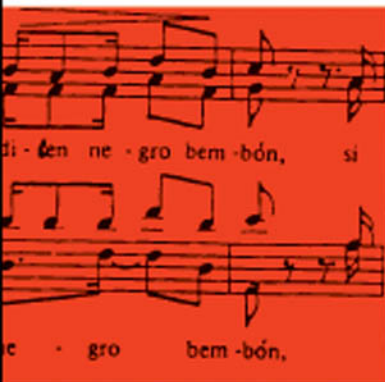




Pensamiento caribeño

Antonio
GARCÍA
DE LEÓN
GRIEGO

El mar de los deseos
El Caribe hispano musical
Historia y contrapunto



siglo
veintiuno
editores



ESTADO LIBRE Y SOBERANO
DE QUINTANA ROO



UNIVERSIDAD DE QUINTANA ROO



historia

EL MAR DE LOS DESEOS

EL CARIBE HISPANO MUSICAL.
HISTORIA Y CONTRAPUNTO

por

ANTONIO GARCÍA DE LEÓN GRIEGO





siglo veintiuno editores, s.a. de c.v.

CERRO DEL AGUA 248, DELEGACIÓN COYOACÁN, 04310, MÉXICO, D.F.

siglo xxi editores argentina, s.a.

LAVALLE 1634, 11 A, C1048AAN, BUENOS AIRES, ARGENTINA

portada de marina garone

primera edición, 2002

© siglo xxi editores, s. a. de c. v.

en coedición con el gobierno del estado

libre y soberano de quintana roo

isbn 968-23-2362-2

AGRADECIMIENTOS

Este trabajo no hubiera sido posible sin la dedicada colaboración de mi compañera Liza Rumazo, a quien está dedicado este libro.

También agradezco el apoyo del Fideicomiso para la Cultura México-Estados Unidos, quien sostuvo la investigación en dos fases entre 1999 y 2001, en el marco del Proyecto 99MCA07, titulado *Vinculaciones de la música popular de Veracruz y Puerto Rico*. Dicho proyecto nos permitió trabajar los archivos de México, España y Venezuela; también hizo posible viajar a Puerto Rico, para efectuar allí grabaciones y trabajo de campo y archivo, así como a otros países del Caribe insular y de Tierra Firme. Agradecemos también el apoyo y la comprensión de varios investigadores y músicos de México, Puerto Rico, Estados Unidos, Cuba, Venezuela, Santo Domingo y Colombia, cuyos trabajos y testimonios se hallan citados en el texto: en especial de don Ricardo Alegría, gran conocedor y amante de su mar y de su isla, y director del Centro de Estudios Avanzados de Puerto Rico y el Caribe. Así, la investigación, originalmente limitada a Veracruz y Puerto Rico, pudo extenderse a un horizonte más ambicioso gracias a estos apoyos, enmarcándose en el contexto del Gran Caribe.

*Porque creo que allí es el Paraíso Terrenal,
adonde no puede llegar nadie, salvo por
voluntad divina...*

CRISTÓBAL COLÓN
La carta...facsimil, Madrid, 1958

INTRODUCCIÓN

UNA LENGUA COMÚN EN CANTARES DE IDA Y VUELTA

Cuando decidimos enlazar el abigarrado complejo cultural hecho de música y literatura cantada —los horizontes musicales del Caribe colonial—, nos encontramos con un continente inmaterial hecho de canturías y controversias, una Atlántida de mentalidades que está construida de fragmentos, cubierta de una gran variedad de indicios que aparecen dispersos en el gigantesco espacio geopolítico de lo que fueron los reinos de España y Portugal en el periodo colonial americano. Este cuerpo forma parte de un universo en gran medida sumergido, como el pecio de un naufragio de restos dispersados sobre un estuario de baja profundidad, de una capa sepultada por otras pero que muestra todavía gran vitalidad y coherencia. Estos remanentes habitan a la deriva en un horizonte común que, como todo hecho cultural, se recrea y se adapta permanentemente sin perder la impronta de sus orígenes.

Porque cuando se escuchan las formas del acompañamiento musical y del canto para la improvisación de la décima *espinela* en Canarias y en América, la tonada universal del *punto guajiro* cubano, del *galerón* del Oriente venezolano, de la *guajira* andaluza, el *zapateado jarocho*, el *punto* canario o la *mejorana* panameña —por solamente hablar de algunos entre varios ejemplos—, no cabe duda de que estamos ante un lenguaje compartido, o ante los restos de un género común dispersado, estallado en un inmenso continente cultural cuya coherencia suele pasar muchas veces desapercibida. Esta sensación de parentesco, que ocurre cuando los músicos y ejecutantes de una u otra parte escuchan por primera vez a los demás géneros, identificándolos como un lenguaje que pueden entender y ejecutar, alude a la lírica en español con formas poéticas específicas, a las dotaciones instrumentales, los ritmos y las danzas zapateadas en una extensa parte del mundo ibérico, es decir, del mundo de habla española y portuguesa que en cierto momento constituyó una inmensa comunidad estrechamente vincu-

lada por el comercio y por estas redes culturales. A ese mundo perteneció el espectro musical y poético del primer Caribe colonial, conocido en todas sus regiones como *fandango*, en alusión a un género de ida y vuelta y a la fiesta en torno a una tarima.

Por ser el motivo alrededor del cual construimos este ensayo, trataremos de confrontarlo y reconstruirlo insistiendo en su carácter de lenguaje único, resaltando su condición de código compartido y aplicando sobre él la óptica de una particular lingüística histórica, cuyo resultado nos conduce poco a poco hacia un “cancionero” original, del cual parecen haberse derivado todas las variantes actuales que aquí mencionaremos. Es decir, que hoy nos encontramos ante una colección dispersa de tonadas, canciones, sones y danzas, de formas expresivas emanadas de la antigua lírica medieval hispana, de sus derivados en los siglos XVI y XVII y de un tipo específico de apropiación literaria oral, o de la música y la danza, que no tiene ahora la intercomunicación que tuvo en el pasado.

A lo largo de este ensayo consideramos a los complejos líricos y musicales como lenguajes, dotados de tradiciones asociadas, concebidos como todo un sistema de comunicación cultural que, en ésta, como en otras regiones del mundo, caracterizan a grupos sociales “tónicamente organizados”, para usar el término aplicado por Blacking en su sugerente ensayo sobre el sentido musical.¹ Llevando esta idea un poco más adelante, este lenguaje sufre, al igual que los lenguajes naturales, de cambios de adaptabilidad que evolucionan con el tiempo hacia “variantes dialectales” de las manifestaciones tradicionales, en donde las “isoglosas” e “isomusas” pueden así ser puestas sobre un mapa, y en cuyo despliegue se pueden aplicar los mismos criterios usados por la lingüística histórica para la reconstrucción de los rasgos y las totalidades de estos códigos en su forma anterior. Estos lenguajes, sobre todo en ambientes de turbulencia como los del Caribe, sufren también procesos de fusión y mezcla, generando formas híbridas, lenguajes *pidgin*, *papiamentos* musicales que acompañan y semejan a las lenguas naturales de mezcla, tan características de los espacios de fricción creados por el comercio y la interacción étnica, racial y cultural: es decir, códigos de comunicación adecuados a la inestabilidad y al cambio de sociedades en formación.

¹ John Blacking, *Le sens musical...*, 1980.

