidad de la mesomúsica abarca todos los modos mayores y menores occidentales, incluso los ex orientales y los que no prosperaron en la música superior durante el período llamado clásico (1600-1900). En los continentes donde se han producido floraciones mesomusicales extraeuropeas por metástasis, el desarrollo local suele adoptar diversas escalas regionales.

La base rítmica de la mesomúsica es el pie occidental (no los modos rítmicos), en sus dos formas (pie binario, pie ternario) y en todas sus fórmulas, tal como se ve en nuestro cuadro de las fórmulas de pie.

CUADRO DE LAS FÓRMULAS DE PIE



Pero la yuxtaposición de estas fórmulas de pie en la elaboración mental de las ideas obedece, en el caso de la mesomúsica, a un riguroso sistema de estructuras simétricas. La música superior, en cambio, yuxtapone los pies con libertad y sólo por influencia de ese antiguo sistema presenta ocasionalmente melodías simétricas. Es decir que, en la música superior la simetría es optativa u ocasional. Por eso decimos con frecuencia que la mesomúsica se manifiesta "en verso" y que la música superior se concibe cada vez más "en prosa".

El sistema de yuxtaposiciones de la mesomúsica se funda en una clase especial de ideas. Cada idea consiste en la asociación de dos opuestos estados mocionales de ánimo:<sup>264</sup> uno es anhelo, tensión, conflicto, y tiene

264. En el mecanoscrito, Vega escribe al margen, con bolígrafo, dirigiéndose a traductores y a correctores: "Ojo: mocionales, de moción, de movimiento". A pesar de ello, en ambas ediciones castellanas los correctores de pruebas modifican el resultado, y leemos "estados emocionales de ánimo". Confiemos en que esta vez no ocurra lo mismo.



De estas ocho formas sólo se usan con más o menos frecuencia las tres primeras binarias y las dos primeras ternarias: 2x4, 4x8, 6x8 (binaria); 3x8 y 6x8 (ternaria).<sup>266</sup> Las principales combinaciones de sus elementos son las que reproducimos en nuestro cuadro de las frases secundarias (por combinación).

CUADRO DE LAS FRASES SECUNDARIAS (POR COMBINACIÓN)<sup>267</sup>



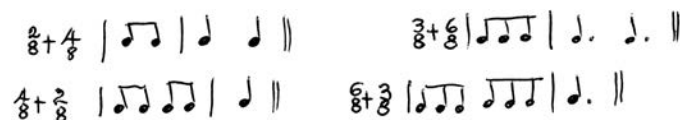
Es decir, que se unen el primer compás de una forma con el segundo compás de otra.

mano, como "BINARIAS" y "TERNARIAS", en dos columnas que permiten la comparación renglón a renglón (2x8 con 3x8, 4x8 con 6x8, etcétera), pero en la hoja de las ilustraciones o ejemplos enviada a Gilbert Chase modifica el criterio y escribe en dos grupos sucesivos, uno después de otro: "PIES BINARIOS / FORMAS", y "PIES TERNARIOS / FORMAS", donde "FORMAS" está en cuerpo más pequeño.



266. Por razones largamente explicadas en su fundamental *Fraseología* (Instituto de Literatura Argentina de la Universidad de Buenos Aires, 2 tomos, 1941, nunca reeditada), Vega prefiere la expresión "6x8 (binario)", con lo cual la usual "6x8" pasa a ser "6x8 (ternario)", y su paleta de descripciones de fórmulas rítmicas le permite mayores precisiones y diferenciaciones (que podremos o no compartir, por supuesto).

267. El dibujo de Vega en su mecanoscrito



es diferente del que el propio Vega envía a Chase entre los anexos de las ilustraciones, dotado de movimiento melódico.

Debe entenderse que cada uno de los pies de todos estos modelos de frase *puede ser sustituido por cualquiera de las fórmulas de pie* que presentamos en el primer cuadro, pero, en todo caso, binarios con binarios y ternarios con ternarios. La mezcla no existe. Mediante la yuxtaposición de cuatro u ocho de esas frases o cláusulas la mesomúsica construye sus períodos. A veces los hace también impares, de 3, 5, 7 y 9. Véase nuestro cuadro de períodos mesomusicales comunes.

CUADRO DE PERÍODOS MESOMUSICALES COMUNES

<p>Anónimo. Contradanza Siglo XVIII. Allegro</p>	<p>Lully. Minué Año 1670. Moderato</p>
<p>Lully. Rigodón Año 1669. Allegro</p>	<p>Anónimo. Paso de baile Siglo XVII. Allegretto mod.</p>



Todas estas formas se han escrito, no sólo a base del 8 (corchea) como denominador o unidad, sino también a base del 4 (negra), de manera que siempre encontraremos en las notaciones estas dos series de cifras de compás que, a la misma velocidad, se leen de idéntico modo:

2x8, 3x8, 4x8, 6x8 ternario, 6x8 binario, 8x8, 9x8, 12x8.

2x4, 3x4, 4x4, 6x4 ternario, 6x4 binario, 8x4, 9x4, 12x4.

Compositores del siglo XIX escribieron ocasionalmente obras con algunas cifras de la unidad 16 (semicorchea), y los antiguos usaron la unidad 2 (blanca).

Éstas son las comprobaciones a que llegamos mediante el análisis musical –“musical”, no gráfico– de muchos miles de melodías mesomusicales. Casi la totalidad –el porcentaje se encontraría en la década 90/99– obedece a estas normas tradicionales prehistóricas. En nuestra obra *Fraseología* dedicamos específica atención a los fenómenos de morfología.

La mesomúsica no comparte sus formas con la moderna música de vanguardia, ni con la arcaica música de los primitivos; en cambio, casi todas sus estructuras son las mismas de la música folklórica, sencillamente porque la mesomúsica las conduce al lugar y a la situación folklórica cuando sus especies realizan el descenso ciudad-campaña. De esto hablaremos aquí, en el capítulo II.

### 5. Educación

La mesomúsica es el medio civilizador por excelencia, no porque sea artísticamente el mejor –que no lo es–, sino porque sus funciones lo distribuyen pródiga y gratuitamente cuando y donde es más necesario y eficaz. Por otra parte, es realmente el mejor para eso, para la formación sensorial, porque la mesomúsica es, genealógicamente, un grado inferior apto para el sujeto desde los dos o tres años de edad, y absorbido del ambiente por espontánea selección del oyente. Además, hay una pedagogía doméstica empírica.

Aunque creemos que la mesomúsica supera las posibilidades del lactante, el arrullo en su cuna –todavía incomprensible e inexpresivo para él– lo introduce al mundo de los sonidos, despierta, ejercita y desarrolla su equipo sicofisiológico y deposita gérmenes en sus reservorios no conscientes. Después el niño empieza a participar, como cantante y oyente, de los repertorios musicales del jardín de infantes y de los grados inferiores. Durante el período puberal el joven siente la mesomúsica con la intensidad del adulto y, entre los catorce y los diez y seis años, por lo común, los dotados aspiran a ejecutar personalmente la mesomúsica en instrumentos y a crearla, ahora con intervención de impulsos extramusicales característicos

de la edad. Sin desconocer los muchos casos de precocidad, es por entonces cuando el adolescente medio se inicia en la apreciación consciente de la “música clásica” y cuando los elegidos se consagran a ella.

Durante toda su vida el hombre común siente la influencia civilizatoria de la mesomúsica, pues, por mucho que los aficionados superiores intolerantes desdeñen esta expresión media, su nivel debe considerarse extraordinariamente adecuado para esa misión y, además, ambientalmente obligatorio y socialmente inevitable.

Debemos insistir en que, genealógicamente, le mesomúsica es un grado elemental que armoniza con las posibilidades sensoriales del hombre común. La tentativa de emprender el desarrollo solamente a base de música superior (aun históricamente graduada) fracasaría por superación del nivel de recepción del espíritu común. La mesomúsica es –entre todos los de todas clases– el instrumento civilizador por excelencia.

## 6. *Economía*

La mesomúsica es la música más importante del mundo; no la mejor, desde el punto de vista occidental, sino la más importante. Es la música que se oye más, al extremo de que, pecando por exceso de moderación, le hemos atribuido un promedio histórico y actual del 80 % sobre toda la música que se ejecuta. Nuestros estudios paleográficos han revelado y clasificado el enorme repertorio trovadoresco (siglos XII y XIII). Cierta número de las canciones líricas pertenecen a la música superior o están sobre el límite; las demás, incluso las de gesta y las danzas, son mesomúsica. Aunque no nos ha llegado en notación sino un probable 5 % del repertorio total calculable, bastan las cinco mil versiones que se escribieron y conservaron para inferir la extraordinaria magnitud de la corriente musical media en estos últimos mil años.

Cualquiera sea la idea que nos formemos de ese volumen, es muy probable que haya sido mayor que el de hoy, proporcionalmente, porque cada ciudad, cada capital, cada aldea, debía crear antaño –y transmitir sin notación– buena parte de lo que consumía. Las ediciones, los discos, la radiofonía, difunden gran parte de la creación urbana y sustituyen hoy al creador de las ciudades y pueblos menores.

Tratemos de representarnos la suma y la trascendencia de la mesomúsica actual.

La mesomúsica alimenta innumerables editoriales impresoras que atienden el consumo de millones de estudiantes y aficionados y cantidad de solistas y ejecutantes de orquesta profesionales; la mesomúsica sostiene grandes industrias del disco y las fábricas de aparatos grabadores y

reproductores; la mesomúsica mantiene la mayor parte de los programas de radiofonía y televisión y la correlativa producción de los fabricantes de aparatos receptores para el público; la mesomúsica sostiene la profesión de ejecutante, y son muchos los ejecutantes que integran, además, las orquestas superiores; vitaliza la profesión de pedagogos formadores de futuros concertistas que terminan en las pequeñas orquestas; sustenta las fábricas de instrumentos musicales y las editoriales de métodos de solfeo e instrumentales; requiere secciones de comentarios en diarios y periódicos; suministra el repertorio para espectáculos, cines, teatros y, como música para la danza de salón, nutre las academias de enseñanza, los bailes públicos y toda la producción auxiliar de los más diversos órdenes (incluso los reproductores monederos, las impresiones de propaganda y catálogos, los programas, los avisos, etcétera) y los servicios oficiales a que obliga el consumo público. En fin, la mesomúsica aloja en grandes edificios modernos las instituciones del derecho de autor y del derecho de intérprete, que en la Argentina recauda cerca de 300.000.000 de pesos anuales, incluido algo así como el 3 % que correspondería a la música superior. El caso de la Argentina no es común, porque su teatro Colón es una de las salas líricas más grandes del mundo y mantiene temporadas regulares. Consagrado enteramente a la música superior recauda en boletería unos 50.000.000 de pesos anuales de los cuales corresponden a los creadores por derecho de autor unos 5.000.000 de pesos argentinos. Si a éstos se añaden unos 3.000.000 por conciertos en todo el país, podemos calcular unos 8.000.000 de pesos por derechos de autor de la música superior para comparar con los 300.000.000 de la mesomúsica por igual concepto (en ambos casos incluida una parte indeterminable por el texto). Estas cifras, tan vagas como se quiera, referidas solamente al derecho de autor, respaldan en cierta medida las afirmaciones anteriores sobre la importancia general de la mesomúsica. Pero no nos olvidemos de considerar lo incalculable: la música personal o mecánica que se ejecuta en privado; la del canto doméstico y el silbo callejero, que no pagan derecho.

Pero una de las consecuencias más significativas de todo este mundo musical que anima la mesomúsica es el beneficio que su potencialidad extiende a la música superior; y es tan grande ese beneficio, que nos alarma pensar en lo que hoy ocurriría si le faltara. Por otra parte, hay que valorar como corresponde el gran prestigio que la música superior confiere a toda la música, nada más que por la jerarquía que supo conquistar en el mundo como solo y puro altísimo producto de la cultura. La cantidad de creadores geniales que atrajo la música superior elevó el nivel de la grandeza humana.

## II. HISTORIA

La mesomúsica está constituida por grandes corrientes de creaciones menores que vienen de la prehistoria. En música la prehistoria es general hasta el siglo XII. Fue entonces, durante el período de la lírica trovadoresca, cuando, por orden de los príncipes, se escribieron por vez primera miles de cantos y algunas danzas que pertenecen en buena parte al nivel de la mesomúsica, como hemos dicho, e ilustran el paso torrencial de la gran corriente remota. Además del género supremo que, según Grocheo, “se llama eclesiástico y está consagrado a la alabanza del creador”, existía ya entonces una música polifónica y, por lo tanto, superior, a base de creaciones profanas polifónicas y de melodías trovadorescas extraídas de su contexto prearmónico y membranofónico tradicional y sometidas al tratamiento polifónico de la época. La polifonía superior, en razón de sus funciones eclesiásticas, demandó una notación y una historia, ambas casi enteramente excluyentes de la mesomúsica.

### 1. Prehistoria

Hay una Historia general de la música que ha merecido desde hace siglos la atención de brillantes y esforzados intelectuales y el aporte de innumerables monografías; hay numerosos diccionarios musicales que han contribuido al conocimiento de nuestra arte, sus hombres y sus elementos, pero esta admirable labor se refiere sola y únicamente a la música superior (supramúsica o altamúsica). Hay miles de teorías occidentales que se consagran únicamente a las cuestiones tonales y rítmicas de la música superior, con la sola excepción de la de Johannes de Grocheo (h. 1300). Sólo con otros propósitos, de manera colateral y ocasional, se encuentran algunas anotaciones sobre la mesomúsica, y hay que llegar a fechas recientes para contar con los repertorios que se imprimieron para la ejecución.

*Durante todos los siglos letrados la mesomúsica ha permanecido fuera de la Historia.*

Después de la Edad Media la mesomúsica sigue su gruesa vida oral –sin notación– y continúa en sus funciones líricas y coreográficas siempre ensanchando su cauce, cada vez mejor definida como una clase de música secundaria artística y técnicamente. No desconocemos las viejas selecciones –los nutridos *recueils*– henchidas de materiales muertos; pero cualesquiera sean las excepciones y su índole, el hecho concreto es que la mesomúsica no tiene una historia cabal porque faltó siempre una conciencia plena de su importancia y significación.

Como las danzas necesitan música, resulta que las Historias generales de la danza han dedicado a la mesodanza capítulos que, indirectamente, nos permiten imaginar la vida sorda de la música que la acompaña. Hay

varias Historias; pero es necesario llegar a este siglo para encontrar en un gran libro del doctor Curt Sachs (*Eine Weltgeschichte des Tanzes*, Berlín, 1933) severa, sistemática y valiosa documentación e interpretación de la mesodanza. Y aun es posterior la novedosa obra del doctor Paul Nettl, *Die Musikgeschichte des Tanzes*, en que dedica nutridas páginas a la música en la función coreográfica. Aunque no se circunscriben a nuestro tema, estos dos ilustres autores alemanes agotan la documentación histórica disponible especialmente con respecto a Europa Central.

Nosotros pretendemos crear una conciencia histórica y actual de la mesomúsica en su trascendencia espacial y temporal y en sus diversas funciones, y para dar claridad y precisión al propósito en su aspecto histórico, vamos a tomar dos ejemplos: el primero se refiere a una danza universal; el segundo, a una canción lírica del continente sudamericano. De estos dos casos –y de algunas decenas más– nos hemos ocupado antes en varios libros. Ahora se trata de resumir las páginas y los documentos que publicamos sobre la danza y sobre la canción.

