

# CARLOS VEGA

CARLOS VEGA, musicólogo argentino de renombre internacional, condensa en estas páginas de doctrina más de treinta años de intensa labor folklórica en la investigación, en el campo, en la docencia y como publicista. En 1926, con su ingreso al Departamento de las ciencias del hombre del Museo Argentino de Ciencias Naturales, formalizó sus estudios de antropología cultural, inició la compulsa de las fuentes históricas y se consagró al problemario de la música, la danza y los instrumentos aborígenes y folklóricos sudamericanos. Desde 1931, en que se creó el Instituto de Musicología de la Dirección General de Enseñanza Artística del Ministerio de Educación y Justicia, que dirige hasta hoy, ha realizado más de treinta viajes de estudio por la Argentina y por varios países sudamericanos, y ha obtenido entonces amplia información y materiales de campo y grabado personalmente cerca de cinco mil melodías. En 1933, mientras seguía cursos universitarios, fue nombrado Técnico del folklore y Auxiliar docente de la Facultad de Filosofía y Letras de Buenos Aires —cargo que desempeñó hasta 1947— y en sus aulas dictó cursos breves sobre la ciencia del folklore. Su labor trasciende en numerosos libros, folletos, artículos y conferencias. Ha disertado en diversas universidades del continente y de Europa, y es miembro honorario de las principales instituciones folklóricas de América. En 1937 fue becado por la Comisión Nacional de Cultura y sus libros del trienio 1944-1946 merecieron el Urimer Premio Nacional de Historia y Folklore. En 1957 obtuvo una beca de la Unesco para exponer en Europa su nuevo método para la lectura de los manuscritos musicales de la Edad Media, hasta entonces ilegibles, y sobre el tema disertó en París, Bruselas, Londres y Barcelona. Su obra *La música de los trovadores* —minucioso estudio de las notaciones medievales, examen de las obras y amplia labor de transcripción— abarca las composiciones de los trovadores españoles y franceses, de los "trouvères" del norte de Francia, de los "spruchdichter" alemanes y de los "laudisti" italianos, y compara esas antiguas creaciones con las históricas europeas posteriores y con las que aún se conservan en las zonas folklóricas de Europa misma y de América. En la visión de este largo proceso y en el conocimiento directo de la tradición respalda el autor sus conclusiones acerca de la cualidad de los fenómenos folklóricos y la orientación de la ciencia del folklore.



## ORIGEN DE LAS DANZAS FOLKLÓRICAS

### *Las Danzas Picarescas*

Merecieron fervorosa adopción y enorme arraigo, especialmente en la región occidental de América, otras danzas de forma y carácter muy especiales. Estas danzas no habrán sido muchas al principio, pues, por lo común, basta una media docena para que las necesidades sociales queden satisfechas en cualquier época o momento; pero de tal modo se difundieron, tales distancias abarcaron en sus migraciones, tantos ambientes (criollos, indios, africanoides) invadieron, que la tradición nos ha legado, al fin, decenas de nombres para otras tantas variantes de aquel grupo primitivo y de algunas análogas que llegaron más tarde. Llámense Aires, Amores, Bailecito, Caramba, Chacarera, Escondido, Gato, Guachambé, Huella, Llanto, Mariquita, Marote, Prado, Remedio, Resbalosa, Sombrerito, Triunfo, Zamacueca o Cueca o Zamba o Chilena o Marinera o Tondero, y otras.

Muchas de ellas coordinaron su variante en el siglo XIX; otras son, muy probablemente, del siglo XVIII, pero no se nombran en los documentos hasta el siglo siguiente; pocas, en fin, existieron realmente antes de 1800 con su nombre actual. Gran parte de las mencionadas vivieron a lo largo de todo el siglo XIX, varias alcanzaron las primeras décadas de este siglo, y algunas se conservan hasta hoy por directa tradición. Por eso, conocemos su música y su coreografía.

Sin embargo, estas danzas son manifestaciones tardías de un viejo ciclo cuyo centro de efervescencia y radiación fué Lima, capital del Perú. Hemos dicho que pocas fueron mencionadas antes de 1800, pero en fechas mucho más lejanas se reconoció el estilo característico de la generación entera, pues la originalidad de su coreografía mereció un rótulo que las identificó: *danzas del país*.

Observadores del siglo XIX también aplicaron este rótulo al conjunto y, además, nos dieron muchas veces los nombres de los bailes que comprende, o hablaron de su estilo. Veamos, entonces, primero ampliando lo que expusimos sobre este punto en nuestro libro *Danzas y Canciones Argentinas* (1936)— cuáles o qué

son esas "danzas del país", y ahondemos después en los tiempos coloniales, conducidos por documentos más antiguos.

Charles Wiener dice, en 1875: "En el Cuzco se baila, y mientras se ejecutan las danzas del país"... Y a renglón seguido las enumera: cueca, chilena, bailecito de la tierra... Pablo Nevy se refiere a Nicaragua, en 1871: "No existe una danza que sea especial del país, si no es en algunos bailes usados en el populacho, y que están muy lejos de brillar por su decencia". Y nombra como más frecuentes las otras, las que no son del país: la polca, la mazurca, el vals... Según Paul Marcoy, en Lauramarca, hacia 1850, él y sus compañeros bailaron largamente el vals, pero les pareció a todos "demasiado rígido para satisfacer el deseo de movimiento de que estaban poseídos", y decidieron sustituirlo por la "danza del país". E ilustra: desde el maicito hasta la Moza mala; desde la zamacueca hasta el Pajarito, todo el repertorio local fué pasado en revista". Paolo Mantegazza llamaba al pericón, al cielito, a los aires, etc., directamente los "bailes nacionales argentinos"; y Sarmiento, en 1839, incluye la danza "como el estudio y como juego gimnástico": "El minuet, la gabota, las cuadrillas, vals, contradanza y aun los balilecitos más graciosos del país formarían este ramo". Ya lo hemos recordado.

En 1822, el capitán Basilio Hall dice que en una tertulia de Tepic, "Nueva Galicia"... "Inmediatamente empezaron la danza del país, consistente en corta confusión inelegante, mezclada con rápido zapateo ocasional, mientras se describen varios círculos"... Samuel Haigh, en 1817, asiste a una reunión en Mendoza, Argentina: "El baile comenzó con minués, luego siguieron vales, danza española (contradanza) y algunos bailes del país". A comienzos del siglo, W. B. Stewenson hace observaciones en Santiago de Chile: "Los sonidos, a menudo discordantes, de la antigua guitarra, han dejado lugar al piano, y las danzas sin gusto del país, a la agradable contradanza".

Por las enumeraciones que vimos antes y por su oposición a las europeas con que alternan, ya



# Las Danzas Picarescas

sabemos cuáles son las danzas del país. En el siglo XVIII nos acompañará idéntica seguridad aunque falten los nombres. Son en todas partes las mismas. Basilio Hall, después de explicar un baile criollo que vio en México en 1822 dice: "Es muy notable que este baile tenga la mayor semejanza con el de Chile, y el de cualquier otro país que visitamos en toda la costa".

Nada más concluyente que este párrafo que extraemos del libro de Jorge Juan y Antonio de Ulloa referente a Colombia y al año 1735: "Entre los varios Estilos, que allí se experimentan en los naturales es muy entablado el de los Bayles, o Fandangos a la moda del País... Cuando estas diversiones se hacen en las Casas de Distinción, son honestas y sosegadas, y bailando en los principios algunas Danzas, que imitan a las de España, continúan después con las del País, que son de bastante Artificio y ligereza, a que acompañan con correspondiente Canciones"... Y en cuanto a los fandangos vulgares... aguardiente y vino "a que se siguen indecentes, y escandalosos movimientos, de los cuales se componen las Piezas que danzan..." No hablaron de otro modo los observadores de cien años después.