Y al igual que en la lingüística histórica y en la reconstrucción de las “protoformas”, resulta fundamental y es posible datar estos rasgos de manera acumulativa y cronológica, relacionándolos con las instituciones y los procesos económicos, comerciales y sociales que sirven de trama para el tejido cultural. Así, en una región conformada y labrada por el mercado, resulta inseparable el tráfico de las mercancías y los productos materiales con el *comercio inmaterial* de estos rasgos culturales mantenidos por la tradición, es decir, por la apropiación colectiva y el intercambio, ambos dotados de sentido histórico y que trascienden las generaciones, al constituirse en hechos culturales heredados y sustraídos del devenir histórico por medio de la dinámica repetitiva de la tradición. Asimismo, algunos músicos del periodo en que estos rasgos se formaron, como el guitarrista Luis de Briceño en 1626, eran perfectamente conscientes de este carácter inmaterial y del “valor particular” de su arte como “mercancía” asociada simbólicamente, por las vías del Siglo de Oro, al “tesoro americano”.²

El *Diccionario de Autoridades*, un inventario del léxico español del siglo XVIII, cuando se refiere al término *fandango*, que tanto resume la totalidad de este cancionero tañido en la guitarra española de cinco órdenes, menciona que esta expresión afroespañola tenía que ver con un género y una fiesta acompañada de instrumentos de cuerda, con las danzas y cantos aprendidos y apropiados por “los españoles que han estado en las Indias”, subrayando su carácter alegre, mestizo y universal en el Atlántico de Sevilla, carácter continuado en los *fandangos* para cuerdas de Santiago de Murcia, el Padre Soler, Domenico Scarlatti y Luigi Boccherini, a fin de cuentas derivados de los compuestos desde el siglo XVII por Manuel de Sumaya y Sebastián de Aguirre, en una Nueva España en donde el *fandango* era desde entonces moneda corriente popular apropiada por los músicos instruidos. Todo en una continuación de esa permanente inmersión de los colonizadores ibéricos en las aguas erotizadas de los ritmos afroantillanos y el mestizaje. Por todo ello, el padre Labat, un capellán de los plantadores y observador del Caribe francés del siglo XVIII, no podía menos que escandalizarse de la apropiación que los “españoles” hacían de la *calenda*, una forma primigenia de la rumba afroantillana, reproduciéndola a su

² Cf. Luis de Briceño, *Método...*, 1626.

manera y diseminándola por todas partes: pues “los españoles la han aprendido de los negros y la bailan en toda la América de igual manera que aquellos”, constituyendo “la mayor parte de sus diversiones y aun de sus devociones”.³

Lo que queremos destacar es que este “cancionero” es la muestra de la capacidad creativa asociada a los grandes complejos económicos, a la construcción de un espacio histórico particular durante los siglos coloniales. Los indicios que hoy muestra son, curiosamente, una de las mejores herramientas para la reconstrucción histórica y cultural de ese espacio. Por ello insistimos en que no es posible analizarlo sin remitirlo a la historia, y que en sí mismo constituye también una fuente histórica invaluable. Las formas literarias de este cancionero son las mismas que se popularizaron en España y América en los siglos xvi y xvii: la décima *espinela*, la seguidilla, la cuarteta libre y en romance, la redondilla, la sexteta, la octava real, la ensalada, el villancico y otras variantes de los cánones poéticos cultos y populares del Siglo de Oro, pero sometidos a la conformación de un *ethos* particular, el de la implantación de los imperios ibéricos en el Nuevo Mundo, por lo que hoy se conservan mejor en la América española y portuguesa que en la península ibérica. Las diversas formas de la transición cultural del Renacimiento al Barroco —que en sí reflejan una transformación aun mayor—, aparecen en lo lírico y lo musical varadas en la inmensidad de este cancionero, y permiten además su reconstrucción.

Argeliers León, un estudioso cubano que percibió las ligas estrechas entre la vida material y las formas musicales asociadas, llamó a este piso de expresiones de la historia cultural del Gran Caribe, ahora preponderantemente tradicionales y rurales, el “cancionero ternario

³ R.P. Labat, *Nouveau voyage...* (1722), 1979, pág. 174. Y agrega el escandalizado religioso francés: “De vez en cuando entrelazan los brazos y dan dos o tres vueltas siempre golpeándose los muslos y besándose. Se ve bastante por esta descripción abreviada cuán opuesta al pudor es esta danza. Con todo eso, no deja de ser del gusto de los españoles criollos de América que constituye la mayor parte de sus diversiones y aun de sus devociones. La danzan en sus iglesias y en sus procesiones y las religiosas apenas dejan de bailarla la noche de Navidad sobre un teatro alzado en su coro, frente a su locutorio [...] es verdad que no admiten hombres entre ellas para bailar un baile tan devoto. Quiero creer que lo bailan con una intención completamente pura, pero ¿cuántos espectadores se hallan que lo juzguen tan caritativamente como yo?”

caribeño”,⁴ en donde el primer adjetivo se relaciona con un tipo especial de estructura rítmica, muy característica de las danzas renacentistas, del África bantú y del mundo colonial y que, después, en el mismo Caribe insular —y en especial en las Antillas Mayores de habla hispana—, sería transformado, suplantado y a menudo destruido por un nuevo piso, el de los ritmos binarios de origen más inmediatamente “neoafricano” y del Barroco tardío, que se generalizaron en el mundo caribeño durante el siglo xix con una mayor separación entre el campo y la ciudad, y un nuevo impulso de la trata negrera y la producción de azúcar. Este piso binario se muestra en mucho de lo que hoy es su producto: el complejo musical afroantillano de Cuba, Santo Domingo, Puerto Rico y Colombia, allí donde estas características se dieron hasta finales del xix. Por su parte, y en virtud de su extrema originalidad, este piso neoafricano logró en el siglo xx internacionalizarse y constituir varios géneros urbanos y “populares” que trascendieron sus marcos regionales, como sucedió en especial con la llamada música afrocubana. Por lo contrario, ningún género del cancionero ternario caribeño original logró esta hazaña, posiblemente porque todos se refugiaron en el campo al desarrollarse más la vida urbana a finales del xviii, convirtiéndose en una serie de géneros exclusivamente “campesinos” de cada país.

Hoy, por lo mismo, los fragmentos de ese cancionero ternario yacen dispersos como los restos de un naufragio sobre playas inmensas, aun cuando la metáfora deja de lado el hecho de que no se trata de remanentes muertos o inconexos, sino de toda una dotación sobreviviente que sigue creando otras formas, a partir de esa base común que también ha tendido a fosilizarse, o a mantener rasgos arcaicos —de música barroca y antigua—, en el canto, la versificación, los instrumentos musicales, los tonos, las afinaciones y templos, o bien, en los ritmos, los pasos y protocolos de varios tipos de danza colectiva. Ahora bien, lo que en este ensayo intentamos de principio es sugerir esa coherencia haciéndola evidente, algo que sólo es posible con el auxilio de la historia y aplicando sobre estos variados hechos una mirada especial y única: considerando al mismo tiempo a estas supervivencias vivas en la tradición

⁴ Argeliers León, *Del canto y el tiempo*, 1974.

como indicios claves para la reconstrucción histórica y como formas culturales que pueden trascender su rígido “piso geológico” y alcanzar también rasgos universales. Aquí solamente ofrecemos las posibilidades de mirar todo este inmenso universo cultural en función de los rasgos que le dan coherencia, que ya han sido percibidos por varios autores en los países en los que sobreviven los restos de este “cancionero”, pero que no han sido comparados en el espacio mayor del Gran Caribe. Y en todo esto, como veremos, hay un índice de retención que es posible cuantificar y seleccionar, un repertorio que aparece en la cultura popular y que interactúa con la literatura escrita del largo Siglo de Oro (de fines del *xvi* a principios del *xviii*) y en los caminos de ida y vuelta entre la música “culto” y la popular y tradicional del periodo que ahora conocemos como *Barroco*, que en América se prolonga por lo menos hasta el *siglo xix*. El animar de nuevo este universo del cancionero colonial ternario caribeño, ofrece sorpresas y ayudará a entender esa alma dispersada a propósito, que le dio vida a un tipo de mentalidad y de respuesta, la del universo cultural hispanoamericano, que sigue manteniendo mucho de estas antiguas preferencias y basando algunos rasgos de sus identidades nacionales en estas tradiciones.