## 2. La contradanza<sup>268</sup>

Los historiadores europeos nos enseñan que la contradanza aparece en Inglaterra poco antes de 1600 y que, al parecer, sus elementos vienen de lejanos tiempos prehistóricos. Maestros de danzar la llevan a los salones franceses y la primera difusión se inicia desde París con anterioridad a 1700. La penetración de la contradanza hacia el oriente alcanza, por lo menos, hasta Rusia; hacia occidente, llega hasta España. Este rápido traslado espacial coincide con un desplazamiento gradual a todas las clases sociales: “durante el reinado de Isabel, fue danzada juntamente por maestros y criados” (Sachs). Los historiadores europeos refieren andanzas por países inmediatos y cambios de forma y, en cuanto a la contradanza misma, debemos suponer que muere hacia 1800-1830 como tal y con ese nombre. Sin embargo, es aquí donde empieza o donde prosigue su historia universal secreta, la historia no escrita de la mesomúsica coreográfica.

La contradanza pasó a España con los borbones en 1701, y los documentos establecen concretamente que muchos países de América conocieron el nuevo baile. Con esta seguridad e invocando la correspondiente constante sociológica, podemos afirmar que dentro de la primera o segunda década del siglo XVIII, los altos salones de todas las ciudades de América bailaron la contradanza.<sup>269</sup>

268. En este subcapítulo, Vega escribe “Contradanza” con mayúscula. A fin de mantener la unidad de criterio con el resto del ensayo (y del libro), hemos optado por las minúsculas.

269. Entre este párrafo y el siguiente parece haber una solución de continuidad. No lo habría de pasarse del párrafo anterior al siguiente. A pesar de lo señalado al final del

José Martí nos dice que en los EE. UU. de Norteamérica se atribuyó el más alto rango social a quienes intervinieron en cierto sarao histórico, pues los conductores no querían “dar puesto en el cotillón de honor a quien no venga en línea recta [...] de las familias que bailaron en casa del francés Moustin la contradanza célebre de la primera inauguración, cuando salió Washington de traje de terciopelo y sin espada, a hacer paso y cadena, al son de los violines”...

Cercana la mitad del siglo, el caballero chileno Vicente Pérez Rosales llegó a California con todas sus esperanzas puestas en el oro. Cuenta que en Monterrey, “la señora que no fuma tolera el humo con agrado. Las convidadas, después de la contradanza, tocada en piano por el sacristán de la inmediata capilla, salían de dos en dos a pasearse por los corredores”... y fumaban un cigarro.

Un detalle sobre la vitalidad de la contradanza en México nos dejó Rubén M. Campos: “Los salones de baile público de San Agustín de las Cuevas el año 1841, rebosaban a su turno en gentes que se deleitaban admirando los talles elegantes, los ojos seductores, el breve pie de las jóvenes más distinguidas y bellas, entregadas a las varias cuadrillas, la animada contradanza [...]” –como dice un cronista de la época–.

Numerosos datos han quedado de la antigua Cuba, donde este baile engendró una importante floración musical pura, y hasta se cuenta con una descripción de la contradanza “larga”, el *longways*, que escribió la memorialista Dolores María de Ximeno. Y el inglés W. Walton apuntó en 1810 que en Haití se bailaba en los salones una variante de la contradanza: “they have adopted the waltz, besides the Spanish country dance, which is extremely graceful, and more complicated, but not so monotonous as our own, though the time is slower”. Pues no será extraño para nadie que las danzas van creando variantes coreográficas y musicales por todas partes y que tales variantes suelen fundar la creación de nuevas especies. Y otro inglés que viajó de Venezuela a Colombia en 1823 nos dice que “The Spanish country dances and waltzing are most in favour with them”... (Anónimo. *Letters written from Colombia...*, Londres, 1824).

Hay muchos datos sobre la contradanza en el Perú. Nos limitaremos a dar dos notas periodísticas de *El Comercio* de Lima. Una, de julio 30 de 1829, dice así: “Pocas veces se habrá presentado en Lima una concurrencia

---

párrafo anterior, que nos ubica en las primeras tres décadas del siglo XIX, hemos regresado aquí a los albores del siglo XVIII, para saltar con Martí siete u ocho décadas en el tiempo, sin advertencia al respecto. Sin embargo, en el mecanoscrito no hay pegadura o intercalación alguna. El mecanismo metodológico de Vega se descubre más adelante cuando, en relación con la Argentina y el Uruguay, aparecerán documentos de 1747 y 1752.

más brillante y escogida que la que se vio el sábado en el salón de la Sociedad Filarmónica. Se reunirían en él como 300 personas [...]. Terminado el concierto se bailaron valzes y contradanzas hasta las doce y media de la noche." La segunda nota revela que la contradanza no era pasivamente aceptada, sino que engendró nuevas composiciones. Esto fue lo general en todas partes con casi todas las danzas importantes y en el doble aspecto coreográfico y musical. Dice *El Mercurio* de mayo 8 de 1832: "[...] el compositor peruano Manuel Bañón ha compuesto estas obras: [Y entre otras menciona:] La contradanza peruana, la contradanza de los caminantes, una contradanza con aire del país."

De paso por Chile en 1795, el marino inglés Jorge Vancouver escribió: "Habríamos querido ceder a las instancias del señor Cotapos reuniéndonos con las damas para danzar; pero sus contradanzas nos parecieron muy difíciles y como ninguno de nosotros reconoció las figuras a que estábamos acostumbrados en Inglaterra, fue preciso confesar nuestra ignorancia y negarnos a la invitación del dueño de casa."

Como en todos los países, la contradanza se bailó en la Argentina, pero aquí tuvo más importantes consecuencias, como veremos. Vamos a recordar solamente un documento referente a las fiestas de la coronación de Fernando VI en 1747: "[...] en las dos noches el Gobernador y Capitan General propinó un magnífico refresco a todos los circunstantes, que sirvió de paréntesis para las Contradanzas, Minuetes y Areas."

En 1752 ya está funcionando la contradanza en el Uruguay, y la bailan españoles del Uruguay y portugueses del Brasil cuando se encuentran cerca de la frontera por cuestión de límites. El diario de la misión española dice: "Se sirvió la mesa con toda grandeza y cerca de la noche fueron los portugueses a dar un sarao al marqués y a bailar contradanza." Además danzaron "ocho contradanzas y muchos minuets hasta cerca de la media noche" y participaron los jefes de las misiones, un marqués y un general.

Estas pocas notas bastan para introducirnos a las desconocidas peripecias de la familia de la contradanza (inglesa, francesa, española, etcétera) con varia música por todo un enorme continente durante ciento cincuenta años. Se podría pensar que con estos informes hemos abarcado toda su expansión y consecuencias, pero es el caso que, en rigor, apenas hemos comenzado. Casi todos los datos precedentes se refieren a la contradanza en las ciudades capitales de América; es necesario recordar que, por ley de dispersión, todos los grandes bailes han penetrado hasta en las más lejanas y modestas poblaciones de origen europeo. Para no extender ahora otro muestrario continental vamos a reproducir sólo algunos testimonios expresivos.

Santa Cruz de la Sierra era en 1845 una insignificante población situada en el corazón de Sudamérica. Francis de Castelnau nos cuenta que ese año... “El perfecto del departamento, gran bailarín, había importado de la capital algunas contradanzas llamadas francesas, y su principal ocupación consistía después de su arribo en repartir entre sus administrados ese singular beneficio.” Y en Achaguas, modesto lugar de Venezuela en 1818, un capitán inglés, el autor de *Campains and Croissers*, supo que el general Páez, siempre que podía procurarse aguardiente, “no dejaba de dar un gran baile a toda la población y él bailaba con asiduidad desde la primera contradanza hasta la última.” En fin, hacia 1876-1878, Giovanni Pelleschi vio la cuadrilla francesa en la aldea paraguaya de Humaitá.

Sin la menor duda, todas las villas menores, todas las aldehuelas del continente –de todos los continentes– conocieron las grandes danzas que lanzó París, como hemos visto en el caso de la contradanza. Pero hay algo más, en definitiva: los negros y los indios también bailaron la contradanza y las demás especies coreográficas.

Émile Carrey nos describe la notable escena de africanos limeños que presencié en 1875. Cada negro ocupa un lugar para la contradanza. “Durante los primeros momentos danzan como jóvenes primerizos que tienen miedo de arrugarse y escanden sus pasos y sus movimientos como acompañados autómatas. Es de buen tono bailar así. [...] Pero la música, cada vez más viva, y sus propios movimientos, los embriagan. Sus miembros se agitan hasta dar la impresión de que ellos no pueden contenerlos. Una alegría sensual ilumina sus facciones. Sus dientes brillan; los ojos se les saltan. El sudor del placer apasionado baña sus caras relucientes. La orquesta apresura sus sonoros ronquidos; hombres y mujeres, todos saltan; después, casi enseguida, todos cantan y aúllan trastornados por la dicha.” Y exclama el francés: “Ce n’est pas une contredanse, c’est le galop de l’Opéra. Ce n’est plus un bal d’hommes, c’est un sabbat de possédés.”

La adopción de la mesodanza europea por los negros en América fue general, y su práctica degeneró, o no, en las formas africanas, que también cultivaron. En plena fecha de negros, en 1790, los de Lima recurrieron al gobierno porque los empresarios del teatro quisieron impedirles “reparar el Minuet y Piezas consiguientes” porque “el uso de estos Bayles es impropio de su Baxa Calidad”...

En cuanto a los indígenas, todos los grupos de “alta cultura” más o menos próximos a las ciudades y los primitivos de las reducciones bailaron la contradanza y las demás danzas europeas. Fray Pedro José de Parras visitó en 1750 las misiones jesuíticas de Corrientes, a mil quinientos kilómetros de Buenos Aires, y observó que... “Hay escuela de música en



que con gran facilidad se instruyen los indios: son muy fáciles para danzar y bailar, y lo hacen con primor; y he visto entre ellos bailar algunos minuets y contradanzas con tanto garbo, como pueda verse en Madrid.”

La contradanza, entonces, pasó de París a todas las capitales, a todas las ciudades, pueblecitos y lugares de Europa y de los otros continentes; fue adoptada por la clase media y por las clases bajas, en fin, llegó hasta los ambientes afroamericanos y hasta las poblaciones aborígenes. Todo esto en su carácter de mesodanza y de mesomúsica. Pero desde un punto de vista histórico general falta todavía lo más importante: la mesodanza es *folklorígena*; engendra danzas folklóricas. La contradanza siguió viviendo como baile folklórico más de un siglo después de su deceso múltiple en los salones, y engendró en América numerosas danzas diferentes fundadas en sus principios. Muchas conservaron su nombre europeo; las demás recibieron nuevos nombres.<sup>270</sup>

En Coatetelco, aldea de México, Élfego Adán estudió los bailes de un millar de sobrevivientes aztecas y mestizos. Un capítulo suyo se titula “Las contradanzas”, y describe figuras que conservan los nombres europeos más o menos íntegros: cruz, cadena, son de arco, etcétera. Entre los bailes folklóricos de los negros de Haití, Michel Lamartinière Honorat encuentra varios que son europeos un tanto modificados: “menuet”, “contre-danse”, “les lanciers”, “polka”, etcétera. En Santo Domingo la contradanza engendró “le carabinier”.

En el Brasil se baila hasta hoy el “mandado”<sup>271</sup>, y Alceu Maynard Araújo dice que “é uma dança mui parecida com a quadrilha”... Víctor Navarro del Aguila hizo una encuesta en poblaciones indias del departamento del Cuzco y halló sesenta bailes. La “contradanza” –así, con su propio nombre– se ejecuta en doce pueblos. Otra danza se llama “cuadrillas” y se ejecuta en varias localidades. En la Argentina tuvieron gran dispersión y larga vida “el cielito”, “el pericón” y “la media caña”. Son tres contradanzas rurales del gaucho, y el gaucho mismo llamaba a sus figuras con los nombres europeos: rueda, cadena, molinete, etcétera.

Aquí vamos a insertar un hecho común mediante el solo ejemplo que estamos tratando: *el ascenso de las danzas folklóricas de nuevo a la condición de mesodanzas de salón*. Las tres danzas argentinas que hemos nombrado vegetaban en las pampas de Buenos Aires hacia 1800. Fueron atraídas por la Revolución emancipadora (1810); la aristocracia las acogió en sus saraos y

270 Véase mi nota al pie en la versión publicada por la Revista Musical Chilena (Nº 188, Santiago, VII/XII-1997).

271. En este párrafo, “Mandado”, “Cuadrillas”, “El Cielito”, “El Pericón” y “La Media Caña” aparecen escritos por Vega con mayúsculas, además de “Contradanza”.

se difundieron por los altos salones de medio continente. En todos los países descendieron otra vez a la campaña y merecieron renovado culto por más de medio siglo.

Después de esta brevísima selección de testimonios es fácil admitir que la contradanza no murió hacia 1800, y que la Historia oficial de la mesomúsica y de la mesodanza tiene una enorme segunda parte absolutamente inimaginada y casi enteramente desconocida. Curt Sachs escribe: “[...] el cambio radical operado en las condiciones sociales a fines del siglo XVIII, terminó con el *minué*”. Y sin embargo continentes enteros lo conservaron cerca de un siglo más, y hasta hoy es danza folklórica. Este hecho común representa la suerte común de casi todos los grandes bailes.

### 3. *El triste* <sup>272</sup>

Nadie habrá olvidado el propósito de nuestra expedición por los fondos sombríos de la mesodanza: es el reconocimiento de los mil cursos de mesomúsica que circulan sin rumor por todas partes más allá de las Historias oficiales. Y hemos elegido, como segundo ejemplo, la vida de una gran canción lírica sudamericana, el triste, porque ella nos permite, por una parte, el estudio directo de la mesomúsica, y por la otra, porque nos revela la existencia de floraciones extraeuropeas que se producen en continentes más grandes que toda Europa e interesan a todas las clases sociales por largo tiempo. <sup>273</sup>

El triste aparece en el Perú en la segunda mitad del siglo XVIII. El Obispo de Trujillo, Baltasar Jaime Martínez Compañón (1735-1797), proyectó una Historia de su obispado y dejó más de mil trescientas láminas en nueve tomos que se conservan en la Biblioteca de Palacio de Madrid. El segundo tomo incluye veinte páginas musicales. Una de ellas, que el propio prelado recogió en 1782, se titula “tonada” y es un triste típico, letra y música. Es el *lied* prerromántico sudamericano. Técnicamente, combina un mayor que tiene la cuarta aumentada con un menor; su forma es con frecuencia audaz, debido a las exigencias del sistema poético andino que adopta.

El renombrado naturalista Félix de Azara anota a fines del siglo XVIII que los campesinos del Río de la Plata y Paraguay “cantan *yarabís* o *tristes*, que son cantares inventados en el Perú, los más monótonos y siempre tristes, tratando de ingratitudes de amor, y de gentes que lloran desdichas por los desiertos.”

272. Como en el anterior, en este subcapítulo, Vega escribe “Triste” con mayúscula. Con el mismo criterio, hemos optado por las minúsculas.