Francisco Amadeo Frézier nos lleva a los años 1712-1713 de Chile y del Perú. En Valparaíso asistió a la representación de varios "intermedios de farsas mezclados con danzas y ballets muy bien ejecutados, y hasta bonitos a la manera del país, al son de una orquesta que no consistía sino en un harpa y en algunas guitarras o vigüelas." Entre la gente culta de Lima observó que... "Su manera de danzar es casi enteramente diferente a la nuestra"... Y habla después de un baile que se llama *Sapateo* "porque se danza golpeando alternativamente con el talón y la punta del pie"... esto es, zapateando.

Ya no podrá extrañarnos que hacia 1700 se hayan bailado en América española las danzas del país; y aunque nos extrañe, se conocieron antes de 1600, como veremos.

Pero nadie crea que estos bailes, los del siglo XVI, son los que han sobreviviendo hasta nuestros días. El poder caracterizador de los ambientes americanos se manifiesta y actúa a lo largo de todos los siglos. Sucesivas generaciones de danzas conservaron el estilo de los bailes picarescos primitivos y americanizaron los minués, las contradanzas y hasta los bailes de pareja enlazada.

En este punto, no sería difícil que una seria duda del lector se concretase en este razonamiento: Si admitimos que todos los bailes vinieron de los salones cortesanos, no podremos hacer con los picarescos; entonces, ¿es lícito imaginar a un solemne duque y a una estirada duquesa bailando una especie de Zamacueca "a todo trapo", o algo parecido a un nervioso Gato mismis, él zapateando con brío, ella arremolinando fogosamente las amplias faldas? En verdad, la idea que el público se ha formado del baile, en los ambientes regios de Europa Central se opone a semejante fantasía. Se atribuye generalmente a las danzas cortesanas un estilo majestuoso, delicadamente elegante, mesurado, a base de armoniosos pasos y finas reverencias. Si realmente fue siempre eso, parece difícil que podamos relacionar las populares americanas con las europeas cultas que enfrentamos en nuestro cuadro.

Creo que no hay inconvenientes en admitir que el tango, fox-trot, etc., pasan de los salones a la campaña, pues este hecho resulta de nuestra observación directa; es igualmente admisible idéntico proceso en la promoción polca, mazurca, etc., porque bastan nuestros recuerdos; con respecto al cielito, al pericón y a la media caña, continuadoras bonaerenses de la contradanza, pienso que la prueba documental es irrefutable, ni siquiera puede caber duda. Pero, ¿y las picarescas? ¿De qué generación de bailes europeos son consecuencia o adaptación americana? En nuestro cuadro figuran, frente al grupo de las picarescas criollas, varias danzas de Europa cuyos nombres nos son familiares: gallarda, corrente, canario, zarabanda, fandango. ¿Nos atreveremos a sostener también la relación entre esos dos grupos?

Ante todo, los nombres no son conocidos porque pasaron con su música a las grandes formas cultas históricas, pero tenemos que apresurarnos a reconocer dos cosas: que la música sufrió toda clase de alteraciones de ritmo y de estructura en manos de los compositores ilustrados, y que no sabemos casi nada del baile, de las evoluciones, de las figuras que ejecutaban las parejas al son de la primitiva música. Estamos obligados a recurrir a los historiadores europeos si queremos alguna luz sobre el carácter y la forma de aquellas antiguas danzas.

Tengo en mi biblioteca numerosas historias de la danza, más o menos superficiales; una, aparte, merece especial atención y crédito por

Grabado de Virgil Solis. Suiza, hacia 1550. (D'apr. Curt Sachs, "Eine Weltgeschichte des Tanzes").

la consistencia del método, por su concepción sistemática, por la amplia visión histórica en que se nutre, por la documentación que exhuma o aprovecha, por el ilustre nombre de quien la ha escrito. Me refiero a la obra *Eine Weltgeschichte des Tanzes*, de Curt Sachs, primera autoridad del mundo en la materia. A ésta, a la versión francesa y a la traducción castellana referimos nuestras citas.

Naturalmente, ni dicha obra, ni otra alguna —vista la insuficiencia de los documentos hallados hasta hoy— puede darnos satisfacción completa en cuanto respecta a detalles de forma. El autor, por otra parte, más atento a los procesos generales que a las minucias formales, y muy seguro de sus interpretaciones, ha limitado al mínimo las citas textuales de los preciosos documentos que ha examinado. Tendremos que conformarnos con lo que ha sido posible entrever.

En primer lugar, hubo, efectivamente, en los salones europeos, entre 1500 y 1600, una generación de danzas pantomímicas de asunto amoroso, ágiles y desenfadadas, como las que nosotros llamamos *picarescas*. Son, precisamente, las que figuran en nuestro cuadro y que acabamos de enumerar. En segundo lugar, un gran cambio de estilo sobreviene después de 1600; son graves las nuevas y adquieren el mismo estilo solemne las que sobreviven del ciclo anterior, en general.

Aquellas primitivas danzas cortesanas europeas de una pareja que representaba faces del proceso amoroso mientras ejecutaba simples desplazamientos en círculos o en ángulos, trajeron a América un estilo singular que gozó de gran favor, exaltación desenfadada y secular perduración entre los criollos de los salones aristocráticos y de las fiestas montañesas, puneñas, casteras, selváticas, pampeanas. Anclan con ellas en la psiquis andina especiales maneras de hacer. Ese estilo presidirá desde Lima, Perú, la multiplicación de las primitivas danzas europeas; ese estilo absorberá y transformará la siguiente generación de paspiés y gavotas, de pavanas y minués. Tendremos, así, entremezcladas, las danzas picarescas del asedio pasional y las graves-vivas ya apicaradas. Las primitivas, pantomimas amorosas, conservarán intacto el sentido antiguo y buena parte de las características principales; la forma, el esquema de las evoluciones, en cambio, sufrirá diversas modificaciones por natural desintegración de los ele-



mentos prístinos, por desgaste, por simplificación, por sensibilidad a las influencias posteriores, en fin, por lentos procesos de recreación cumplidos en los ambientes americanos. Muchas de ellas, antiguamente de una pareja, admitirán la combinación de evoluciones con una segunda pareja (danza "en cuatro"); o, a la inversa, las de varias parejas se reducirán a una pareja (bailes "de dos"). Las otras, las europeas tipo minués, agilizarán su movimiento, añadirán castañetas, zapateos, palmadas, tremolar de pañuelos, recursos, en fin, modos y accesorios del ciclo anterior, con que acabarán por tomar la fisonomía, el calor y el rumor de las viejas danzas picarescas.

(Continuará en el próximo número.)

REPRODUCIMOS AQUI  
UNA DE LAS PAGINAS  
MAS INTERESANTES DEL LIBRO  
"EL ORIGEN DE LAS DANZAS  
FOLKLORICAS", DEL PRESTIGIOSO  
FOLKLOROLOGO CARLOS VEGA,  
PUBLICADO POR  
RICORDI SUDAMERICANA,  
CANGALLO 1509, Y  
FLORINA 677, BUENOS AIRES.



