

CARLOS VEGA

EL ORÍGEN DE LAS DANZAS FOLKLÓRICAS



25 láminas, 12 dibujos y 2 mapas

MELOS

Carlos Vega,
El origen de las danzas folklóricas / Carlos Vega.
1a ed. - Ciudad Autónoma de Buenos Aires : Melos, 2018.
224 p. ; 23 x 16 cm.

ISBN 978-987-611-388-5

1. Música. 2. Danza Folklórica. I. Título.
CDD 784.18882

Vega, Carlos
El origen de las danzas folklóricas / Carlos Vega.
1a ed - Ciudad Autónoma de Buenos Aires : Melos, 2024.
Libro digital, PDF

Archivo Digital: descarga y online
ISBN 978-987-611-731-9

1. Música. 2. Danza Folklórica. I. Título.
CDD 793.31

ISBN 978-987-611-388-5 by Melos Ediciones Musicales S.A.

© Copyright 1956 by RICORDI AMERICANA S.A.E.C. - Buenos Aires

© Copyright 2008 by Melos Ediciones Musicales S.A. - Buenos Aires

Todos los derechos están reservados - All rights reserved.

Queda hecho el depósito que establece la Ley 11.723

P R E F A C I O

Las publicaciones del autor sobre el origen de las danzas folklóricas argentinas tienen ya muchos años y están fuera del alcance inmediato de los estudiosos que se interesan por el tema y sus vastas implicaciones. Desde el punto de vista intelectual la danza no es un entretenimiento más o menos apacible o necesario; hace mucho tiempo que su nutrido problemario concita el empeño de grandes pensadores y que su naturaleza singular la ha colocado entre los bienes espirituales que atraen desde más lejos y sumergen en lo más hondo. Instintos de la especie alimentan sus raíces y a su incitación obedecen desde los reyes hasta los desposeídos. Todos pueden ascender, en sus dominios, a la distinguida situación de protagonistas, y como por la savia de la danza se escurre la naturaleza, andan siempre las tendencias de los intérpretes por entre sonrojos de moralistas; la comunidad suele atribuirle la representación de sus ideales, y el danzante, consigo, anuncia su propia intimidad, el mensaje de su promesa. La danza social es la única creación del hombre cuyas expresiones pueden simpatizar en un momento con todos los hombres del mundo; la única que sabe hallar trasfondos accesibles y habla el lenguaje sabido. Su densidad en significación ha inspirado la profunda idea de que es "la vida en un nivel superior", y por su potencialidad originaria se ha llamado "la madre de las artes". Cualquier contribución a su estudio —la más humilde monografía— se exalta en consecuencias por la virtud del tema, y es claro entonces que el autor del presente ensayo se esfuerce por renovar y mejorar un aporte que, a partir

de manifestaciones coreográficas limitadas en el tiempo y en el espacio, aspira a concertar resultados de mayor alcance.

Por otra parte, el autor tiene obligaciones para con el público. La prosperidad del actual movimiento tradicionalista ha multiplicado la apetencia de conocimientos y, ausentes nuestras aclaraciones, invaden el ambiente libros diversos, artículos y conferencias en que los aficionados a la materia reproducen las opiniones con que antaño se improvisaron respuestas a un problema histórico cuya complejidad requiere contracción, método y eliminación de prejuicios sentimentales. Y alguna cultura general y especializada, además; que no es perjudicial.

En su momento nuestras conclusiones produjeron sorpresa y se encrespaban reservas en forma de murmullos, pero como las pruebas que dimos parecieron suficientemente eficaces y no se formalizaron réplicas fundadas, sobrevinieron pronto la conformidad pacífica y hasta la aceptación consciente. Con todo, nuestros aportes se han olvidado en parte. Varias de las demostraciones parciales que ofrecimos se han generalizado de tal manera, que muchos autores y el público mismo las repiten hoy sin relacionarlas ya con el nombre del autor; pero así, desprendidas, aisladas, no tienen la fuerza con que se animan en su contexto, y es necesario reengarzarlas para que recobren su posible validez.

