

Músicas mestizas, músicas populares, músicas latinas: gestación colonial, identidades republicanas y globalización*

Recibido: marzo 27 de 2009 | Aprobado: agosto 19 de 2009

Carmen Bernard**
carmen.bernand@orange.fr

Resumen La música mestiza o criolla, ya sea religiosa o profana, aparece en el siglo XVI en Iberoamérica. Los instrumentos musicales, el repertorio poético, las danzas y la estructura rítmica importadas de la península ibérica experimentan en América modificaciones importantes, mediante influencias africanas que proceden de los sectores más humildes de la sociedad. El fandango es uno de estos géneros híbridos difundido por todo el continente y es un modelo ancestral de la música popular latinoamericana. A fines del siglo XIX las músicas de los criollos adquieren, además de su función lúdica, una dimensión identitaria nacional; en el siglo XX, dominadas por los Estados Unidos y las industrias culturales, se transforman en “latinas”. Esta globalización de sonidos, movimientos y ritmos, no excluye otras músicas que se definen específicamente como criollas (México, Cuba, Perú, Argentina) y que, en contextos políticos singulares, ilustran para cada caso el lugar ideológico atribuido al mestizaje en la nación.

Palabras clave

Mestizos, criollos, repertorio poético, danzas, ritmos, africanos, fandango, pueblo, industrias culturales, identidad nacional.

Musiques métisses, musiques populaires, musiques latines: genèse coloniale, identités républicaines et globalisation

Résumé La musique métisse ou créole, qu'elle soit religieuse ou profane, prend naissance au XVI^e siècle en Amérique ibérique. Les instruments de musique, le répertoire poétique, les danses et la structure rythmique, importés de la péninsule ibérique, subissent dans les Amériques d'importantes modifications, en raison de l'influence des esclaves africains. Le “fandango” est un de ces genres hybrides diffusé dans tout le continent et souche de la musique populaire latino-américaine. A la fin du XIX^e siècle, les musiques des créoles, outre leur fonction ludique, acquièrent une dimension identitaire nationale. Dominées au XX^e siècle par les industries culturelles des Etats-Unis, ces musiques deviennent “latines”. Cette globalisation de sons, de mouvements et de rythmes n'exclut pas d'autres genres qui eux s'arrogent la qualité de “criollos” (Mexique, Pérou, Cuba, Argentine) et qui, dans leurs contextes politiques respectifs, illustrent la place idéologique attribuée au métissage dans la formation de la nation.

Mots clés

Métis, créoles, répertoire poétique, danses, rythmes, africains, fandangos, peuple, industries culturelles, identité nationale.

* Este artículo se inscribe en el marco de los trabajos efectuados en el MASCIPO sobre historias conectadas. MASCIPO es un grupo de investigación asociado entre las universidades Paris I y Paris-Nanterre, y la *École des Hautes Études en Sciences Sociales*. Recibe apoyo del CNRS. La investigación de la que proviene este artículo fue financiada por el *Institut Universitaire de France*.

** Doctora en antropología, Université Sorbonne. Doctora en Ciencias Sociales, Université de Paris 7. Profesora emérita de la Universidad de Paris X-Nanterre.

Detengámonos algunos instantes en esta imagen de Guaman Poma de Ayala que nos servirá de introducción. En primer lugar este dibujo tiene un título: “fiesta criolla”. Retengamos el empleo muy temprano del término “criollo” relacionado con un contexto festivo. El ejecutante, como podemos verlo por su atuendo y melena, es un mestizo –y recordemos que para Guamán estas gentes son un dechado de calamidades y de vicios. Aquí el joven está representado tocando una guitarra (aquí en sentido genérico, instrumento popular y profano en esa época) y ejecutando por consiguiente una música nueva, que acompaña una canción de amor dirigida a una joven indígena, reproducida en la lámina.



(chipchi llanto, chipchi llanto, pacay llanto
 maypim caypi rosastica (rosa y tica, flor)
 maypim caypi chiuanuaylla (flor roja y amarilla)
 maypim caypi chiuanuaylla
 “Porqué estás aquí... Murmullo, sombra, murmullo, sombra, secretamente
 sombra”.

Tenemos ya a finales del siglo XVI la retórica de la música andina con sus metáforas florales (y mestizas como “rosastica”) para describir a la mujer amada, que tanto le gustaban al viejo que leía historias de amor, del recordado Luis Sepúlveda.

El movimiento del pie del hombre y las “castañuelas” con los dedos de la mujer, vestida a la usanza indígena, indican que están bailando, o por lo menos esbozando algunos pasos, no en un marco rural (como puede verse en otros dibujos sobre fiestas indígenas) sino en una casa moderna, a la española, sobre un piso enlosado. Esa diversión, por el erotismo que conlleva, es considerada por Guaman como deshonesta. El joven músico de la ilustración sugiere otro punto importante, el virtuosismo, que puede definirse, siguiendo al antropólogo Alfred Gell, una manera de captar al otro, de fascinarlo, en el sentido profundo de la

palabra. Aquí tenemos a un guitarrista, un individuo, que realiza ese acto de cautivar la atención, de una mujer. El término de virtuoso nos evita aludir al “aura” de Benjamin¹.

Por último, y para cerrar esta introducción, hablar de estética musical requiere ir mas allá del análisis específico de una obra (armonía, ritmo, melodía) puesto que esta imagen nos muestra claramente una escena compuesta de sonido (el de la guitarra y el de la voz humana, con su timbre particular, su coloratura), de palabras y poesía a la vez generales, quizás estereotipadas pero también singulares puesto que están dirigidas a una mujer concreta, y de un movimiento del cuerpo, que sugiere ritmo. La fiesta criolla de Guamán solicita a la vez el cuerpo, en una relación erótica, los sentidos, la emoción y la palabra. Sin contar que se trata en definitiva de un dibujo destinado a mostrar la seducción, que de por si es deshonesto por su contenido sexual, sino que tiende a captar y a descarrilar una mujer indígena tradicional seducida por la novedad de la fiesta criolla.