# EL ORIGEN DE LAS DANZAS FOLKLÓRICAS

Por CARLOS VEGA

## Las Danzas Picarescas

Examinemos, hasta donde sea posible, los bailes europeos del ciclo amoroso a que atribuyo la paternidad de las "danzas del país".

La Gallarda era un baile como los que nosotros llamamos picarescos y se cree que aparece en Lombardia antes de 1500. En 1529 se imprimen Gallardas en París. Curt Sachs, que se la representó a la luz de antiguos documentos, dice de ella en la edición alemana de su obra citada: "Mientras vive la Pavana, la Gallarda es constantemente su danza final audaz, gallarda, como su nombre lo dice, sin pasos «bajos», compuesta enteramente de pasos lanzados y de saltos". Añade Sachs más adelante: "Al principio también tuvo la gallarda una cierta tendencia hacia lo pantomímico. El danzarín atravesaba el salón una o dos veces con su compañera, la soltaba y ballaba ante ella; la mujer se alejaba danzando hasta el extremo opuesto de la sala, el danzarín procuraba superar sus artificios anteriores, y así continuaba en constante superación hasta que los músicos abandonaban los instrumentos. Como vemos —concluye Sachs—, es el antiguo y conocido juego del cortejo y la coquetería". Después agrega: "Ya era ciertamente una danza impetuosa en la primera mitad del siglo, y parece dudoso que alguna vez haya sido tranquila. Zuccolo describe cómo los espectadores enardecían a las bailarinas con gritos y exclamaciones a fin de que se animaran a hacer «bei trotti», saltos livianos, artificiosos, Floretti, velocísimos giros y muchas «rimesse» y «continen», dando con los pies en tierra de tanto en tanto. A Arena le recuerda una riña de gallos". "La reina Isabel de Inglaterra la utilizaba como gimnasia matutina".

Imagino que el lector curioso habrá advertido en esta descripción varios rasgos esenciales y familiares que nos importa subrayar: el carácter de la danza es atrevido, impetuoso y gallardo; el hombre asedia a la mujer, ella lo rechaza y él procura superarse; el ritmo es cada vez más vivo; los espectadores animan a las niñas con gritos y exclamaciones, ellas zapatean por momentos y ceden por fin a los requerimientos del galán. Por su sentido y por sus episodios, la Gallarda primitiva está colocada en la línea genealógica de una cualquiera de nuestras danzas amorosas. Después perdió sus bríos. En un entremés de Salas Barbilló impreso en 1622 "es danza palaciega y majestuosa". Por entonces —creo que desde mucho antes— se bailó en Francia y en Italia. "En la corte de los Médicis, sucursal de la de Madrid, se danzó en 1615..." —escribe Cotarelo, y añade numerosos datos que sólo interesan a una historia particular de la Gallarda posterior.

La Courante, danza francesa que se nombra por vez primera en París en 1515, fue también una

danza pantomímica de galanteo. Tres parejas: sucesivamente los caballeros llevaban la compañera hasta el extremo opuesto de la habitación, la dejaban y regresaban. "Entonces volvían a buscarlas uno después de otro y procuraban agradecerles con amorosos gestos y ademanes mientras desempolvaban y acomodaban sus zapatos y se arreglaban las camisas. Las damas, sin embargo, les negaban la mano y les volvin la espalda y los bailarines debían regresar a sus lugares, contrariados por no haber logrado sus propósitos. Al fin, los tres avanzaban y pedían gracia hincándose y retorciéndose las manos. Escuchados, todos danzaban la «courante»." Así nos la describe Sachs. En realidad, todo esto no era sino el preámbulo de la danza propiamente dicha, que consistía en saltos y giros del bailarín, que al efecto soltaba y tomaba la mano de su dama. No deseo sugerir que la Courante misma era danza semejante a nuestras pantomimas, sino que su parte inicial desarrollaba el tema del asedio y el rechazo. Hacia 1550 pierde la pantomima, y deviene grave hacia 1650. Mersenne dice en 1636 que es "una carrera saltarina de idas y venidas".

El Canario se estaba bailando en Italia y en Francia ya en las últimas décadas del siglo XVI. Fabritio Caroso lo describe vagamente en 1581; con más precisión lo enseña en 1588 Thoilot Arbeau: "Un joven toma una dama y bailando con ella al compás de una melodía conveniente, la conduce al extremo del salón. Esto hecho, vuelve al lugar desde donde empezó, mirando mientras tanto a la dama. Luego se dirige nuevamente hacia ella, efectuando ciertos pasajes y una vez realizado esto, se vuelve como antes. Entonces la dama viene y efectúa lo mismo frente a él, volviendo después al lugar donde estaba y ambos continúan estas idas y venidas tantas veces como la diversidad de los pasajes se lo permite. Y advertid que estos pasajes son animados, aunque extraños y fantásticos, pareciéndose en gran manera a las danzas de los salvajes". Agrega: "El resto de esta danza se baila de la misma manera ya expuesta, durante todo el tiempo que el bailarín continúe los movimientos frente a su pareja, yendo hacia adelante y retrocediendo, para concluir en la posición original. Y advertid que para un segundo pasaje, en lugar de los golpes con los pies se puede hacer una «grue» muy alta, terminando con un arrastre hacia atrás del pie por el suelo, como si se quisiera... aplastar una araña". En este punto conviene recordar que este tipo de «grue» consiste en lo siguiente: el danzante salta sobre un pie y en el acto levanta el otro y lanza la punta hacia adelante, "como si quisiera dar un puntapie a alguien", la deja caer hasta el piso y la arrastra hacia atrás. Todos lo conocemos.

Curt Sachs dice: "En su época esta danza se consideraba «grandement difficile» y sólo las personas de mucha práctica y de pies muy ágiles se atrevían a ejecutarla".

Añado aclaraciones. Todas estas descripciones no se refieren a bailes campesinos sino a bailes ciudadanos que estaban de moda en los salones; los desplazamientos eran rapidísimos, como en nuestro Gato, y los ejecutantes zapateaban. Fuera de España no aparece un término exacto equivalente a nuestra voz familiar, pero si cuando las referencias son españolas. En un entremés de Rojas, se lee el siguiente diálogo: —"¿Qué hacéis vos en la fiesta?" —"Zapateo una danza. —... "¿Cómo la zapateáis?" —"De esta manera: Canario y bona rufa y fa" etcétera. (Cf. Cotarelo). Arbeau explica que ciertos pasajes del Canario se parecen mucho "a las danzas de los salvajes". Debo anticipar que, a mi modo de ver y en armonía con la tesis de este libro, el Canario habría sido una simple consecuencia canaria de cualquier danza europea del tipo de la Gallarda, esto es, su retorno a las Islas con los caracteres acentuados y el nombre cambiado.

Hasta poco después de 1600, en que las cortes y los salones de Francia conquistan la hegemonía social absoluta que se prolonga durante siglos, la iniciativa es compartida con varias ciudades de Europa, incluso las de Inglaterra. Pero en las décadas anteriores España ha hecho sentir en varios órdenes su característica influencia. El estilo español, la "escuela española", se percibe también en las danzas.