En este libro proponemos una secuencia flexible a los acontecimientos históricos. Así, en el primero de los tres tiempos en que se divide, y en el primer capítulo, mencionamos los rasgos relevantes que según nosotros conformaron el espacio que llamamos el Gran Caribe, y su pertinencia como un área cultural histórica. En el segundo capítulo, lanzamos una primera mirada a los principales elementos en donde la historia y la tradición confluyen en lo que llamamos “retablos del barroco popular americano”, apoyándonos principalmente en fuentes de primera mano y de tipo regional. El segundo tiempo, referente al “cancionero” propiamente dicho, es la parte central del trabajo, expresada en los capítulos tercero y cuarto, y en ella nos referimos a sus principales variantes en la música, la literatura cantada y la danza, así como a sus orígenes en el mundo marinero, la actividad ganadera y el interior rural de los puertos. Los vestigios del Siglo de Oro en la literatura, y de lo antiguo y lo barroco en la música escrita, se muestran en los instrumentos y en las permanencias de la música popular del Caribe español. En el quinto capítulo, ya en el tercer tiempo, abordamos la naturaleza histórica de la música y las características

más específicas de este acoplamiento caribeño de grandes proporciones, algunos casos y ejemplos genéricos de fusión en las islas y Tierra Firme, así como las vinculaciones más estrechas entre Veracruz, el Golfo de México y varias regiones del Caribe español insular y litoral (Cuba, Puerto Rico, Santo Domingo, Colombia, Panamá y Venezuela), en lo que se refiere a las danzas del siglo xvi y a los géneros compartidos, como el aguinaldo navideño. Allí se reflexiona acerca de los orígenes y los derivados de este cancionero durante el primer mestizaje del siglo xvi y en un proceso posterior, el de los siglos xviii y xix, de “binarización” musical, de crecimiento urbano y de nuevas influencias africanas, en especial allí donde la trata negrera pervivió hasta fines del xix. En el sexto capítulo abordamos el fenómeno extenso de la implantación de la décima *espinela* —sabida e improvisada—, en América y España, la incrustación de una planta poética que se sobrepone al género manteniéndolo relacionado, y que muestra precisamente la unidad del español atlántico y la conformación de las mentalidades del mundo iberoamericano. Al final, cerramos la argumentación con una serie de consideraciones y conclusiones sobre lo que podría ser una visión más amplia de la historia cultural del Caribe, en esta relación insistente entre instituciones económicas y desarrollos culturales. Una bibliografía y un listado de fuentes de primera mano y archivos consultados, en España y América, le da sustento al cuerpo del trabajo.

A lo largo del libro nos referimos a varias articulaciones conceptuales, que intentaremos explicar con más detalle y que tienen que ver con este tratamiento del indicio en función de las mentalidades y de la historia. Primero usamos el de *comunidad histórica*, que se refiere fundamentalmente a los espacios geográficos y sociales que han conformado culturas similares, como sería el caso del mismo Caribe, entendido en su dimensión geohistórica. A la expresión *civilización popular* le damos una significación tomada principalmente de Georges Duby,⁵ referida fundamentalmente a considerar a la cultura popular, y a sus expresiones tradicionales, tan complejas como las expresiones “cultas o “sabias” que le son contemporáneas, aun cuando a veces se manifiestan de manera particular. De allí que al referirnos a la música, encontremos también lo que llamamos *barroco popular*, es decir, formas tradicionales y populares complejas que influyeron también en los compositores “sabios” del periodo, haciendo que en América la

frontera entre la cultura de las elites y la “popular” fuera más difícil de establecer y más fácil de trasponer. Cuando hablamos del *folclor*, nos referimos sobre todo al conjunto de rasgos de tradición oral, literaria y musical, que se han convertido en tradicionales, es decir, que han sido apropiados por grupos sociales enteros, considerándolos parte de una herencia repetida de identidades en constante transformación y cambio. El concepto de *provincia folclórica*⁶ lo trabajamos con relación a las tradiciones líricas y musicales compartidas, y creemos que este término tiene muchas posibilidades de ampliarse y de ser aplicado de manera general al caso que nos ocupa, pues muestra perfectamente la posibilidad de reconstruir espacios que van más allá de los casos particulares, dándoles la concomitancia que han perdido en la incomunicación posterior al siglo XIX.

Abordamos el tema resaltando las diversas facetas que se desprenden de la palabra vuelta melodía y de un concepto musical híbrido, creciendo sobre la arborescencia de una *civilización popular* viva y actuante que halló en las aguas cálidas del Caribe, y en las de sus islas y Tierra Firme, un nicho privilegiado de reproducción y encantamiento. Ligado al español atlántico y a la forma como la cultura criolla americana se apropió de todos estos mensajes y los hizo parte de “sus diversiones y sus devociones”, el cancionero indiano de las Antillas sigue arrastrando en sus efectos las voces del África, de la España popular y del mundo criollo. Porque la nao de las coplas, vuelta a aparejar incansablemente hasta nuestros días, permanece ajena a los recursos del método y sigue engolfándose hasta hoy en las procelosas aguas de lo humano y lo divino.

⁵ En su entrevista con Guy Lardreau, titulada *Diálogos sobre la historia*, 1988.

⁶ Sócrates Nolasco, *Una provincia folclórica...*, 1952. Se refiere a Cuba, Santo Domingo y Puerto Rico.

PRIMER TIEMPO: EL GRAN CARIBE



En la 17:

Forma de bailar de los caribes, según un grabado francés del siglo xvii (Jean Mocquet, *Voyages en Afrique, Asie, Indes orientales et occidentales*, Lyon, 1617), Biblioteca Nacional, París.

1. EL MAR DE LOS ENCUENTROS, UN MEDITERRÁNEO AMERICANO

*Había grandes vientos sobre todas las
caras de este mundo,
Grandes vientos regocijados por el mundo, que no
tenían rumbo ni morada...*

SAINT-JOHN PERSE,
Vientos, 1

EL HURACÁN

Caminando por impredecibles rutas y soplando de este a oeste desde fines de la primavera hasta el otoño, los vientos sin rumbo ni morada se maduran en el Atlántico central, apenas rumiando en escarchas lo que será después enorme furia desatada. Y a medida que avanzan, convirtiéndose en huracanes de variada intensidad, se abaten sobre el Caribe insular con particular furia, atravesando el ancho mar hasta tocar las primeras islas solitarias. Caminan con las corrientes y a menudo las enfrentan, marcando las fronteras invisibles del mar Caribe, los límites de su navegación, los caminos intangibles de su conformación histórica. Es el viento abatido sobrevolando los puertos, sorteando las aduanas y las estaciones, las aldeas, los barrios y los callejones del salitre. En este piélago cálido en donde los vendavales y las corrientes más frías del Atlántico buscan refugio y abrigo, en donde incluso el agua profunda es caliente, los arrecifes suelen crecer más rápido y los huracanes son famosos por su potencia y su capacidad destructiva. Pero en el Golfo de México, que es hacia donde los conduce su carrera, las aguas cálidas son más superficiales, lo que facilita su transformación en húmedos torbellinos y tormentas eléctricas. Es por eso que en el Caribe los huracanes son dioses de la fertilidad por la vía de la destrucción previa, y en el Golfo se transforman, como el Tajín de los totonacas, en dioses agrícolas del trueno y de la lluvia. En su integración al mar, en la turbulencia de un fenómeno que confunde oleajes y ventarrones —y que en su violencia borra los límites entre el aire y la superficie marina—, el Golfo es el sitio ideal para el

suicidio de estos gigantescos monstruos helicoidales, que los indios del Caribe y Mesoamérica imaginaban marchando en destrucción con la ayuda de una sola extremidad.¹ Por la temperatura de las aguas las ráfagas tienden a perder intensidad una vez que penetran más allá de la península de Yucatán, en donde los ríos del litoral irrumpen en largos surcos de agua lodosa sobre el verde marino. Pierden fuerza al atravesar la plataforma de la península, arrastrando su extremidad sobre casas y sembradíos, pero al hundir de nuevo su giratoria pierna en la superficie marina del Golfo de México, terminan convirtiéndose en caóticos “nortes” que sortean en su ruta el obstáculo de los relámpagos.

Un huracán al interactuar con el mar afecta su propia intensidad, y al engolfarse en estas aguas entreveradas, se dispersa en vientos huracanados, no por menores menos peligrosos para la navegación. Pero a la destrucción, a la lluvia y a las inundaciones, sigue la calma y con ella la fertilidad y la renovación.