No obstante, este retorno al tema ha producido un libro nuevo. Aunque las páginas que escribimos antes —todas agotadas— no han envejecido como para desdeñarlas, muy pocas se reproducen aquí; las otras se han rehecho porque era considerable el aumento que admitían. En fin, hemos agregado un número grande de documentos no utilizados, varias monografías breves sobre puntos de interés y, en apéndice, notas complementarias concebidas independientemente que, por momentos, resumen ideas ya desarrolladas en el texto. Sin embargo, lo añadido no comunica todo lo que hemos avanzado desde que se publicaron los trabajos anteriores. Otros viajes de estudio a la campaña, otros documentos obtenidos, nos han propor-

cionado elementos cuya inclusión y consideración habrían superado los términos del proyecto.

En este libro la atención se dirige principalmente al problema de los orígenes, como quiere su título, pero es ineludible, por lo menos, una presentación de las danzas en las pocas líneas que comentan nuestra conocida clasificación general. Nada mejor que la descripción completa de cada uno de los bailes, es decir, de los propios hechos en que se funda la clasificación y a que se atribuyen los orígenes, pero si no la conoce el lector o no recuerda indispensables pormenores, puede consultar mis libros DANZAS Y CANCIONES ARGENTINAS (1936), y LAS DANZAS POPULARES ARGENTINAS (1952) o la serie de folletos BAILES TRADICIONALES ARGENTINOS (1944-1954) en que se dedican a la historia y a la coreografía las páginas necesarias. Por lo demás, como entregamos el libro a lectores de diverso nivel, los especialistas nacionales y extranjeros justificarán nuestra demora en detalles consabidos.

La tarea de perseguir a lo largo de varios siglos las huellas de un baile o de su género, no es fácil, de suyo; si a esto se añade el hecho de que las naciones de Europa no han realizado hasta hoy estudios históricos minuciosos sobre sus danzas, parecerá exacto que el tema de este libro es superior a cualquier esfuerzo posible. Pero una cosa es cierta: que nuestras conclusiones se imponen por sobre las dificultades y a pesar de la escasez de referencias. Y en cuanto al método, creemos que este ensayo demuestra —como los nuestros anteriores— todo lo que pueden o podrían dar de sí los datos folklóricos en relación con los documentos históricos.

Nuevas investigaciones podrán mañana, con más elementos, reajustar esquemas y precisar detalles, pero estoy seguro de que los lectores atentos y desinteresados no volverán a repetir las suposiciones que han ocupado el lugar de la investigación en el problema de los orígenes de las danzas folklóricas.

C. V.

NOCIONES

FORMAS, ESTILOS, SIGNIFICACIÓN

Llamamos bailes folklóricos o tradicionales argentinos —hemos escrito— a todos aquellos que nuestras clases sociales recibieron, acogieron, adaptaron y transmitieron a las generaciones siguientes; a todos los que sintieron en su forma o en su estilo la imposición de las preferencias y las apetencias socializadas en nuestros centros; a todos los que, por sobre su prístina capacidad de promover la descarga de tensión, el vínculo sentimental, la sensación de arte o la liberación del contorno diario, se cargaron de nueva significación y particular sentido al influjo de los acontecimientos locales.

Los bailes europeos no arraigaron en América sin que sus fórmulas padecieran modificaciones por selección, hibridación, evolución o desgaste; sin que su estilo originario cediera al influjo de las maneras socializadas en cada nación, en cada región, en cada grupo social, en cada reducto de los niveles etnográficos. Por poco que cambiaran las formas y el sentido, por débil que haya sido el carácter de las maneras locales influyentes, las danzas europeas adquirieron nueva fisonomía. A veces resultó poco menos que imposible identificar las modificadas con sus progenitoras; a veces —sobre todo cuando retuvieron su nombre— la procedencia se reveló con claridad.