La Zarabanda aparece en España hacia 1580, pues algún tiempo debió transcurrir antes de que la prohibición de 1583 prescribiera doscientos azotes a los cantores, condenara a galeras a los infractores y desterrara a las infractoras. El doctor Jerónimo de Huerta, al prologar en 1587 su poema épico "Florando de Castilla", nombra la cancelón de la Zarabanda como ejemplo de mala composición vulgar; figura su nombre como especie de baile en romances de 1588 y se imprimen sus versos en un cancionero madrileño en 1589 (de acuerdo con las noticias que nos da Cotarelo). Alguien supone, por entonces, que vino de las Indias occidentales. En 1592 el padre Mariana dice que la Zarabanda "ha salido por estos años" y que es "tan lascivo en las palabras, tan feo en los meneos que basta para pegar fuego aun en las personas muy honestas"... "lo que se sabe es que se ha inventado en España". "Entonces..." —dice en 1613, es decir, que imagina la acción años antes—. Toma a Curt Sachs los datos siguientes: El médico Thomas Platter la vio bailar en Barcelona en 1599, y en una comedia de Lope de Vega que se representa en la corte española hacia 1618, un personaje la considera envejecida. El poeta Giambattista Marino deplora su presencia en Italia en 1623, y por estos años se introduce en Francia, donde, suavizada y pulida, fue baile de sociedad hasta 1700.

También fue la Zarabanda una danza picaresca. Dice Sachs: "En este punto coinciden todas las fuentes antiguas: la «zarabanda» es una pantomima sexual de insuperada expresividad". El citado Thomas Platter, que la vio bailar, cuenta que "siempre había varias parejas —cierta vez, en la calle, unas cincuenta— el hombre y la mujer uno frente al otro, agitando las castañuelas, generalmente con movimientos de retroceso y ridículas contorsiones del



cuerpo, las manos y los pies". La descripción de Marino —siempre entre comillas los resúmenes de Sachs— dice: "Las muchachas con castañuelas, los hombres con panderos, exhiben de este modo las mil actitudes y gestos de la lascivia, balancean las caderas y entrechocan los pechos, cierran los ojos y danzan el beso y la última satisfacción del amor".

La Chacona, otra pantomima amorosa, es anterior a 1590 y, según Sachs, "se la consideraba en el siglo XVIII como la más apasionada y desenfrenada de las danzas". La más antigua mención europea es española y se debe a Simón Agudo, que, en 1599, "con motivo de las bodas de Felipe III escribió el entremés de «El Platillo» en el que se baila la chacona y se advierte la procedencia americana del baile", anota Cotarelo.

En "La ilustre fregona", que Cervantes imprime en 1613, hay algunas referencias a la Chacona. En una posada de Toledo los jóvenes promueven un baile y uno pide "zarabandas, chaconas y folias al uso"... Canta uno la Chacona y de las varias estrofas originales del autor relativas a la danza y al caso, extraigo estos versos:

"Que el baile de la chacona  
es más ancho que la mar.  
Requieran las castañetas

Vierten azogue los pies,  
derrítense la persona

El brío y la ligereza  
en los viejos se remoja

Esta indiana amulatada,  
de quien la fama pregona  
que ha hecho más sacrilegios  
e insultos que hizo Aroba;



Y en tanto el mozo cantaba, dice Cervantes que "se hacían rajas bailando la turbamulta de los muldantes y fregatrices del baile, que llegaban a doce". Lope de Vega confirma en una comedia de 1618 la procedencia americana:

"De las Indias a Sevilla  
ha venido por la posta."

Opiniones y datos de numerosos autores ratifican su lascivia y su popularidad en España durante todo el siglo; engendró danzas similares y mereció gran favor en las cortes francesas de la segunda mitad del siglo XVII.

Entiendo que la Chacona fue una variante americana de la Zarabanda, es decir, la respuesta indiana a la picaresca española. Probablemente, una pareja enfrentada, con castañuelas, hacía movimientos lascivos con "brío, ligereza" y vivaces juegos de pies. "Derrítense la persona." Hay muchos casos de tal respuesta en la historia de las danzas. El caso de la Zamacueca, dentro del Continente, es ejemplar: pasa de Lima a Santiago de Chile en 1824, y hacia 1860 regresa a la ciudad de origen, donde la llaman Cueca, para alternar allí con su progenitora. En gran escala, las danzas modernas, casi todas americanas, contestan al ciclo europeo de la pareja enlazada.

Hemos recordado las principales danzas picarescas que triunfaron en el Viejo Mundo y omitimos la consideración de muchas otras del mismo estilo y semejante argumento, todas de una pareja de enamorados, todas lascivas. Los documentos escalonan las nombradas entre 1490 y 1590 más o menos, pero no siempre aparecen las cortes francesas encabezando la difusión, ignoro si por falta de documentos o porque realmente ocurrió así. La Zarabanda se menciona en España hacia 1580 y el Canario en Italia en 1581. Es interesante notar que Thoinot Arbeau, en 1588, contesta lo siguiente al supuesto discípulo que le pide danzas serias: "Accederé a ello con mucho gusto, en el deseo de que estas danzas honorables desplacen a los bailes vergonzosos y lascivos que se han introducido en vez de ellas". La alusión a la Zarabanda y al Canario parece clara, e indicaría su temprana penetración en los salones de Francia, pues en Francia escribe Arbeau. Esa alusión podría extenderse a la Courante, aunque era francesa, y sería temprana para incluir a la Chacona.

Tengo pocos datos sobre el paso de las amatorias europeas a tierras de América. La fundación definitiva de Buenos Aires (1580) y su trabajada etapa inicial, no fueron sin duda propicias a la útil minuciosidad de los documentos que aquí necesitamos, pero es muy posible que México y el Perú confirmen mi certeza de que, en el momento de su boga, todas ellas fueron importadas y difundidas. Consta que en 1590 la Zarabanda se conoció en Lima, Perú, y se menciona la Chacona a su lado.

Don García Hurtado de Mendoza, Marqués de Cañete, ex Embajador en Saboya "donde frecuentó los saraos" en 1575, como después en Sevilla, "fue el primer Virrey que trajo a su esposa a compartir el cargo". "Entre el numeroso séquito que ascendía a doscientas personas" acompañaron al gobernante en 1589-1590 "varios extremados músicos que integraban una pequeña capilla, conformada en Sevilla en 1588". Lohmann Villena —a quien tomo estos datos— da sus nombres y eran seis. Estos artistas "no sólo importaron las últimas invenciones técnicas de la Península, sino también un crecido caudal de canciones y música apropiada para utilizarlo en las funciones dramáticas que se ofrecían dominicalmente en la Plaza Mayor o entre semana en las residencias de los vecinos limeños, quienes con mucha frecuencia se solazaban con tan discreto esparcimiento". Y un criado del virrey, Mateo Roxas de Oquendo, escribe que por entonces (1590-

1596) se bailaban "entre otros aires, el puerto rico, la churumba, la zarabanda, la chacona, la valona y el totarqué".

El ambiente social subió al más elevado extremo Enriquecieron la corte, que en tal orden presidía la virreina, "multitud de damas españolas que con ella habían venido, en compañía de sus maridos y otras a ver si los hallaban aquí" —escribe J. A. Lavalle—. Pero no se crea que recién por estos años se inauguraron los grandes salones, pues mucho antes habían pasado las esposas y las hijas de numerosos nobles e hidalgos, y hasta se creó entonces en Lima un colegio para la instrucción de los jóvenes de la nobleza. Hubo familias que se radicaron fuera de las capitales coloniales, en provincias.