273. Véase mi nota al pie en la versión publicada por la Revista Musical Chilena (Nº 188, Santiago, VII/XII-1997).

Hacia 1800 el triste se encontraba en toda la Argentina conquistada. El ingeniero español José María Cabrer, por entonces vecino de Buenos Aires, recuerda la afición de las mujeres de la ciudad y añade que ejecutaban canciones de la península y americanas, todas de amor, “con algunos tristes (nativos del Alto Perú) que a más de lo dulce, patético y suave de su música, la letra que componen suele ser algún paso de historia [...]”. No es necesario decir que también llegó el triste a Chile desde el primer momento. La escritora inglesa María Graham lo oyó en una hacienda próxima a Santiago en 1822: “Después del baile sentose don Lucas en un rincón de la sala sobre un escaño bajo y acompañó con su guitarra algunas baladas y *tristes* [...]”. Por obra de la misma expansión inicial se encuentra en el Ecuador. En Quito, corriente el año 1810, ponderó su belleza W. B. Stevenson<sup>274</sup>: “Los mestizos aman apasionadamente la música [...]. Nada puede sobrepasar la dulzura melodiosa de algunos de sus *tristes* o aires melancólicos”. Con o sin testimonios directos de aquella fecha, es muy fácil admitir que el triste se extendió por toda Sudamérica, por América Central y aún que llegó hasta las poblaciones de habla española de Norte América. El gran naturalista francés Alcide d’Orbigny, que sintió el triste en Potosí (Bolivia), observa hacia 1830: “Yo había oído ya muchas veces esos *tristes* o cantos peruanos, tan difundidos en toda América [...]”.

Y no se trataba de una dispersión realizada por la simple dinámica del prestigio limeño, no; los americanos acogieron el triste con devoción apasionada y sus acentos los conmovían profundamente. “Nada tan seductor –comentaba el viajero francés Arsène Isabelle hacia 1830/1833– como una porteña diciendo a otra en confidencia: «*este triste me lleva el alma*».” Y no interesó durante un solo momento superficial de los espíritus<sup>275</sup>. En 1853 el escritor argentino Vicente G. Quesada, oyó en la provincia de Santiago del Estero a un gaucho que ejecutó “un *triste*, canto profundamente sentimental”, y añade que los impresionó por la “manera sentida y la expresión tristísima del cantor”. Una noche de 1875 el escritor Carlos Walker Martínez pasó por el río de las Piedras y oyó “uno de los *tristes* más bellos y más románticos”. Agrega lo siguiente: “He oído magníficos conciertos en Europa y en nuestras capitales: pero nada como el *triste* de esta noche de viaje en los campos argentinos.”

El triste conservó su capacidad de penetración durante el siglo entero. Ernesto Quesada, ensayista argentino, anotaba en 1902: “Hay tristes que hacen vibrar dolorosamente el alma”. En las últimas décadas el autor de estas líneas ha grabado en la Argentina, Bolivia y el Perú varias decenas

---

274. Vega escribe Stewenson.

275. Sic.

de tristes. No se cultivan más en los altos salones de las grandes ciudades; son todavía recordados en las poblaciones menores y en la campaña plena. Su belleza es penetrante aun en el estado actual de los espíritus. Quiere decir que el triste, eminente expresión de la primera conmoción del Romanticismo sudamericano, clamor concebido en el nivel de las fibras más profundas, cumplió altísima constelación de funciones espirituales y sociales e interesó a más de cien millones de personas a lo largo de todo un continente en que cabe dos veces Europa durante cerca de un siglo y medio, y la Historia de la música ignora su existencia. La desaparición definitiva de tantas y tan bellas melodías es una pérdida irreparable para la documentación del espíritu.

### *III. CONCLUSIONES*

La mesomúsica no sirvió a una o más clases determinadas; no a sectas; no en tal o cual época o región; ni fue exclusiva de ciudadanos o campesinos. Fue y es la música de todos, única en las urbes, invasora de las aldeas folklóricas –donde convive con la música local–, extraña a los primitivos.

Lo significativo de la mesomúsica, lo que determina su posición y su actividad, no es un grado jerárquico, aunque forzosamente deba tener uno; esta música media no figura en una escala de valores estéticos puros bajo la música superior y sobre otras más primitivas. Las composiciones mesomusicales para la danza conviven y alternan con las superiores en los planos sensoriales más elevados sin que se confundan sus niveles. Mozart, por ejemplo, las oyó y utilizó, sin duda, cuando bailó minués y contradanzas, y hasta las compuso con independencia de sus altas creaciones. Las canciones mesomusicales conviven también con las creaciones cultas, toleradas o admitidas, ya en funciones complementarias diversas, ya para la satisfacción específica de una necesidad de goce menor que excluye la alta concentración sensorial e intelectual.

La mesomúsica se caracteriza en este sentido especial porque, desplazada a segundo plano su condición de obra artística, podemos considerarla principalmente como entidad funcional en armonía con exigencias de esparcimiento, evasión, sociabilidad general, aproximación de los sexos, etcétera, con las industrias que elaboran las ideas primas, con el comercio que atiende al consumo y con los grupos que acogen la producción. Hay en esta valoración doble acento sociológico y económico; y así se comprende mejor cómo la mesomúsica es el instrumento de todos los grupos del mundo que absorben la irrigación cultural de Occidente o tienen semejantes

necesidades y análoga apetencia por este tipo de giros y estructuras. Y porque satisface necesidades permanentes, subsiste conservando, renovando o adecuando los muchos estilos históricos y actuales que en muy variable medida integran sus repertorios.

Parece evidente la analogía de la mesomúsica con varias otras clases de productos culturales: la poesía didáctica, la prosa periodística. Las artes plásticas intervienen en la creación de las artesanías. Las piezas de artesanía son objetos de uso elaborados, conformados o decorados artísticamente; en su plano inmaterial, la mesomúsica –en parte funcional, en parte artística– se asemeja a estas creaciones serviciales.



## ANTECEDENTES Y CONTORNO DE GARDEL<sup>276</sup>

I. El ascenso de Carlos Gardel a niveles de universalidad no se explica sin el conocimiento de los antecedentes, la época y las circunstancias de su florecimiento. Hay que examinar las ideas, las tendencias, los elementos y los intereses que estaban encendidos en torno a su talento de artista y a su técnica de cantor, y averiguar por qué un remoto camellero de las pirámides puso a un camello de su caravana –raro homenaje zoológico y egipcio– el nombre forastero de “Carlitos”.

Carlos Gardel llega a la Argentina en 1893 y cuenta tres años de edad. Probablemente precoz, como casi todos los bien dotados, habrá empezado desde entonces a absorber los estímulos que lo harían cantante primerizo

---

276. Original mecanoscrito del artículo que Vega escribiera poco antes de su muerte para un volumen colectivo de homenaje a Carlos Gardel (Cátulo Castillo et alii: *Buenos Aires tiempo Gardel*. Ediciones El Mate, Buenos Aires, 1966, pp. 70-74). En el entendido de que Vega pudo acceder a una corrección de pruebas, incorporamos algunas modificaciones que presenta el texto impreso con respecto al mecanoscrito, y salvamos las partes de este último no publicadas que parecen haber sido suprimidas por razones de espacio.

hacia los catorce años, mucho antes de su sazón inicial y de su definitiva orientación argentinista. Todo el círculo de sus tendencias y experiencias se define y madura durante la dilatada conmoción de 1910, centenario de la Revolución, fecha intensa en que la reacción tradicionalista siente un poco de calor oficial y se agranda en su afán de restituir a la Nación su espíritu pulverizado por la inmigración; fecha en que dominan las esferas superiores del arte occidental las escuelas nacionalistas musicales, en que el tango asciende a la categoría de especie universal, en que se desarrollan nuevos medios de difusión y se industrializan los productos de la inteligencia y la sensibilidad.

II. Está promediando el siglo XIX y el Romanticismo desarrolla impulsos tardíos. Dos series de sucesos europeos engendran larga acción argentina: la penetración de la actitud positivista, del empirismo, del escepticismo y del materialismo con la exaltación del progreso y las revoluciones sociales del Viejo Mundo; la emigración en masa (superior, por momentos, al total de los nativos) que debe padecer el país para poblarse y engrandecerse a expensas del espíritu. La resistencia local presiona en desesperanza y la presión engendra el poema *Martín Fierro*.

José Hernández fue consciente de haber escrito cuadros de costumbres, y así lo dijo; no ignoraba que había escrito un alegato social con implicaciones políticas, aunque no lo dijo en sus versos; pero ignoró —se ignoró entonces, lo ignoramos ahora— la numerosidad de gérmenes a largo plazo que el poema sembró en las almas para restaurar las arrasadas fronteras del espíritu de la Nación.<sup>277</sup> El *Martín Fierro* exaltó el nacionalismo —en el buen sentido—, dio símbolos al tradicionalismo exánime, desalentó al desaliento.

III. El poema del gaucho perseguido (1872-1879) engendra la novela *Juan Moreira* de Eduardo Gutiérrez (1879); la novela engendra la pantomima y el drama *Juan Moreira* (1884-1886), y el drama, que incluye el célebre pericón, recorre en el circo todo el país y el Uruguay con otros muchos dramas de gauchos valientes y ofendidos. Pocos pueden imaginar hoy la cantidad y variedad de creaciones tradicionalistas que el poema, las novelas y los dramas gauchescos inspiraron y volcaron sobre la desorientación argentina y sobre todos esos millones de almas europeas que habían perdido sus tradiciones y aniquilado —sin saber— las nuestras. Y como el hombre necesita un alma, hasta los hijos de extranjeros querían ser gauchos valientes y ofendidos. Decenas de dramas gauchescos invaden los escenarios y el picadero del circo nómada; la música y las danzas perdidas reviven, y ex-

---

277. En el texto impreso, es eliminado este párrafo hasta este punto. Luego, obviamente, “El *Martín Fierro* exaltó el nacionalismo” es sustituido por “La obra de Hernández exaltó el nacionalismo”.



tenso repertorios encabezados por pericones de hasta treinta parejas se difunden por todo el país, penetran en las escuelas, ascienden a los salones afrancesados y promueven la creación, en tanto las editoriales lanzan millares de piezas criollas para maltrato de pianos advenedizos y conversos; incontable número de periódicos tradicionalistas –*La Pampa Argentina, Vida Argentina, Raza Pampa, La Flor Pampeana, La Tapera, El Payador*, etcétera–, siempre hacia 1890-1910, llevan a sus lectores crónicas y versos criollos mientras los humildes poetas del campo lejano escriben décimas nativas a la sombra de una vela; centenares de “centros criollos” o peñas folklóricas, como decimos hoy, con El Fogón de Montevideo a la cabeza, se fundan con propósitos tradicionalistas muchas veces proclamados desde el título, a menudo alusivo al poema inicial: Martín Fierro, Los Parias de la Pampa, Los Perseguidos del Juez, Cruz y los Suyos, La Frontera...; escritores argentinos del más alto nivel intelectual han publicado poco antes o publican entonces obras de gran eficacia y trascendencia: Rafael Obligado lanza su *Santos Vega* (1877-1885); Joaquín V. González, *La tradición nacional* (1888) y *Mis montañas* (1893); Ricardo Rojas *La restauración nacionalista* (1909), para citar los mayores, y empiezan los estudios sobre música y bailes con Arturo Berutti (1882) y Ventura R. Lynch (1883); en fin, el primer gran período del movimiento tradicionalista que inauguran Martín Fierro y Juan Moreira reanima la corriente natural de los payadores que integraron el ambiente antiguo en función social imprescindible –Santos Vega, hacia 1775-1825, Gualberto Godoy, José Domingo Díaz, Jerónimo Trillo, Robles, “El Chano”, Orqueda, Herrera, José Enrique Ordóñez–<sup>278</sup>, y el país presencia el ascenso de los nuevos payadores tradicionalistas que, ya no juglares de la estancia ola pulpería<sup>279</sup>, suben a los tablados como profesionales –Santillán, Herrera, Vázquez, Montoto...–<sup>280</sup>. Y sin embargo las olas de inmigrantes, cada vez más nutridas y arrolladoras, triunfan sobre la Nación que las acoge. Las voces argentinas son por entonces voces de náufragos.

IV. Gardel nació en 1890, año en que el drama *Juan Moreira* se estrenó en Buenos Aires. Estaba criándose cuando tuvo que cruzar como si tuviera que prepararse para combatir por una misteriosamente prevista patria de su espíritu, y este nutrido mundo de ideas, de conflictos y de arte efervescente<sup>281</sup> en que transcurre la infancia argentina de Carlitos determina sus inclinaciones, define su formación emocional y encarrila su destino. Es un

278. Este entreguionado está tímidamente tachado en el mecanoscrito, y desaparece en el texto impreso.

279. El texto impreso dice “de estancia o pulpería”.

280. Este entreguionado también desaparece en el texto impreso, si bien no ha sido tachado en el mecanoscrito.

281. El texto impreso dice “de efervescencia” y omite por error el “en” que sigue.

cantor y, además, anima un ideario; oculto en sus canciones va su rico mensaje. La crisis del alma nacional es el primer elemento de su misión.

En su barrio del Mercado de Abasto o en otro cualquiera del Plata, la legendaria valentía de los gauchos alentaba en los guapos, las danzas nativas reaparecían en todos los “centros criollos”, la décima tradicional resonaba en los “estilos”, el contrapunto antiguo sacaba a relucir ingenios y facones, los cantores estaban en todas partes cantando cifras, milongas, décimas, tonadas recién venidas, zambas y vidalitas. El repertorio poético, como en tiempos de guerra, había cobrado acento patriótico por el anublamiento de la conciencia argentina y el extrañamiento de las tradiciones propias. El Romanticismo, casi exánime, agrandó la nostalgia de los bienes desdeñados y preteridos.

El circo criollo incorpora los payadores a sus espectáculos desde el primer momento.<sup>282</sup> En las memorias de Pepe Podestá hallo el siguiente párrafo: “El 21 de febrero [de 1891] debutamos en el Nuevo Politeama de Montevideo. Allí renovamos los triunfos de *Moreira*, *Fierro* y *Cuello* y se nos incorporó Gabino Ezeiza, quien con sus improvisaciones mantuvo el prestigio de su fama de payador.”<sup>283</sup> Gabino, payador natural al comienzo, fue uno de los primeros que ascendió a los tablados como payador profesional y tradicionalista. El 12 de noviembre de 1915 la “Compañía Tradicionalista Argentina” ocupa el teatro San Martín y ofrece también el drama *Juan Moreira*. En el cuadro de la fiesta se presenta un nuevo y ya mentado cantor con su dúo: se llama Carlos Gardel.<sup>284</sup>

Carlos Gardel prefirió el canto de su patria adoptiva al repertorio internacional o a la lírica universal, que le ofrecían gloria cierta. Cuando Tito Schipa lo incitó a dedicarse a la ópera Gardel le contestó que debía cantar lo suyo propio “para los muchachos”.<sup>285</sup> No fue un cantor sin rumbo. El gran movimiento en que se formó, le instiló discreta y eficaz militancia, y

282. Este párrafo, hasta “amenizaron las veladas del circo”, está tachado por dos líneas cruzadas, al parecer debido a los requerimientos de espacio de la editorial. Lo transcribimos en ese sobrentendido. Vega le escribe a la editora, señora de Boggiano: “Como no puede ser de cuatro, le envió el artículo con seis páginas y algo, para ver si el diagramador puede correr todo una “hoja”, dos páginas. / Si esto es posible, necesito el artículo de vuelta para leerlo, revisarlo, pulirlo y quitarle las líneas que tiene de más (de más de las seis páginas). Éste es un trabajo largo y de cuidado, y no quiero hacerlo sin la seguridad de que puede ir con seis páginas.”