EL CARIBE COLONIAL ESPAÑOL: UNA COMUNIDAD HISTÓRICA

Emergiendo como refugio de huracanes, este ensamble de archipiélagos moldeados por su impacto constante y cíclico, tiene en gestación permanente a las islas antillanas. Es producto de muchos itinerarios aleatorios, siendo el de la conquista europea, el de su integración al imperio español, uno de los más decisivos para la conformación de su historia posterior, para el inicio de una floración múltiple. Derivado de un huracán de consecuencias mayores, es uno de los espacios culturales más complejos que se han formado en los últimos siglos: un arrecife nervioso y enérgico que se fraguó a gran velocidad desde el desembarco de Colón y sus hombres en las Antillas Menores y Mayores, adquiriendo desde un primer momento rasgos particulares. El conjunto de islas y regiones continentales aledañas a esta parte del gran Océano Atlántico conformó en la vorágine huracanada de sus encuentros un universo privilegiado para la génesis del mundo moderno, un laboratorio del cambio social en aguas cálidas, en donde se gestaron muchas de las condiciones que harían posible después la consolidación de la dominación europea en Tierra Firme. La transición mundial al capitalismo, el gran proceso que se expande desde el

¹ Pues en lengua quiché *hu-rakán* significa “el de una sola pierna”. Cf. Fernando Ortiz, 1947.

siglo xv hasta la revolución industrial, tuvo en el Caribe mucho de su concreción geográfica resumida, sobre todo en lo que se refiere al tráfico del llamado “tesoro americano” —el oro y la plata del Perú y Nueva España— y al trasiego cultural que explica los caminos de la expansión de Europa hacia la periferia. Esto le dio a la región un doble carácter de umbral: por una parte en el sentido de ser una estación de paso, de entrada y salida hacia el continente, por el otro, el de haberse convertido en una situación de preludio y avanzada, que prefiguró muchas veces con gran antelación las formas posteriores de lo que llamamos “globalización”. El Caribe es en ese sentido el umbral de la vida moderna, el quicio de una integración inconclusa a la economía mundial, pero que, al hacerla posible, aseguró también su posterior marginación. Es por eso que aquí, términos como “mundialización”, “capitalismo”, “barroco”, etcétera, adquieren también el sesgo particular de la forma como la gran región asumió estos fenómenos, los hizo suyos y los transformó.

En el sentido de más larga duración, el Caribe fue y sigue siendo un crisol de culturas, razas y costumbres, un espacio intrincado que prefiguró en los primeros siglos coloniales mucho del cosmopolitismo actual, así como los primeros avances universales de lo que hoy conocemos como “modernidad”. Sin embargo, gran parte de esa anticipación del futuro se basaba en un sistema intensivo de explotación de la fuerza de trabajo, originalmente indígena, diezmada por el empleo forzoso y las epidemias, y después, en el uso, el control y la reproducción de la mano de obra esclavizada de origen africano. Su impulso llegó hasta tiempos muy recientes con el mantenimiento de la trata esclavista hasta finales del xix en algunos países, y marca todavía los grandes atrasos de la región, la huella indeleble de la condición colonial. En el siglo xviii, y mientras en Inglaterra se daba el gran salto de la revolución industrial, en las islas del Caribe francés (principalmente en Saint Domingue, hoy Haití) —y en el proyecto urbanizador y productivo de los holandeses en las Guyanas—, una “revolución agrícola” en la producción de caña de azúcar sentaba las bases para la segunda fase de la expansión europea, la que ya no se basaría exclusivamente en los “tesoros” de las minas españolas sino en un aumento y calidad de la esfera de la producción textil y agroindustrial. Así, sobre los aspectos arcaicos de la esclavitud se prefiguraba y se entrelazaba la modernidad capitalista, la que siempre cargó, y aquí como en ningun-

na parte, con el “pecado original” de la rapiña, el hurto, la destrucción ambiental y la explotación más despiadada.

Lo importante es que entre 1492 y la Gran Depresión de 1873, la que concluye en la guerra hispano-norteamericana de 1898 —en un lapso de casi cuatro siglos—, el Caribe logró constituir una *comunidad histórica* fuertemente ligada por rasgos comunes, enlazada por un sistema de circulación mercantil que conectaba entre sí a las islas de las Antillas y al Atlántico, las regiones vecinas de la Tierra Firme, la costa occidental de África y la península ibérica. Esta intercomunicación externa e interna se perdió desde fines del xix, en gran medida debido a la dominación de los Estados Unidos sobre el área, cuando el Caribe pasó a ser el *mare nostrum* de su hegemonía regional. Pero antes de que esto ocurriera y a lo largo de los siglos, las diferentes orientaciones económicas de la colonización y del poblamiento español, francés, inglés, portugués, danés y holandés, iban ya separando y distinguiendo las diversas regiones entre sí. De hecho —y en función de la circulación de metales preciosos a la metrópoli—, se pueden distinguir dos etapas en la historia del Caribe propiamente colonial: primeramente, la comprendida entre 1492 y 1660, cuando más de los dos tercios del oro y la plata circulante que pasaba hacia la península venía del Potosí, del Perú por la vía de Portobelo, convirtiendo al istmo panameño en el eje articulador del Caribe, y, posteriormente, la que va de 1660 a 1800, cuando el eje se estableció en el Golfo de México, con puntos clave en Veracruz y La Habana, y en función de la plata de las minas mexicanas.²

Las orientaciones productivas también fueron creando diferencias regionales, incluso en entornos muy cercanos. Por ejemplo, ya en el siglo xviii, en la isla que Colón llamara La Española, y luego Santo Domingo, dos sistemas coloniales convivían y se distinguían: la parte española, atrasada y girando alrededor de una ganadería extensiva, y la parte francesa —altamente productiva—, que haría de Haití el enclave azucarero más desarrollado del área, y no en balde el primero que emprendiera una revolución anticolonial. Pero el atraso de la primera era paradójico, pues se basaba en el mestizaje racial y cultural y contaba con el espacio urbano de Santo Domingo, lo que le daba un aspecto “moderno”, mientras que el progreso de la segunda se daba

² Véase: John Te Paske, 1983, pp. 62-63.

sobre un sistema cerrado, de separación humana, de barreras raciales y eficiencia productiva, mucho más depredadora de los ecosistemas originales, confiriéndole un carácter “atrasado” y rural.³ El contrabando, el comercio ilícito y la piratería, en los que interactuaban los colonos españoles y los tratantes, colonos y piratas ingleses, franceses y holandeses, operaban en el Caribe como una tendencia contraria, que rebasaba las ineficiencias de la Corona española y el rigor relativo de su sistema monopólico, y que al mismo tiempo contribuía a que se relacionaran colonos y vasallos de lengua española, portuguesa, inglesa y francesa, así como de varias lenguas del Caribe indígena, lenguas africanas y variantes “criollas”, lenguas *pidgin*, *sabires* o *papiamentos* surgidos de esta particular amalgama entre las lenguas europeas, las africanas y las arahuacas.

El Caribe español era solamente la extensión del complejo mercantil establecido por el monopolio comercial de Sevilla, enlazado permanentemente por el sistema de flotas que iban y venían, extra- yendo las materias primas y los metales del continente e inundando los mercados con productos manufacturados en el Viejo Mundo. No era, sin embargo, el centro del imperio colonial español, sino la primera estación de paso, la garganta comercial y un espacio de tránsito de los metales y las materias primas. El Caribe era también un área en donde se dirimían los conflictos de España con las otras potencias europeas, impidiendo de paso el arribo de las guerras europeas a la Tierra Firme americana, sirviendo de resguardo y vigía a los dos principales territorios del imperio en el continente: La Nueva España y el Virreinato del Perú. Fue esa gigantesca transferencia de valor la que permitió el desarrollo europeo, y no propiamente español; pues al paso de los años España devino “las Indias de Europa”, financiando con el “tesoro americano” la revolución industrial en Inglaterra y en otros países del viejo continente. En el contexto de un creciente atraso, la colonización española de este norte tropical del imperio de los Austria en América, enlazó también las mentalidades, la cultura, las ideas y las manifestaciones artísticas, creando, como veremos, culturas particulares, comunidades de habla y provincias folclóricas de intensa interacción, fricción y mestizaje, que respondían de manera si-

³ Eso se percibe en la crónica de Moreau de Saint-Méry sobre la isla de Santo Domingo, 1797-1798.

milar ante los retos naturales y sociales y que conformaban un código común ya visible desde el siglo xvii.