Por eso es muy probable que sean exactas en lo sustancial las "tradiciones familiares y costumbres" que recogió a fines del siglo pasado don Tomás Guevara, el historiador chileno. Hacia el extremo sur del Continente, estimulado por las brillantes fiestas de Santiago de Chile, el "espíritu de sociabilidad llegó hasta Chillán i Concepción, donde Ribera pasó a menudo". Y añade Guevara, refiriéndose al siglo XVII: "Entre los bailes con que se divertían en sus fiestas familiares los habitantes del sur, se contaban la chacona, danza con varios instrumentos i castañuelas, viva i alrosa; el canario, procedente de las islas Canarias, en el que se danzaba siguiendo el sonido de los instrumentos con los pies, con movimientos cortos i fuertes". Si Guevara no pidió auxilio al diccionario, los caracteres que tales tradiciones atribuyen a esas danzas no puede ser más precisos. Y hasta parece que distinguen planos cronológicos: "Menos antiguos eran la contradanza, que se bailaba entre seis, ocho o más personas, formando diferentes figuras i movimientos, i el minué, baile de origen francés ejecutado entre dos".

Con documentos o sin ellos es necesario admitir que orquestas y danzantes llegan a las Indias con todo el repertorio de los salones europeos, especialmente con el de los de España, si hubo alguna diferencia. Por eso creo que la Gallarda y la Courante y otras de su tiempo tienen que haber pasado a las cortes virreinales antes de 1550, con las primeras células sociales; hasta 1600 —comprobado— prospera la Zarabanda, sin duda al lado del Canario, que aparece en Chile, y ya tenemos en la Chacona la primera representante del grupo americano que, con toda seguridad, engendraron las europeas en el nuevo ambiente.

La difusión general de esas danzas y su descenso a los ambientes hispánicos populares, criollos y africanoides de Hispanoamérica es simple cuestión de dinámica social. Tenemos algunos documentos que prueban la consecuencia virreinales del trasplante. La crónica de 1590-1596 que nombra la Zarabanda, pone en los mismos salones, además de la Chacona, el Puerto Rico, la Churumba, la Valona —que se bailaba en Costa Rica todavía hacia 1834— y el Totarqué. Cuatro danzas que, según parece, no figuran en los repertorios europeos. Estas, si no otras anteriores, habrían sido las primeras recreaciones locales a base de los modelos picarescos europeos que conocemos.

Ha surgido, pues, la pujante y durable corriente de las vivaces pantomimas criollas, y el grupo será reforzado por nuevos envíos europeos de análoga especie hasta que, a mediados del siglo XVIII, se conmueve y exalta por la potente irrupción de otra danza notablemente cálida y folklórica: el Fandango. España se presenta con nuevos envíos.

Esta magnífica danza española habría hecho su aparición hacia 1700 o poco antes, porque algunos años después se encuentran su nombre y sus coplas en un entremés castellano. Debo al lector la

extensa monografía que merece el Fandango, y no es este su lugar; lo mismo digo de la Chica, indispensable en su genealogía. Para el objeto de este libro baste con saber que pasa al Nuevo Mundo, seguramente en las décadas siguientes. Los documentos aparecerán; no se han examinado desde este punto de vista. Por lo pronto, en 1775 anda produciendo en México las acostumbradas controversias. El censor de las obras del Coliseo defiende los bailes aduciendo sablamente que "todos pueden ser indecentes en sus mudanzas y acciones y movimientos, y no por eso son los bailes malos en sí mismos, sino por razón de las personas y modo de bailarlos. El minuet, las contradanzas y aun el fandango, son bailes admitidos universalmente como diversiones inocentes, lícitas y honestas..." —en documento que reproduce Gabriel Saldivar—. En 1782 aparece en papeles argentinos el nombre de Fandanguillo, que era o sería después variante del Fandango.

Su general difusión se confirma en el artículo de un observador de 1791 que en un diario de Lima lo llama "embeleso de todas las naciones". Sin duda. Todavía en 1830 Carlo Blasis, maestro en París, le dedica bellas páginas en su tratado. En 1820 Antonio Cairón nos da una descripción minuciosa, la única que poseemos: una pareja enfrentada danza tres coplas o partes musicales, en cada una de las cuales se hacen pasos bajos con movimientos de brazos, pasos brillantes y un cambio de puesto o travesía, excepto en la tercera copla, que no pide este cambio. Nombro aquí al Bolero, pariente muy cercano del Fandango, porque él nos ayuda a destruir la generalizada idea de que estos hermosos bailes españoles fueron siempre folklóricos en España y fuera de ella. No me cansaré de insistir en que todas las danzas que alcanzan gran difusión internacional han conquistado a su tiempo los más altos salones europeos. Cairón nos dice: "A los franceses, ingleses, italianos y a todas las naciones de la Europa les sirve de placer el ver bailar el bolero: todos los aprenden, y pocos son los que llegan a ejecutarlo medianamente".

Por simple cuestión de fechas —y por todo lo demás— el Fandango español y universal de los salones, acriollado en Lima, es la Zamacueca, que toma el vistoso recurso del pañuelo a otras de su filiación, como la Angrisméne, en que un joven "juguetea en torno de ella con un pañuelo". La antigua Zamba peruana y muchas otras pertenecen también a la generación que el Fandango inaugura sobre la antigua tradición picaresca, siempre viva en América. Las otras picarescas, más antiguas, se renuevan y multiplican. Después, al promediar el siglo XIX, llegará la Jota. (Ver apéndice.)

La Zamacueca llena el mundo hispanosudamericano con su juego y sus variantes, algunas de las cuales subsisten hasta nuestros días. En general, toda Europa conoce actualmente danzas tipo Fandango; y todas son continuación rural de esas antiguas pantomimas amorosas que los salones cortesanos lanzaron a los salones y a la campaña de todos los países. Se encuentran entre las clases populares de Europa por la misma razón que en la Argentina: porque descendieron de los centros urbanos.

Los estratos etnográficos aislados, encerrados en sí mismos han podido conservar, no obstante la presión inmediata del ciclo occidental culto, bienes de edades anteriores a todo lo europeo. Es muy posible que Curt Sachs esté en lo cierto cuando vincula ciertas danzas medievales con sus análogas del ciclo de los grandes estados o altas culturas, pero la extensión del principio a fenómenos de épocas menos antiguas es, sin duda, arriesgado, porque importaría la subestimación de un hecho de magnitud enorme, hecho profusamente documentado y hasta de fácil observación en nuestros días: el descenso de las dan-

zas de los salones al ambiente popular. El descenso hasta el último rincón del mundo es cosa de pocos años; y pocos años después de su caducidad en los salones cualquier danza puede retornar como cosa nueva.

Los historiadores europeos se limitan a decir con respecto a muchos bailes simplemente que "pasaron de moda en los salones". ¿Y qué se hicieron después? ¿Desaparecieron del mundo tan pronto como la corte les volvió la espalda? ¿Se paralizaron automáticamente todos los bailarines rurales, aún en los rincones adonde los bailes acababan de llegar como una novedad? Las historias de la danza son las historias de las danzas en los salones de Europa; pero el descenso a los ambientes populares representa su ingreso a los dominios del Folklore, si el pueblo los adopta e incorpora a su patrimonio. Por es el Folklore es en gran parte el complemento de la historia culta, una verdadera historia de los bienes cultos fuera de los ambientes urbanos. Cuando los maestros de danza obtienen elementos en los centros populares es evidente que retornan con sus bailes superiores, ya anticuados y en vísperas de extinción, por lo general. Cuando no es así, se trata de los aportes de los vivos ambientes autónomos o de restos etnográficos.