283. Una versión intermedia intenta abreviar este texto del siguiente modo: “Pepe Podestá recuerda que en 1891 se incorporó al circo Gabino Ezeiza como improvisador”.

284. Aquí Vega tacha la siguiente oración: “Carlos Gardel, cantor tradicionalista, fue uno de los últimos que amenizaron las veladas del circo”.

285. Nuevo texto tachado: “Isabel María del Campo cita muy bien estas precisas palabras de Jorge Omar: «Más que como embajador del tango, Gardel recorrió todos los rincones del mundo como difusor de lo criollo». Exactamente.”

con o sin plena conciencia de su misión cantó el repertorio del gaucho –repertorio para minorías–, vistió poncho y chiripá, calzó botas y espuelas, tocó la guitarra campesina y frecuentó los centros nutricios de los tradicionalistas rioplatenses.

V. El segundo elemento de su mensaje fue el tango argentino, que invadió todos los salones del mundo por 1911, 1912 y 1913. París estaba buscando nuevos incentivos para el espíritu de sus salones, porque ya padecían extremo desgaste los envejecidos lanceros, la envejecida polca, y todas las otras danzas coetáneas no menos anodinas y aburridas, y encuentra lo que buscaba en la coreografía que elaboraron en Buenos Aires los libertinos de todas las clases sociales con las seguidoras mujeres de la noche. Gardel, cantor folklórico, animador del primer movimiento tradicionalista (1872-1914), no pudo incorporar el tango hasta cerca de 1920; también él cantaba desde el principio estilos, tonadas, zambas, milongas y otras especies criollas, pero cuando el tango arrasó con todo en todo el mundo y amenguó la resistencia en el país, lo hizo su especie preferida. Gardel no se formó en la audición del tango; como todos los cantores de su tiempo sintió el ambiente de las especies criollas renacidas y del vals –que cultivó siempre–, la polca, las canciones románticas y otras especies en boga.<sup>286</sup> Su versión del tango, sensacional novedad argentina, fue cátedra internacional y gran razón de éxito.

VI. El tercer elemento de su mensaje –tercera causa de su ascenso– es la filiación nacionalista de su arte justamente cuando en el plano del arte superior están conquistando el mundo las escuelas nacionalistas –Albéniz, Grieg, Músorgski, Smetana, Ponce, Villa-Lobos, Julián Aguirre– a base del canto popular, y el interés de los grandes musicólogos por las expresiones de la tierra coincide con el de los olvidados payadores. Por primera vez concuerda la apetencia de los distintos niveles de arte y aquí, en la Argentina, se unifican el arte local de los tradicionalistas con el arte universal de los nacionalismos musicales. La menospreciada tradición funda escuelas de vanguardia.

VII. A las condiciones naturales que se dieron en Carlitos Gardel y a las circunstancias de su tiempo hay que considerar hechos complementarios que influyeron en su trascendencia mundial. Dos entre ellos: la tecnificación del servicio sensorial para las mayorías y la industrialización de la “mesomúsica”.

---

286. Esta oración figura en la versión impresa pero no en el mecanoscrito. Dice allí “y en el vals”, que hemos corregido por “y del vals”, en el convencimiento de que se trata de una errata. Dejamos constancia de ello, por si nos equivocamos.

Distinguimos con precisión cierta clase de música cuya constante creación y general consumo se debe a las funciones culturales y sociales que cumple en todos los ambientes del mundo civilizado. Es técnicamente inferior a la música superior, y mucho más complicada y extendida que la música folklórica. La hemos llamado “mesomúsica”, la música que está en el medio, la música de todos. La mesomúsica es el conjunto de creaciones consagradas al esparcimiento –melodías con texto o sin él–, a la danza de salón, a los espectáculos, etcétera. Supera el ochenta por ciento de la música que se oye en el mundo y alimenta editoriales, industrias del disco, fábricas de equipos grabadores y reproductores, empresas de radiotelefonía y televisión, fábricas de instrumentos, ejecutantes, pedagogos, salones y academias de bailes, instituciones autorales<sup>287</sup>, etcétera.<sup>288</sup> En fin, la mesomúsica es el medio civilizador por excelencia, no porque sea artísticamente la mejor –que no lo es– sino porque sus funciones la distribuyen pródiga y gratuitamente cuando y donde es más necesaria y eficaz.<sup>289</sup>

La industrialización del servicio mesomusical para las multitudes adquiere amplitud inimaginable en las últimas décadas. Carlos Gardel fue el primer argentino que ingresó al mundo de la mesomúsica industrializada y universal<sup>290</sup>.

---

287. La versión publicada dice “culturales”, pero en el mecanoscrito, en una intercalación de varios renglones manuscritos, se lee claramente “autorales”.

288. Tachado con un único trazo de bolígrafo: “La mesomúsica, entonces, convive en los ambientes de los grupos rurales al lado de la música folklórica. / La mesomúsica, en conjunto, es técnica y estéticamente conservadora. Reproduce hasta hoy giros de hace muchos siglos, recoge influencias posteriores y acepta elementos primitivos y modernos. El medio instrumental de la mesomúsica es, principalmente, la orquesta pequeña con o sin voces, o el cantante que produce su propio acompañamiento, y consiste en melodías acompañadas.” Como es evidente, Vega intenta aquí, ante la cercanía de su anunciada muerte, hacer públicos algunos conceptos de su ensayo sobre la mesomúsica, todavía inédito. Véase el texto completo del ensayo en el primer anexo de este volumen.

289. Esta oración, que no ha sido tachada, no aparece en el libro, lo que permite entender que fue tachada posteriormente, en la etapa de corrección de pruebas.

290. Una página manuscrita por Vega que se inicia con el número VIII (al parecer, un subcapítulo que iría en este punto), reza así: “Una tarde, hace años, tuve una entrevista con el extinto director artístico de Industrias Eléctricas y Musicales Odeón, don Mauricio Godart, en su oficina. Me llamó la atención que tuviera, como único adorno mural, alto, a su espalda, un retrato de Carlos Gardel y, un poco extrañado por la ausencia de otros cualesquiera –Verdi, Beethoven, Wagner– le pregunté la razón de la preferencia. Me dijo más o menos lo siguiente: «En 1929 la crisis general afectó a la industria del disco de tal modo que las ventas se paralizaron casi totalmente. Como no se anunciaba perspectiva alguna, expusimos la situación al Directorio de París y recibimos la sugestión de cerrar la empresa de Buenos Aires. Acabábamos de lanzar a la venta, en cumplimiento de contratos anteriores y sin ninguna esperanza, una serie de discos de Carlitos Gardel. De pronto empezamos a recibir la reiterada noticia de que estaba llegando in-

VIII. Carlos Gardel fue artista nato. Por intuición seleccionó modelos o recursos estilísticos de entre los que le daba su contorno; por intuición escogió los efectos vocales que obtuvo en el ensayo o en la práctica pública, y a fuerza de largas pruebas solitarias –que sin duda presentó a la confirmación del aplauso, y aquí es donde el pueblo acierta o se equivoca– logró un estilo personal, razón valiosa de su penetración como cantante.

El eminente médico laringólogo y foniatra Elier Gómez –que es además pianista y profesor nacional de canto– me dijo un día: “Gardel tenía un aparato vocal muy bien dotado, con una laringe ampliamente desarrollada y, por lo tanto, cuerdas largas, de lo que resultaba su voz de barítono varonil y plena. Manejaba muy bien, seguramente por naturaleza, el apoyo nasal de la voz, lo cual facilitaba su registro de cabeza y aumentaba su tesitura vocal. Tenía la voz impostada, pero usaba su voz natural, la voz blanca.” Me consta que estudió canto.<sup>291</sup>

Gardel fue un cantante sobrio, y sabía graduar maravillosamente la tensión y el volumen; sin embargo, el mismo público que aprobó los muchos aciertos de su arte aplaudió y le exigió algunos recursos suyos de evidente mal gusto<sup>292</sup>, como los portamentos largos, los calderones de ópera<sup>293</sup>, la aceleración inadecuada, y los mordentes, apoyaturas y grupetos tan extraños a la música tradicional y al tango mismo. Estos recursos dudosos, ávidamente recogidos y aumentados por sus mil imitadores, constituyen hoy permanente agresión al buen gusto y documentan la desorientación de quienes, sin las grandes condiciones del maestro, buscan el éxito en sus defectos, en lugar de trabajar y estudiar para darnos una nueva versión personal y argentina. En Carlos Gardel las fallas pasaban porque todo lo arrollaba su enorme capacidad de comunicación expresiva. Sus

---

terminable serie de pedidos. Fue preciso imprimir nuevos cientos, nuevos miles de discos, y las solicitudes se multiplicaban, agotaban nuestros medios, resurgía Odeón. Nuevo telegrama”. Aquí finaliza la página y se interrumpe el texto. No hemos logrado encontrar la página siguiente.

291. Esta frase final no aparece en el mecanoscrito, en el cual se pasa a un párrafo íntegramente suprimido (y abreviado mediante esa frase): “Ignoro si Gardel estudió canto en sus primeros tiempos, pero cuando los contratos internacionales acrecentaron su sentimiento de responsabilidad, sintió la necesidad de afirmarse mediante el estudio. Más de una vez, ya triunfante, tomó profesores. Allá por el año 1929 requirió la guía del maestro Tulio Quercia –entonces profesor de canto individual del Conservatorio Nacional y acaso el mejor de los que enseñaban por esos años–, y asistía al aula con modestia de alumno primerizo. Quercia reconoció siempre las grandes condiciones de su ilustre alumno.”

292. El texto impreso reza “de no discutible muy buen gusto”, que parece aquí responder a un error de corrección al intentar atenuar el juicio adverso: debió haber sido probablemente “de discutible no muy buen gusto”.

293. El mecanoscrito dice, con humor, “calderones itálicos”.

medios vocales eran tan superiores a las exigencias de su repertorio, que podía entregarse sin preocupaciones de técnica a la fruición de su efusividad y a recalcar con el gesto –sonrisa, parpadeos, cabeceos– las inflexiones emocionales de su canto. De este dominio provenía su gran simpatía de cantante.<sup>294</sup>

**IX.**<sup>295</sup> Los antecedentes y el contorno, en fin, que condicionan la exaltación y la posteridad del gran artista nato que fue Carlos Gardel se pueden recordar ahora en pocas líneas: un ambiente en crisis por los idearios socialistas y la inmigración en masa como causa de la reacción tradicionalista que dio al cantor formación, repertorio y destino; el ascenso del tango argentino a la categoría de danza universal; la simpatía que las expresiones rurales merecieron del arte superior movido principalmente entonces por las escuelas nacionalistas musicales que inspiró Francia a fines del siglo anterior; la tecnificación e industrialización de los productos de la inteligencia y la sensibilidad en el nivel de la “mesomúsica” y otras circunstancias complementarias, además, como la participación de las masas, la multiplicación de las técnicas de difusión, en fin, el perfeccionamiento de los medios de comunicación y transporte que dieron al inolvidable artista intensidad de actividades y acrecentada muerte.

---

294. En el mecanoscrito, esta oración ha sido agregada manuscrita, y finaliza: “que se enriquecía con su figura y su simpatía personal”.

295. El número **IX.** con que es precedido este párrafo en el libro no figura en el texto mecanoscrito.

## LA COREOGRAFÍA DEL TANGO ARGENTINO<sup>296</sup>

La danza es un medio de expresión; pero ninguno de los medios humanos puede comparársele en complejidad. Ninguno se funda en energías que se traducen en actividad rítmica; ninguno ofrece a las comunidades la posibilidad de convertir a cada miembro en actor y en creador de su mínima versión individual; ninguno echa más hondo su ancla entrañada, porque danzar es sustraerse al mundo para darse a tramar y a querer. La coreografía requiere música y la música admite un texto. Es casi un drama lírico en pequeño, la danza. Tiene una *forma*, que se realiza en el tiempo

---

296. Publicado por Vega como primero de dos apéndices en su libro *El origen de las danzas folklóricas* (Ricordi, Buenos Aires, 1956, pp. 193-204). Este capítulo había sido adelantado en dos entregas periodísticas en 1954 ("Introducción a la coreografía del tango argentino", artículo publicado el 30 de mayo de ese año en la sección segunda, suplemento dominical en huecograbado, del diario *La Prensa* de Buenos Aires, p. 1, y "La coreografía del tango argentino", artículo publicado el 27-VI-1954 en la misma sección del mismo diario *La Prensa*, también p. 1).

mediante la moción; luce un *estilo*, que se percibe en el modo de la acción; carga un *sentido*, y no es cosa sencilla hablar del sentido y de lo que implica.

Es muy difícil el triunfo de una danza. No basta con que sea la más hermosa del mundo, ni importa que se le asocie la música más bella; puede ser vencida por la menos agraciada. Cuentan en su ascenso, antes que la belleza, la sincronía, la sinfonía, la “simpatía”. Es indispensable que la nueva danza se presente cuando la humanidad la necesita. Es decir, se requiere que el movimiento creador o adaptador local se anticipe a percibir el desgaste de los estímulos dominantes y a intuir la dirección de las apetencias latentes en los centros promotores; se precisa que concurran circunstancias extracoreográficas de muy diversa índole e imposible previsión y cómputo. Todos podemos “hacer” una danza, pero el invento no saldrá de nuestro domicilio municipal. La cuestión es que se baile en todo el mundo o, por lo menos, en todos los países que responden a la cultura occidental; y que se baile, no como danza universal “secundaria”, sino como fórmula inaugural de un ciclo, como durable institución representativa de toda una época.

El triunfo pleno de una danza presupone el fracaso de mil aspirantes. En cada época del espíritu dos o tres danzas, apenas, se encumbran y dominan. Las demás –cinco o seis– son variantes, séquito más o menos estable. La contradanza y el minué fueron bailes victoriosos; el vals, la polca y la mazurca presidieron gran parte del siglo XIX; el fox-trot y el tango argentino gobiernan el siglo XX<sup>297</sup>. Son muy pocos los países que han conseguido insertar en el alma del mundo una forma, un estilo y un sentido suyos propios, no importa cómo los hayan modificado luego las comunidades. El pueblo inglés entregó a París los gérmenes de la contradanza, la región del Poitou le dio el minué, Alemania el vals, Bohemia la polca, Polonia la mazurca y los Estados Unidos de Norteamérica el fox-trot. Éstos son los pueblos que tuvieron algo que decir y lo dijeron a tiempo. La Argentina, que en diversos momentos de su historia produjo varias danzas de limitada resonancia y alcance, realizó su única proeza coreográfica en escala universal con ese insuperado primor de expresión y de técnica que es el tango argentino. Sólo el tango y la polca irrumpieron y prendieron con virulencia sin precedentes. Nada más que una danza –que desgraciadamente no superó el orden continental– se les puede comparar en poderío, grandeza y profundidad: la enorme zamacueca, hija dilecta del fandango español, una de las más bellas del mundo. Pero la zamacueca no inauguraba un ciclo.