Sea como sea, este joven guitarrista nos introduce en el tema que quiero presentar aquí, de manera muy sucinta porque el tiempo nos está contado. Trataremos aquí de las estéticas musicales mestizas americanas, desde su gestación hasta el advenimiento de las industrias culturales. Estéticas mestizas que han producido, y conviene recordarlo, la música moderna y globalizada del siglo XX bajo sus dos formas principales, el jazz y el conjunto heterogéneo de las músicas latinas.

Estéticas musicales mestizas

La importación en América de instrumentos europeos (pero también africanos como los tambores, las congas) no es el único rasgo que caracteriza estas músicas mestizas. Los españoles introducen también una escala musical más amplia que la pentatónica indígena y un repertorio melódico y poético, transmitido a la vez oralmente y por mediación de escritos como los cancioneros. La música barroca peninsular impone sus compases ternarios y binarios, siendo las más frecuentes las de (3/4 y 6/8) y que gracias al puntillo, pueden ser reducidas a compases binarios. Según los musicólogos, la americanización de la música barroca se debe a la generalización sistemática de esas estructuras rítmicas. La reproducción no es copia fiel del original ya que los acentos de los tiempos

¹ Ver sobre esta cuestión (Gell, 1998).

fuertes y débiles se desplazan según los instrumentistas. En este proceso de americanización, los esclavos negros y los libertos han desempeñado un papel fundamental dando a las percusiones una relevancia que no tenían en Europa y creando células rítmicas nuevas caracterizadas por las notas sincopadas, a contratiempo, y por las suspensiones (prolongando una nota que forma parte de un acorde sobre el siguiente, produciendo disonancia).

Conviene insistir en tres puntos fundamentales. El primero es la voz humana, tan importante en contextos políticos y religiosos. La voz cantada no es la voz hablada. La voz cantada utiliza nuevos recursos, otra manera de colocarse, de impostarse. La intensidad y la transmisión de una emoción. En segundo lugar, la relación entre el ejecutante y su instrumento. Para nosotros, un instrumento musical es un instrumento que produce sonidos. En el Congo, por ejemplo, se afina el arpa en relación con la voz del ejecutante. Se dice que el arpa capta su voz, enuncia sus palabras. Un instrumento decorado como por ejemplo un tambor con figura animal significa que el ancestro de ese animal representado presta su rostro al sonido del tambor. En la música popular latinoamericana (por ejemplo las zambas argentinas) el ejecutante dice, “mi guitarra te canta”.

Por último, la ofrenda que constituye la interpretación personal y el reto, ya que en la mayoría de los casos de música mestiza y popular hay desafío, constituyen un rasgo fundamental de estas músicas. El solista se afirma como individuo: “Yo soy fulano de tal, etc.”. O bien, como en esta valona de Guanajuato, México:

Ya viene Goya Barajas,
ramilletito de azahar
que cuando sale a pasear
hasta los campos trascienden.

Estas estéticas mestizas invaden todos los niveles de la sociedad. Tenemos formas cultas o hegemónicas (motetes, himnos, armonizaciones dirigidas por los jesuitas en las misiones pero también por músicos indígenas o negros) y formas populares o subalternas ejecutadas por gentes de origen social bajo, como los mestizos, las castas y los mulatos, que atraviesan la barrera de clase y llegan a las altas esferas de la sociedad colonial o republicana). Tenemos composiciones religiosas o profanas, serias o bufas, y entre la esfera culta y la esfera “baja” de la sociedad las pasarelas son diversas, y lo que fue antes un arte barroco, puede

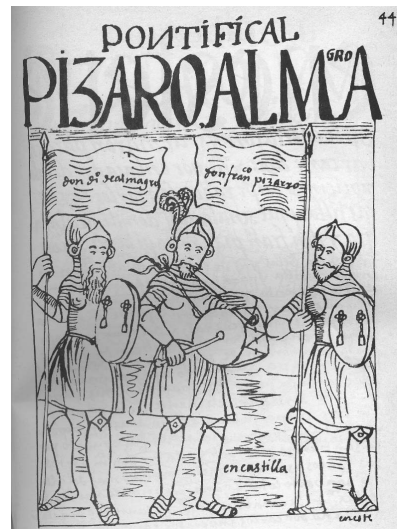
convertirse con el paso del tiempo en arte popular y rural, como los cantos a lo divino de Chile. Las décimas, versificación del Siglo de Oro, tienen gran difusión en América, bajo una forma poética y culta (Sor Juana Inés de la Cruz, quien gana un concurso de décimas improvisadas en 1683; y ya en el siglo XX, Rubén Darío y Violeta Parra) y como canto popular.

Las estéticas mestizas son el fruto de aportes diversos indígenas, africanos y sobre todo, españoles y europeos. Pero lo que nos interesa destacar aquí es la importancia de esta expresión artística en la construcción de identidades locales, populares, criollas, híbridas y, sobre todo en sus aspectos profanos, festivos, “populares”, su capacidad a la vez subversiva (atravesar las fronteras) e integrativa, gracias a los múltiples procesos identificatorios contenidos en los ritmos y en las palabras. En este texto me limitaré a exponer las grandes líneas de la historia popular latino-americana a través de sus máximas creaciones.

Estéticas religiosas y estéticas profanas

Pasemos rápidamente, por ser éste un tema conocido, sobre los instrumentos introducidos por los españoles: chirimías (instrumento de viento hecho de madera a modo de clarinete, de unos 7 decímetros de largo, con 10 agujeros y boquilla con lengüeta de caña); sacabuches (instrumento de metal a modo de trompeta, tipo trombón), bajón (en metal), orlos, cornetas, violas, guitarras, violines, arpas, órgano, etc.). Instrumentos que los religiosos introducen en la liturgia, siendo la guitarra el más profano (de ahí que aparezca tañida por el mestizo), junto con las percusiones (que pueden ser indígenas o africanas).