La línea Gallarda-Corrente-Zarabanda-Chacona-Jácara-Rastro-Tárraga-Fandango-Zamba-Zamacueca-Marinera, por ejemplo, enunciada a grandes rasgos y por sobre eslabones ausentes y posibles anacronismos, representa un solo concepto coreográfico a lo largo de cuatrocientos años; es una línea que oscila lentamente marcando los ascensos y los descensos salón-campaña-salón con una sola posible ablución primitiva en la fuente etnográfica pre-europea donde era directa imagen de la asociación sexual. Línea perdida y hallada; danzas abandonadas arriba, consagradas abajo, recreadas, retomadas, triunfantes, desechadas... pero nunca inventadas dos veces.

En fin, el último grupo de las danzas criollas de nuestro cuadro de correlaciones, es decir, el primero y más antiguo, el de las graciosas danzas picarescas, también hunde sus raíces en Europa, España, maestra insigne en tal estilo, poderosa e influyente en primer plano hacia 1600, imprime su sello a las ya viejas pantomimas amatorias de Europa central, recibe, acaso, de vuelta las que pasaron a América e impone en París su color. Lima, centro efervescente, acumula los envíos ultra marinos los rehace a su gusto e irriga esta parte del continente. Varias promociones de danzas picarescas ingresan a los salones sudamericanos, descienden a los dominios del pueblo, ascienden nuevamente como símbolo de la Emancipación y, entrañadas en las comunidades como ninguna otra anterior o posterior, reviven en el momento de la agonía. Han soportado los embates de tres siglos y consagran su estilo como el más profundo y característico del baile tradicional sudamericano del Pacífico y argentino. La ciudad de Buenos Aires, que les opuso el estilo formal de las Contradanzas y los Minués y la manotonía de las danzas de pareja enlazada, siente hoy la acción pertinaz de dos generaciones de tradiciones de tradicionalistas, está aceptando y controlando este curioso "renacimiento" y le presta apoyo de su alto prestigio nacional. Los movimientos emocionales —como los intelectuales, los filosóficos y los políticos— pueden influir sobre la pura orientación de las preferencias colectivas, y hay que contar con ellos si sus consecuencias superan los circuitos locales.

Para terminar, esto y nada más: cinco generaciones europeas engendraron cinco generaciones criollas. Se ha pedido la eliminación del prejuicio de la distancia y del prejuicio de las rutas; hay que eliminar también el prejuicio del mar. En el orden de la cultura los mares son inocentes.





# EL ORIGEN DE LAS DANZAS FOLKLORICAS

Por  
CARLOS  
VEGA

## Las Danzas Graves - Vivas

**Q**UEDAMOS frente al grupo Minué, Gavota, etc. Esta generación asciende en Europa, entre 1650 y 1700 (la Gavota antigua décadas antes), y decae hacia 1840 con pasajero resurgimiento hacia fines del siglo XIX. Tenemos que mostrar cómo llegaron a Buenos Aires, cómo pasaron a nuestra campaña y cómo tuvieron consecuencias locales. En general, este grupo produjo débiles resonancias populares en la Argentina.

A medida que ahondamos en el pasado, las dificultades aumentan. Escasean los documentos. Además, padecí un serio contraste. Empecé hacia 1926 la compilación de datos antiguos para una historia de los bailes populares imbuído en las ideas que dominaban entonces y vegetan todavía. La creencia en una marcha paralela e independiente de lo culto y lo folklórico me resultó funesta. Es mía la concepción de una vasta relación genética entre el salón urbano y la campaña, pero, hija de mis primeros ensayos de síntesis, apareció varios años más tarde, cuando ya había expurgado centenares de viejos escritos en que desdeñé todos los datos referentes a las danzas de salón. Después comencé a extraer también las noticias sobre las danzas europeas para su historia en América.

El Minué aparece en París poco después de 1650 como danza de salón, acaso elaborado a base de elementos populares del Poitou, y an-

tes de 1700 se establece en los salones para reinar por sobre todas. "No fue superada en la combinación que realiza entre la dignidad y la gracia, la levedad contenida, la respetuosa galantería"... —escribe Curt Sachs—. La decadencia del Minué en Francia se inicia en la segunda mitad del siglo XVIII. Los grandes maestros franceses lanzaron fórmulas diversas, como el *menuet de la cour* o el *menuet de la reine*, y hubo numerosos Minués de distinto apellido, como el Minué alemanado y el Minué afandangado. El último de los grandes fue el de la Corte, que se sostuvo hasta 1836, en opinión del maestro G. Desrat. No hay que confundir los Minués de la época de su esplendor (1650-1780, más o menos) con los arreglos para dos o más parejas, que desde 1883 hasta 1900 exhuman su nombre y sus elementos.

Su difusión por América debe haberse producido muy poco tiempo después de su aparición, pero no tengo datos hasta que el ya comentado pleito por general excomuniación de todos los danzantes porteños nos da a entender que hacia 1735 ó 1736 lo bailaban las clases populares de nuestra ciudad al lado de la Contradanza. Después, según el cronista de la coronación de Fernando VI (1747), un refresco "sirvió de paréntesis para las contradanzas, Minuetes y Areas", como hemos visto antes. Y ya supimos que en una remota reducción de la provincia de Corrientes, sobre el Alto Pa-

raná, los jesuitas lo enseñaban a los indios. En numerosos escritos desde fines de ese siglo hasta cerca de 1840 se nombra al Minué como gran danza de nuestros salones. Con él se iniciaba la fiesta. En 1816 el inglés Robertson menciona el Minuet de la Cour, y un anónimo de 1820-1825 lo encuentra "pálido y sin gracia". En 1832 se baila en el teatro el Minué de la Corte, y al año siguiente un viajero francés lo ve en las tertulias y dice que es "grave y mesurado". Afirma un cronista en 1838 que "...de los bailes parciales, por una aberración inexplicable, sólo queda el *minué*". En fin, el memorialista Calzadilla, dice hacia 1891 que el Minué "vuelve a llamar la atención del mundo elegante, después de un eclipse prolongado de más de medio siglo".

Hubo en Buenos Aires varias fórmulas de Minué: el Minué liso, el Minué de la Corte, el Minué a cuatro (por dos parejas), el Minué abolerado, el Minué Colombiano, el Minué afandangado, el Minué provinciano y el Minué del Orden, algunos de ellos teatrales, todos mencionado entre 1800 y 1840.

El solo hecho de que haya existido un Minué "provinciano", indica que la danza penetró en provincias y engendró allí alguna variante. Samuel Haigh lo vio en Mendoza en 1817, y Miller, el guerrero inglés de la Independencia, en la misma ciudad al año siguiente; J. A. B. Beaumont asistió en San Pedro, pequeña aldea bonaerense, en 1826 ó 1827, a un velorio de angelito en que bailaron el Minué hombres y mujeres "bien vestidos", gente de la campaña, sin embargo; y en 1839 lo recomienda don Domingo F. Sarmiento en la entonces pequeña ciudad de San Juan.

En Santiago de Chile lo encuentra María Graham en 1822 y dice que es "grave"; y al son



"Minué". Grabado de E. Nilson, D'après Curt Sachs.

de música "pausada y magestuosa" se ejecutaba allí por esos tiempos, según el memorialista José apiola. Maynard, en fin, lo halló en la lejana ciudad sureña de Concepción al promediar el siglo y lo llama "l'antique menuet de Lois XIV", y también en el distante puerto de Talcahuano, "todavía celebrado entre los descendientes de las viejas familias castellanas". La danza había sido abandonada en la capital chilena hacia el año 1885.