La danza no se percibe mientras no se ejecuta; es un conocimiento que se realiza. Se produce en el tiempo, como la música; y así como la línea de altitudes sobre duraciones se concreta en una melodía, las evoluciones sobre pasos esquematizan una forma coreográfica. Esta forma es lo que el danzante lleva consigo en potencia, como se

lleva un soneto en la memoria; es lo que aprende y transmite, lo que recreará cada vez por vez primera y única en detalle, cuando suene la correspondiente música. Esta forma es la que llega, la que se modifica.

El marino inglés José Vancouver, de paso por Chile en 1795, escribió: "Habríamos querido ceder a las instancias del Sr. Cotapos y reunirnos con las damas para bailar; pero sus contradanzas nos parecieron muy difíciles y como ninguno de nosotros reconoció las figuras a que estábamos acostumbrados en Inglaterra, fué preciso confesar nuestra ignorancia y negarnos a la invitación del dueño de casa." Un arqueólogo francés, Charles Wiener, que anduvo por Bolivia y Perú entre 1875 y 1877, vió en el Cuzco diversos bailes criollos y describió uno. Luego apuntó: "Se bosquejan después de un rato los pasos de valsés, polcas y mazurcas, recuerdos muy lejanos de las danzas que nosotros llamamos así. He visto ejecutar una danza que se llamaba cuadrilla, pero no he podido comprender sus figuras."

Esto es la recreación local de las formas en todas partes.

Pero la forma no es toda la danza; es apenas previsión de itinerarios, de pasos, flexiones, reverencias; de argumentos, gestos, ademanes. Entre la forma potencial y la forma realizada se insertan las *maneras de hacer, el estilo*, la intención, los elementos complementarios con que el danzante adereza y anima el esquema, y una velocidad socializada. En cualquier país occidental hay, fuera del superior, dos estilos principales: el de salón y el de teatro; además, todos los estilos de la campaña y, en los países americanos, el de los ambientes aborígen y africano. Todos pueden influirse. Las *formas* presentan distinto aspecto según las *maneras* que las vitalizan.

Un inglés que residió en Buenos Aires entre 1820 y 1825, anotó: "El minué que aquí se baila es, a mi parecer, lánguido y deslucido." Un chileno, a la inversa, juzga el baile que vió en Inglaterra en 1853-1854. Es Vicuña Mackenna, y dice: "Los ingleses bailan poco cuadrillas, pero tienen un modo peculiarísimo de bailarlas, es decir, a brinquetes, lo contrario de los franceses". Esto, entre países,

mar de por medio. Pero dos provincias inmediatas también pueden ofrecer diferencias de estilo. El capitán Basilio Hall, después de haber observado en 1817 “bailes del país” en San Luis, tornó a verlos en Mendoza. . . “pero con figuras más delicadas y refinadas que las mostradas por nuestros amigos puntanos.”, es decir, por los sanluiseños. También imprimió a los bailes sus maneras el ambiente indígena. Al verlos en el Cuzco, Perú, exclamó Charles Wiener en 1877: “¡Ah!, qué lejos estamos de la *cueca*, de la *chilena*, o del *baile de tierra*, que tan graciosamente danza la criolla.” En fin, hay “tiempos” lugareños: según Alexander Caldcleugh, en Brasil y en 1820 “las contradanzas inglesas se bailan mucho más rápidamente que en Inglaterra”.

Nadie vió mejor que Emile Carrey la lucha de formas, movimientos y estilos en un mismo espectáculo. Fué en Lima y en el ambiente africano; así la describió en 1875: Cada negro ocupa un lugar para la Contradanza. “Durante los primeros momentos danzan como jóvenes primerizos que tienen miedo de arrugarse y escanden sus pasos y sus movimientos como acompañados autómatas. Es de buen tono bailar así.” . . . “Pero la música, cada vez más viva, y sus propios movimientos, los embriagan. Sus miembros se agitan hasta dar la impresión de que ellos no pueden contenerlos. Una alegría sensual ilumina sus facciones. Sus dientes brillan; los ojos se les saltan. El sudor del placer apasionado baña sus caras relucientes. La orquesta apresura sus sonoros ronquidos; hombres y mujeres, todos saltan; después, casi en seguida, todos cantan y aullan trastornados por la dicha. Esto no es una contradanza, es el *galop* de la Opera. Esto no es ya un baile de hombres, es un «sábado» de poseídos.”