El espacio *geohistórico* español en esta parte de la América, de la inmensidad atlántica de Sevilla y Cádiz en los siglos xvi y xvii, ha sido llamado por los Chaunu, “el Caribe andaluz”.⁴ En gran medida porque la colonización, primordialmente procedente en esos siglos del sur de España —de Andalucía y Extremadura—, estuvo fuertemente marcada por las rutinas culturales de esa antigua *Bética* romana, un espacio que ya en el siglo xv era intensamente cosmopolita, con restos de las antiguas poblaciones ibéricas y romanas sujetas a la prolongada dominación árabe y musulmana, con un comercio controlado por los judíos sefarditas. Desde allí se difundió el primer ensayo de establecer encomiendas, esclavización africana y colonización en la misma Andalucía y en las islas cercanas a África, principalmente en el archipiélago de las Canarias, una vez que las trabas de la Reconquista se rompieron en el mismo año de 1492, año de la caída de Granada bajo el poder de los Reyes Católicos y del arribo de Colón al Nuevo Mundo. Estas islas del Atlántico, junto con las Azores, Madeira y Cabo Verde, fueron estaciones de paso y grandes avanzadas del mundo mediterráneo y en ellas surgieron modelos de conquista y colonización de la América española y portuguesa, y un lugar de aclimatación de plantas y animales, lo que las convirtió también en retaguardias y anticipaciones del Caribe.⁵ Ese año del desembarco es también el parteaguas del fin de la dominación árabe, cuando la intolerancia cristiana impondrá para siempre una norma única, dominando a los musulmanes y convirtiéndolos en *moriscos*, expulsando después a los judíos e imponiendo la hegemonía económica y cultural de los “cristianos viejos”. Así, el Caribe andaluz —y en general, el traslado de la cultura andaluza a la América colonial— será la continuación lógica de este proceso paradójico, pero en donde la población esclava arrancada de varios grupos tribales y naciones de la costa atlántica africana tendrá, sobre todo cuando los “indios” desaparezcan de las islas, un papel fundamental y definitorio en varios aspectos. El Caribe no se explicaría pues, y sobre todo después de la segunda mitad del siglo

⁴ Pierre y Huguette Chaunu, 1955-1959.

⁵ Véase el excelente ensayo de Cunill Grau sobre el espacio histórico y geográfico del Caribe, “La geohistoria”, 1999.

xvi, sin la presencia creciente y variada del mundo africano, que resulta definitiva.

Este Caribe andaluz, y más propiamente “afroandaluz”,⁶ tiene entonces una concreción económica fuertemente marcada por el comercio marítimo a gran distancia y por lo que le subyace: una mentalidad abierta al cambio y al intercambio, una memoria fragmentada, una reunión de partes rotas donde el suspiro de la historia se disipa en aras de lo inmediato. De hecho, este Caribe está configurado sobre una estructura anterior prehispánica, el área Circuncaribe, que compartió rasgos culturales comunes, de cuando constituía para las etnias indígenas un mar interior encerrado en sus propios vientos y corrientes: conectado al sur con la Tierra Firme y separado al norte por la barrera de los canales de la Florida y Yucatán. Así se constituye en un espacio geográfico determinado por una frontera natural, en una elaboración histórica largamente construida, en donde la naturaleza insular, la inmensidad marítima y el carácter litoral del paisaje no son solamente un accidente geográfico, sino la parte más recóndita de la conciencia de los hombres que lo habitan.

Sin embargo, a lo largo de los siglos coloniales este espacio sufrió cambios fundamentales en su conformación. En el siglo xvi era todavía un mar cerrado y controlado por la Corona española, mientras que después tuvo que abrirse a la presencia agresiva de otras potencias, las que colonizaron de grado o por fuerza partes de su territorio insular y litoral. Estas etapas en su configuración, fueron modelando un Caribe “nuclear” que era el área original de la expansión española sobre las Antillas, y —a través de una serie de redes económicas y culturales—, un Caribe “ampliado”, determinado por la actividad comercial a gran distancia.

Este Caribe cambiante se extiende principalmente desde el siglo xvi alrededor del eje de los puertos de la famosa *Carrera de Indias*: Sevilla (y Cádiz como su terminal marítima) en Andalucía, y Veracruz en el Golfo de México. De esta columna vertebral, la “ruta de las flotas” centrada a menudo en la ciudad de México (de la cual Veracruz era su puerto y garganta), y que se prolongaba hasta las Filipinas, surgen inmensas ramificaciones, afluentes y círculos de influencia a gran distancia. La otra columna, la “ruta de los galeones”, se estableció

⁶ Antonio García de León, “El Caribe afroandaluz...”, 1992.

entre Sevilla y Portobelo y Cartagena de Indias, y es la que adquiere una inicial preponderancia por ser el camino hacia el Perú. Con un conjunto muy diversificado de puertos marítimos, el Caribe es también un mar poblado de fortalezas, desembarcaderos circunstanciales, bahías y ancones que favorecían el contrabando, muelles fortuitos y litorales llenos de una vigorosa vida comercial, legal e ilegal.

Comprende pues un espacio nuclear conformado por el mar de las Antillas propiamente dicho, con su rosario de islas mayores y menores que emergen desde la Florida y el archipiélago de las Bahamas hasta el oriente de Venezuela, formando un arco de islas que se extiende, como la parte que sobresale del espinazo de una inmensa bestia marina, a lo largo de unos 5 mil kilómetros y siguiendo una dirección de noroeste a sureste. Este Caribe insular es el núcleo de la gran región y tiene una superficie de 238 400 kilómetros cuadrados, de los cuales sólo Cuba, una de las cuatro islas mayores, ocupa casi la mitad, 114 524 kilómetros cuadrados; o sea, 48.04 % del total de la superficie emergida de las aguas. Las islas de Cuba, Jamaica, Santo Domingo y Puerto Rico, llamadas las Antillas Mayores, se extienden sobre 210 900 kilómetros cuadrados, o sea, sobre el 89 % de la superficie antillana. Por lo contrario, el gigantesco rosario de islas, isletas y cayos de las Antillas Menores ocupa 13 600 kilómetros cuadrados, es decir, solamente 5.5 % de la superficie total. Destacan en ellas las islas de Sotavento y Barlovento, las islas holandesas (Aruba, Bonaire y Curazao), la isla inglesa de Trinidad y la isla de Margarita en Venezuela. Entre las de Sotavento están las Virginias inglesa y norteamericana, la Guadalupe francesa, San Eustaquio, Saba, San Martín, Antigua, Saint Kitts, Nevis, Anguilla y Montserrat. Las islas de Barlovento son Martinica, Dominica, Santa Lucía, San Vicente, Granada y las Granadinas.⁷ Miles de pequeños islotes deshabitados las rodean, mientras que otro 5.5 % lo ocupan las casi 700 islas e islotes de las Bahamas, entre la Florida y la costa norte de Cuba, una de las cuales era la mítica Guanahaní, tocada por Colón en su primer viaje el 12 de octubre de 1492.

Pero el Gran Caribe como producto histórico se extiende mucho más allá de las Antillas y abarca en su carácter ampliado las regiones bañadas por el Mar Caribe, inmediatas de la plataforma continental,

⁷ Rafael Cartay, 1988.

es decir, la Florida, la Luisiana, la península de Yucatán, partes de la costa atlántica de Centroamérica, Panamá, la costa atlántica de Colombia, la costa de Venezuela y las Guayanas. Este *Caribe histórico* comprende también gran parte del litoral mexicano del Golfo, en especial las regiones aledañas a los puertos de Veracruz y Campeche —en sus costas de Barlovento y Sotavento—, y su influencia penetra hasta el Altiplano de la Nueva España y el puerto de Acapulco en el Pacífico. La relación del Caribe insular con la costa del Golfo mexicano se conformó después de la conquista española, a partir de la llegada de Cortés desde Cuba, y se consolidó con el sistema de flotas y la fundación del puerto de Veracruz, pero en realidad tiene antecedentes históricos muy antiguos.⁸

En un sentido aún más amplio, el gran espacio del Caribe se relaciona con las islas Canarias, las Azores y Madeira —o con las islas de Cabo Verde en África y la costa vecina de ese continente—, así como con la misma Andalucía y el Algarbe del sur de Portugal, sobre todo en virtud de la permanencia secular del tráfico marítimo del llamado “Atlántico de Sevilla”, el sistema de flotas y la trata esclavista que involucraba a los portugueses, por lo menos hasta 1640. Otras ramificaciones comerciales más alejadas, en los siglos coloniales, se extienden como largas raíces hasta las islas Filipinas en el oriente, los reinos del Perú y Quito, el Río de la Plata y el nordeste del Brasil, pero se trata de vinculaciones lejanas e intermitentes. Así que cuando hablamos del “Caribe” en los siglos xvi y xvii, nos referimos a un área mucho más compleja que el Caribe tal y como lo conocemos hoy, conformada por estos dos inmensos círculos geohistóricos.