No es necesario seguir. En el capítulo de la Contradanza puede verlo el lector por todas partes en compañía de ese rumoroso baile. Sólo añadiré que Stevenson lo encontró en 1806 en Caxatambo, ínfima aldea peruana; que d'Orbigny lo halló en la remota población boliviana de Santa Cruz de la Sierra en 1830 y que el maestro limeño José Navarro enseñaba en 1847 un Minué escocés.

El Minué fue, pues, una danza de la campaña argentina y, salvo el Minué provinciano, que no conocemos, es poco lo que podemos decir sobre su fecundidad en el ambiente folklórico. En la columna "campaña" de nuestro cuadro lo incluimos con su propio nombre francés. No obstante, es muy probable que el animado, casi vivaz, Minué europeo de los primeros tiempos haya producido en el Perú alguna de esas variantes criollas ágiles que incluimos entre las picarescas bajo el nombre de "apicaradas". Por lo demás, fue muy bien acogido en los ambientes africanoides.

El nombre de Gavota inicia sus quehaceres coreográficos rotulando un alegre baile popular francés del siglo XVI. Fue entre otras cosas una ronda con figuras. Como gozó una vida muy trajinada, poco de su contenido inicial se conservó



en sus formas del siglo XVIII, que serán fecundas en América.

Hacia 1700 era baile brillante, saltado y gracioso, y con frecuencia seguía al Minué. Es posible que esta asociación temporal u otras anteriores hayan fundado las fórmulas que los célebres maestros Marcel, Pierre Gardel y Gaetan Vestris unificaron después en la asociación formal de los Minué-gavotas. Charbonnel, historiador francés, dice, refiriéndose a las danzas de mediados del siglo XVIII: "La Gavota compartía la preponderancia con el Minué; participaba un poco de este baile y de otro más animado". Y en cualquier diccionario de la danza podemos leer, por ejemplo, que "La famosa *Gavotte de Vestris* se iniciaba y terminaba con algunos compases del Minué de la Reine".

Durante mucho tiempo creí que la Gavota de Vestris había sido lanzada demasiado tarde para colaborar en la coordinación de las Gavotas criollas, pero, aunque el célebre coreógrafo francés murió en 1808, su actividad estelar corre desde 1751, en que se inicia en París como solista, hasta 1781, en que abandona el escenario de sus notables éxitos. Fue gran maestro de los salones.

No tenemos ninguna descripción de las antiguas Gavotas del siglo XVIII, pero suponemos que las que lanzaron los grandes maestros serían variantes de una forma común básica, pues, de lo contrario, no habrían sido Gavotas. Una tardía descripción, sin embargo, nos ayudará un poco. G. Desrat, el ya mencionado maestro francés, exhuma una Gavota en 1884 incitado por el resurgimiento de las danzas graves. Como este maestro era entonces hombre maduro, es probable que haya alcanzado a presenciar las últimas manifestaciones de esta danza o su eco. De cualquier modo demuestra seguridad. Nos dice que, como los recursos de los danzantes de ese momento son limitados, es imposible reanimar "l'ancienne Gavotte de Vestris et de Taglioni" porque sus pasos, "tan saltados como brillantes" deben simplificarse. La Gavota de una pareja no habría sido aceptada; él la hace para dos o tres parejas. No obstante añade, en cuanto a las tres partes distintas de que consta su versión, que "son la tradición fiel de la Gavota del siglo XVIII, intercalada entre la introducción del grave Minué de la Corte y terminada por la viva y ligera *Hongroise*".

Veamos brevemente la descripción que nos ofrece Desrat. Las parejas frente a frente "el caballero con su mano derecha en la mano izquierda de su dama". Introducción: I. Ocho compases del Minué de la Corte: dos pasos (son pasos compuestos) hacia adelante, saludo y reverencia; giro para enfrentarse, y sueltas las manos, saludo y reverencia; cuatro pasos hasta su lugar y retomándose las manos, saludo y reverencia. II; Gavota: 1) ambos de la mano avan-

## EL ORIGEN DE LAS DANZAS FOLKLORICAS

zan y retroceden; nuevo avance y recuperación de sus puestos. 2) el caballero, que tiene su dama al costado, pasa en movimiento circular por la esquina de enfrente y alcanza la otra esquina para enfrentarse con su dama; se aleja después. 3) balanceos frente a frente. 4) conducen sus damas, las cambian, retroceden; avanzan, recuperan las damas, y vuelven a sus lugares. 5) ronda con cambio de dama, avance y retorno. III, *Hongroise* (Es la parte "vive et légère"): Círculos tomados de la mano; toma del talle y movimiento en círculo. Paso: una pierna en el aire y se flexiona y se extiende mientras se salta sobre la otra. Es un verdadero paso de zapateo criollo. IV. Coda (Traduzco literalmente): "Las dos parejas tornando a sus lugares comienzan el Minué de la Corte que ha precedido a la Gavota".

Esta es la recomposición para dos o tres parejas que ofreció Desrat en 1884. Aunque la descripción es detallada, de ningún modo resulta clara. Además la toma del talle no debió ser la primitiva. Con todo, tenemos:

- I. Minué
- II. Avances-retornos  
Travesía en círculo  
Balanceos  
Avances-retornos
- III. Vueltas vivaces
- IV. Minué

Por falta de documentos y, especialmente, de diarios o periódicos, ignoramos las fechas en que pasaron a las ciudades americanas los Minué-gavotas parisienses, pero no hay riesgo alguno en suponer que el hecho ocurrió cuando se afianzaron en los salones de París, es decir, en torno al año 1750. Lo cierto es que hacia 1800 ya tenemos en América varias danzas mitad señoriales, mitad vivaces o picarescas que, muy probablemente, nos llegaron de Francia a través de España.

En 1791 el *Mercurio Peruano* menciona una danza llamada Don Mateo y el articulista aclara en nota al pie: "Tonada del país que consta de un serio y un alegre: se canta y se bayla". El musicólogo cubano Sánchez de Fuentes escribe que... "por esas fechas —mitad del siglo XVIII— existían en La Habana, Academias en donde... se enseñaba el Minué, clasificado en "serio, común, de la corte, con *allegro de Gavota*"... Un Minué con *allegro* de Gavota y,

otro, en la misma lista, el *Minué afandangado*.

Un diario de Buenos Aires menciona el Minué afandangado en 1801, y el milanés Carlos Blasis, maestro de París, lo define en 1830 como un "minué compuesto en parte por el fandango". Recordemos que el Fandango es directo progenitor de nuestra Zamacueca y podremos concluir que el afandangado tenía una parte de Minué seguida de algo parecido a un bailecito picaresco. Posteriormente, el memorialista argentino Santiago Calzadilla nos detalla un repertorio de salón común en las tertulias de hacia 1830 e incluye una "gavota abolerada para las niñas... jovencitas (hay intención humorística)". Otra vez Gavota-holero, es decir, con una parte picaresca. El chileno José apiola recuerda "el *churre*, especie de gavota", que se conoció en Chile. El Cuando mismo se bailó en Cuba desde 1800 más o menos, y sobrevive en México.

