

*Las especies homónimas y afines de "Los orígenes del tango argentino"*¹

por *Carlos Vega*

Las milenarias corrientes de danzas se perciben sólo en la realización de cada especie. No vemos "danzas"; vemos una o más parejas que aparecen de pronto y que, en la grata empresa de realizar una coreografía —la coreografía de una especie— desarrolla el correspondiente repertorio de imágenes en serie durante pocos minutos y desaparecen dejando en la memoria del espectador un recuerdo de instantáneas confusas o distintas y en la mente de los propios bailarines el formulario potencial de coreografías que en otro momento presidirá la externación de otra variante de la misma o de otra especie. No hay "danzas"; vemos la momentánea expresión de cada una: el minué, la contradanza, el vals, la polca, el tango. Las cadenas milenarias se reconstruyen históricamente por las realizaciones fugitivas de esas familias de especies que viven entre generaciones de bailarines medio siglo, uno, dos siglos y mueren cuando cambia el contorno social que las engendró.

No hay ni hubo nunca problema alguno sobre la africanidad del tango argentino como danza. Lo que triunfó en París y en el mundo entero fue *una coreografía*, y esa coreografía es porteña y argentina sin ninguna duda. Ya veremos quiénes la hicieron y cómo; pero desde ya, no los africanos, porque la coreografía del tango argentino no es otra cosa que una afortunada variante de la que Europa nos mandó con el entonces nuevo ciclo de la pareja enlazada: vals, polca, galop, mazurca y chotis. No hay discusión.

Lo que los aficionados han pretendido atribuir a los africanos es *el ritmo* del acompañamiento, con ó sin las fórmulas rítmicas melódicas y las estructuras de los períodos. Pero esto no es el tango argentino. Lo que diferencia a esta especie de las demás es su articulación coreográfica. La música tiene muy poco que ver con su importancia y con su universalización. Comparte su ritmo (su ritmo antiguo) con varias otras especies. Logra después notables características melódicas y pierde su viejo ritmo.

La palabra "tango", probablemente africana, anda en cosas de música, danza y fiesta desde los tiempos de la colonia. La acompañan otras muy se-

¹ "Las especies homónimas y afines" forma parte de "Los orígenes del tango argentino. Un ensayo sobre la dinámica de las danzas universales", trabajo inédito cuya preparación ocupó a Carlos Vega los últimos años de su vida. En la lectura del manuscrito se hace evidente que Vega no llegó a terminar este capítulo en lo que a su redacción definitiva se refiere. Sobre el particular el lector puede obtener mayores referencias en el artículo "Los libros inéditos de Carlos Vega", que aparece en este mismo número de la Revista Musical Chilena. (Nota del Instituto de Musicología "Carlos Vega").

mejantes: “zango”, “tambo” . . . Si un filólogo consagrara su vida a esclarecer la vida de esas palabras y nos comunicara sus resultados, no adelantáramos absolutamente nada en la averiguación de los orígenes melo-rítmicos y coreográficos de la danza llamada “tango”.

Se necesita muy poco para comprender que se trata de órdenes distintos. La eventual relación de la cosa y su nombre requiere fina discriminación del profesional. Ni ahora ni nunca nos hemos ocupado de las palabras con afares filológicos, pues es necesario respetar a cada especialista en sus dominios. Lo que nosotros hacemos es aclarar acepciones y delimitar alcances con el solo objeto de evitar confusiones.

Hay muchas palabras africanas que nombran cosas no africanas; hay muchas palabras españolas que designan cosas no españolas; hay muchas palabras americanas que se aplican a cosas españolas. Es una prueba de ignorancia pertinaz la insistencia en determinar la procedencia o el origen de una cosa por el nombre que lleva, sobre todo cuando se ignora la filología y lo demás, que es lo corriente.

La danza que nos ocupa es, primero y principalmente, una entidad coreográfica característica que se realiza al son de una música también característica, frecuentemente con versos comunes, muchas veces reconocibles por sus temas y hasta por su vocabulario. Los tres —la danza, la música y los versos— se nombran con la sola y misma palabra “tango”. El danzante realiza su tango —la versión coreográfica—; el compositor produce su tango —la melodía con su acompañamiento— y el poeta escribe su tango —los versos. Las tres cosas pueden presentárenos independientemente (la coreografía en forma ocasional). La realización simultánea y concordante de las tres también se llama tango; son el tango por excelencia.

Pero el tango argentino es un hecho de “fin de siglo”, y hay muchos documentos que nos dan esa palabra y sus variantes mucho antes, hasta en el siglo xviii, pues no debemos contar la voz anticuada “tango” medieval, primera persona del Presente Indicativo del verbo “tangere” (tocar), porque no es de esos círculos, tiempos y asociaciones de donde nos viene la palabra tango.

La más antigua de las voces afines se nos dio en el periódico limeño *Mercurio Peruano* del 16 de febrero de 1792. Está en la notable *Carta sobre la música* (tomo iv, pág. 114) y se refiere a un *son* o cancioncita en estos términos: “Ese otro sonetillo que llaman el *zango*, está lleno de las mismas transiciones que el *Yaraví*” . . . etcétera. Y en el mismo periódico (tomo iv, pág. 114), se dice que su carácter es “el de el descamino y el deleyte”.