---

297. Vega escribe “nuestro siglo”.



\* \* \*

El tango se elaboró en uno de los momentos críticos. La humanidad había ensayado ya todas las *formas* posibles. Produjo en lejanos tiempos prehistóricos suertes diversas de danzas colectivas o individuales, lanzó después los bailes de *pareja mixta suelta*, es decir, las que enfrentan al hombre con la mujer, nada menos, y se entretuvo en variarlas. Juegos diversos en que muchas parejas a un tiempo cambiaban saludos y esquinas, formaban rondas, hileras o puentes –“esas largas y divertidas contradanzas”, como decía nuestro buen Santiago Calzadilla–, satisficieron el gusto durante un par de siglos; brevemente brilló la pareja sola en las rápidas pantomimas amorosas europeas de persecución y zapateos, y las coqueterías del minué de dos, alegres primero, ceremoniosas después, encantaron a todos durante largo tiempo. Por fin, sensacionalmente, se enlazó la pareja, y ésta fue la última *forma*.

Las simples rondas colectivas y las danzas individuales, tempranamente excluidas por inadecuadas, siguen viviendo en los originarios hontanares de los pueblos primitivos; los bailes picarescos europeos decaen hacia 1600, renacen hacia 1700 y tienen larga vida folklórica en distantes países, con acceso ocasional a los altos centros; la contradanza, que triunfa en Europa cuando amengua el fasto de las reuniones cortesanas y se iluminan los salones burgueses, deja luego de divertir a los pueblos y hasta recibe epítetos crueles –Sarmiento, en 1842, la llamaba “desabrida”–; se derrumba el minué; se agiganta el vals. Ha comenzado una época que entroniza modos nuevos en el escenario universal. Pero cuando sobreviene la simplificación y el desgaste de la última *forma*, la danza entra en crisis.

Muy profundas nociones desarraigó el vals, y fue ruidoso el clamor que se levantó contra él, contra la *luxurious dance*. Pero la revolución que triunfa con el vals es en gran parte de carácter formal. Durante siglos los danzantes bailaron sueltos; no se abrazaban<sup>298</sup>. La innovación conmueve a un tiempo la moral y la técnica. La moral se allana, como de costumbre, y la técnica reclama cuidado. Nos parece fácil hoy la danza enlazada porque la observamos desde niños y la practicamos apenas adolescentes, pero eso de bailar enlazados, así, de pronto, fue comprometedor y ensayada tarea de una generación. Otra cosa introduce el vals. Antes, una pareja bailaba el minué, varias la cuadrilla<sup>299</sup>, y los demás miraban. Las parejas que ejecutaban danzas de conjunto actuaban pendientes de las evoluciones que

---

298. La versión de 1956 dice “abrazaron”.

299. La versión de 1954 dice “la contradanza”.

debían coordinar con las otras parejas. Después, la burguesía multiplica los danzantes y el pueblo asciende en masa; todos quieren bailar. El vals libera a cada pareja de las otras, y colma los salones de pares anudados e independientes. Muchos años necesitó para vencer resistencias y alternar de igual a igual con los viejos y prestigiosos bailes; y cuando lo consiguió, ya en funciones la nueva generación, irrumpieron sus brillantes aliados, la polca, la mazurca, el chotis y la danza (habanera). Poderoso refuerzo. La independencia de la pareja y su resistido enlace se impusieron en pocas décadas.

Aun cuando la novedad de la pareja *enlazada* significó una verdadera revolución, sus primeras representantes habían transigido con el régimen. Ninguna fue al comienzo lo que al final; eran bailes de enlace, pero incluían figuras. Después, todas las coreografías se simplificaron hasta reducirse a la marcha y a las vueltas. Lo más seductor de su técnica (el enlace) predomina sobre lo específicamente coreográfico. Así, triunfantes en la frucción del abrazo, disputan con ventaja el campo a las herederas de la contradanza (la cuadrilla y los lanceros, últimas del ciclo de la pareja suelta) y las eliminan. Hoy no se bailan sino las danzas de pareja enlazada, que son, en todo el espacio de la coreografía occidental, casi todas americanas. La sensibilidad del Nuevo Mundo ha impuesto sus estilos.

\* \* \*

Sólo hay dos grandes promociones de danzas en que la pareja se toma: la que integran el vals antiguo, la polca, la mazurca, el chotis y la danza (habanera) con sus hermanas (la galopa, la redowa, el skating, la ostendesa, la varsovia, etcétera), y la promoción del siglo XX<sup>300</sup>.

La situación hacia 1890/1900 en Buenos Aires es la siguiente. Decaen las danzas de conjunto (la cuadrilla y los lanceros) y con ellas se extingue un ciclo célebre. El antiguo minué de una pareja sola, que había muerto en Europa hacia 1835 y que ensayaba un retorno desde 1883 convertido en danza de varias parejas sincronizadas, no prospera con la enmienda, y otra augusta expresión secular se apaga poco después también en la Argentina. El cotillón, que para salvarse adopta la música de las danzas enlazadas, no resiste, y el rigodón padece igual suerte. Mientras, subsiste el éxito de las otras. El vals llegó a Buenos Aires poco después de 1800. Se había remozado en 1839 con el paso ruso y guapeaba ya nonagenario. El 24 de enero de 1845 la polca fue anunciada como el "furor de Europa" y el 14 de abril, como "el favorito de los salones de Europa". Vía libre. Integramos la com-

---

300. Vega escribe "nuestro siglo".

parsa. La mazurca, el chotis alemán y la danza (habanera) se presentan casi al mismo tiempo en nuestra capital, cuando promedia el siglo. Hacia 1890/1900 sólo se mantienen al lado de tanta grandeza en decadencia estos pobres bailes trabajados, cansados, en que dos personas enlazadas marchan y dan vueltas más atentos a la conversación que al baile. Motivos extracoreográficos invaden los salones. Los bailarines más conversadores –los más simpáticos, como se decía– triunfaban<sup>301</sup> sobre los más diestros y afinados. Las danzas entraban en monotonía y la indispensable *expresión por el movimiento*, la tradicional elegancia y la minuciosa pericia padecían desdén y arrastraban consigo muchos siglos de gloria. Siempre fue la danza, en diversa medida, instrumento de aproximación, pero por manera de coreografía; ahora el baile era una tertulia en movimiento. Habría sido preferible que los danzantes se hubieran quedado sentados. (Sí, ancianita: yo sé que usted se divertía mucho, pero no por la coreografía. La danza es cosa grave y profunda; los intereses de la especie encienden su vigor e inspeccionan su eficacia. Cuando se ríe no se baila.)

El mundo occidental sentía la crisis y los salones argentinos reproducían la inquietud. Era necesario retornar a la danza. Algún lugar del mundo, algún ambiente recóndito, debía producir el baile salvador. Y estaba ocurriendo. Hombres de todas las clases sociales y oscuras mujeres de lupanar promovían el alumbramiento: entre ligas visibles y cuchillos ocultos la ciudad de Buenos Aires estaba horneando la gran danza del siglo XX. Advenía el tango argentino.

\* \* \*

La primorosa coreografía que después recogió el tango, se forjó entre los años 1870 y 1880, poco más o menos. Una brillante generación de libertinos porteños añadió innovaciones trascendentales a las otras danzas, a las de aquel tiempo, y todas las novedades se acumularon y se ordenaron, ya en la década del 90, al llamado de una música que venía elaborándose bajo el viejo nombre de “tango”. Correspondió a una segunda generación de bailarines la tarea de ajustar la original coreografía de los maestros a esa incitante música que, desde entonces, fue suya y completó la triunfal danza argentina.<sup>302</sup>

---

301. La versión 1956 cambia a “triunfan”.

302. La primera parte de la versión 1954 (“Introducción a la coreografía del tango argentino”, *La Prensa*, Buenos Aires, 30-V-1954) finaliza aquí, y agrega una oración que anuncia la segunda parte: “Pero este complicado proceso merece especial consideración”. El siguiente párrafo abre, en efecto, la segunda parte de la versión 1954 (“La coreografía del tango argentino”, *La Prensa*, 27-VI-1954).

Coreográficamente, el tango es un hallazgo. Los creadores porteños, que no se resignaron a perpetuar las anodinas caminatas y vueltas conversadas en que cayeron todas las danzas de enlace, habían ensayado innovaciones en la ejecución de esas mismas danzas de salón, en la milonga y hasta en la cuadrilla. Ignacio H. Fotheringham, testigo del amanecer, escribió que el Hotel Oriental, entre otro sitios, “era *rendez-vous* de aristocráticos entusiasmos para coreográficos lucimientos de milongas de corte especial y de ciertas mazurcas de quebradas horizontales y «agachadas» que «echaban tierrita al hombro» a los del barrio del Retiro”... Y un zarzuelero criollo, Ezequiel Soria, lo confirma años después cuando hace decir a un personaje: “Amigo, allá en Buenos Aires ¡qué farras! Tango, mazurka y *puro corte*.” Al año siguiente, en otra obra, insiste: “y quebrando la cintura/habrá tangos y cuadrillas”. El inglés antes citado precisa en otro lugar que los contertulios eran “los jóvenes de buena familia y de no buena”, es decir, que la forja de la nueva coreografía estuvo a cargo de una selección de bailarines en la que figuraron<sup>303</sup> representantes de todas las clases sociales. Los gérmenes de nuestra danza, pues, se elaboraron en las danzas anteriores y se acumularon en el tango.

Las fundamentales e insustituibles “figuras” antiguas que aun prodigaban sus cansados cambios de esquinas y poco más, habían perdido como tales su eficacia de estímulo y no interesaban en cuanto ellas solas constituían toda la danza; el abrazo de los bailarines era un celebrado “medio”, jamás una verdadera coreografía, y no se bastaba ni se justificaba sin otra cosa que pasos y vueltas. Había, entonces, “figuras” sin interés –como las de los lanceros– y “enlace” sin figuras –como el del vals–. El tango argentino realiza el milagro de insertar las figuras en el enlace, es decir, la tradición en la favorecida novedad. Éste es el secreto de su éxito; ésta, la principal innovación que ofrece al mundo.

Las dominantes danzas de enlace exigían el “movimiento continuo” de acuerdo con las prácticas consagradas; puesta la pareja a bailar, debía enhebrar acompasados paseos o vueltas sin detenerse un instante. Pues bien; los forjadores del tango introducen la suspensión del desplazamiento. La pareja se aquieta de pronto. Y esto más: suele pararse el hombre solo mientras la mujer caracolea o gira en torno y, a la inversa, firme la mujer, puede moverse el hombre. Parece poca cosa, pero a veces lo sensacional es suma de pequeñeces.

Naturalmente, las “figuras”, que antes se realizaban en el espacio abierto de los cuadros –como en la cuadrilla–, tienen ahora el “ancho” que ocupa la pareja enlazada y el “largo” que requieren en la línea del desplazamiento de los bailarines en el salón. También se llaman “figuras” en la

---

303. La versión 1956 dice “figuraban”.

nueva danza y, algunas, como el “molinete” o el “ocho”, conservan los nombres antiguos<sup>304</sup>. Breve combinación de pasos que la mujer reproduce al revés constituyen cada figura. Persistente inventiva lanza diez, veinte, cuarenta, más figuras, y a lo largo de la sala, sinuosamente, el hombre las concadena en serie y crea cada vez una versión del tango que nunca acertará a repetir con total exactitud. Se trata, pues, de un espectáculo que se renueva en cada presentación, y es incalculable la superioridad que enrostra al vals o la mazurca de las vueltas iguales. Variedad en la unidad –preceptiva clásica–, entregó el tango a la espera.

\* \* \*

Pero en las antiguas figuras abiertas de cuadro los danzantes se movían con entera libertad; en el vals o en la polca –aun cuando no faltaban los tropezones– el enlace a todo el largo de los brazos proporcionaba cierta independencia de movimientos para la realización de pasos rectos o vueltas fácilmente previsibles; en el tango, no. No existía la regularidad y nada podía anticiparse, porque la figura siguiente, la serie entera, la pieza total, se elaboraban en el instante de la realización. Fue necesario crear una técnica: la pareja debía moverse enteramente abrazada, cara con cara, costado a costado; el varón orientaba y hasta determinaba los pasos de la mujer con su mano derecha, fuerte en la cintura. Los bailarines –ya lo dije en mi libro *Danzas y canciones argentinas*– se habían planteado el simple dilema: “o nos apretamos o nos pisamos”. Y se apretaron. Nada de lujuria en el abrazo; fueron los críticos del abrazo quienes introdujeron su lujuria en el tango. Los danzantes tenían muchas otras cosas de qué preocuparse. Se bailaba por la honda fruición del bailar, pero se bailaba peleando. La rivalidad entre los danzantes, la pugna entre los barrios, consumía atención y requería cuidado. No podía el hombre bailar retrocediendo, como exigía la cortesía hasta entonces, porque la espalda no debe acercarse al enemigo potencial. Por regla<sup>305</sup> de masculinidad era excepcional, pero no imposible, la agresión por la espalda. Algún derrotado podría haberse erguido en son de venganza. Los hombres de todo el mundo danzan hacia adelante por un recelo porteño.

\* \* \*

La coreografía del tango es argentina porque todo el país envió sus aportes. Por las oscuras vías de un vasto sistema de lupanares, las mujeres andariegas difundían destreza e intercambiaban novedades. Fueron ellas

---

304. La versión 1954 dice “sus nombres antiguos”.

305. La versión 1954 dice “reglas”.

los principales agentes de la difusión; varones viajeros las complementaban en el espectáculo nocturno y retornaban con las adquisiciones. La sola figura llamada *media luna* proliferó en las variantes catamarqueña, cordobesa, mendocina, salteña, riojana, jujeña, entrerriana y santiagueña.

Nadie se propuso “hacer el tango”, sin embargo; nadie pudo prever lo imprevisible. Ellos, los varones, ignoraban el destino de sus audaces innovaciones, como ignoran los mosaicos su destino de rosa o estrella en el piso del patio. Querían bailar mejor, esto es, bailar sintiendo, decir bailando. Sus novedades coreográficas fueron, ante todo, necesidades de expresión; nacieron en los espíritus. Eran ancianos cuando el tango triunfó en París. Lenta sonrisa de reumáticos celebró el triunfo tardío.

\* \* \*

La elaboración de la coreografía no fue cosa de semanas ni de meses. Un poco de historia aquí, para distinguir hechos y etapas. Los “coreográficos lucimientos” de que habla Fotheringham fueron observados por él hacia 1870 y lustros subsiguientes, durante la época brava. Más de veinte años duró el gustoso esfuerzo. Un día cualquiera, después, entró en danza una música nueva o renovada, y todos los primores coreográficos que corrían dispersos por entre los ya envejecidos bailes de salón, se alinearon y adecuaron al ritmo recién llegado. Ese día, y no antes, se presentó el tango, que no es la habanera ni danza alguna, sino la suma de elementos que forjaron de consuno los bailarines innovadores con las hábiles mujeres de la noche. Esa *música* tenía larguísima historia y era viejo el *nombre* de “tango”, pero estos dos puntales no fueron el tango hasta que se les asoció la coreografía complementaria, definidora de la danza como totalidad. No se debió, pues, a los bailarines de la época heroica la conclusión de la obra. Los primores coreográficos del futuro tango se idearon en las otras danzas, como hemos dicho; una nueva generación, ya en la década del 90, aplicó las figuras flamantes a la nueva música, y no hubo dificultades en el cambio de ritmo. Nicanor M. Lima, que publicó un tratado del tango en 1916, afirmaba que el estudio de sus figuras “sirve de base para aprender diferentes bailes sin necesidad de maestro, tales como el «vals», la «polka», la «mazurca», el «schottisch», etc., encuadrando todos los movimientos de la danza del tango al compás de la música de los bailes citados”. Es decir que, curiosamente, se propone aquí el proceso histórico en relación inversa. Las coreografías pueden reajustarse a cualquier compás.