Estos instrumentos representan una verdadera revolución; la influencia se ejerce en el espacio religioso, pero gracias a una institución arcaica como las cofradías y las hermandades, se expande en el



espacio público. Paralelamente la música profana (gracias a la guitarra y sus diferentes variedades) se difunde entre los españoles pero también los mestizos y criollos. En 1584 en Buenos Aires, recién fundado por Juan de Garay, se vende un terreno por un caballo y una guitarra.

La fiesta criolla pertenece a este ámbito, pero no puede ser dissociada de la expresión religiosa mestiza que implica aprendizaje instrumental, exhibición, rivalidad y que implica la creación de nuevas identidades (entre cofradías, barrios, grupos) y de nuevas identificaciones.



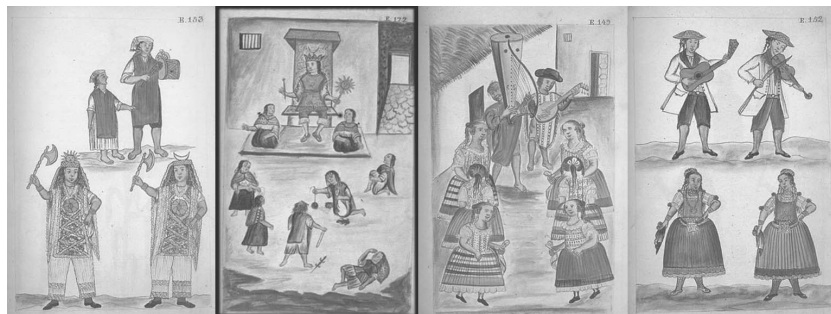
La Iglesia no extirpó las fiestas indígenas; el dominico Diego Durán en México es al respecto muy explícito [1570]. “Todos los pueblos tienen fiestas”, dice, y por lo tanto es impensable extirparlas (porque es imposible y porque tampoco conviene)². El mismo desfila como los indígenas con un ramo de flores en una fiesta cristiana que coincide con la celebración de Tezcatlipoca. Para él se trata de una costumbre antigua y no de una idolatría. Una costumbre, un hábito, que encubre, fagocita en cierto modo el contenido pagano. La introducción de elementos profanos dentro de lo religioso es quizás elemento más importante de la estrategia de la evangelización.

Los jesuitas desarrollan con gran éxito una “pedagogía de la teatralidad”. La Compañía se vale de la estética para atraer a los indígenas y a los negros a la Iglesia. Las referencias son muy abundantes sobre la importancia de la música. Los niños aprenden a cantar y a tañer instrumentos europeos “en su lengua y la nuestra tomaban todos con

² Cfr. (Durán, 1980: 113).

mucho gusto” (Arequipa, 1579), y el virtuosismo es estimulado, creando un sentido de la emulación “y algunos cantores que había allí muy diestros, los ponían en canto de órgano y cantaban en las misas y procesiones el catequismo”³ (*Monumenta Peruana*). Lo mismo sucede en la Nueva España. En Michoacán, y en 1600, los indígenas saben ejecutar las danzas “a la antigua” y las de “estilo español”. La novedad colonial es la ampliación del repertorio musical y danzante. Los indios del Cuzco, por ejemplo, tenían sus cantares propios que acompañaban cada faena “y cada provincia... tenía su manera de bailar, los cuales bailes nunca trocaban; aunque ahora cualquiera nación, en las fiestas de la Iglesia, imita y contrahace los bailes de las otras provincias”.

Estas imitaciones (es decir, la descontextualización de las músicas locales y étnicas) se dan generalmente en las grandes festividades como el Corpus Christi. Esto puede sorprendernos ya que en el Perú, por ejemplo, esta gran fiesta (que coincide con el Inti Raymi) implica una exhibición teatralizada de las élites incaicas, que desfilan con sus trajes y sus plumas. En el Cuzco, 1600, la cofradía del Nombre de Jesús “acompañando la procesión que se hace en esta ciudad, van a ella más de 500 personas muy bien aderezadas y los veinticuatro de la cofradía (regidores), que son 150, llevan sus cirios encendidos en las manos con las armas de Jesús en ellos, vestidos los indios con camisetas blancas y acollas (manto que ce desde la cabeza) o mantas coloradas, que es su vestido, unos lo llevan de grana con pasamanos de oro, otros de damasco y terciopelo y tela guarnecido de plata y oro, y entre éstos los indios que hay en esta ciudad de casta de los Reyes de esta tierra, que son ingas, van con el vestido y particulares insignias de él, vestidos al modo y usanza de los Ingas reyes.



³ *Monumenta Peruana*, II, A. Egaña Ed., Roma, 1958 p. 631.

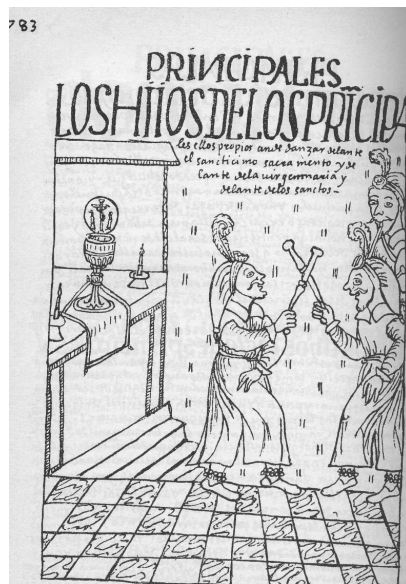
Llevan en su procesión este orden: va el prioste adelante, que es un inga principal, ricamente vestido, y el pendón que lleva en la mano vistosamente labrado de damasco carmesí con las insignias de la cofradía, todo el pendón va lleno de vidrieras y cristales puestos en encajes galanos para que resplandezcan y hagan una muy lucida vista y reverberación con el sol y la lança o vara que lleva es de plata; a los lados del pendón van dos indios con dos ricas mazas de plata en sus hombros, luego siguen los cofrades y los veinticuatro y en el último lugar las andas que son de plata, de una labor muy prima, con un Niño Jesús [...] y lo que tiene la cofradía en orlos, chirimías, cornetas, flautas, bajones y trompetas y cera y otras cosas, vale 12.000 ducados”.