La palabra “tambo” es también colonial y lejana. Se nos presenta, antes, en su vaga acepción de venta, posada, paradero, ramada, abrigo (de material), casita; finalmente, un sitio, un lugar, fiesta o baile (sarao). A mediados del siglo xvi Felipe II mandó que se hicieran “tambos” en los caminos para ayudar a los caminantes. Décadas después, ya en el siglo xvii, el Vi-

rrey Fernández de Córdoba mandó reedificar los "tambos" que se iban destruyendo en los caminos.

Los diccionarios se transmiten esa acepción: "tambo" —(Del quichua *tam-pu*) m. *Col., Chile, Ecuad. y Perú.* Venta, posada, parador // *R. de la Plata.* Vaquería. (*Dicc. Enciclopédico abreviado*, Espasa-Calpe). (1945).

También en Montevideo, Uruguay, se empleó la voz "tambos" con la acepción expresa "bailes de Negros" (sitios de baile) en 1807 y 1808, como veremos enseguida.

Por fin, la palabra "tango". Tal como "tambo", la voz "tango" significa el paradero, la ramada, o el lugar y la fiesta que se hace en ese lugar; además, la música que anima la fiesta y hasta las comparsas. Pero lo notable de esta voz es su tendencia a referirse principalmente a cosas del ambiente popular americano, y cuando el ambiente popular es casi por completo africanoide, como en lugares del Brasil, Venezuela, Colombia, etc., la palabra "tango" se aplica a las cosas de los afro-americanos. Esta voz es muy vieja en el Continente, y es muy probable que su origen sea africano; lo cual no quiere decir que sean africanas las cosas que se nombran con ella.

Hacia 1800 la palabra reaparece en un documento porteño con esa amplia acepción de lugar del baile de negros. Se lee en un documento que exhuma Ricardo Rodríguez Molas: un inventario y tasación de una casa de reunión de morenos llamada "Casa y Sitio del Tango". Comenta el autor citado: "Recordemos que pocos años antes se designaba al lugar similar con la palabra "tambo"." Como vemos, todavía la voz "tango" no designa ninguna especie coreográfica particular; nombra la fiesta, el baile, el sarao. "Casa y Sitio del Tango" es casa y sitio de las diversiones, de las reuniones, de la fiesta.

En Montevideo nos encontramos de nuevo con la voz "tango" y —ya lo anticipamos— "tambo", aplicada, no a "un baile determinado", sino "al baile", al sarao, reunión o fiesta de negros. En 1807, el Cabildo de Montevideo decide (modernizamos la escritura): "Sobre Tambos, bailes de Negros" . . . "Que respecto a que los Bailes de negros son por todos motivos perjudiciales, se prohiban absolutamente dentro y fuera de la Ciudad, y se imponga al que contravenga el castigo de un mes a las obras públicas". Pero en el índice "Tangos" en lugar de "Tambos".

En 1816 el nuevo Cabildo de Montevideo emite otro bando: "Se prohíben dentro de la ciudad los bailes conocidos por el nombre de Tangos, y solo se permiten a extramuros en las tardes de los días de fiestas . . ." Hacia 1830 asciende la palabra "candombe" para designar la fiesta y la danza principal de esa fiesta, y las prohibiciones se renuevan maltratando los "bailes denominados candombes, con el uso de tambor". Sólo se permite afuera, frente al mar. Debe haber sido lindo. (Sobre estas notas uruguayas, cf. Lauro Ayestarán, *La música en el Uruguay*, Montevideo, 1953, I, 68-71).

Ya no interesa una búsqueda especial, sin duda fecunda, de prohibiciones posteriores. Nos hemos referido antes a ellas, al reconocimiento oficial de

las sociedades africanas e incluso al ocasional beneplácito superior en tiempos de la dictadura (1835-1852) ². En cambio nos importa comprobar la extensión de la voz "tango" a las agrupaciones o comparsas de negros. Se ve en un tardío decreto del Alcalde Municipal de La Habana que, en 1900, prohíbe el desfile de los africanos: "2º. Queda igualmente prohibido que transiten por las calles de esta ciudad las agrupaciones o comparsas conocidas con el nombre de *Tangos*, *Cabildos* y *Claves*, y cualesquiera otras que conduzcan símbolos, alegorías y objetos que pugnen con la seriedad y cultura de los habitantes de este país".

Pero en todos los casos precedentes la voz "tango" significa "tambo", es decir, lugar, sitio, fiesta, sarao; nunca una danza particular. Sin embargo, era de esperar que la palabra "tango", tal como en muchos otros casos (fandango, milonga, pindín, etc.) se hubiera aplicado también a "una danza determinada", y esto ocurre desde fechas muy lejanas.

Décadas hace que Gabriel Saldívar encontró en el Archivo General y Público de la Nación, de México, una denuncia presentada a la Inquisición contra el *son* el Torito, hecha en Veracruz en enero de 1803. La parte de la denuncia que se refiere a esta canción y danza dice así: "Pero tenemos la desgracia de oír entre la gente plebeya de esta ciudad y pueblos comarcanos otro son nombrado el Torito, deducido del antiquísimo tango, que no he visto bailar" . . .