Mucho más brevemente dice esto mismo Max Radiguet cuando observa en el Perú, en 1841, la influencia del estilo neoafricano sobre las danzas criollas: “Los negros, sobre todo, desnaturalizan las danzas graciosas y apasionadas del Perú, introduciendo en ellas las posturas grotescas y los impulsos desordenados de sus bambulas afri-



“Peruvian dance called Samaquaker. S. America”.
Adherida a papel filigranado en 1823, es copia variada de una anterior.

Colección de Alejo González Garaño.

canas." Muy bien observado: danzas africanizadas. Haënke creyó que eran negras de origen.

Ya se ve: circunlimitados estilos o maneras de uno u otro centro criollo o de grupos indios o negros actuando sobre las formas y movimientos consagrados por los centros difusores; sin negar que por el momento puedan haberse deslizado restos de formas, no hay, en general, imposición de estructuras aborígenes o importación de estructuras africanas. Y no subestimamos al negro: por lo que vamos viendo hasta hoy, podemos sospechar que todo el siglo XX será el siglo de los estilos afroamericanos en el mundo occidental.

Además de las formas y las maneras, las danzas tienen un sentido, se cargan de significación.

La instalación de los primeros grupos españoles se realiza mediante automática transacción con el nuevo ambiente, y es inmediata la aparición de una especie de genio vigilante, activo en la selección, adaptador en la aprehensión, transformador en la realización.

A la imponente presencia del aborígen se añade pronto la ruidosa invasión del africano, y el grado en que lo europeo se inserta en el hacer y en el sentir de ambos, determina la formación de escalonados círculos sociales que encabeza el grupo palaciego virreinal casi puro y concluyen los numerosos grupos indios y negros casi puros. El superior representa a Europa; los inferiores representan a América precolombina y al África; los intermedios a base europea son los criollos. Hubo, pues, en los extremos, danzas europeas, indias y negras, todas en alguna medida alteradas, nada más que por coetaneidad y compresencia; hubo además características danzas criollas.

Danzas indias y africanas se conservan hasta hoy, tan puras como han podido, en los cerrados grupos sociales que en algunos lugares del continente escaparon a la penetración espiritual del europeo y del criollo. Su estudio corresponde a la Etnocoreografía. Las variedades criollas sobrevivientes en la *situación* folklórica constituyen el objeto de nuestra atención y a su origen nos referimos.

GEOGRAFÍA Y DANZAS

Afanes de ingenuo determinismo geográfico han inspirado a numerosos autores un arbitrario encasillamiento territorial de los bailes argentinos. Desde hace veinte años nuestra documentación se esfuerza por sacar de sus casillas a las danzas y a los autores, pero la idea de las limitaciones suele reaparecer en escritos y en espectáculos.

De manera general, las grandes danzas criollas se conocieron en todo el país y hasta en buena parte de Sudamérica, sobre todo en sus décadas de expansión. Por razones diversas —ninguna de carácter geográfico— se han producido excepcionales confinamientos temporales.

La decadencia y muerte de las danzas no es simultánea. La ocasional prolongación de su vigencia en determinada región no autoriza la idea del nacimiento y la prosperidad locales, bien que resulte legítima la lugareña satisfacción de exclusividad. Pueden darse, y se han dado, mínimas coordinaciones regionales con distinto nombre, pero tampoco puede atribuirse a las excepciones el carácter de reglas. Hay, en fin, danzas tardías que, al iniciar su penetración en nuestro territorio, fueron rechazadas porque la generación a que pertenecían, vigente todavía en vecino país y en la zona fronteriza, carecía de calor ambiental en la zona invadida. Hechos, todos, anecdóticos, incapaces de fundamentar conclusiones de mayor alcance.