En el núcleo de este gran espacio forjado por el intercambio comercial, y desde el último decenio del siglo xv, una muy especial fusión ocurrirá entre los colonos venidos de la península ibérica —antes y después de concluidas las guerras de conquista—, los indígenas de las Antillas y la Tierra Firme y las diversas etnias africanas. Una vez que la explotación del oro de superficie hubo desaparecido de los establecimientos europeos de las Antillas, esta fusión

⁸ Por lo menos desde el Preclásico Medio de Mesoamérica (*circa* 1500-1200 antes de nuestra era), época en que se desarrolló la cultura olmeca en el sur de Veracruz. Varios rasgos “circuncaribes” eran todavía visibles en esta región del Golfo en el siglo xvi, lo que permitió un primer enclave de los “españoles antillanos” en el área, anterior a la colonización del Altiplano, así como la implantación de una cultura de matriz caribeña.

estará marcada por el desarrollo de dos tipos de actividad económica: la economía de plantación, principalmente de plantación azucarera —el trapiche y el *ingenio*—, y la ganadería mayor cuyas costumbres de pastoreo y crianza provienen de Andalucía y del África central. El cosmopolitismo anterior, seriamente frenado en el sur de España y Portugal por la dominación castellana y católica, volverá a recrearse aquí en un nuevo contexto y con nuevos actores. Esta inédita amalgama, y un siglo después, estará además fuertemente enmarcada por los dos extremos de la cadena: la metrópoli peninsular centrada en Sevilla y la Nueva España del altiplano mexicano, que le sirve de retaguardia y que es el más logrado trasplante de una economía muy diversificada bajo los patrones económicos y morales de la Corona castellana, cuya capital es la ciudad de México. Pero ese Caribe andaluz tiene desde el siglo xvi la dimensión amplísima del comercio, que se expande en la medida en que se consolida. En otro sentido, el Caribe es también vástago de otro espacio anterior: el Mediterráneo, un inmenso mar centrado en sí mismo que llegó al nuevo continente a través del filtro caleidoscópico de Andalucía y las Canarias. Y aunque el Caribe colonial no es un mar tan interior en lo geográfico, tiende a constituirse en lo cultural como otro Mediterráneo de mayores proporciones que adquiere también una dimensión interiorizada, favorecida por sus anteriores relaciones.

El Caribe andaluz será también el universo de tierras bajas tropicales, que es el entorno de las islas y los litorales del continente, donde conviven muy diferentes tiempos históricos: el de las sociedades indígenas que serían absorbidas y exterminadas en las Antillas (aunque no del todo en la Tierra Firme) desde mediados del xvi, el de los agrupamientos peninsulares y criollos volcados al comercio exterior y la colonización agrícola y ganadera, y, en especial, el de los grupos tribales africanos, trasplantados por la fuerza, segregados o integrados a esta particular “sociedad española”: curiosamente la primera que puede llamarse así a justo título, pues la dominación castellana en la misma península difícilmente implantará un sentimiento “español” sobre las demás regiones. Estos esclavos y sus descendientes constituyen la fuerza de trabajo más dominada y dinámica y, posteriormente, resultan ser a menudo, sobre todo durante los siglos xvi y xvii, los más eficaces depositarios y portadores de la cultura neoespa-

ñola en el Nuevo Mundo. Pero no sólo la sociedad, el paisaje tropical original del Caribe también era el producto de una implacable modificación, la que arrasó con los ecosistemas originales de impenetrables selvas perennifolias a las que sólo se podía tener acceso a través de los ríos, generando desequilibrios productivos que están también en el origen de la relativamente rápida desaparición de la población nativa. Las barreras naturales originarias fueron en gran parte destruidas y modificadas a partir del siglo xvi, pues la economía indígena anterior a la conquista posibilitaba la rehabilitación periódica del medio e interactuaba con él, permitiendo tasas demográficas relativamente altas sin alterar durante siglos los ecosistemas originales, en tanto que la economía implantada por los europeos —basada en la plantación de caña de azúcar, cazabe y otros productos sembrados con fines comerciales, o en la extracción compulsiva de oro de superficie y perlas—, destruyó rápidamente esta interacción, principalmente en las Antillas Mayores, que ya para un siglo después de su ocupación habían visto desaparecer sus ecosistemas primigenios junto con su población nativa. Paralelamente, estas islas mayores se saturaron de ganado cimarrón y de cerdos, permitiendo la supervivencia no sólo de la población estable sino también de los bucaneros, piratas y otros enemigos del imperio español.

Y así como algunos grupos humanos permanecerán más o menos aislados, la mayor parte de la población se irá mestizando rápidamente y los contornos de esta nueva conformación social y biológica serán vistos por la administración colonial española como resurgimientos de los mundos *moriscos* y judíos que la política unificadora de la Corona no había logrado sepultar del todo en la península. Estos grupos que eran parte de la España profunda serían expulsados de su imaginario y de su propia realidad social, pero tendían a reaparecer bajo otras formas, al menos bajo la óptica de una cristiandad hispana basada en la “pureza de sangre”, que en este nuevo contexto era difícil de reproducir. De allí que muchas veces el afromestizo americano, tal vez el producto más original del mestizaje, sea llamado “criollo”, “morisco”, “marrano”, o bien, “ladino”,⁹ usando los viejos términos de la exclusión peninsular, que

⁹ El término “afromestizo” es usado por Gonzalo Aguirre Beltrán desde su clásico estudio sobre la población negra de Nueva España (1946).

difícilmente era asumida por los mismos colonos andaluces, en tanto que ellos eran también producto de mestizajes anteriores. Y es que el mundo real caribeño se desarrollaba en contrapunto y armonía con el ámbito europeo en expansión, con una polirritmia histórica y un aceleramiento de los tiempos que se reflejará también a través de una cultura abigarrada. Su historia, frecuentemente violentada y nunca aceptada como tal por el mundo europeo, es, como dice Parry,¹⁰ “una historia relatada desde el punto de vista de otros”. Pueblos venidos de fuera, comprimidos en una economía de enclave, crean sin embargo en su amalgama un alma propia, fuertemente interiorizada sobre este archipiélago inconnexo y a la vez centrado sobre sí mismo. El mecanismo económico de esta fusión trasciende al Caribe y lo rebasa, en la medida en que el espacio se integra como el umbral natural del avance hispano sobre el continente.

Para lo que nos interesa, lo que el Caribe creará será la primera sociedad neoespañola en un sentido amplio, cuyo antecedente inmediato serán las islas Canarias y atlánticas, donde la colonización iniciada desde medio siglo antes prefigura los modelos posteriores aplicados en las Antillas y que se convierten en su retaguardia. Pero el Caribe español tropical, a diferencia de los densamente colonizados y poblados altiplanos de Nueva España y el Perú, será al mismo tiempo una gigantesca constelación de mundos lejanos, de planetas engarzados intermitentemente por el tráfico marítimo y cuyas ligas se muestran tenues en la inmensidad del piélago circundante: de allí tal vez la insistencia cultural de integrarse con base en redes de interacción, en frecuencias compartidas que resultan poderosas y sorprendentes y que sirven para enfrentar las acechanzas comunes, las catástrofes naturales y las crisis. Las naves llegarán a puerto a veces con meses de distancia y las aguas marinas serán al mismo tiempo el insondable abismo marítimo, así como la esperanza y la ilusión del futuro y la continuidad. A menudo, y como se percibe en la crónica del padre Ávila sobre el ataque pirata a Veracruz en 1683,¹¹ los colonos esperarán con avidez lo

¹⁰ John H. Parry y Philip Sherlock, *Historia de las Antillas*. Kapelusz, Buenos Aires, 1976.

¹¹ Juan de Ávila, *Relación verdadera...*, 1683.

que sea: se prefiere incluso al enemigo y al combate que el aislamiento prolongado. El Caribe insular y litoral será pues, a diferencia de la gran Tierra Firme interior, una constelación de puertos, un archipiélago de bodegas y de murallas orientadas “a la marina”, un mundo abierto a las influencias exteriores, una página donde se escribe y se corrige permanentemente, y de donde le viene su carácter a la vez barroco y moderno. El oleaje de sus poblaciones sucesivas irá conformando sedimentaciones y capas de muy diverso espesor, a menudo invisibles en la pleamar, pero persistentes y notorias en la acumulación dispersa que deja la retirada de las aguas.

EL MESTIZAJE DE LOS VIENTOS Y MAREAS

A su llegada, los agrupamientos humanos que los europeos encontraron en las islas de las Antillas no correspondían a la idea original de Colón de que se trataba de regiones aledañas a la China o el Japón. Esta noción de su tiempo fue rápidamente sustituida por las nuevas realidades, las que colocaron a estos habitantes originales bajo la dominación de los europeos, convirtiéndolos en “indios”. Una vez iniciada la colonización, la necesidad de consolidar la conquista justificó la explotación intensiva y la esclavización de estos agricultores aldeanos, como los taínos, o de guerreros indomables sometidos por el derecho de guerra, como los caribes, pesando fuertemente en las variantes colonizadoras de este primer encuentro sobre lo que era un nuevo continente, en especial en los decenios que siguieron al “descubrimiento” en las Antillas Mayores y Menores, aunque el modelo ya había sido aplicado en las islas Canarias con los mismos resultados desastrosos sobre la población indígena.