Le han explicado la danza al denunciante personas de conciencia. Lo bailan un hombre y una mujer: "ésta regularmente es la que sigue el ademán de torear, como el hombre el de embestir; la mujer provoca y el hombre se desordena; el hombre todo se vuelve cuernos para embestir a la toreadora, y la mujer toda se desconcierta o se vuelve banderillas para irritar al toro" . . .

Saldívar comenta: "En su primera parte hace derivar este son del antiquísimo tango, el que bien puede ser el tango gitano o el tango etíope . . ." (*Historia de la música en México*, México, 1934, pp. 292-293). Hubo y hay un viejo tango gitano en Andalucía; no conocemos el tango etíope. Nos limitaremos a decir que la música del torito es europea, y españoles el tema coreográfico y la danza misma.

Si en 1803 se habla de un tango "antiquísimo", bien podemos admitir que hacia 1750 había una danza que se llamaba tango; por supuesto, una danza que probablemente no tiene nada que ver con los tangos posteriores. Aquí estamos hablando de la palabra "tango", especialmente en cuanto se aplica a las danzas.

El tango gitano.

En su edición de 1869, el *Diccionario de la Real Academia Española* nos da: "Tango (de Tángano). Reunión y baile de gitanos". Esto mismo repite en la edición de 1884.

² En un capítulo anterior. (N. del I.M.C.V.).

De lo que no podemos tener absolutamente ninguna duda es de que existió un tango gitano. La Academia, que siempre fue parsimoniosa y tardía, no nos habría dado jamás un tango inexistente. Por lo mismo, debemos estar seguros de que este tango de 1869 es anterior a 1850. La edición precedente, de 1734, no registra la voz tango.

José Otero, profesor de danzas desde 1872 radicado en Sevilla, “verdadera autoridad”, como dice su prologuista, nos aclara cosas: “Fueron conocidas dos clases de *Tango*, uno que se llamaba el *Tango gitano*, muy flamenco, y que no se podía bailar en todas partes, por las posturas, que no siempre eran lo que requerían las reglas de la decencia, y el otro que le decían el *Tango de las vecindonas o de las corraleras* . . .”.

Nadie imagine el “indecente” tango gitano como danza impúdica de pareja abrazada. Lo bailaba una mujer sola, una mujer de fuego, y la indecencia consistía en moverse como no hay que moverse en la danza, sino en el fuego.

Enrique Gómez Carrillo, el gran cronista español, lo describe así en 1914:

“Hay, sin duda, un tango terrible y magnífico que es, no sólo la pantomima del amor, cual otros muchos bailes, sino la imagen palpitante del espasmo. Es el tango español, hecho de sobresaltos, de temblores, de crispaciones y de agonías voluptuosas. Pocas noches ha, en pleno centro de Buenos Aires, en un teatro de los más elegantes, ante una concurrencia distinguidísima, ví a una muchacha de Sevilla que bailaba tangos flamencos. Era un bello espectáculo, seguramente, ante el cual, sin darse cuenta de ello, la asistencia embriagábase de voluptuosidad”.

“En su menuda persona —dice más adelante— palpitaba todo el instinto sagrado del amor puro y salvaje, y su belleza anillosa, estremeciéndose a impulso de un instinto indomable, ponía, cual una hostia púrpura, en los labios de sus admiradores de una noche, la sublime sensación de lo que no cambia nunca: del deseo, del placer, del vértigo . . .” (*El encanto de Buenos Aires*, Madrid, 1921).

Nadie diga que esta técnica española de las contorsiones intencionadas es africana —del África negra, del África central—, porque los documentos la reconocen siglos atrás hasta en fechas medievales. Esta es una de las concepciones de la danza que introdujo el Oriente en Europa, una de las formas en que llegan a nuestros días los ecos tardíos de las danzas de fecundidad prehistóricas.

En fin, hubo un tango gitano, del cual hablamos alguna vez con don Pedro Henríquez Ureña, y tuvo su importancia. Se trata de *La jalousie*, del compositor danés Niels Gade, que aclaraba su especie así: “Habanera o Tango gitano”.

El tango americano.

El tango cubano es el primer tango de esta familia rítmica que, sin ascender a los salones del mundo, adquiere, sin embargo, notable difusión por

toda la América Latina, por Portugal y por España mismo, donde las andaluzas le aplican coreografía individual y fuego interior. Por esta dispersión ha merecido el nombre de "tango americano" y, por su tiempo, fue primero danza de "pareja suelta" —dos bailarines separados y enfrentados—, y, sin duda, de pareja enlazada, al fin de su carrera.

El tango americano anduvo largo trecho al lado del tango español y de la "danza" (de la "danza habanera") y padeció con ambos los inconvenientes de la confusión. Todos identifican estos ritmos binarios más o menos quebrados con la imagen de los negros; y tienen mucha razón. Los negros del Africa central no conocieron los otros ritmos —los ternarios— y como siempre fueron los mejores rítmicos, adoptaron y desarrollaron en todas partes las fórmulas binarias y las estructuras cuaternarias europeas, sin perjuicio de las propias suyas, que en muchos lugares conservan hasta hoy como para documentar la diferencia.