No es posible insistir en que, por ejemplo, el Gato “es del sur” cuando nos consta que se bailó en el Perú y se nombra hasta en México, ni en que la Zamacueca “es cuyana”, si sabemos que se ejecutó hasta en California. La división de nuestro país en cuatro zonas coreográficas y,

sobre todo, la corriente atribución de danzas determinadas a cada una, tiene poco que ver con lo poco que se puede decir en cuanto a geografía y danzas.

Algo hay, en efecto, si se abarca el panorama en toda la extensión continental y a lo largo de siglos. No el clima, no el paisaje, sino profundos y complejos procesos históricos han definido estratos de apetencias y preferencias que manifiestan cierta capacidad de selección en materia de estilos coreográficos. Se puede hablar de ellos sin exceso de euforia, porque el espíritu no demuestra gran entusiasmo por la perseverancia.

A cuatro siglos de la conquista, Sudamérica no ha sido totalmente ocupada por Europa. Hasta el siglo pasado sólo una franja costera más o menos ancha sintió la presencia del poblador blanco; hasta nuestros días hay tribus indómitas en el corazón del Continente.

De nuestra documentación parece desprenderse que ambas franjas, la del Atlántico y la del Pacífico, se han comportado, en lo tocante a música y danzas, como continentes extraños y opuestos; y aun el casquete continental que bañan las aguas antillanas manifiesta cierta independencia.

Esto no quiere decir que ambas bandas permanecieron incomunicadas. Lafond de Lurcy vió en 1825 el Lundú brasileño en Arequipa, Perú; Giovanni Pelleschi vió en 1880 la Zamba peruana en el Paraguay. Las dos danzas eran réplicas americanas de un mismo baile español. Durante el primer hervor de la boga, los bailes atravesaron el Continente, pero nunca los de un lado perduraron en el otro. Lejos de su franja, eran cuerpos extraños.

La Argentina misma, cuyo territorio se extiende sobre la parte en que se angostó el Continente, experimentó siempre, aunque en forma atenuada, esta incompatibilidad de las bandas oceánicas. Las promociones occidentales, incluso las Zamacuecas nacionales del Pacífico, cayeron sin fuerzas ante las Contradanzas o las Mazurcas orientales; las promociones del Atlántico, incluso la Polca, danza nacional del Paraguay, desmayaron ante las picarescas andinas. Correlativamente, la región del Pacífico —excluí-

dos los Incas; hablamos de criollos— concibe la mayor parte de sus melodías a base de pies ternarios; la del Atlántico, a base de pies binarios, por lo común. Aun la precaria instalación de las danzas de un lado en el otro produjo a veces la binarización o la ternarización de su mú-

LIMA SANTIAGO DE CHILE	RIO DE JANEIRO BUENOS AIRES
<i>Danzas occidentales</i>	<i>Danzas orientales</i>
Gato Mariquita Zamba Zamacueca Resbalosa Triunfo Aires Bailecito Carnavalito Llanto Ecuador Escondido Firmeza Tunante Sereno Palito Patria Pajarillo etc.	Cielito Pericón Media Caña Palomita — Montonero — Chamarrita Chamamé — Ondú Milonga Tango — Polca Mazurca Chotis Habanera etc.

sica, según el caso. La siempre renovada influencia europea se empeña en disimular esta oposición de preferencias, y un principio de transacción espontánea se advierte, principalmente en el casquete antillano.

Hubo y hay, pues, en la Argentina, danzas orientales y danzas occidentales. Si no se extrema el rigor, es válido

el cuadro que incluimos en la página anterior. Por la antedicha razón del angostamiento continental, las dos franjas se tocan en nuestro país. Hubo recíproca introducción de cuñas más o menos durables, pero las reacciones restituyeron la histórica preponderancia. La provincia de Buenos Aires —nunca la ciudad— fué el territorio más complaciente con los envíos occidentales, al extremo de que, por momentos, pierde su filiación oriental, es ambidextra. Nuestras provincias de los grandes ríos, en cambio, aunque no son costaneras, obedecen al régimen del Atlántico, bien que no hayan sido del todo insensibles a la influencia contraria.