Por su parte, la conformación de los diferentes pueblos que habitaban las islas antillanas en el momento del desembarco europeo era producto de muy antiguas migraciones que habían ido expandiéndose siempre de sur a norte, es decir en sentido contrario al de la ocupación del continente, siguiendo la ringlera de las islas desde el sur, probablemente desde Trinidad y Margarita, hasta las Bahamas, y aprovechando los vientos alisios y la escasa distancia entre isla e isla: en un océano sobre el que era posible construir vías marinas en las que, con piraguas y barcasas, se podía avanzar hasta 30 kilómetros diarios. Ese

poblamiento se había iniciado posiblemente desde unos ocho mil años atrás, de manera permanente y por oleadas. Debido a su procedencia de origen, las últimas lenguas indígenas caribeñas se agrupaban dentro del tronco arahuaco o tupí-guaraní y compartían muchas de las características de estas lenguas de Sudamérica que aún se extienden desde el Paraguay a las Guyanas.¹² Después de la conquista, y ya para mediados del siglo xvi, la casi totalidad de las lenguas de las Antillas, en especial el taíno y el caribe, se habían también extinguido junto con sus hablantes, aun cuando algunas de ellas, como el taíno de las Antillas Mayores, dejarían una profunda huella en el léxico del español,¹³ o como el arahuaco de Jamaica, se perpetuarían en el garífona y otras variantes *pidgin* inglesas de la costa atlántica de Honduras y Nicaragua. Las lenguas chibchas de este litoral (sumo, rama, misquito...) se convertirían también en hablas criollas en su contacto con el inglés y el bantú, y estaban allí como prueba de colonizaciones prehispánicas desde Colombia.

Culturalmente, los indios de las Antillas eran pueblos agrícolas que habían desarrollado variantes de una vida aldeana que obtenía de los productos tropicales, del cultivo del maíz y los tubérculos, así como de la caza, la pesca y la recolección, lo mínimo para una subsistencia que, comparada con los sistemas más desarrollados de Mesoamérica y el Perú, resultaba incipiente y prescindible para las instituciones de un imperio que los agotó como fuerza de trabajo, y que terminaría por languidecer en las redes inmensas que había construido; un imperio que terminó destrozando en su dinámica de crecimiento a esos primeros testigos de la arribada europea al continente. Su diversa integración a los paisajes isleños, su transcurrir lento, de sociedades en equilibrio con su medio ambiente, causó en los primeros europeos la ilusión de haber topado allí con el Paraíso Terrenal, con una Edad de Oro intemporal cuyo paisaje boscoso y original —poblado de monstruos y hombres salvajes—, habitaba como fantasma los sueños de la

¹² En realidad estas lenguas arahuacas fueron la última oleada de ocupación de las Antillas, la que sustituyó a una anterior, cuyos restos todavía quedaban arrinconados en el extremo occidente de Cuba, los guanahatabeyes, que no eran arahuacos y de cuya lengua no quedó el menor rastro.

¹³ Esta inmensa huella del taíno de Cuba, Santo Domingo y Puerto Rico permite incluso la reconstrucción de sus características fonémicas y morfológicas. Cf. Álvarez Nazario, *Arqueología lingüística...*, 1996.

Baja Edad Media y el Renacimiento europeo. Variados aspectos de los sistemas religiosos y de la organización social de estos primeros “indios” fueron tema de descripción e idealización de los principales cronistas de la conquista, como Las Casas, Oviedo, Pedro Mártir de Anglería o Fray Ramón Pané.

El primer Caribe, el que se forjara inmediatamente después de la colonización de las grandes islas, ofrece innumerables muestras de un intenso sincretismo cultural. Gran parte de estas interacciones se despliegan en el nivel de la expansión de la variante andaluza de la lengua castellana, el “castellano atlántico”,¹⁴ que es el que predominará en América y que tiene su matriz y aclimatación primero en las Canarias y después en las Antillas. El mestizaje lingüístico producirá inmediatos resultados desde los inicios del siglo xvi y nuevas mezclas en el xvii. La primera fase dependerá de la apertura de la lengua de los colonos hacia las cosas del Nuevo Mundo, su adaptación al medio insular primero y a la conquista del continente después. La huella de esta integración semántica aparecerá de inmediato en los textos más tempranos de los cronistas de Indias, reflejado en los préstamos, en la adopción de términos del taíno y de otras lenguas caribe-arahuacas de las islas —todas desaparecidas y nunca descritas en su momento—, y posteriormente de las lenguas de Mesoamérica y del Perú. En ese sentido, el español americano es el receptáculo de esta gran fusión cultural y refleja hasta hoy en sus variantes muchos de sus contornos. Al avanzar la conquista española desde el Caribe insular a la Tierra Firme, el español hablado y escrito irá fuertemente matizado de esta terminología taína, que los cronistas usarán para referirse a las nuevas plantas, animales, objetos y costumbres desconocidos en Europa. Cuando llegan al continente, muchas palabras taínas forman parte ya del repertorio del español, como si hubieran estado allí por siglos.¹⁵ Pues los primeros conquistadores habían penetrado a un mundo totalmente nuevo y desconocido —lleno de animales, plantas, objetos, ritos y costumbres—, que no tenían nombre en su lengua y que había que apellidar por primera vez. La única manera de referirse a las nuevas cosas era en lengua taína, la que por lo mismo hará un enorme aporte al

¹⁴ Rafael Lapesa, “Orígenes y extensión del castellano atlántico”, 1988.

¹⁵ Palabras como maíz, anona, sabana, canoa, hamaca, batey, conuco, papaya, jaguar, caimán, etcétera.

enriquecimiento léxico del español. Un lenguaje mixturado, el de los caballeros de la conquista, matizado de rumores y nuevas ornamentaciones, irá dulcificando y abriendo el habla peninsular, a la sazón todavía marcada por reminiscencias interiores y aldeanas. Nacerá entonces un lenguaje lleno de referencias metafóricas, donde se plasmarán las nuevas vertientes de la galantería, el trato directo, el requiebro amoroso, así como las nuevas formas del protocolo y las maneras de mesa.

El segundo momento del sincretismo lingüístico del español atlántico va mucho más allá de los préstamos necesarios para la descripción de un mundo nuevo y tiene que ver con la creación de varias lenguas criollas o *pidgin*, la mayoría de ellas surgidas en el repentino caldero de la gran cuenca, y que se formarán no solamente a partir del español sino también del portugués, el inglés, el neerlandés y el francés, lenguas europeas que se integrarán a la prosodia y la fonémica de las lenguas africanas, en especial a las del grupo bantú. Yes que en situaciones de plurilingüismo, de urgencia marcada por el trato comercial y humano, y cuando las lenguas en contacto son mutuamente ininteligibles, se suelen crear soluciones de compromiso, variedades simplificadas en situaciones de apremio, que se convierten rápidamente en lenguas naturales complejas. Los antecedentes inmediatos de los *pidgin* caribeños son el afroespañol de Andalucía, cuyas evidencias aparecen desde fines del siglo xiv en el sur de la península, y el afroportugués de la costa africana, originado con la trata y el mestizaje desde el siglo xv, principalmente alrededor de la factoría de San Tomé. La mayoría de estas hablas, creadas en el roce interétnico, en la “zona de fricción” entre el gran comercio y la diversidad lingüística, persisten en las islas y en el Atlántico de Centroamérica (créole, patois, garífona, etcétera), pero las variantes más significativas, sobre todo las derivadas del español del periodo colonial, han desaparecido. Fueron comunes en las Antillas Mayores y en el litoral sur hasta años muy recientes. Aquí, el español ofrecerá la sintaxis y mucho de su léxico para que se entretejan variantes criollas, que con un fuerte componente africano, y en particular bantú, se empezarán a formar desde principios del xvi y se desarrollarán en el siglo xvii, y de las cuales solamente sobreviven el papiamento de Bonaire y Aruba y el criollo de San Sebastián en Colombia. La “parla bantú” o “jerga bozal” de Cuba, el “guineo” o “afroespañol” de Puerto Rico —que hoy subsisten

solamente como restos fosilizados en el cancionero de esas islas—, aparecerán a menudo en la literatura y el teatro del Siglo de Oro, como en las “negrillas”, “guineos” y “puertorricos” de Sor Juana Inés de la Cruz y otros autores, mientras que en el siglo xvii se habían extendido incluso a la Nueva España y al Perú, asociados sobre todo a la población africana originaria de Angola y el Congo (hablante sobre todo del kimbundu y el kikongo) que había llegado con los *asientos* portugueses.¹⁶ Conservados después como lenguajes arquetípicos atribuidos al “negro”, sobre todo en el cancionero, el teatro y la literatura del Siglo de Oro, estas variantes criollas afroespañolas se fueron diluyendo e integrando muchas veces a áreas fosilizadas de la vida cotidiana y el cancionero popular.¹⁷