El tango americano es también de la primera mitad del siglo XIX. El *Diccionario Nacional* de Ramón Joaquín Domínguez, Madrid, 1853, nos da la siguiente nota sobre el tango americano: "Tango. v. Tángano // Americano: canción entremezclada con algunas palabras de la jerga que hablan los negros, la cual se ha hecho popular y de moda entre el vulgo, en estos últimos tiempos".

Si pensamos en los años que debió requerir al autor la redacción de los dos volúmenes de su diccionario, y notamos que el tango se hizo popular en España "en estos últimos tiempos", admitiremos fácilmente que la fecha de su llegada es anterior a 1848, pero no mucho. La gran característica para reconocerlo en los documentos es el texto con imitaciones de pronunciaciones negras.

Desde fecha muy temprana se conoció el tango cubano o americano en Buenos Aires. El diario *El Nacional* de junio 30 de 1856 comenta la representación de la versión dramática de *La cabaña del Tío Tom* y del tango cubano que lo ameniza. Dice:

"En vista del agrado causado por el drama la empresa se ha resuelto a repetirlo mañana jueves. Creemos que no habrá inconveniente en que el coro de negros cantase el Tango a toda orquesta. La coplilla tarareada por Ramos y Giménez [actores] que tanto hizo reír, indica suficientemente que aunque de negros, como no lo son sino de comedia, el Tango completo habrá de gustar al público".

Los mismos actores Ramos y Giménez cantan hacia 1857 un *Tango americano* "tiznados como negros y bailan danzas típicas de negros", según dice Vicente Gesualdo en su *Historia de la música argentina*, Vol. II, pág. 851. Ignoramos si tal danza de negros pertenecía a alguna zarzuela, cosa nada rara.

Gustave Doré y Ch. Davillier en *Voyage en Espagne* (Cádiz, 1862) escribe que "una veintena de andaluces de pintoresco vestido y tinte bronceado... escuchaban a un grand gaillard que cantaba con voz lenta y nasal

los cuplets del *Tango americano*, una de las canciones más populares de Andalucía". Davillier habla de una fiesta a la que asistió en el barrio de Triana (Sevilla) y que en cuanto nos interesa dice:

"No tardan en volver a bailar y una joven gitana, de piel cobriza, cabellos crespos y ojos de azabache danza el *Tango americano* con un ardor extraordinario; el tango es una danza de negros, de carácter muy brusco y fuertemente acentuado; se puede decir lo mismo de la mayor parte de las canciones que tienen el mismo origen y especialmente de aquella que comienza con estas palabras: "Ay! Qué gusto y qué placer!", canción tan popular desde hace algunos años como el tango".

El tango que menciona Sarmiento en un artículo titulado *Los minstrels*, que escribió y publicó en *El Nacional* del 12 de julio de 1869 siendo Presidente de la República, también es el tango cubano. Sarmiento había admirado en Estados Unidos a esos grupos de juglares negros, pruebistas y cantores, que se llaman *minstrels* y, en atención a una gran actriz amiga tomó el tema: ... "con elementos tan simples como los griegos con la lira, y los verdaderos negros con la marimba, el candombe o el *tango* nos divertimos" (Léase el artículo de Mauricio Rosenthal Sarmiento, *Adelaida Ristori y una expresión del folklore yanqui* en el diario *La Nación* del 8 de septiembre de 1963). Suponemos que esta vez la voz tango no se refiere al instrumento musical.

Circula por los ambientes del espectáculo en Buenos Aires una melodía pseudo africana orlada de tradiciones. Representa el candombe y los africanos en todas las ocasiones y ha subido al escenario o descendido a las pistas en acciones teatrales de la segunda mitad del siglo pasado y hasta en tiempos de Rosas. Esa melodía es antigua, pero no negra. Es, seguramente, un *tango americano*. Véase:

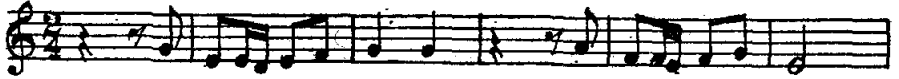
Ej. 1



Como se comprenderá, todos sus elementos —forma de frase, rítmica, armonía ínsita— son españoles y europeos, aunque esta melodía en particular haya sido creada en América o compuesta a su modo en cualquier parte. Nada africano. La encontramos en una publicación española, *Para la historia de la música popular* del gran investigador Julián Ribera, y el autor nos dice que se cantaba en España con otra letra "según recuerda mi esposa haberla cantado, cuando era niña, como canto de rueda..." Y la esposa de

don Julián era niña alrededor de 1866-1868, de acuerdo con nuestra información. La ronda infantil de Valencia que reproduce Ribera es, casi nota por nota, el supuesto "candombe" porteño:

Ej. 2



Y Eleanor Hague publica en su colección de 1917 (*Memoirs of the American Folk-Lore Society*, Volumen x, pág. 34) una canción mexicana que empieza así:

Ej. 3



Otra versión, mucho más semejante a la porteña, se cantaba en México con el texto:

Un tango caranc - un - tango

Nuestra impresión —y creemos no equivocarnos— es que esta canción es un tango americano (cubano) tan popular en España ya a mediados del siglo pasado, como hemos visto.