Esto también se da en Quito (1609): “iban muchas danzas de indios grandes y pequeños y no faltaron indios Moscas que danzaron al modo del Nuevo reyno [...] y un escuadrón de turcos con sus turbantes y adargas”.

La fiesta religiosa es mestiza. Los “reyes” antiguos aparecen separados de las comunidades que adquieren una identidad genérica, “indígena”, que mas tarde será también “serrana”, en oposición a la costa. La fiesta religiosa admite danzas antiguas a condición que éstas se integren en el marco religioso. Guamán es explícito al respecto.

Se dirige a los principales y a sus hijos legítimos (la élite), “que dansen y hagan taquies y haylli (nombra una serie de bailes como los chimos, los antisuyus y los uacos) “y dansas de españoles y de negros y otras dansas de los yndios han de dansar delante del Santísimo Sacramento y delante de la Virgen María y de los santos en las fiestas y pascuas [...] no lo haciendo que sean castigados”. Lo que aquí está criticando es justamente lo que hemos visto en la primera imagen de esta presentación.

Las cofradías también integran a los negros esclavos y libres, morenos o criollos. Los Jesuitas se felicitan de haber

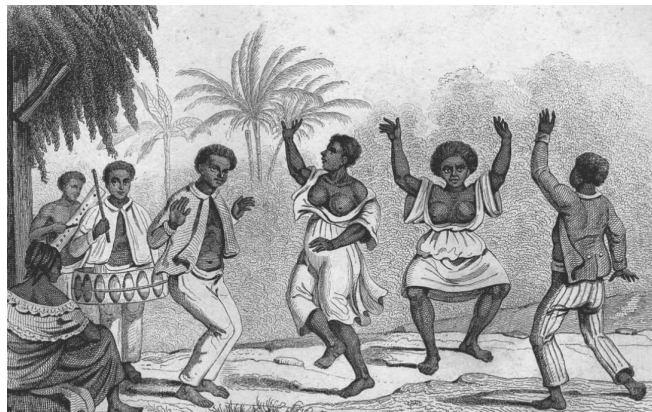


erradicado las “juntas y los atabales”, aunque estas declaraciones suenan mas como la expresión de un deseo. “Quiérennos tanto los negros [...] aunque estén de bodas y bailes, que suelen haber 500 juntos, en entrando uno de los nuestros (van a la doctrina)” (Lima, 1569) (20.000 negros en Lima). Lo mismo ocurre en México, donde 2000 morenos están congregados en la cofradía de los Desamparados hacia 1600.

y cuando no se hubiera hecho otra cosa sino evitar los bayles y *zambras* que las fiestas y los domingos solían hacer con no pequeño daño de sus almas, y perjuicio de la república, armando allí sus embustes, se tuviera por digna ocupación de la Compañía el entretenerlos⁴.

El término de zambra utilizado es interesante porque se trata de un baile morisco particularmente sensual, al son de castañuelas y de tamborcillos. Las zambras animan los eventos domésticos y los cortejos.

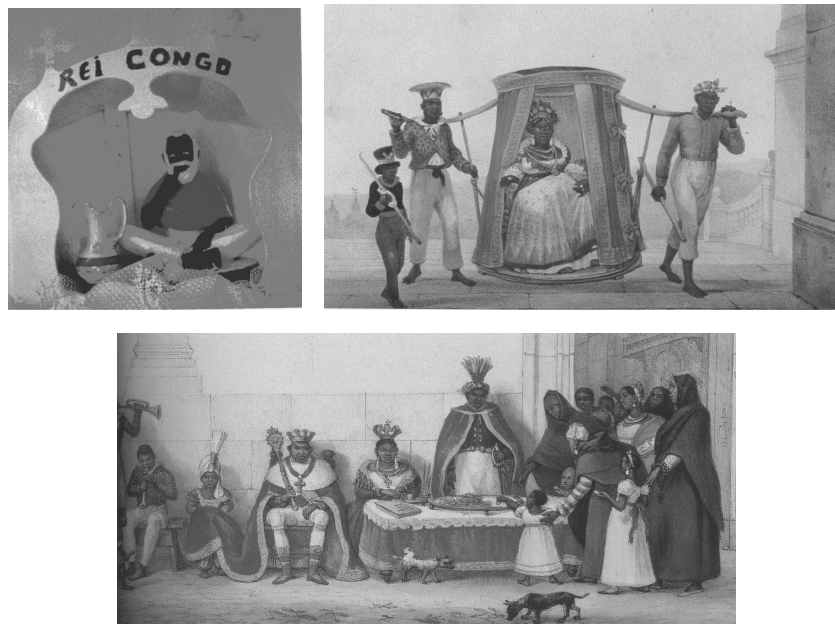
En un grabado alemán que lleva el título de “danza morisca”, se puede ver una pareja que marca el ritmo con los dedos, como la muchacha peruana de Guaman Poma (Arié, 1984: 321). La Zarabanda española del siglo XVI, antes de convertirse en una música culta en el XVIII, era “un baile bien conocido... alegre y lascivo porque se hace con meneos del cuerpo descompuestos” (Covarrubias).