Hubo, pues, numerosas danzas graves-vivas, sin duda relacionadas con las progenitoras francesas, antes o a comienzos del siglo XIX. La *gaceta mercantil* de Buenos Aires inserta en 1848 un aviso según el cual... "Guillermo Debis, profesor de baile (natural de los Estados Unidos) ha vuelto a esta ciudad a seguir su antigua profesión"... Este maestro creó algunas danzas antes de regresar, acaso, porque... "tiene el gusto y el honor de introducir el minuet Licor para descansar, el minuet trío con castañetas y pasos por alto, cierto de que nadie podrá bailar, siendo gustosos los bailarines". Al mes siguiente otro aviso aclara un poco estas misteriosas creaciones. "El Sr. Davies ha compuesto un lindo minuet, bajo el título del Licor, que se concluye con cuatro compases de gavota, para descansar; el minuet liso la Categoría, que tiene sus castañetas como el minuet Federal". En síntesis: dos nuevas danzas un poco Minué, otro poco *allegro* (con castañetas o zapateos) a la manera de las que lanzó París.

Hemos dicho que estos antiguos Minué-gavotas acaso vinieron a través de España. Pues bien, después de las revoluciones de la Independencia (1810-1824), nos llegan directamente las puras formas francesas demoradas. Varios autores de la época nos dicen que una de las consecuencias de la emancipación fue el vínculo directo de América Española con Francia y, por lo tanto, la introducción de maneras, costumbres, muebles, etc. Hemos visto que la Cuadrilla, cualquiera haya sido la fecha de su primera boga en París, ingresa hacia 1818; lo mismo ocurrió con la Gavota. El nombrado José Zapiola,

la, nos da un breve pero interesante dato sobre la fórmula que estuvo de moda en Chile "desde 1823 hasta el 28 ó 30". "La gavota, baile francés, entre dos personas, principiaba con una especie de minuet i en seguida pasaba a un aire vivo de dos tiempos, en que los bailarines ejecutaban movimientos vistosos i difíciles con los pies". Y añade que este baile "había hecho la gloria del célebre i popular Vestris en Francia hasta los últimos años del primer imperio". (1804-14).

Esta Gavota de Vestris que invadió los salones chilenos pasó a Buenos Aires por la misma fecha y por igual razón. La *Gaceta Mercantil* la anuncia como espectáculo a partir de noviembre de 1826, aunque, naturalmente, llegó antes, pues la exhumación teatral dependía de la presencia de compañías o de danzantes profesionales. También esta Gavota se difundió por ciudades y pueblos sudamericanos. Edmond Temple la vio en Potosí, Bolivia, allá por 1827-1830. Ein fin, la Gavota de Vestris se componía de un grave y un *allegro*.

Qué nos sobrevive aquí de las Gavotas del siglo XVIII? La que nos explica Desrat es más larga y complicada que la de Vestris que nos describió apiola, testigo de la época, pero el grupo entero consistía en la alternancia de tramos lentos y vivos. Esto, precisamente, ocurre en las cuatro danzas señoriales criollas, y dos o tres de ellas terminan con partes de minué. Compárese la precedente descripción de Zapiola (1823-1830) con la impresión de la inglesa María Graham sobre el Cuando criollo: "comienza lentamente como un minué; luego los movimientos se aceleran en conformidad con la música... El arte del danzante consiste en mantener el cuerpo a plomo y mover los pies con suma rapidiz, que es lo que llaman *zapatear*".

(Continuará en el próximo número.)

Reproducimos aquí una de las páginas más interesantes del libro "El origen de las danzas Folklóricas" del prestigioso folklorólogo Carlos Vega, Publicado por Ricordi Sudamericana, Cangallo 1509, y Florida 677, Buenos Aires



# EL ORIGEN DE LAS DANZAS FOLKLORICAS

## Las Danzas Graves - Vivas

Por CARLOS VEGA

\* Continuación del número anterior



El viejo Minué Montonero era también una especie de Gavota: tiempo de Minué con avances y saludos, cambios de esquina, vuelta viva, cadena circular, Minué. La Condición y la Sajuriana consisten en un tramo lento y otro alegre, sin Minué al final (si las tradiciones son fieles) como la Gavota que describe Zapiola (si su descripción es completa).

En resumen: contra los Minués puros y las Contradanzas de la época, Europa produce en el siglo XVIII varias Gavotas graves-vivas; una generación muy característica en los salones europeos y en los ambientes sudamericanos, rodeada por danzas de distinta índole. La conclusión no me parece difícil. Es verdad que yo no puedo hacer paralelos exactos entre cada una de las europeas y cada una de las argentinas, pero eso sería completamente imposible aun cuando existieran las más exquisitas descripciones de todas, porque cada baile europeo vivió modificándose tanto en Europa como en América. Además, es muy probable que —como he dicho— algunas o todas las criollas graves-vivas hayan pasado por España, y es posible que en tal caso el fuerte carácter hispánico las haya modificado a su vez. No se trata, entonces, de comparar cada una con su probable progenitora, sino la generación criolla, en conjunto, con las Gavotas cuyo tipo de hacia 1750 describía el historiador francés Charbonel en los términos que reproducimos antes: “participaba un poco de este baile (el minué) y de otro más animado”.

Su doble carácter define la generación europea y la generación oriolla, y la ubicación de ambas en el tiempo coincide como debe, es decir, que las nuestras tuvieron que aparecer algo después. La Gavota de Vestris que sorprenden nuestros documentos —repetimos— es la que sobrevivió en Francia para introducirse directamente después de la Independencia en pos de sus propias descendientes.

Los aficionados que publican libros o artículos insisten en que nuestras Gavotas eran especies del Minué a las cuales añadieron en la Argentina partes de Gato o de Zamba. Les sorprenderá mi afirmación de que

semejante aserto es pura invención, y ni siquiera comprenderán que tal ocurrencia reclama una documentación que ninguno de ellos presenta porque ni sueñan en que pueda ser necesaria. Sin embargo, es indispensable, porque la Zamba —la Zamba antigua de 1810— es posterior a las Gavotas criollas, y la Zamacueca o Zamba de 1830 en que piensan los aficionados, está fuera de consideración; el mismo Gato, que es anterior, tampoco habría llegado a tiempo. Si al Minué se le hubiera agregado un Gato o una Zamba o cualquier otro baile local parecido más viejo, lo menos que podría haber ocurrido es que tales bailcecillos hubiesen retenido su propia música criolla. ¿Cómo pudo ser, si no? En cambio, la música vivaz de nuestras Gavotas siguió siendo europea, la europea de origen. Es claro que la parte coreográfica alegre, ejecutada por criollos, acabó por asimilarse a un tramo “en estilo del país”, como los que ellos hacían a menudo con precisión y soltura; es claro, sobre todo si el “allegro” vino ya afandangado de España. Esto mismo sintetizan en la Contradanza aquellos morenos peruanos que empezaban estirados y terminaban en plena algarada de poseídos. Pero una cosa es la imposición de un matiz o carácter —que sufrieron aquí todas las danzas europeas— y otra la añadidura que se pretende. No la del Gato, no la de la Zamba, por supuesto. Una yuxtaposición local no es imposible; una reinención (“allegro” entre Minués) con prosperidad continental es más difícil; pero pensar en una u otra, frente al caso presente, es completamente inútil: las Gavotas llegaron de Europa con su propia parte vivaz, con la música correspondiente y hasta con los zapateos. Y vino también un Minué afandangado!

En fin, por eliminación, a ningún otro conjunto de formas podemos atribuir la paternidad de nuestras danzas señoriales; nada anterior conocemos en América que pueda haberles dado su estructura. Debemos aceptar la relación que sostengo por sus notables coincidencias de forma en la misma época, y porque ella instala una solución concordante en el vasto proceso general de los orígenes que estamos verificando.