Todo eso acude a nuestra memoria con motivo de la canción *El negro schicoba*. Vicente Gesualdo halló un ejemplar de la versión para piano impresa, en manos de una nieta del autor José María Palazuelos. Consta que la estrenó el actor Germán Mackay con letra suya el 25 de mayo de 1867. Seguramente es una recreación pianística a base de un tema de *tango americano*. Véase la característica segunda parte:

Ej. 4

La semejanza de su tema con el de la anterior, lo identifica con esa especie cubana.

En el año 1870 la compañía de Rafael G. Villalonga dio en Lima la zarzuela en un acto *Por un inglés* con música del maestro Mariano Vásquez. Se ejecutaba en ella un tango titulado "El guachinanguito", y se aclaraba que era un "tango cubano". Esto nos recuerda que en la Colección de Folklore, suma de tradiciones orales que formaron los maestros argentinos en 1921, hay un "tango americano" que un informante del sur de la provincia de Buenos Aires conservó en la memoria:

*"Nenguito malo
Me dijo a mí
Que de la Habana
Se quiere ir", etcétera.*

*"Guacharandingo, marcha;
Guacharandingo, va;
Guacharandingo, vuelve,
Nenguito malo no volverá"*

Si guacharandingo es deformación oral de guachinanguito, o si no, se trata de un tango americano difundido por la zarzuela española y conservado en la campaña argentina por tradición.

Conservamos en nuestro archivo una gran página, casi un cartel, en que están impresos los versos del repertorio que desarrollaba —lo dice el encabezamiento— la:

*Sociedad musical
La africana
carnaval de 1870.*

Trae diez poesías, por excepción en castellano puro, casi todas para ser dichas por negros. Entre varias "canciones" hay seis de especies determinadas: habanera, vals, dos marchas, chotis y tango. Escogemos versos.

Dice la habanera: "Esclavo, niñas mías / Del Africa he venido"; el vals dice: "Muchachas yo soy un negro / Todo azúcar, todo miel"; el chotis: "De nuestra patria africana / No extrañamos el calor"; en fin, el tango trae, como casi todos los otros, un estribillo angosto: "Bueno es negrito / Que andes con pausa / Que sino . . . loco / Te volverás". Como es natural estos negros enamorados y cantores eran blancos. ¿Es necesario aclarar que se trataba de un tango cubano?

Con nostalgia recordaban quienes las oyeron a aquellas compañías de bufos habaneros y bufos cubanos que a fines del siglo pasado representaban sainetes y cantaban canciones populares. De hacia 1880 es una que decía:

*"Pero Manuela, Manuela
por caridad
bailá este tango conmigo
y llévame al hospital".*

Otra vez se trata de un tango cubano o americano. O habanero. En *El Correo de las niñas*, N° 13, de octubre de 1876, bajo el título de *Tango habanero* hay uno que empieza:

"Doña Petrona vieja coqueta"

No fue rara la adopción del tango americano en las zarzuelas, y aún fue número coreográfico de teatro. *El Comercio* de Lima anuncia el 21 de febrero de 1883 la zarzuela *Por amor al próximo* o *Mueran los negreros* y expresa que "se bailarán tangos y danzas cubanas". El mismo diario da la cartelera del teatro de Lima el día 31 de octubre de 1886: "Teatro: Baile del tango cubano "El negrito" y "La guajira" por la pareja Expert-Vadillo"; bailarines españoles durante largos años avecindados en Lima (Datos de Rodolfo Barbacci).

El tango cubano (o americano) tuvo su momento de popularidad en España, y hasta pareció más representativo de Cuba que la habanera misma. En la revista española *Las provincias*, de Lastra-Ruesga-Prieto y el maestro Manuel Nieto, que se estrenó en Madrid el 28 de abril de 1888, el tango americano se baila en escena. Como se comprenderá, es una mujer sola quien lo baila en primer plano, de ahí las contorsiones hispanizadas. Ciudades como Madrid y edificios como La Giralda, son personajes. Un criado anuncia: "La Isla de Cuba". Entra la Isla con cuatro lacayos negritos, ataca la orquesta y canta la Isla:

*“La tierra americana
abandoné
por dar a madre España
mi amor y mi fe”.*

Todos le dan la bienvenida y al cabo de nuevos versos dice el libreto: “(Cuba y los cuatro lacayos bailan el aire del tango. Todos siguen el movimiento al compás de la música)”.

Alberto Friedenthal, gran virtuoso del piano, recorrió las Américas en 1882-1885, 1887-1890 y en 1901. Lo interesante es que, aparte de sus conciertos, Friedenthal viajó siempre con la atención puesta en la música popular de los diversos pueblos y así consiguió reunir más de setenta melodías iberoamericanas, de segunda o tercera mano, y las informaciones que le proporcionaron los aficionados. De todos modos, la preocupación fue inteligente y los resultados muy útiles, sobre todo teniendo en cuenta la relativamente temprana fecha de su colección. Publicó sus materiales con el título de *Stimmen der Völker* en Berlín, 1911. Friedenthal demostró inquietudes musicológicas, pero concertista y en andanzas, apenas superó las modestas opiniones de sus informantes, en buena parte europeos residentes. No hay para qué decir que, en lo esencial, sus afirmaciones no pueden sobrevivir; sí, en cambio, sus detalles y sus fechas.