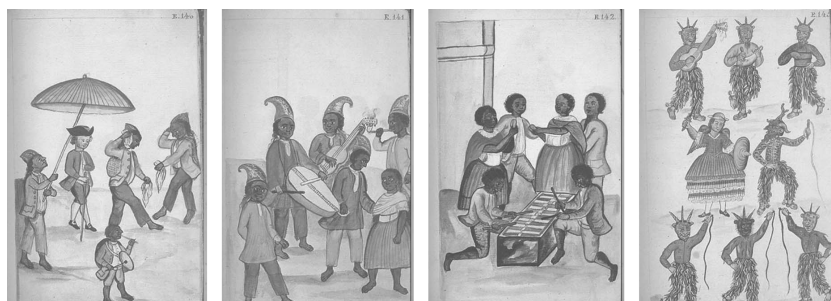
Lo que conviene destacar aquí es la sensualidad de los gestos de los morenos, explicables por la bajeza de su condición, pero deleitables también puesto que esas danzas tienen mucho éxito entre el público,

⁴ *Monumenta Mexicana*, VII, A. Egaña Ed., Roma, 1981, pp. 587-588.

cuando en ciertas ocasiones como la san Benito u otras festividades (entradas de algún virrey, Los Reyes, fiesta del santo patrono de la cofradía) se les permite ir con sus instrumentos. Los negros (como los ingas o los muiscas o los mexicanos) tienen también sus “reyes” y sus “reinas”. En estos acontecimientos locales las cofradías de los Congos desempeñan un papel crucial en toda América y han dado origen a las congadas (Brasil, Caribe, Río de la Plata).



Sin poder aquí entrar en el detalle apasionante de estas congadas y de estas coronaciones, compatibles con la sociedad barroca jerárquica, es necesario insistir sobre la especificidad africana de esta matriz popular musical. Contrariamente a los indígenas, que son demográficamente poco numerosos y la mayoría, campesinos, los negros y mulatos son urbanos, muy numerosos y sobre todo constantemente confrontados a otros esclavos que llegan de África. La revitalización musical es pues constante a lo largo de tres siglos y medio (si incluimos a Cuba y a Brasil), y también es constante la dinámica entre negros criollos y libres y negros esclavos bozales. La descontextualización inicial de los africanos, así como la ubicuidad de esta población favorecen la hibridación.



En el corpus colonial de Martínez Compañón la influencia negra es considerable. Varias letras recogidas por el obispo de la diócesis de Trujillo mencionan a la zamba o a la china. Danza de los negritos: en 1790 aparece en la lista de las danzas del Cercado. Indios disfrazados de negros a la manera de los verdaderos. Estos ejemplos peruanos muestran que tradiciones de orígenes culturales distintos, han producido a fines del XVIII expresiones criollas propias de las castas pero apreciadas, como puede verse en las acuarelas, por clases mas holgadas.

Evidentemente la identificación funciona puesto que las letras recogidas hablan de ingratitud, de soledad, de corazón de piedra, de arroyo de lágrimas. Por otra parte las alusiones sexuales con doble sentido abren a hombres y mujeres un espacio lúdico que contrarresta la violencia cotidiana. La música exclusivamente étnica no hubiera podido contribuir a esta criollización que fue el primer paso hacia la música latina del siglo XX.

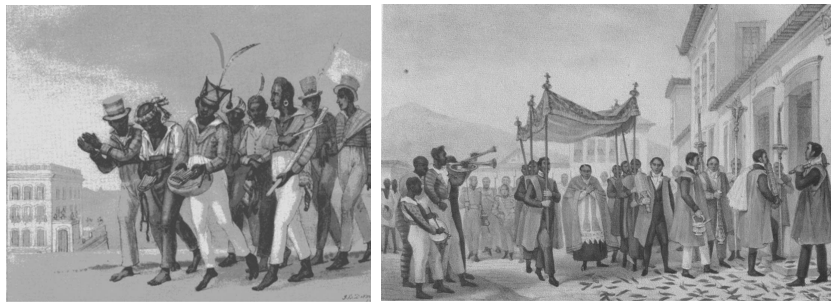
Hacia la música popular: fandangos y décimas

La Música religiosa y las músicas profanas coexisten, ya desde el comienzo de la evangelización. En el Perú, los *villancicos* interpretados como “cachuas” (qawcha); y la poesía culta de origen peninsular (aquí bajo la forma de décimas) canta, a la manera de los romances clásicos, la ejecución del “Tupamaro de Caxamarca”: “Quando la pena en el centro / se encuentra con el sentido / suspiro es aquel sonido / que resulta del encuentro”.

Este Inca Tupamaro es una imagen condensada de los dos Incas ejecutados, aunque quizás haya también un eco de la insurrección de Tupac Amaru Condorcanqui, líder de la rebelión de 1780.

Otro ejemplo de movilización de las emociones de gente “de todos los estados” es la ejecución de saetas en procesión nocturna, como en Santa Fe (1689), “que la destreza del cazador no tanto consiste en el tirar de las saetas sino en conocer con cuales podría herir mejor y lograr los tiros que hace”. Las coplas consisten en versops octosílabos:

“Confieffate enteramente/no te mueras de repente/ que sabes alma profana/ si llegarás a mañana/ Cuantos son los que anohecen/ y en el infierno amanecen” (Bernand, 1989: 789-815).



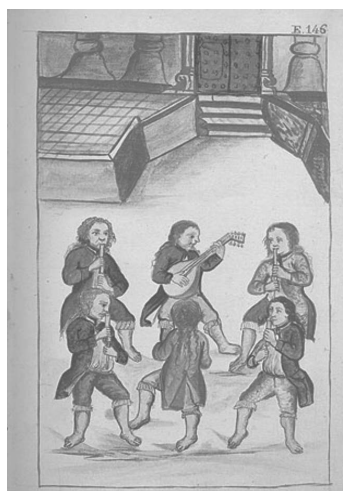
En las ciudades, la existencia de espacios públicos marginales (pulperías, tabernas, chinganas) favorece la ejecución de músicas populares conocidas bajo el nombre genérico de fandangos. Los fandangos parecen desarrollarse con la proliferación de mestizajes o castas, que acuden a los *fandangos* –otra palabra de origen andaluz, es decir, a las reuniones o juntas festivas. Por extensión, la música que se toca allí. En Andalucía, se bailaba un aire de ese nombre y de compás ternario.