El tango, en fin, con sus figuras, su música y el nombre que ahora distingue la nueva asociación; esto es, el tango “completo”, está en pleno funcionamiento. A su lado y en torno van perdiendo el campo las formas o elementos que obraron durante la forja: el tango español, *couplet* teatral o baile individual, al cual debe el nuestro su nombre; el corte y la quebra-

da, adheridos a las otras danzas de salón y, ya en decadencia, la milonga precursora que años atrás, en los tiempos de la elaboración, también obtuvo coreografía porteña, como las danzas de sociedad.

El documento más antiguo que he hallado sobre el tango “completo” es de 1897 y consiste en una escena de la zarzuelita *Justicia criolla*, obra de Ezequiel Soria. Un guitarrista le pregunta a Benito “qué tal es” la muchacha de que han hablado. Y Benito contesta: “Así, chei (*cerrando el puño*), ¡qué cosa más rica!... Cuando bailando un tango (*hace la pantomima de lo que va hablando*) con ella, me la afirmo en la cadera y me dejo ir al compás de la música y yo me hundo en sus ojos negros y ella dobla en mi pecho su cabeza y al dar la vuelta, viene la quebradita...”, etcétera.

No es imposible que aparezcan documentos de igual contenido escritos en los años inmediatos anteriores; por lo pronto, el tango “total” e inequívoco es anterior al documento transcrito, como es lógico, pero no mucho. En el tango del drama *Julián Giménez*, estrenado en 1891, los danzantes—dice la acotación— “se colocan uno frente del otro” y bailan sueltos.

Los jóvenes de la década del 90 que tomaron a su cargo la nueva danza no rayaron a la altura de sus maestros, los bravos veteranos del 70. Desde el punto de vista coreográfico, pues, la decadencia del tango empieza antes de 1900, se acentúa después y cobra hoy caracteres de agonía.

Creo haber sido el primero que recomendó la necesidad de estudiar independientemente los elementos que se asocian en una danza, porque puede ocurrir, por ejemplo, que prospere la música mientras decae la coreografía.<sup>306</sup> Así ocurrió en el tango. “Fray Mocho” escribió hacia 1903: “La memoria del tango se ha salvado debido a los Podestá que la conservan, pero la silueta del compadre pendenciero que lo bailaba, se perdió para siempre, y apenas evocan sus contornos que se esfuman, los pocos sobrevivientes de algún drama sangriento de aquel tiempo”. A continuación: “Se fueron los del Alto y Balvanera”, etcétera. Y añade que “los famosos cultivadores del tango” y el tango mismo “han desaparecido de la escena”, y que “si ya no asistimos a su ignorada muerte, oímos el fúnebre tañido de la campana que anuncia su agonía”. Piensa, sin embargo, que “tal vez no muera” y pregunta, en plena profecía, si no será solicitado por Francia.

“Fray Mocho” no escribió lo que antecede ignorándolo todo, no; vino de Entre Ríos a Buenos Aires en 1879 y fue testigo de las dos épocas. Su artículo se inspira, precisamente, en una visita a los suburbios, pero, seguramente, regresa decepcionado por las inhábiles exhibiciones que acaba de presenciar. Confunde, sin duda, la coreografía de la gran época, con el tango “completo” de comienzos del siglo, y es pesimista su valoración de la actualidad. Es verdad, sin embargo, que la coreografía del tango había per-

306. En la versión 1954 Vega dice: “porque hasta puede darse el caso de que prospere...”.

dido entonces parte de su anterior originalidad y belleza. Los mozos enseñaron un tango moderado<sup>307</sup> a las muchachas, y un enjambre de moralistas asumió la función de impedir el enlace prieto y el corte, las agachadas, las quebradas, las corriditas..., es decir, la función de prohibir el tango, que era todo eso. Lo que se bailaba en las reuniones de los humildes bajo su nombre, era poco menos que una cualquiera de las coetáneas danzas enlazadas de salón, es claro, con ritmo de tango.

Vive la nueva danza, hacia el 900, dos suertes de vida: una, todavía audaz, en los lupanares y salas alegres, donde aún resplandecen algunos formidables bailarines; otra, incolora y medrosa, en ambientes modestos, en el patio del conventillo, en salas o en sitios abiertos. Éste fue su único paso, su única expansión en la Argentina. La gran creación de nuestros danzantes alegres, la estupenda coreografía de la época heroica, tenía tanta fuerza que, aun decadente, suavizada, aminorada, conservó valores coreográficos suficientes para conquistar el triunfo universal en 1910.

El tango pasó a París directamente desde nuestros centros de libertinaje. Lo llevaron los bailarines porteños en circunstancias que conozco y daré a su tiempo. Muchos escritores locales, a partir de 1913 –en que la danza llegó de vuelta por la vía de los salones–, observaron con naturalidad este hecho simple e inmediato. Dermidio T. González, prologuista de la teoría que en 1916 publicó Nicanor M. Lima, lo dice claramente: “[...] ha sido necesario que el «Tango Argentino» fuera importado desde París para que se bailara en los salones de la aristocracia, como acontecía ya en el arrabal o en el rancho de paja y barro [...]”. Ésta es toda la verdad. Con idéntica exactitud y más autoridad, el escritor Josué Quesada, familiar en nuestros altos salones, recuerda en la revista *Estampa* (6-XI-1944) que... “El tango –como tantas otras cosas nuestras– tuvo que ser ungido por el «snobismo» de aquellos para quienes la «etiqueta extranjera» constituye el mejor pasaporte.” Como se ve, la evidencia se impone; y no es necesario que el observador sea coreólogo. París acogió, aderezó y difundió el tango que crearon nuestros danzantes alegres con fondo de algarada y paréntesis de botellazos.

Yo no elogio la conducta social de esa ilustre generación de libertinos bravos; pero los intereses eternos de la danza no escogen a sus propulsores entre los virtuosos porque les importan los creadores. En las sociedades que viven sometidas a las imposiciones de los altos centros monitores, en los grupos que han delegado la iniciativa en los lejanos salones que a base de antiguo prestigio gobiernan sin disputa, están más cerca de la independencia creadora los varones descarriados que los caballeritos meticulosos. En fin, la danza concita y agiganta los poderes de la virtud porque vive a la orilla del mal.

---

307. La versión 1956 dice “un tango moderno”.



## REFERENCIAS<sup>308</sup>

---

308. Se da en una primera columna el número de la página en la que aparece la cita.



**PRIMERA PARTE**  
**Las especies homónimas y afines**

**Zango / Tambo / Tango**

- 33 T. J. C. y P. [Tomás Joseph de la Casa y Piedra o Toribio del Campo y Pando]:  
"Carta sobre la música". En: *Mercurio Peruano*, tomo IV, Lima, pp. 108 y  
114 (16-II-1792). [Edición facsimilar del *Mercurio Peruano* entre 1791 y  
1794, 11 tomos. Biblioteca Nacional del Perú, Lima, 1964.]
- 33 Manuel de Mendiburu: *Diccionario histórico-bibliográfico del Perú*, tomo III.  
Imprenta de J. Francisco Solís, Lima, 1878, pp. 108 (Felipe II) y 250  
(Fernández de Córdoba o Córdoba). Reedición, Imprenta Enrique Pala-  
cios, Lima, 1932.
- 34 AAVV: *Diccionario enciclopédico abreviado*. Espasa-Calpe, 2ª edición, Bue-  
nos Aires, 1945.

- 34 Ricardo Rodríguez Molas: *La música y la danza de los negros en el Buenos Aires de los siglos XVIII y XIX*. Clio, Buenos Aires, 1957. Citado por Annobium Pertinax: “¿La cuna del tango?” En: *La Nación*, Buenos Aires, 23-XI-1958.
- 34-35 Lauro Ayestarán: *La música en el Uruguay*, volumen I. SODRE, Montevideo, 1953, pp. 68-69.
- 35 Gabriel Saldívar: *Historia de la música en México*. SEP, México, 1934, pp. 292-293.
- 36 Real Academia Española: *Diccionario de la lengua castellana*. RAE, Madrid, 11ª ed., 1869, y 13ª ed., 1899.
- 36 Eduardo Sánchez de Fuentes: *Influencia de los ritmos africanos en nuestro Cancionero [&] Las nuevas tendencias del Arte Sonoro*. Imprenta El Siglo XX, La Habana, 1927, p. 56.

### El tango gitano

- 36 Real Academia Española: *Diccionario de la lengua castellana*. RAE, Madrid, 11ª ed., 1869, y 12ª ed., 1884.
- 37 José Otero: *Tratado de bailes*. Tipografía de la Guía Oficial, Sevilla, 1912, p. 223.
- 37 Enrique Gómez Carrillo: “El tango”. En: *El encanto de Buenos Aires*. Mundo Latino, Madrid, 1921, p. 176. Hubo una primera edición de Perlado Páez y Cía., Madrid, 1914.

### El tango cubano / El tango americano

- 38 Ramón Joaquín Domínguez: *Diccionario nacional, o Gran diccionario clásico de la lengua española*. Mellado, Madrid, 1853.
- 39 Vicente Gesualdo: *Historia de la música en la Argentina*, tomo II. Beta, Buenos Aires, 1961, p. 851.
- 39 Anuncio-comentario (“La cabaña de Tom”), en: *El Nacional*, Buenos Aires, 30-VI-1856.
- 39 Charles Davillier y Gustave Doré: *Voyage en Espagne. Le Tour du Monde* (Hachette), París, 1862/1873, pp. 401 y 410.
- 40 Domingo F. Sarmiento: “Los minstrels”. En: *El Nacional*, Buenos Aires, 12-VII-1869. Recogido en: *Obras completas*, tomo XXIX. Luz del Día, Buenos Aires, 1952, p. 288. Citado en: Mauricio Rosenthal: “Sarmiento, Adelaida Ristori y una expresión del folklore yanqui”. En: *La Nación*, Buenos Aires, 8-IX-1963.
- 41 Julián Ribera: “Para la Historia de la música popular”. En: *Disertaciones y opúsculos*. Estanislao Maestre, Madrid, 1928, p. 151. Antes en: *Boletín de la Real Academia de Historia*, N° 90, Madrid, 1927, pp. 47-65.
- 41 Eleanor Hague: “Spanish-American folk-songs”. En: *Memoirs of the American Folk-lore Society*, volumen X, Lancaster, Pa., y Nueva York, 1917, p. 34.

- 41 Vicente Gesualdo: *Historia de la música en la Argentina*, tomo II. Beta, Buenos Aires, 1961, pp. 877 y 909.
- 42 Noticia de Lima, 1870, sobre la zarzuela "Por un inglés" de Carlos Enrique Pasta. Comunicación de Rodolfo Barbacci, Lima, 1-V-1949.
- 42 *Colección de Folklore*, 1921. Inédita en el Instituto Nacional de la Tradición del Ministerio de Educación de la Nación, hoy Instituto Nacional de Antropología y Pensamiento Latinoamericano de la Secretaría de Cultura de la Nación, Buenos Aires.
- 43 Tango habanero en *El correo de las niñas*, N° 13, Buenos Aires, X-1876.
- 43 Anuncio de "Por amor al prójimo o Mueran los negreros", en *El Comercio*, Lima, 21-II-1883. Comunicación de Rodolfo Barbacci.
- 43 Anuncio de baile por Expert-Vadillo, en *El Comercio*, Lima, 31-X-1886. Comunicación de Rodolfo Barbacci.
- 43-44 Manuel Nieto, Salvador Lastra, Andrés Ruesga & Enrique Prieto: *Las provincias*. M. P. Montoya, Madrid, 1888, p. 17.
- 44-45 Albert Friedenthal: *Stimmen der Völker in Liedern, Tänzen und Charakterstücken. I: Die Volksmusik der Kreolen Amerikas*. Schlesinger (Robert Lienau), Berlín, 1911, pp. IX y VII.
- 45 Fray Candil (Emilio Bobadilla): *Solfeo (crítica y sátira)*. Imprenta y fundición de Manuel Tello, Madrid, 1893, p. 177.
- 45 AAVV: *Diccionario enciclopédico abreviado*. Espasa-Calpe, 2ª edición, Buenos Aires, 1945.

### El tango africano

- 46 Eduardo Sánchez de Fuentes: *El folk-lor en la música cubana*. El Siglo XX, La Habana, 1923, p. 67.

### El tango brasileño / El maxixe

- 46 Mário de Andrade: *Música, doce música*. Martins, San Pablo, 1933, p. 124.
- 47-48 Oneyda Alvarenga: *Música popular brasileña*. Fondo de Cultura Económica, México, 1947, p. 239.
- 47-48 Renato Almeida: *História da música brasileira*. F. Briguiet, 2ª ed. corr. y aum., Río de Janeiro, 1942, pp. 190-191.
- 47-48 Luís [o Luiz] Heitor [Correia de Azevedo]: *150 anos de música no Brasil (1800-1950)*. José Olympio, Río de Janeiro, 1956, pp. 147, 148 y 152.
- 48 Francesco Giovannini: *Balli d'oggi*. Ulrico Hoepli, Milán, 1914, pp. 93-98.
- 49 Marcelo Vignali: *El baile contemporáneo*. Vita, Montevideo, [1918], pp. 49 y 51.

**La danza habanera / La habanera**

- 50 Carlos Vega: *Panorama de la música popular argentina*. Losada, Buenos Aires, 1944.
- 51 Eduardo Sánchez de Fuentes: *Influencia de los ritmos africanos en nuestro Cancionero* [&] *Las nuevas tendencias del Arte Sonoro*. Imprenta El Siglo XX, La Habana, 1927, p. 50.
- 51 Carlos Ossorio y Gallardo: *El baile*. Pertierra y Ureña, Barcelona, 1902, p. 100.

**SEGUNDA PARTE****Las especies progenitoras****El lundú**

- 54 Oneyda Alvarenga: *Música popular brasileña*. Fondo de Cultura Económica, México, 1947, pp.127-128.
- 54 Antonio Cairón [Antoine Cairon]: *Compendio de las principales reglas del baile, traducido del francés*. Repullés, Madrid, 1820, p. 122.
- 56 Luís Heitor: *150 anos de música no Brasil (1800-1950)*. José Olympio, Río de Janeiro, 1956, p. 138.
- 56 Padre Miguel do Sacramento Lopes Gama, citado por: Francisco Pereira da Costa: "Folclore Pernambucano". En: *Revista do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro*, vol. 70 parte II, Río de Janeiro, 1908, p. 221.
- 56 Johann Baptist von Spix & Karl Friedrich Phillip von Martius: *Através da Bahia*. Companhia Editora Nacional, San Pablo, 1938.
- 57 J. Casanova de Seingalt: *Memorias*. Garnier, París, 1884, vol. VI, p. 217.
- 57-58 Federico José de Santa-Anna Nery: *Folk-lore brésilien*. Didier & Perrin, París, 1889, p. 76. Citado por Luís Heitor: *150 anos de música no Brasil (1800-1950)*. José Olympio, Río de Janeiro, 1956, pp. 143-144.
- 58 F. D'Abadie: *À travers l'Amérique du Sud*. F. Sartorius, París, 1858, pp. 172. Vega nos remite a la 2ª edición, París, 1859.
- 58 André Bresson: *Bolivia: Sept années d'explorations, de voyages et de séjours dans l'Amérique Australe*. Challamel, París, 1886, p. 94.
- 58-59 Gabriel Lafond de Lurcy: *Voyages autour du monde et naufrages célèbres*. Administration de Librairie, París, 1844, vol. III, p. 369.
- 59 Alcide d'Orbigny: *Voyage dans l'Amérique méridionale*, tomo II. Bertrand & Levrault, París & Estrasburgo, 1839-1843, p. 527.
- 59 Charles Wilkes: *Narrative of the United States exploring expedition during the years 1838, 1839, 1840, 1841, 1842*, vol. I. Lea & Blanchard, Filadelfia, 1845, p. 177. Ingram, Cooke & Co., Londres, 1852, p. 65. G. P. Putnam, Nueva York, 1856, p. 172.