Dice: “Los españoles llaman muy a menudo a la habanera también “Americana”, de acuerdo con su origen, a veces también “Tango”, pero “Tango” no debería jamás ser empleado sino tratándose de una danza negra” (pág. 9).

No vamos a negar ahora la general opinión de que la rítmica de la habanera o el tango es africana. Ya hemos demostrado su origen europeo medieval. Friedenthal cree en la influencia africana y lo dice en la misma página. Sólo queremos hacer notar que hay una danza llamada tango, sin duda anterior a la habanera, ya generalizada en América. Es conocida en Cuba, los españoles llaman tango a la habanera y, según el mismo Friedenthal “sólo en el Brasil se emplea generalmente la palabra Tango para la Habanera o danza” (“Danza” como nombre de una danza). Todo esto es “fin de siglo”, no se tiene en cuenta el tango argentino. Cuando Friedenthal escribe o retoca su prefacio, en 1911, recién asoma nuestro tango en París, y él le dedica adversarias palabras: “Es necesario también destacar aquí, que el llamado “Tango Argentino”, que se procura hacer conocer actualmente en Europa, tiene muy poca originalidad, aparte el ritmo, y nada del encanto de las danzas primitivas hispano-americanas . . .”.

El escritor Emilio Bobadilla dice comentando “El dúo de la Africana”: “Esto no es un sainete ni una parodia, ni siquiera una pieza bufa. Lo repito: lo único bueno que tiene, aparte de Querubini, que tiene gracia a ratos, es la música, muchos de los números saben a *Cuba libre*. En el tímpano del maestro Caballero repercuten los tangos dulzainos y pegadizos de *Cuba libre*”. (*Salve crítica y sátira*, pág. 177).

“El dúo de la Africana”, de Echegaray y Fernández Caballero, se estrenó en Madrid el 13 de mayo de 1893, y ya hemos visto antes alusiones diversas a Cuba fiel o libre. Recordará el lector que por entonces sobrevino la independencia de Cuba, antes provincia de España.

“¿Hasta cuándo piensa Espasa-Calpe arrastrar en su *Enciclopedia abreviada* las arcaicas acepciones de *Tango* y acumular las posteriores? Dice, en cuanto nos interesa: “Danza americana de origen cubano, según la opinión más general. Desde el punto de vista rítmico es análogo a la habanera, siendo su compás de 2 x 4 y su movimiento algo más vivo que el de aquélla. Existe una variante muy popular, que es el tango argentino, de ritmo igual al cubano aunque de movimiento más lento”.

He reproducido este artículo porque su desconocido autor, que ha oído el tango cubano, considera que su velocidad era mayor que la de la habanera y que la del tango argentino. E idéntica la fórmula rítmica del acompañamiento (corchea puntillada, semicorchea, dos corcheas). El tango cubano fue un tango vivo.

Las precedentes referencias nos muestran de cuerpo entero al tango americano o cubano o habanero, plenamente vivo desde hacia 1840.

El tango africano.

¿Si la palabra “tango” se aplicó a las casas de los negros, a sus patios, a sus fiestas, a sus comparsas, a sus tambores, por qué no había de aplicarse también a sus propios primitivos bailes africanos verdaderos, con su fila de hombres y su fila de mujeres que avanzan hasta tocarse con los vientres? Con todo, ignoramos esta aplicación del nombre, fuera de Cuba.

Aquí parece que se ha visto una danza negra con un ritmo que no es el del tango. Así nos lo dice, muy de pasada, el musicólogo cubano Sánchez de Fuentes: “Pudiéramos señalar el *Tango africano* como un aproximado de la *Rumba*, pero en realidad, sólo en alguna que otra obra teatral, en la que aparecen nuestros legendarios esclavos, se oye este triste ritmo que ellos cultivan en sus peculiares fiestas. Puede decirse pues, sin temor a equivocaciones —prosigue—, que no está dentro de nuestros *aires* populares. Fue un baile de la época de la esclavitud, de verdadero carácter africano, que afortunadamente, no arraigó en nuestro *folk-lore*, como por error afirma Friedenthal”. (*El folk-lore en la música cubana*, La Habana, 1923, pág. 67).

El tango africano —que fue seguramente remedo informe del tango cubano de la ciudad— debió ser conocido, porque el compositor Jorge Anckermann, incluyó una canción, “Siembra la caña”, en su obra “La casita criolla” e indicaba “Tiempo de Tango africano”. Asunto de esclavos:

“*Siembra la caña,
Siembra la caña
mira que viene
el Mayoral
sonando el cuero*”.

Cosa local, pero otra especie con el nombre de *tango* para dar mayor amplitud a las preocupaciones del historiador.

El tango brasileño - Maxixe.