Contrariamente a los bailes de salón, los fandangos requerían movimientos de caderas y eran acompañados por “zapateados” como en el punto cubano que se desarrolla en la segunda mitad del XIX. El Diccionario de Autoridades afirma que su nombre viene de la voz mandinga “fanda”, que significa “reunión”. De esa etimología no podemos estar seguros, pero sí de la difusión de esta palabra en toda América. En toda América se difunde el fandango, “antiguo baile español a tres tiempos, y con un movimiento vivo y apasionado; música y coplas con que se acompaña y por extensión, alboroto”.

El fandango puede abarcar una serie de variedades rítmicas como los *jarabes*, *chuchumbés*, *mariacumbés*, nombres que tienen evidentes resonancias africanas. El toque lascivo “africano” es un tema recurrente. El jarabe “gatuno” que se bailaba imitando los movimientos felinos y maullando:

Venga ya Juana, comadre
déjese de misticismos
bailaremos el jarabe
y perderemos el juicio
no hay nada que a mi me cuadre
como este zangolotito.



El *chuchumbé* originario de Cuba llega a Veracruz en el último tercio del siglo XVIII, y con el *sacamandú*, se pone de moda rápidamente. En Jalapa (México), en 1772, se oyó un *chuchumbé* endiablado en una iglesia, durante la celebración de la Navidad⁵. Alejo Carpentier coloca esta danza, precursora de la *guaracha* y de la *rumba*, dentro de la misma categoría que la *calenda*, los *batuques*, los *fandangos* y los *candombes*⁶. El fandango caldea los ánimos de la plebe de color, como en Cartagena, y esas reuniones se terminan en borracheras y desórdenes, según Jorge Juan y Antonio de Ulloa.

Los *fandangos* del vulgo se terminan en desórdenes, aguardiente y movimientos indecentes y escandalosos, comentan Jorge Juan et Antonio

⁵ (Alberro, 1992: 95).

⁶ (Carpentier, 1979: 57-65).

de Ulloa. En México, igualmente, a comienzos del siglo XVIII, el viajero francés Jean de Monségur nota el éxito de estos bailes, que constituyen la ocasión de lucir las mejores prendas:

Il n'y a guère de jours de la semaine qu'il n'y ait plusieurs *fandangos* ou bals dans la ville de Mexico, tant chez le commun peuple que chez ceux qui sont au dessus[...] ; les métisses, les indiennes, les mulâtres et les négresses [...] il n'est que trop commun de les voir dans tous ces *fandangos* continuels, chargées de belles étoffes, de quelques pierres fines et de beaucoup de perles⁷.

A ambas márgenes del Río de la Plata, los fandangos acompañan los velorios.

Hacia mediados del siglo XVIII, las cofradías y las fiestas religiosas empiezan a declinar. Otros espacios acogen a los danzantes, los *corrales* de los barrios plebeyos de Lima o los tangos y tambores de Cuba y del Río de la Plata, así como las tabernas, los teatros y los salones. En todos los barrios limeños existen academias de baile donde la gente se reúne para divertirse y aprender pasos nuevos. Allí los negros y los mulatos son numerosos. Los jóvenes de las élites frecuentan esos lugares pero también tocan la música hegemónica, la de los amos, introduciendo en ella los ritmos africanos, y bailándola a su modo. El ejemplo más conocido es el de los “negros franceses”, esclavos de Santo Domingo que llegan a Santiago de Cuba con sus amos, huyendo de la insurrección de los esclavos. Estos músicos despojan a las polkas, valeses y contradanzas de su rigidez burguesa y las acompañan de percusiones, al ritmo del famoso “cinquillo”, que consiste en la superposición de 5 notas con un conjunto de dos.

El fandango construye una categoría musical genérica caracterizada por la sensualidad de los movimientos, una categoría subversiva que trasciende las fronteras de las clases sociales. Moreau de Saint Méry describe un baile de medianoche en Santo Domingo, en 1785. Los negros siguen divertidos las figuras de los danzantes desde los palcos pero prefieren sus bailes “comunes a todos los que han nacido en la colonia y que los practican casi desde que nacen”. Se refiere a *calenda* (*kalinga*, *calunda*), llamada *congo* en Cayenne y *fandango* por los españoles:

Le talent pour la danseuse est dans la perfection avec laquelle elle peut faire mouvoir ses hanches et la partie inférieure de ses reins en conservant tout le reste du corps dans une espèce d'immobilité qui ne lui fait pas perdre les faibles agitations de ses bras qui balancent les deux extrémités d'un

⁷ (Monségur, 2002: 77-78).

mouchoir ou de son jupon. Un danseur s'approche d'elle [la touche presque], recule, s'élançe encore et la provoque à la lutte la plus séduisante et bientôt elle offre un tableau dont tous les traits, d'abord voluptueux, deviennent ensuite lascifs (Saint-Méry, 1797: 44-45).

En México, esas reuniones danzantes brindan la ocasión de lucir sus mejores trajes:

Il n'y a guère de jours de la semaine qu'il n'y ait plusieurs *fandangos* ou bals dans la ville de Mexico, tant chez le commun peuple que chez ceux qui sont au-dessus[...] ; les métisses, les indiennes, les mulâtres et les négresses [...] il n'est que trop commun de les voir dans tous ces *fandangos* continuels, chargées de belles étoffes, de quelques pierres fines et de beaucoup de perles. (Monségur, 2002: 77-78).

Mucho más tarde, en enero de 1888, en Guadalajara (México), cuando había espectáculo en el teatro Apolo, “un miserable y ridículo mariachi tocaba en la calle y se escuchaba la *tambora* en todo el barrio⁸. La referencia a ese instrumento revela la influencia africana en lo que posteriormente será la música nacional mexicana. El término de “fandango” sigue siendo utilizado en el siglo XIX. En 1895 el diccionario de Félix Ramos Duarte define al “mariachi” como “fandango, baile de la gente del pueblo”.