- 59-60 Manuel Ascencio Segura: "La moza mala". En: *Obras completas*. Imprenta de El Nacional, Lima, 1869, p. 151.
- 60 Isidoro Navarro: anuncio, en: *El Comercio*, Lima, 19-V-1847.
- 60 Manuel A. Fuentes: *Lima. Esquisses historiques, statistiques, administratives, commerciales, et morales*. Firmin Didot, París, 1866. Versión castellana: *Lima. Apuntes históricos, descriptivos, estadísticos y de costumbres*. Firmin Didot, París, 1867, pp. 158 ss.
- 60 Manuel A. Fuentes: *Guía del viajero en Lima*. Lima, 1861, p. 265. De acuerdo a la bibliografía incluida por Vega en *Las danzas populares argentinas* (Instituto de Musicología, Ministerio de Educación de la Nación, Buenos Aires, 1952), podría tratarse de la un año más antigua *Guía histórico-descriptiva, administrativa, judicial y de domicilio de Lima*. Librería Central, Lima, 1860, p. 265. Este volumen tuvo al parecer una 2ª edición precisamente en 1861.
- 61 Conselheiro Miguel Maria Lisboa: *Relação de uma viagem a Venezuela, Nova Granada e Equador*. A. Lacroix, Verboeckhoven & Cie., Bruselas, 1866, pp. 259-260.
- 61 Renato Almeida: *História da música brasileira*. F. Briguiet, 2ª ed. corr. y aum., Río de Janeiro, 1942.
- 61-62 Lauro Ayestarán: *Fuentes para el estudio de la música colonial uruguaya*. Edición del autor, Montevideo, 1947, pp. 23 y 56.
- 62-63 Anuncios, en: *Gaceta Mercantil*, Buenos Aires, 6-XI-1824; 24-IV-1829; 22-I-1830. Y en: *Diario de la Tarde*, Buenos Aires, 12-II-1833; 17-I-1834; 23-VII-1834; 12-IX-1834 (Circo Olímpico); 30-I-1835; 13-VI-1836; 11-VIII-1837; 9-XII-1837; [18-XI-1838]; 17-XII-1838; 22-V-1839; 24-XII-1840. Es probable que estos datos pertenezcan a un inédito "Relevamiento de datos históricos sobre música argentina" hecho en 1953 a pedido de Carlos Vega por Juan Pedro Franze para el entonces Instituto de Musicología.

## La milonga

- 66-67 Lucio Vicente López: *La gran aldea*. Imprenta de Martín Biedma, Buenos Aires, 1884. Reedición: Biblioteca de La Nación, Buenos Aires, 1908, pp. 87-88.
- 67 Ventura R. Lynch: *La provincia de Buenos Aires hasta la definición de la cuestión capital de la República*, tomo II. Imprenta de La Patria Argentina, Buenos Aires, 1883, p. 28. Reimpresión bajo el título *Cancionero bonaerense*. Instituto de Literatura Argentina, Buenos Aires, 1925, pp. 36-37.
- 67 Daniel Granada: *Vocabulario rioplatense razonado*. 2ª edición, Imprenta Rural, Montevideo, 1890, p. 282.
- 67 Academia Argentina: *Diccionario de argentinismos o Diccionario del lenguaje argentino*. Manuscrito, posterior a 1877.
- 68 José Hernández: *Martín Fierro*. Anotado por Eleuterio Tiscornia. Coni, Buenos Aires, 1925, pp. 89 y 64.

- 68 *Colección de Folklore*, 1921. Inédita en el Instituto Nacional de la Tradición del Ministerio de Educación de la Nación, hoy Instituto Nacional de Antropología y Pensamiento Latinoamericano de la Secretaría de Cultura de la Nación, Buenos Aires.
- 68 Ricardo Sánchez: "El milonguero". En: Casimiro Prieto y Valdés: *Almanaque Sud-Americano para el año 1889*. Buenos Aires, [1888], pp. 275-277.
- 69 Anónimo: "Miscelánea: Boda y palos". En: *El Independiente*, Rosario (Santa Fe), 22-VIII-1882.
- 69 Anónimo: "Miscelánea". En: *El Independiente*, Rosario (Santa Fe), 10-X-1882.
- 69-70 Ventura R. Lynch: *La provincia de Buenos Aires hasta la definición de la cuestión capital de la República*, tomo II. Imprenta de La Patria Argentina, Buenos Aires, 1883, pp. 28-30. Reimpresión bajo el título *Cancionero bonaerense*. Instituto de Literatura Argentina, Buenos Aires, 1925, pp. 36-40.
- 70-71 Justo S. López de Gomara: *De paseo en Buenos Aires*. Instituto de Literatura Argentina, Buenos Aires, 1963.
- 71 Carlos María Ocantos: *El candidato*. Jacobo Peuser, Buenos Aires, 1893.
- 71 Daniel Granada: *Vocabulario rioplatense razonado*. 2ª edición, Imprenta Rural, Montevideo, 1890, p. 282.
- 71 Ramón Usó & F. Martínez Gomar: *Exposición argentina*. Tipografía de Juan Ribas, Buenos Aires, 1891, pp. 11-12 y 27.
- 71 Nemesio Trejo: *Los políticos*. Centro Teatral Andrés Pérez, Buenos Aires, 1897.
- 71 Ezequiel Soria: "Ley suprema". En: E. Soria: *Zarzuelas criollas*. Padró & Rós, Buenos Aires, 1899, p. 149.
- 71 Ezequiel Soria: "El deber". En: E. Soria: *Zarzuelas criollas*. Padró & Rós, Buenos Aires, 1899, p. 182.
- 72 Academia Argentina: *Diccionario de argentinismos o Diccionario del lenguaje argentino*. Manuscrito, posterior a 1877.
- 72 Ricardo Sánchez: "El milonguero". En: Casimiro Prieto y Valdés: *Almanaque Sud-Americano para el año 1889*. Buenos Aires, [1888], pp. 275-277.
- 72 Manuel Saavedra: *Chambergos y galeras*. [Edición del autor], Buenos Aires, 1906.

### El tango español

- 75 Eduardo Sánchez de Fuentes: *Influencia de los ritmos africanos en nuestro Cancionero [&] Las nuevas tendencias del Arte Sonoro*. Imprenta El Siglo XX, La Habana, 1927, p. 50.
- 76 José Otero: *Tratado de bailes*. Tipografía de la Guía Oficial, Sevilla, 1912.
- 76-77 Antonio Cairón: *Compendio de las principales reglas del baile, traducido del francés*. Repullés, Madrid, 1820.
- 77-80 Antonio Peña y Goñi: *La ópera española y la música dramática en España en el siglo XIX*. El Liberal, Madrid, 1881.



- 81 Marciano Zurita: *Historia del género chico*. Prensa Popular, Madrid, 1920, pp. 35-36, 45-46.
- 82 Guillermo Perrín y Miguel de Palacios: *La tierra del sol*. La Novela Teatral, Madrid, 1919, p. 13.
- 84 José Jackson Veyán: "Cosas de teatro". En: *Miniaturas* (periódico semanal de literatura y arte), año I N° 22, Buenos Aires, 16-VIII-1899.
- 85 Julio Enciso: *Memorias de Julián Gayarre*. 2ª ed., Gómez, Pamplona, 1955.
- 87 José Subirá: *Historia de la música teatral en España*. Labor, Barcelona, 1945, pp. 207-208.
- 87 José Deleito y Piñuela: *Origen y apogeo del "género chico"*. Revista de Occidente, Madrid, 1949, p. 104.
- 87 Julián Ribera: *Disertaciones y opúsculos*, tomo II. Estanislao Maestre, Madrid, 1928, pp. 156-158.
- 88 Marciano Zurita: *Historia del género chico*. Prensa Popular, Madrid, 1920, pp. 49, 75-76.
- 88 Antonio Peña y Goñi: *La ópera española y la música dramática en España en el siglo XIX*. El Liberal, Madrid, 1881.
- 88 Gilbert Chase: *La música de España*. Hachette, Buenos Aires, 1943, pp. 145-146.

### Los tangos andaluces en Andalucía

- 89-93 Antonio Machado y Álvarez ("Demófilo"), Francisco Rodríguez Marín y Alejandro Guichot y Sierra: artículos varios. En: *El Folk-lore Andaluz*, 12 números, Francisco Álvarez y Cía., Sevilla, 1882/1883.
- 91 Francisco Rodríguez Marín: *Cantos populares españoles*. Francisco Álvarez y Cía., Sevilla, 5 volúmenes, 1882-1883.
- 91-92 Juan Álvarez: "Orígenes de la música argentina". En: *Revista de Derecho, Historia y Letras*, año XI tomo XXXII, Buenos Aires, I-1909, pp. 26-67. La cita es de p. 62.
- 93-94 Charles Davillier y Gustave Doré: "Voyage en Espagne" (1862). En: *Le Tour du Monde: Nouveau Journal des Voyages*, año VII, 2º semestre 1866, Hachette, París, 1866, pp. 369 ss.

### La zarzuela y la zarzuelita en la Argentina

- 98-99 Vicente Gesualdo: *Historia de la música en la Argentina*, tomo II. Beta, Buenos Aires, 1961, pp. 120-133, 543-544.
- 100 Mariano G. Bosch: *Historia del teatro en Buenos Aires*. Establecimiento Tipográfico El Comercio, Buenos Aires, 1910, p. 447.

### Compositores españoles en Buenos Aires

- 101-103 Vicente Gesualdo: *Historia de la música en la Argentina*, tomo II. Beta, Buenos Aires, 1961, pp. 133-140, 860.

- 101-103 [Es posible que Vega haya consultado también: Luis Ordaz: *El teatro en el Río de la Plata desde sus orígenes hasta nuestros días*. Futuro, Buenos Aires, 1946, pp. 47-64. O su 2ª edición corregida y aumentada, Leviatán, Buenos Aires, sin fecha, pp. 55-76.]

### Los tangos españoles en la Argentina

- 107 Vicente Rossi: *Cosas de negros*. Imprenta Argentina, Córdoba, 1926.
- 108 Carlos Vega: *Danzas y canciones argentinas*. Edición del autor, Buenos Aires, 1936, p. 270.
- 108 Rodolfo Senet: "Buenos Aires alrededor del año 1880". En: *La Prensa*, Buenos Aires, 17-X-1926.
- 109-110 *Colección de Folklore*, 1921. Inédita en el Instituto Nacional de la Tradición del Ministerio de Educación de la Nación, Buenos Aires. La ficha de Vega reza: Bs. Aires, 152, Ingeniero White, Esc. 116, fº 3, 1er. envío.
- 111 Abdón Arózteguy: *Ensayos dramáticos*. Imprenta Teodomiro Real y Prado, Buenos Aires, 1896, pp. 369-390, apéndice pp. 1-30.
- 114 Vicente Gesualdo: *Historia de la música en la Argentina*, tomo II. Beta, Buenos Aires, 1961, p. 856.

### Compositores argentinos de zarzuelas y zarzuelitas

- 115-116 Blas Raúl Gallo: *Historia del sainete nacional*. Quetzal, Buenos Aires, 1958.
- 115-116 Vicente Gesualdo: *Historia de la música en la Argentina*, tomo II. Beta, Buenos Aires, 1961, pp. 133-140, 441, 501-504.
- 115-116 Mariano G. Bosch: *Historia del teatro en Buenos Aires*. Establecimiento Tipográfico El Comercio, Buenos Aires, 1910, pp. 457-466.

## TERCERA PARTE

### La coreografía del tango argentino

#### La cuna del tango / Los forjadores / Los lugares

- 118 Miguel Andrés Camino: "El tango" (poema). En: M. A. Camino: *Chaquiras*. El Inca, Buenos Aires, 1926. Citado por Jorge Luis Borges ("Ascendencia del tango") en: *El idioma de los argentinos*. Manuel Gleizer, Buenos Aires, 1928.
- 118-121 Ignacio H. Fotheringham: *La vida de un soldado (Reminiscencias de las fronteras)*. Guillermo Kraft, Buenos Aires, 1908, p. 64.
- 119-120 Ernesto Quesada: *El criollismo en la literatura argentina*. Coni Hermanos, Buenos Aires, 1902, pp. 60-61.

- 121 Anónimo: "Saborido enseñó a bailar el tango al Zar". En: *Crítica*, Buenos Aires, 25-II-1935.
- 121-122 Artículo, en: *La Nación*, Buenos Aires, 10 y 16-IX-1896. Citado en: Vicente Gesualdo: *Historia de la música en la argentina*, tomo II. Beta, Buenos Aires, 1961, p. 902.
- 122 Juan Pablo Echagüe: *Prosa de combate*. F. Sampere, Valencia, 1908, p. 7.

### La formación coreográfica del tango argentino

- 126 Real Academia Española: *Diccionario de la lengua castellana*. RAE, Madrid, 11ª ed., 1869, y 12ª ed., 1884.
- 128 Ignacio H. Fotheringham: *La vida de un soldado (Reminiscencias de las fronteras)*. Guillermo Kraft, Buenos Aires, 1908, p. 64.
- 129 Anónimo: "En un baile". En: *El Independiente*, Rosario (Santa Fe), 27-VIII-1882.
- 130 Juan A. Piaggio: *Tipos y costumbres bonaerenses*. F. Lajouane, Buenos Aires, 1889.
- 131 Ezequiel Soria: *El año 92*. Imprenta de El Correo Español, Buenos Aires, 1892. Fragmento citado por Blas Raúl Gallo: *Historia del sainete nacional*. Quetzal, Buenos Aires, 1958, p. 49.
- 131-132 Juan Pablo Echagüe: *Prosa de combate*. F. Sampere, Valencia, 1908.
- 132 Nicanor M. Lima: *El tango argentino de salón: Método de baile teórico y práctico, 1ª parte*. Edición del autor, Buenos Aires, [1916], p. 2.
- 132 Marcelo Vignali: *El baile contemporáneo (1910 a 1918)*. Vita, Montevideo, [1918], p. 10.
- 133-134 Artículo, en: *La Nación*, Buenos Aires, 10 y 16-IX-1896. Citado en: Vicente Gesualdo: *Historia de la música en la argentina*, tomo II. Beta, Buenos Aires, 1961, p. 902.
- 134 Ezequiel Soria: "El sargento Martín". En: *Zarzuelas criollas*. Padró & Rós, Buenos Aires, 1899, p. 49.
- 134-135 Ezequiel Soria: "Justicia criolla". En: *Zarzuelas criollas*. Padró & Rós, Buenos Aires, 1899, pp. 105 a 134.
- 136 Enrique Buttaró: "Fumadas". En: Tulio Carella (compilador): *El sainete criollo (antología)*. Hachette, Buenos Aires, 1957, pp. 160-161.