El tango brasileño es otra de las entidades que se organizan sobre la base de la antiquísima fórmula europea de acompañamiento, los generales formularios melódicos de la familia y la coreografía de la pareja enlazada. Se forma, por lo tanto, poco después del medio siglo (1860). Mario de Andrade escribió en 1933: "Lo que el brasileño llamó *tango* en un tiempo, no tiene propiamente ninguna relación con el tango argentino". Se refiere a una relación de origen directo. A cierta altura de su marcha, hacia 1870-1880, el tango brasileño recibe un segundo nombre, el de *maxixe*, pero su nombre original, el de tango brasileño, se conserva varias décadas al lado del nuevo. Los colegas brasileños coinciden en que el *maxixe* procede del tango brasileño —es su continuación—, y algunos ven el ondú entre sus antepasados.

Coreográficamente el *maxixe* "fue una danza sensual y muy desenvuelta, que las salas burguesas repudiaron por mucho tiempo como inmoral y que después aceptaron con reservas, aunque para ello la habían obligado a adquirir buenos modales" . . . escribe Oneyda Alvarenga. Se concuerda en que tuvo "una coreografía llena de movimientos requebrados y violentos, muchos de ellos prestados por el batuque y el ondú. Cuando llegó a los salones —es Renato Almeida quien escribe— perdió los pasos y las figuras más típicas, los *remeleixos* acentuadamente lúbricos. En boca del pueblo se dice mucho *quebrar* un *maxixe*, por danzar un *maxixe*". Este musicólogo brasileño halló la más antigua referencia al tango brasileño o *maxixe* en un pasaje de folletín publicado en Río de Janeiro en 1884. Un personaje quiere "ver isso de *maxixe*!", y cuando suena una música, otro baila y después canta:

*"No maxixe requebrado
nada perde o magãao!"
etcétera.*

Es decir, el tango brasileño con quebrada. Y ya se comprenderá que también las otras danzas en esos ambientes se bailaban con quebrada. Una polca de Alves de Mésquita se llamaba *Quebra-quebra minha gente*. Se danzaba la polca arrastrando los pies y con ondulación de cuadriles. Con este nombre o con el de *maxixe*, el tango brasileño fue vivamente acogido por los compositores populares y algunos de ellos, inspiradísimos —como Fernando Lobo (Marcelo Tupinamba), Eduardo Souto (1882-1942), Chiquinha Gonzaga (1847-1935), J. B. Silva (Sinhô)— conquistaron merecido renombre.

Pero también los compositores cultos del Brasil infundieron su aliento al tango brasileño. No se puede recordar sin pena durable, el nombre de Alexandre Levy (1864-1892), brasileño de Sao Paulo. Músico nato, artista precoz y técnico de alta formación europea, amó las voces de su tierra y se

murió cantando —corazón de pájaro— cuando apenas tenía veintiocho años. Dio jerarquía a la especie.

Se coincide en que Ernesto Nazareth (o Nazaré) (1863-1934), notable pianista y sobresaliente creador de obras menores, fue quien fijó la forma del tango brasileño —él nunca lo llamó maxixe—. “No fue propiamente un músico popular...” (Oneyda Alvarenga). Villalobos le dio nivel para la posteridad: “es la verdadera encarnación del alma musical brasileira”. Y es interesante notar que Luis Heitor dice que los tangos de Nazareth seguirán siendo para los brasileños lo que son, para las poblaciones danubianas, los vals de Johann Strauss.

Marcelo Tupinambá (1892-1953) escribió tangos o maxixes para canto a las cuales llamó “tanguitos” (*tanginhos*) impregnados de “a melancolía da nossa música rural”. *Matuto* es obra suya. José Barbosa da Silva (Sinhô) (1888-1930), conjugó elementos del tango o maxixe y de otras expresiones análogas y consolidó el *samba* mediante una serie de bellas creaciones. Se considera que el *samba carioca* deriva del tango-maxixe y que no se diferencia en nada del maxixe con texto. El *samba* se coordinó en Río de Janeiro hacia 1910-1920, fuera ya de las fechas que nos interesan.

Forzadas las compuertas de París por el tango argentino en 1910 y reconocido el nuevo estilo, otras danzas americanas ascienden con suerte varia y se difunden por Europa. El tango brasileño, con este nombre, tiene escasa resonancia; con el nombre de maxixe conquista muy amplia difusión occidental. En realidad, Europa hizo dos danzas de una.

El tango brasileño ingresa a París en 1912. Dos años después hallamos una de sus versiones europeas en el libro *Balli d'Oggi* del maestro italiano Francesco Giovannini. Cinco figuras: avance con paso liso; desplazamiento lateral; un pie avanza el otro se le acerca, las manos izquierdas en alto formando arco; avance con gran flexión del torso hacia adelante; cuatro pasos adelante.

Al mismo tiempo y en el mismo libro aparece la teoría de la *maxixe brasileira*, ahora totalmente alejada del tango brasileño y del maxixe original. Las principales figuras son ejecutadas por los bailarines con ambos brazos extendidos como para volar, ya él a espaldas de ella, ya los dos frente a frente. Curiosamente, esta coreografía fue adoptada por algunos profesionales americanos, pero el Brasil persistió en su formidable flexión de cintura hacia el lado del pie que avanza, con enlace estrecho y alta tensión rítmica. Por lo tanto, también hubo dos maxixes: la popular y la de salón, la brasileña y la francesa, la quebrada y la lisa.