De modo general y con las atenuaciones expresadas, nuestras danzas picarescas son occidentales, y las grandes danzas animadas, algunas de las señoriales y las enlazadas, orientales.

Las danzas en expansión no reconocen vallas en su acción de superficie. Pero una lenta y continua influencia de subsuelos campea —como hemos dicho— por la conservación de la inalterable dualidad. Y, lo menos pensado, mientras luchan las franjas, Europa sigue enviando danzas que las partes en conflicto absorben y reducen, no sin parciales concesiones.

SUPOSICIONES SOBRE LOS ORÍGENES

Nuestras comprobaciones se oponen a casi todo lo escrito antes sobre esta cuestión aquí y en otras partes. Las ocurrencias anteriores, nunca desarrolladas, nunca documentadas, —simples afirmaciones reproducidas casi con las mismas palabras en toda América— no articularon sistema alguno, como si cada baile, o el fenómeno social de la danza fuera producto de azarosos arbitrios individuales. Los aficionados, sin embargo, al frecuentar todas las posibilidades espontáneamente concebidas, nos permiten clasificar sus improbables conclusiones en pocos grupos:

a) Origen espontáneo: El gaucho, el huaso, el cholo, el llanero, etc., inventaron sus bailes.

b) Origen español: Los conquistadores o los colonizadores trajeron las danzas folklóricas españolas, y aquí, por trasmisión de padres a hijos, subsiste el primitivo aporte.

c) Origen indio: El pueblo de América tomó a los aborígenes los bailes que ejecuta hasta hoy.

d) Origen africano: La población rural americana adoptó las danzas que trajeron los esclavos negros.

(En música se añade la influencia de la música gregoriana).

Casi todas las suposiciones precedentes invocan la concurrencia de factores de caracterización externos: la llanura, el bosque, la montaña, la puna: el frío, el calor. O internos: la raza, la sicología.

Son pocos los autores que se conforman con enunciar una sola posibilidad. Algunos reúnen dos o tres. Don Vicente Rossi suprimió el aporte español de una sola plu-

mada: "Las danzas rioplatenses tienen: Dos únicas influencias: aborígen y del negro." Otros no reconocen nada más que la fuente hispánica. La mayor parte combina varias o todas en busca de cierta seguridad contra el error. Así la suposición más difundida nos aclara que las danzas tradicionales argentinas proceden de las folklóricas españolas, de las indias y de las africanas. Todos imaginaron siempre los procesos dentro del cerrado ambiente folklórico y a base de interrelaciones populares puras.

Abarcados en bruto los tres aportes étnicos históricos, aceptada la generación espontánea para algunos casos y admitido el complemento de influjos raciales, sicológicos, geográficos, etc., los proponentes pudieron darse por satisfechos. Si no fué así, ¿cómo pudo ser? Sin duda, nos encontramos frente a una imponente construcción formalista.

Notas comunes a todos los autores: ninguno conocía las formas de las danzas folklóricas españolas, de las indias y de las africanas. Muchos no habían visto ni las argentinas. Fué un manipuleo de nombres. Ninguno demostró cómo pudieron obrar la raza, el bosque o el frío en la estructuración de los bailes. Fué un manejo de conceptos del que la realidad estuvo ausente. Ninguno consideró el panorama coreográfico en su totalidad; cada baile fué tratado independientemente, fuera de la generación a que pertenece, aislado de su conjunto característico, y sin tener en cuenta épocas o estilos; se dió a cada uno origen particular, elegido de entre los enumerados líneas atrás, y hasta se atribuyó diferente procedencia a cada parte de un solo baile. Ninguno quiso el apoyo de documentos que no buscó —y bien los requería un proceso de cuatro siglos—. Lo sensible es que los datos de los opinantes fueron acogidos por sabios y pensadores de varios países de América, con lo que las conclusiones propuestas adquirieron prestigio, resonancia y difusión.