## CUARTA PARTE

### El tango argentino

#### El tango argentino en París / El triunfo (1910-1913)

- 145 Adolfo Bioy [padre]: *Años de mocedad (Recuerdos)*. Nuevo Cabildo, Buenos Aires, 1963, pp. 176 y 181.
- 145 Henry Dreyfus (Fursy): *Mon petit bonhomme de chemin: souvenirs de Montmartre et d'ailleurs*. Louis Querelle, París, 1928.

- 145 [Paul Morand]: "Paul Morand disertó ayer en Amigos del Arte" ["América del Sur y los sudamericanos en la literatura francesa"]. En: *La Nación*, Buenos Aires, 17-IX-1931, 2ª sección, pp. 1-2.
- 146 Ricardo Güiraldes: *El cencerro de cristal*. Juan Roldán (Librería La Facultad), Buenos Aires, 1915, p. 149-150.
- 147 Artículo sobre el tango del diario Le Figaro de París, del 10-I-1911. En: *El Siglo*, Santiago del Estero, 4-II-1911.
- 147-148 Artículo de la baronesa de Libet, en: *La Prensa*, Buenos Aires, 5-III-1911. Citado en: Francisco García Jiménez: "Música porteña en los caminos del mundo". En: *La Prensa*, Buenos Aires, 14-VII-1963.
- 148 Francisco García Jiménez: "Los augurios del tango argentino". En: *La Prensa*, Buenos Aires, 27-III-1960.
- 148 [Paul Morand]: "Paul Morand disertó ayer en Amigos del Arte" ["América del Sur y los sudamericanos en la literatura francesa"]. En: *La Nación*, Buenos Aires, 17-IX-1931, 2ª sección, pp. 1-2.
- 148 Gabriel Astruc: *Le pavillon des fantômes. Souvenirs*. Grasset, París, 1929.
- 149 Anónimo: "El tango argentino en París". En: *El Hogar*, Buenos Aires, 20-XII-1911. Reproducido facsimilarmente en *La Nación*, Buenos Aires, 20-X-1957 (M. D. E. [Miguel D. Etchebarne]: "Librería de viejo / París y el tango argentino").
- 149-150 [Paul Morand]: "Paul Morand disertó ayer en Amigos del Arte" ["América del Sur y los sudamericanos en la literatura francesa"]. En: *La Nación*, Buenos Aires, 17-IX-1931, 2ª sección, pp. 1-2.

### El ascenso del tango en la Argentina

- 153 Artículo sobre el tango del diario Le Figaro de París, del 10-I-1911. En: *El Siglo*, Santiago del Estero, 4-II-1911.
- 153 Artículo de la baronesa de Libet, en: *La Prensa*, Buenos Aires, 5-III-1911. Citado en: Francisco García Jiménez: "Música porteña en los caminos del mundo". En: *La Prensa*, Buenos Aires, 14-VII-1963.
- 153-154 Josué Quesada: "Los bailes de ayer y de hoy". En: *Estampa*, Buenos Aires, 6-XI-1944, p. 8.
- 154 Josué Quesada: "¿Volveremos nuevamente a la época del candombe?". En: *La Razón*, Buenos Aires, 12-III-1941.
- 154 Juan Pablo Echagüe: *Prosa de combate*. F. Sampere, Valencia, 1908.
- 154 Anónimo: "El tango argentino en París". En: *El Hogar*, Buenos Aires, 20-XII-1911. Reproducido facsimilarmente en *La Nación*, Buenos Aires, 20-X-1957 (M. D. E. [Miguel D. Etchebarne]: "Librería de viejo / París y el tango argentino").
- 155 [Paul Morand]: "Paul Morand disertó ayer en Amigos del Arte" ["América del Sur y los sudamericanos en la literatura francesa"]. En: *La Nación*, Buenos Aires, 17-IX-1931, 2ª sección, pp. 1-2.

- 155 Anónimo: "Saborido enseñó a bailar el tango al Zar". En: *Crítica*, Buenos Aires, 25-II-1935.
- 156 Josué Quesada: "Los bailes de ayer y de hoy". En: *Estampa*, Buenos Aires, 6-XI-1944, p. 8.
- 157 R. I. Z.: "Academia de tango". En: *Caras y Caretas*, año XVI N° 775, Buenos Aires, 9-VIII-1913. Reproducido facsimilarmente en: Francisco García Jiménez: "Las «academias» del tango". En: *La Prensa*, Buenos Aires, 9-VI-1963.
- 158-159 Anónimo: "La lección de tango". En: *PBT*, Buenos Aires, 26-IV-1913.
- 159-160 Anónimo: "Condenación del tango". En: *La Razón*, Buenos Aires, 22-XII-1913.
- 160-161 Enrique Gómez Carrillo: "El tango". En: *El encanto de Buenos Aires*. Mundo Latino, Madrid, 1921, p. 176. Hubo una primera edición de Perlado, Páez y Cía., Madrid, 1914.
- 161 Dermidio T. González: "El por qué de este libro. Prólogo". En: Nicanor M. Lima: *El tango argentino de salón: Método de baile teórico y práctico, 1ª parte*. Edición del autor, Buenos Aires, [1916], p. 3.
- 162 Anónimo: "En la sesión de la J. de Vecinos, Colombo se declaró enemigo personal del tango". En: *Crítica*, Buenos Aires, 4-XI-1941.

## ANEXOS

### Mesomúsica: un ensayo sobre la música de todos

- 166-167 Real Academia Española: *Diccionario de la lengua castellana*. RAE, Madrid, 18ª ed., 1956.
- 175 Carlos Vega: *Fraseología (La música popular argentina, tomo II)*. Instituto de Literatura Argentina, Buenos Aires, 1941.
- 178 Johannes Wolf: "Die Musiklehre des Johannes de Grocheo". En: *Sammelbände der Internationalen Musikgesellschaft*, año I N° 1, Leipzig, XI-1899, p. 85.
- 179 Curt Sachs: *Eine Weltgeschichte des Tanzes*. Reimer, Berlín, 1933. Versión castellana: *Historia universal de la danza*. Centurión, Buenos Aires, 1944.
- 179 Paul Nettl: *Die Musikgeschichte des Tanzes*. Versión castellana: *La música en la danza*. Espasa-Calpe, Buenos Aires, 1945.
- 180 José Martí: "El centenario de Washington". En: J. Martí: *Obras completas*, tomo XIII. Editorial Nacional de Cuba, La Habana, 1964, p. 504.
- 180 Vicente Pérez Rosales: *Recuerdos del pasado, 1814-1860*. Ed. del autor, Santiago de Chile, 1882, p. 226. Hay 2ª ed.: Imprenta Gutenberg, Santiago de Chile, 1886.
- 180 Rubén M. Campos: *El folklore musical de las ciudades*. Sep, México, 1930, p. 29.
- 180 Dolores María de Ximeno: *Aquellos tiempos*. El Universo, La Habana, 1928-1930. Citada por Eduardo Sánchez de Fuentes: *Folklorismo*. Edición del autor [Imp. Molina], La Habana, 1928.
- 180 William Walton Jr.: *Present state of the Spanish colonies*, tomo I. Longman, Londres, 1810, p. 160.

- 180 Francis Hall: *Letters written from Colombia, during a journey from Caracas to Bogota, and thence to Santa Martha, in 1823*. G. Cowie, Londres, 1824, p. 127.
- 180-181 Noticia, en: *El Comercio*, Lima, 30-VII-1829.
- 181 Noticia, en: *El Mercurio*, Lima, 8-V-1832.
- 181 Jorje [sic] Vancouver: *Viaje a Valparaíso i Santiago. Tomado de los Viajes alrededor del mundo, de Jorje Vancouver, ordenados por el Rei de Inglaterra, en 1790, 1791, 1792, 1793, 1794 i 1795*. Imprenta Mejía, Santiago de Chile, 1902, p. 62.
- 181 Anónimo (introducción de Juan María Gutiérrez): "De cómo se celebraba en Buenos Aires a mediados del siglo XVIII la coronación de un rey católico". En: *Revista del Río de la Plata*, tomo I, Buenos Aires, 1871, pp. 82-98.
- 181 Horacio Arredondo (hijo): "Maldonado y sus fortificaciones". En: *Revista de la Sociedad Amigos de la Arqueología*, tomo III, Montevideo, 1929, pp. 369-379.
- 182 Francis de Castelnau (director): *Expédition dans les parties centrales de l'Amérique du Sud, de Rio de Janeiro à Lima et de Lima au Para exécutée par ordre du gouvernement français pendant les années 1843 à 1847*, tomo III. P. Bertrand, París, 1850/1851, pp. 242-243.
- 182 Richard Vawell: *Memorias de un oficial de la Legión Británica. Campañas y cruceros durante la guerra de emancipación hispanoamericana*. América, Madrid, 1916.
- 182 Giovanni Pelleschi: *Repubblica Argentina. Otto mesi nel Gran Ciacco. Viaggio lungo il fiume Vermiglio*. Arte della Stampa, Florencia, 1881, p. 22.
- 182 Émile Carrey: *Le Pérou. Tableau descriptif et analytique des êtres et des choses de ce pays*. Garnier, París, 1875, p. 278.
- 182 Manuscrito N° 0 166 en la Biblioteca Nacional de Lima. Copia mecanografiada en el Archivo Carlos Vega.
- 182-183 Fray Pedro José de Parras: "Diario y derrotero de los viajes que ha hecho el Padre Fray Pedro José de Parras, desde que salió de la ciudad de Zaragoza, en Aragón, para la América; con una brevísima relación de lo que personalmente ha experimentado en diversos países y de las cosas más notables que en ellos ha visto". En: *Revista de la Biblioteca Pública de Buenos Aires*, tomo IV, Buenos Aires, 1882, p. 283-284.
- 183 Élfego Adán: "Las danzas de Coatetelco". En: *Anales del Museo Nacional de Arqueología, Historia y Etnología*, tomo II N° 3-5, México, VIII/X-1910.
- 183 Michel Lamartinière Honorat: *Les danses folkloriques haïtiennes*. Bureau d'Ethnologie de la République d'Haïti, Puerto Príncipe, 1955, pp. 40 y 113-119.
- 183 Alceu Maynard Araújo: "Cururu rural". En: AAVV: *II Semana Nacional de Folclore*. Comissão Nacional de Folclore do IBICC, Río de Janeiro, 1950, p. 37.
- 183 Víctor Navarro del Águila: "Calendario de fiestas populares del Departamento del Cusco". En: *Revista del Instituto Americano de Arte*, año II N° 3 vol. I, Cuzco, I/VI-1944, p. 37.

- 184 Félix de Azara: *Descripción e historia del Paraguay y del Río de la Plata*. Bajel, Buenos Aires, 1943, p. 202.
- 185 José Torre Revello: "Buenos Aires en 1801, según José María Cabrer". En: *La Prensa*, Buenos Aires, 16-VII-1939.
- 185 Maria Graham: *Diario de su residencia en Chile (1822) y de su viaje al Brasil (1823)*. San Martín. Cochrane. O'Higgins. América (Biblioteca Ayacucho), Madrid, s. f., p. 307.
- 185 W[illiam] B[ennett] Stevenson [o Stewenson]: *Voyage en Araucanie, au Chili, au Pérou et dans la Colombie ou Relation historique et descriptive d'un séjour de vingt ans dans l'Amérique du Sud*, tomo II. [A. J. Kilian], París, [1826] [o 1828], p. 369. [Guillermo Hoxmark, en "Visitantes de la Argentina después de la emancipación, años 1819-1825" (En: *La Nación*, 2ª sección, Buenos Aires, 16-III-1941, p. 16) cita la edición inglesa: W. B. Stevenson: *A historical and descriptive narrative of twenty years residence in South America, containing travels in Arauco, Chile, Peru and Colombia, with an account of the revolution, its rise, progress and results*. Londres, 1825.]
- 185 Alcide d'Orbigny (director): *Voyage pittoresque dans les deux Amériques*. Furne, París, 1841, p. 355. (Hay una primera anterior: L. Tenré & Henri Dupuy, París, 1836.)
- 185 Arsène Isabelle: *Voyage à Buéno-Ayres et à Porto-Alègre par la Banda-Oriental, les missions d'Uruguay et la province de Rio-Grande-do-Sul*. J. Morlent, El Havre, 1835, p. 257.
- 185 Vicente G. Quesada: "El harpa en Santiago del Estero". En: *Revista del Pacífico*, tomo V, Valparaíso, 1861, pp. 106-107.
- 185 Carlos Walker Martínez: *Páginas de un viaje al través de la América del Sur*. Imprenta de El Independiente, Santiago de Chile, 1876, p. 97.
- 185 Ernesto Quesada: *El criollismo en la literatura argentina*. Coni Hermanos, Buenos Aires, 1902, p. 106.

### Antecedentes y contorno de Gardel

- 192 José J. Podestá: *Medio siglo de farándula*. Imprenta Argentina, Córdoba (Argentina), 1930.

### La coreografía del tango argentino

- 199 Santiago Calzadilla: *Las beldades de mi tiempo*. Peuser, Buenos Aires, 1891.
- 199 Domingo Faustino Sarmiento: "¡La zamacueca en el teatro!". En: *El Mercurio*, Valparaíso, 19-II-1842. Recogido en: *Obras*, tomo I. Imprenta Gutenberg, Santiago de Chile, 1887, pp. 161-167 (165). Y en: *Obras completas*, tomo I. Luz del Día, Buenos Aires, 1952, pp. 166-172.
- 202 Ignacio H. Fotheringham: *La vida de un soldado (Reminiscencias de las fronteras)*. Guillermo Kraft, Buenos Aires, 1908, p. 64.

- 202-205 Ezequiel Soria: "Justicia criolla". En: *Zarzuelas criollas*. Padró & Rós, Buenos Aires, 1899, p. 128.
- 203 Carlos Vega: *Danzas y canciones argentinas*. Edición del autor, Buenos Aires, 1936, p. 268.
- 204 Nicanor M. Lima: *El tango argentino de salón: Método de baile teórico y práctico, 1ª parte*. Edición del autor, Buenos Aires, [1916], p. 2.
- 205 Abdón Arózteguy: *Ensayos dramáticos*. Imprenta Teodomiro Real y Prado, Buenos Aires, 1896.
- 205 Sargento Pita (o Fray Mocho; ambos, seudónimos de José S. Álvarez): "El tango criollo". En: *Caras y Caretas*, año VI N° 227, Buenos Aires, 7-II-1903.
- 206 Dermidio T. González: "El por qué de este libro. Prólogo". En: Nicanor M. Lima: *El tango argentino de salón: Método de baile teórico y práctico, 1ª parte*. Edición del autor, Buenos Aires, [1916], p. 3.
- 206 Josué Quesada: "Los bailes de ayer y de hoy". En: *Estampa*, Buenos Aires, 6-XI-1944, p. 8.





Carlos Vega, patriarca de la musicología argentina, dejó inédito –e inconcluso– a su muerte, en 1966, un magnífico libro sobre los orígenes del tango. Saldando una larguísima deuda con su memoria, esta primera edición pone al alcance de especialistas y de legos un volumen que se convertirá sin duda en una referencia obligatoria en el campo de los estudios sobre las culturas populares en general y sobre el tango en particular.

ISBN 978-987-620-310-4



9 789876 203104