En 1918 Marcelo Vignati, residente en el Uruguay, recoge el maxixe en su tratado. Dice: “El furor del Tango despertó a *madame la Machicha* que, entre celosa y envidiosa de tanta gloria, desde sus modestos lares pasó también por las mismas horcas caudinas”. Alude a las transformaciones que padecieron las danzas en París. He aquí un sumario de la coreografía que el tratado difundió en el Plata: ocho pasos de two-step con flexión de cin-

tura; manos derechas arriba en arco, otros ocho pasos; el caballero detrás de la dama, otros ocho pasos de two-step con flexión; siempre el hombre detrás, dos pasos a derecha, dos a izquierda; como en la figura primera. Añade el profesor Vignati que en 1918 la Machicha resurgió pero más sencilla "felizmente, quedando suprimidas muchas figuras, que, aunque bonitas, venían parodiadas y exageradas por los *inventores* de salón".

Las fórmulas de acompañamiento de las variantes tango, maxixe, tanguinho, samba, son:

Ej. 5

TANGO



MAXIXE



TANGUINHO



MAXIXE - SAMBA



Federico Guzmán, chileno (1837-1885) de una antigua familia mendocina, gran pianista, que actuó en muchas ciudades, incluso en Buenos Aires y Brasil, compuso en 1884 una *Danse brésilienne*, tango.

No es necesario decir que, con frecuencia, alternan dos o más fórmulas—incluso algunas atípicas que no reproducimos—. La fórmula oficial del tango brasileño es la clásica primitiva, que también se encuentra en el maxixe (E. Santo); pero la fórmula dominante del maxixe y del tanghinho es la que marcamos con el asterisco. También se ve en la samba. Las otras fórmulas del maxixe suelen alternar con la principal. La escasa trascendencia de la especie bajo el nombre de tango brasileño no alentó a los compositores extranjeros, pero la importancia internacional del maxixe estimuló su creación en todas partes, incluso en Europa.

La habanera.

Musicológicamente, Cuba pertenece en plenitud a las dilatadas áreas del gran cancionero Binario medieval en América. Estas áreas son las franjas costeras o los pañuelos insulares que bañan el Atlántico y el Caribe. Recibió Cuba de Europa el cancionero Binario (con los otros) y lo prefirió (como los otros pueblos orientales del continente). Hemos dedicado un capítulo a este punto, pero es necesario recordar sus esencias ahora que se trata de palpar en la realidad el poder de los estratos tradicionales contra las invasiones alógenas. Invasiones de cualquier cosa capaz de influencia susceptible de oposición o simplemente de adopción local con reajuste. Invasiones de cualquier cosa cultural; pero aquí hablamos de música, un poco más de rítmica que de altitudes, porque tenemos que enfrentarnos con la rítmica de la habanera.

Rítmica y coreográficamente, la habanera desciende de la contradanza (inglesa, abierta). Sufre reajuste rítmico en Cuba y sigue, en cuanto a su coreografía la evolución que conduce desde la pareja suelta interdependiente en las grandes danzas de conjunto, hasta la pareja enlazada. Se lanza al predominio universal al promediar el siglo pasado.

Entre la contradanza y la habanera hay dos etapas en que la especie recibe los nombres de “danza” y “danza habanera”. “Danza” es simple aféresis de contra / danza. “Habanera” es adjetivo que determina el vago y general nombre de “danza”:

- 1) CONTRA / DANZA
- 2) DANZA
- 3) DANZA HABANERA
- 4) HABANERA

La contradanza llega a Cuba poco después de 1700 y con ese nombre reina, junto al minué, en los salones encumbrados, en las salas modestas, en los patios humildes, en las reuniones de la campaña y en los más cerra-

dos círculos africanos. Moreau de Saint-Mery escribía en 1798 "Los negros, imitando a los blancos, bailan *minués* y *contradanzas*" (*Carpentier, Alejo, La música en Cuba, Méjico, Fondo de Cultura Económica, 1946, pág. 99*). Carlos Ossorio y Gallardo escribe en Barcelona sobre el filo del siglo una nota sobre la habanera, transparente en reacciones y añoranzas por la isla perdida. Tomamos un párrafo:

"Una habanera, bailada con la pareja de nuestro deseo, es indudablemente un adelanto del paraíso, y es inconcebible que se haya desterrado de los salones para quedar convertida en diversión y recreo de gentes que no pueden comprender toda la espiritualidad que encierran sus notas, saturadas de misterios que nos hablan de mujeres, de pájaros, de flores, de frutos, que fueron nuestros y no supimos conservar (*El baile, Barcelona, 1902*)³.

³ En este punto se interrumpe el trabajo de Vega en lo que a las especies homónimas y afines del Tango argentino se refiere. Junto al manuscrito encontramos fichas, artículos y anotaciones del autor, que esperaban una redacción definitiva para cerrar el capítulo. (N. del I. M. C. V.).