Hacia la misma época (mediados del XVIII), el cronista Concolorcorvo, seudónimo de Carrió de la Vandra, describe las danzas de los negros del Perú como “manifestaciones de grosería salvaje” (Vandra, 1961: 226-236). Sus danzas, escribe, se limitan a menear las caderas de manera indecente, acompañando estos movimientos obscenos de gestos ridículos que le hacen pensar en un sabbat de brujas. También menciona la utilización de quijadas de burro para las percusiones. Estas se convertirán en el acompañamiento indispensable de la zamacueca “criolla”, y de la “marinera” peruana, después de la guerra del Pacífico. Encontramos el mismo término en el Brasil⁹.

Décimas y octosílabos

Se canta también en los fandangos, para enamorar a las mujeres y provocar a los rivales. Juegos de palabras, metáforas, ingenio son

⁸ Cfr. (Stanford, 1963: 75-76).

⁹ Silvio Caldas, en una grabación de los años 1920, “Morena bouca de oro”, canta a una mulata de “brasa” que está en un terreiro (lugar en donde se celebran los cultos de posesión) y le dice que su corazón “è um fandango”, canción del CD Frémeau et Associés, n°159, *Samba, batuque, partido alto, samba canção*, 1958.

cualidades que dan al que las posee una fama que puede ir más allá de los límites del vecindario. El género poético más frecuente es la décima. En Cuba, la décima aparece publicada en 1762. Se transforma en romances y en corridos mexicanos; entra en el punto cubano, que surge en la segunda mitad del XIX (ritmo de $\frac{3}{4}$). El punto está acompañado por un zapateado. Lo importante en el punto cubano tradicional es el virtuosismo del recitante en la controversia.

Las décimas cubanas tienen un origen canario y constituyen la poesía del campesino guajiro. Pero también las encontramos entre los afrocubanos, en la rumba. Posiblemente se originan a comienzos del XX, con las migraciones rurales a la ciudad, aunque según otros estudiosos aparece ya en 1830 entre los esclavos domésticos, que cantaban el “llanto”, un punto cubano utilizando una pequeña guitarra, el tiple. Evolución del punto en coros de guaguancó, luego rumbas. La rumba como “descarga”, sobre todo en situaciones informales. Instrumentos: la conga, la clave, los palitos (tambores). La tradición no adopta guitarras ni instrumentos melódicos de cuerda. Ritmo de cuatro por cuatro. La rumba se baila por parejas que salen y compiten, durante horas.

Estas décimas son la expresión poética, estética, de lo cotidiano. Sobre repentistas: “yo también soy campesino, yo también en el camino creí en una ilusión...”. La individualidad del ser. Amor, patriotismo y traición. En el norte de Guanajuato hay valonas “decimales”. La valona puede ser cantada en un fandango o en un mariachi: “en este caso los bailadores descansaban y el músico de arpa, bajándose el sombrero y tapándose la cara con su frazada”, empezaba a entonar entre dientes la valona: primero los cuatro versos o “planta”.

En las disputas musicales cada participante exhibe sus talentos y es difícil sustraerse a este reto. El virtuosismo rítmico de los fandangos tiene su contra partida en los florilegios de las décimas. Pero las letras pueden también ser subversivas: en 1768 la Inquisición detuvo en Michoacán a un tal Pablo Joseph Loza, acusado de haber cantado coplas que mostraban la inanidad de Dios en el transcurso de un fandango en una taberna¹⁰: “Nadie se valga de Dios / Dios no es bueno para nada / quien se valiera de Dios / Su alma será condenada. Este género ha sido ampliamente utilizado en el Siglo de Oro español por Calderón de la Barca. Estas coplas fueron entonadas en un “fandango”, “es decir, en un baile, un festejo”. El autor del texto, un tal Miguel Gallardo, era mulato, “de oficio obrajero”.

¹⁰ Cfr. (Ochoa Serrano, 1992: 32-33).

Canciones “heréticas” que en cierto modo prefiguran los cantos contestatarios del siglo XX. Los octosílabos también se infiltran en el tango argentino y algunas composiciones como la célebre “Mi noche triste” de Pascual Contursi (1917), utilizan esta métrica pero con palabras salidas de la jerga de los lupanares, contrarias a las convenciones burguesas¹¹.

A pesar de las frecuentes menciones a los fandangos, el género no ha sido identificado con precisión. Sabemos que las percusiones y las guitarras eran ineludibles en los fandangos. Pero ¿cuál era el ritmo? Podemos avanzar una hipótesis. Es conocida la difusión de la habanera en toda América, melodía que tuvo una influencia preponderante en todas las músicas del continente, siendo su estructura rítmica: una corchea punteada, una semicorchea y dos corcheas, estructura que se halla en casi todo el continente. Pero la rapidez de su difusión tiende a probar que el público estaba ya acostumbrado a este tipo de fórmula rítmica. Es probable que el fandango haya utilizado el “tresillo” cubano: dos corcheas punteadas / una corchea, que según algunos especialistas sería el paradigma de las estructuras universales rítmicas de América latina.

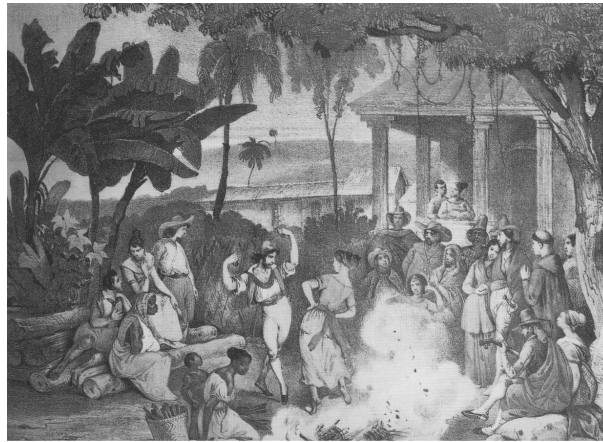
Dos conjuntos se destacan en Cuba, el de la rumba afrocubana y el de los *puntos*, de origen europeo, que alterna compases de tres por cuatro y de seis por ocho. Hablando de la rumba, Yvonne Daniel señala que se trata de una puesta en escena de la seducción, de la conquista sexual y de la virilidad. Esta definición conviene a todas las músicas de los criollos como la cueca, la zamba, la marinera y todos los bailes derivados del fandango, que conllevan juegos de pañuelos, revoleo de faldas y enaguas y movimientos de cadera. La música de los criollos, con sus variantes y sus géneros, no sólo es movimiento corporal sino también un discurso sobre el amor: la pasión, la sexualidad pícaro o el abandono.