Mayor detalle en la crítica hace difícil la exclusión del rigor. No la merecen los autores; no la merece quien, de buena fe, quiso proporcionar a la inquietud general una solución paliativa en su época y sin elementos de juicio.

Es poco el tiempo que vamos a perder en la consideración del origen espontáneo. Hubo una época en que se usaba y ya no interesa revisar sus antecedentes. La Zamacueca se bailó hacia 1850 desde Punta Arenas, de frente al Polo Sur, hasta California, en el hemisferio norte; si los observadores de cada lugar intermedio afirman que se inventó una vez en cada sitio, resulta que miles de pueblos crearon al mismo tiempo la misma danza con el mismo nombre. Tal afirmación desacredita y hasta niega la capacidad de invención que se pretende exaltar, pues tantos inventan idéntica cosa.

La suposición del origen folklórico español, tal como la enuncian los aficionados, es totalmente inexacta. Una importación general y directa a cargo del pueblo emigrante es demasiado simple, aún complicada con el paisaje. España no puede ser excluida de los procesos folklóricos americanos, pero hay que estudiar con detenimiento la época, la índole, los límites y las consecuencias de su aporte. En materia de danzas (y de muchas otras cosas), España influyó en todo el mundo; por eso influyó en América, y no por haber sido la metrópoli de sus colonias. Limitar la influencia de España a una pasiva dinámica demográfica, es decir, a una sencilla traslación de portadores, significa aminorar su grandeza por hispanofilia. Muchas razones de orden general indebidamente aplicadas al caso particular de las danzas indujeron en error, no sólo a los aficionados, sino a encumbrados intelectuales y artistas.

Las danzas aborígenes y las africanas, presentes y activas en América, no han engendrado danzas folklóricas argentinas. Hay razones para rechazar su paternidad. Los ciclos africanos de cultura media que pasaron a nuestro Continente, y los de cultura primitiva, media y alta que estaban en él, no conocieron las danzas de parejas (hombre-mujer). Se señala la aparición de la pareja en el ciclo de las *Altas Culturas* o poco antes, pero no tenemos datos sobre su existencia en América precolombina. Los bailes criollos son de pareja, excepto el Malambo y algún otro.

Es inútil e imposible examinar cada una de las proposiciones que se han publicado sobre el tema; todas se

inspiran en las manuales ideas que acabamos de enumerar y rechazar. Largos estudios nos han señalado caminos imprevistos y resultados armoniosos. Nuestras conclusiones se fundan, no en argumentos de carácter lógico, sino en una simple y llana correlación de hechos: las formas de nuestros bailes populares han sido comparadas por mí con las formas de los europeos de salón, y de su analogía se desprende la relación genética. Para superar la ausencia de datos concretos sobre algunas formas antiguas, hemos comparado, además, las diferentes *generaciones* de danzas históricas europeas y criollas entre sí. Están cubiertos con exceso los requisitos metodológicos, pues, por la índole de estos hechos, se dan cita en la prueba los criterios morfológicos y las comprobaciones documentales.

Nosotros atribuimos carácter determinante a los modelos coreográficos de los antiguos círculos cortesanos y de los altos salones civiles europeos. En medio de los complicados procesos que sobrevienen, se perciben dos escuelas de danzas, activas en los primeros tiempos de la Colonia: la española y la francesa. Después predomina la francesa, rica en elementos de origen varío. No están hoy a la vista esas escuelas en el plano superior de los salones, pero sus consecuencias se reconocieron fácilmente en distintas épocas coloniales. Documentos diversos confirman la observación que el sabio Tadeo Haënke hizo en Lima en 1790-1794: "Las personas de distinción aprenden la escuela francesa"... "Muchas damas hay que sobresalen en el baile español. Los bailes de la gente más común se reducen a movimientos de los pies a compás, introduciéndose muchos pasos de la escuela inglesa." Esto quiere decir *Europa*. Vamos a introducirnos, pues, en los salones de Europa.