Música y nación

Entre 1790 y 1868 se desarrollan en Cuba géneros musicales mestizos, siendo el más conocido la contradanza africanizada, es decir la habanera. Esta circulación de géneros, religioso, clásico, popular, africano, burgués,

¹¹ Dos estrofas de diez octosílabos (“percanta que me amuraste” y “de noche cuando me acuesto” enmarcan una estrofa de siete versos “cuando voy a mi cotorro”).

rural, urbano es un rasgo esencial de las estéticas mestizas. La fórmula canónica de la habanera aparece en la mayoría de los géneros. En el Río de la Plata se vuelve milonga y tango; en México y en Cuba, bolero; en Río de Janeiro, renace bajo la forma de *chôro*. Inclusive el *ragtime* es afectado por “el cromatismo español” que para el gran pianista Jelly Roll Morton era esencial. Hacia el último tercio del siglo XIX, esas músicas híbridas se convierten en la expresión de la identidad nacional. En 1880, en Río, el maxixe (mezcla de tango argentino y de lundu, de habanera y de polka) se convierte en la primera danza brasileña.



La abolición de la esclavitud es celebrada en Brasil al son de las primeras sambas, derivadas de la polka sincopada e influenciada por el *ragtime*. Rol de los intelectuales como Buarque de Holanda o Gilberto Freyre, que escriben letras de sambas. Proliferación de *gafieras*, salas de baile y en 1939, el Carnaval de Río de Janeiro es proclamado fiesta nacional y símbolo de la brasilianidad, proyectando en el mundo entero los morros y las favelas de Río de Janeiro.

En ambas márgenes del Río de la Plata y en las zonas marginales, el tango se impone a partir de 1880, transformando la milonga de origen africano en un baile cantado melancólico y singular, con la introducción del bandoneón. Contrariamente a la mayoría de las músicas latinoamericanas, el tango es introspección y nostalgia, influido por la ola migratoria que inquieta y borra las marcas tradicionales. Emblema de la argentinidad. Importancia de los intelectuales, como Jorge Luis Borges.

En México el mariachi pasa a las élites y se adapta al piano, al salterio y al pianoforte. En 1895, la administración de Porfirio Díaz recoge música popular en todos los estados de la república para formar colecciones de aires nacionales. “Rafael Méndez Moreno escribe que en septiembre de 1905, el administrador de una hacienda coculense, por instrucciones del propietario, llevó a Guadalajara y de allí a México el mariachi de Justo Villa, a tocar tanto en el onomástico de Porfirio Díaz como en las fiestas patrias de aquel año”. Lázaro Cárdenas busca en las masas su mexicanidad. El mariachi se convierte en el prototipo de la música nacional “reforzado en el gusto popular por las fonolas, radios y cine entre otros medios... a comienzos de los 40, Antonio Gómezanda pretende llevarlo a las alturas en tres actos, a la ópera (Mariachi, ópera ranchera en tres actos) [Jorge Negrete]. El indigenismo andino rechazará lo criollo como forma adulterada y buscará las raíces del canto indígena. En el noroeste de la Argentina, eruditos salteños, reaccionando contra el tango, música de inmigrantes, compilan música folklórica (zambas, bagualas), expresión criolla y nacional”.

Músicas latinas

Emergencia de las masas como actores políticos nuevos y valoración de lo popular por los gobiernos populistas. La radio, los discos y el cine propulsan estas composiciones a nivel internacional, creando un nuevo tipo de oralidad, la oralidad mediatizada (Zumthor), diferida en el tiempo y en el espacio. La rumba, la samba, el bolero, el tango, la ranchera, se convierten en pasiones urbanas como el fútbol. Los



Estados Unidos son el principal agente de la globalización porque dominan el mercado de la grabación sonora. También el cine se inspira en esta música latina caracterizada por la sensualidad y la expresión de

las emociones, no toleradas en el contexto americano de la época. América latina es el reflejo salvaje, prístino, de los Estados Unidos.

El cine populariza una imagen alternativa de América donde triunfan las pulsiones y la pasión. La célebre cantante Carmen Miranda es la encarnación hollywoodense de esta latinidad híbrida de tangos, sambas y rumbas, con un decorado de palmeras, bananos y cocoteros. La rumba de salón difundida por Xavier Cugat encuentra su consagración en la Exposición mundial de Chicago de 1932. Después Desi Arnaz será el rey de la conga y embajador de la latinidad recreada y revitalizada por los Estados Unidos. Otro éxito latino es el mambo (1950, Dámaso Pérez Prado) con sus variantes cha cha cha, pachanga y lambada (regional, de Bolivia; nacional de Brasil tropical) e internacional, una vez que sus elementos étnicos hayan sido borrados. Finalmente la salsa de los latinos de NY invade el mercado internacional lanzada principalmente por un mexicano, Santana.

No faltan ejemplos para identificar la “americanización” de melodía y de ritmos europeos y africanos, proceso que precede la globalización de la música popular y su exportación. La creación o la preservación de ciertos valores morales (del poder del amor, del destino, del sufrimiento, de la pobreza honesta o de la marginalidad rebelde) provocan emociones compartidas e identificaciones que impregnan o modelan las conductas, mucho más intensamente que los textos escolares o las proclamas oficiales **C**