Como arquetipos de la condición colonial, como representantes del mundo en que han surgido, estas lenguas nuevas son objeto de una profunda discriminación y consideradas inferiores o “corruptas”, y no se les atribuye ningún valor. Son lenguas de mezcla, tan aborrecidas como los hombres de mezcla que las hablan. Pero en realidad, a pesar de ser confinadas a la transmisión puramente oral, se trata de hablas innovadoras y bullentes, con el mismo grado de complejidad que las demás, y que muestran en su estructura la capacidad sintética y episódica de las nuevas sociedades que las usan como vehículo de comunicación. La estructura particular de estas lenguas muestra en todo caso los contornos de la colonización, la historia de estos encuentros desiguales.

¹⁶ Véase el excelente ensayo de Álvarez Nazario, *El elemento afronegroide...*, 1974, donde se analiza el surgimiento del afrocriollo portugués, el afroespañol de los esclavos de Andalucía, el habla de los negros ladinos peninsulares, el afroespañol criollo de las Antillas, el papiamento y el afroespañol de Puerto Rico. En este último está escrita la letra de una danza llamada en México “portorrico” o “puerto rico”, así como varias “negrillas” de Sor Juana Inés de la Cruz, que Álvarez traduce al español moderno, demostrando de paso que no se trata de una simple jerga inventada por Sor Juana, como muchos creen, sino un lenguaje criollo que tuvo hablantes en la Nueva España del siglo xvii, donde abundaron los esclavos “criollos” o “ladinos” de Puerto Rico.

¹⁷ Otros reflejos del afroespañol de las Antillas del xvii aparecerán “folclorizados” en el siglo xx, en la llamada “poesía negra” —Nicolás Guillén, Palés Matos, etcétera—, poesía que explotará sobre todo su carácter nacional, su color local y su sentido rítmico y musical, pero cuyas fórmulas “negroides” carecen ya de sentido y suelen derivar de estas lenguas estándar, desaparecidas junto con el mundo que les daba cobijo y justificación.

EL TEJIDO DEL COMERCIO CARIBEÑO COLONIAL

La estructura básica sobre la que se formó el Caribe histórico y geopolítico posterior a la conquista es el comercio a corta y gran distancia. De estos circuitos comerciales derivan muchas de sus diferencias y similitudes y, de la intensidad del tráfico, los contornos de su vida cotidiana y la reproducción de sus rasgos. Su principal motor, basado en la noción exclusivista del imperio, fue el sistema de flotas que enlazaba a Veracruz y Cartagena de Indias con Sevilla y Cádiz. Este sistema monopólico, crecientemente penetrado y rebasado por el contrabando y las *arribadas maliciosas*, le dio a este mar una respiración propia, sobre la que se establecieron otros metabolismos y nuevas rutinas. La combinación de los circuitos produjo una interacción muy particular de los tiempos históricos, que semeja la regularidad de los oleajes, la incertidumbre de los cambios repentinos, la peligrosidad de los vientos. Sin embargo, el Caribe español “cerrado” y centrado exclusivamente en el monopolio de Sevilla solamente fue posible hasta un siglo después de los primeros asentamientos, pues durante los dos siglos siguientes, el mar interior se abrió a la presencia y la competencia agresiva con otras potencias emergentes: Holanda, Francia e Inglaterra principalmente, permitiendo una fragmentación ya visible desde mediados del xvii. Esta apertura forzosa, que comprende también la independencia de Portugal en 1640 y su posterior beligerancia, aparecerá reflejada en expresiones culturales de todo tipo y en una diversificación del intercambio legal e ilegal.

Las corrientes superficiales y profundas del monopolio hispano se organizaban en dos circuitos predecibles de traslado de riqueza y, por lo mismo, altamente vulnerables. Primero, el de Nueva España, cuya flota salía de la península “haciendo la aguada” en Canarias y penetrando al Caribe por las Antillas Menores hasta bordear la península de Yucatán y concluir en Veracruz, siguiendo de regreso el itinerario hacia el norte: La Habana, el canal de la Florida y luego las Azores para bajar de nuevo a España. Viaje y *tornaviaje* con rutas y plazos marcados por las corrientes y los espacios de vientos y ciclos de huracanes. Rutas que en viaje podían durar tres meses o más y en el *tornaviaje* hasta un año. La otra navegación, la que trasladó hasta fines del xvii el tesoro del Potosí, tocaba de viaje las Antillas Menores y bajaba hacia Cartagena de Indias y Portobelo, donde se abastecía del tesoro y en

cuya *carrera* se centró la vida caribeña. Su *tornaviaje* tocaba a veces Santo Domingo y a partir de La Habana, donde a veces confluía con la otra flota, enfilaba hacia el Atlántico norte y las Azores. El motivo principal de este sistema cada vez más aparatoso e ineficiente, que resguardaba el carácter monopolístico del comercio español a gran distancia, era el envío del oro y la plata de las minas mexicanas y peruanas hacia la metrópoli: de allí que este valioso cargamento haya tenido que ser trasladado en flotas numerosas y resguardadas, y que esto no haya evitado la acción de la piratería sobre ellas.

El comercio grande y menudo que se daba alrededor de este traslado era significativo, y se concretaba espacialmente en el ámbito de las ferias de tipo medieval que los españoles implantaron en América. Alrededor del oro y la plata, de su motivación nada despreciable, se movían toda clase de tratos y contratos. Las ferias de Indias más afamadas pertenecían pues a este espacio de intercambios del norte del imperio colonial español en América, y se desarrollaron sobre todo después de la segunda mitad del siglo XVII. Eran las de Portobelo en Panamá, y las de Jalapa y Acapulco en la Nueva España, las que revivían una noción medieval de feria comercial intermitente que se convertía en eje de articulación de todo tipo de intercambios y servicios. A ellas acudían los comerciantes, dueños de la moneda metálica, a adquirir los productos recién llegados de ultramar, mientras una poderosa corriente de tratos menudos, materiales e inmateriales, les daba razón de ser. Los espacios que cobijaban la feria crecían enormemente durante su realización, donde simples villorrios se convertían en ciudades episódicas, creando en esta coyuntura los ambientes para el esparcimiento y la trasgresión, es decir, el caldo de cultivo necesario para la transmisión y fijación de múltiples rasgos que caracterizaron a los vínculos culturales intercoloniales. Las ferias resultan fundamentales porque, además de los productos más comerciados en cada momento, reciben también múltiples influjos culturales que van y vienen, entre las regiones de aprovisionamiento de ciertas materias primas y productos y los emplazamientos de estos encuentros de intercambio. Otras ferias menores, como la feria “del cacao” en el puerto de Veracruz, cumplieron también este papel de mantenimiento de los contactos entre puertos lejanos y comarcas alejadas. Esto tiene particular relevancia para las fiestas, la gastronomía y

otros aspectos de la cultura material e inmaterial, como si el monto de los intercambios determinara la proporción de ciertos productos —azúcar, cacao, especias...— en la configuración de las recetas y las mezclas de comidas y bebidas.

Las redes financieras del gran comercio, asociadas a las ferias, al tráfico de esclavos, al contrabando y al sistema de flotas, también juegan un papel de mantenimiento de las tramas y los vínculos a gran distancia. Fundamentalmente porque los comerciantes y usuarios, generalmente asociados a grupos de interés, o a Lonjas y Consulados, establecen vinculaciones que atienden muchas veces a sus orígenes étnicos y religiosos, conformando comunidades de reciprocidad y confianza que permiten la reproducción de los rasgos: como los judíos portugueses durante la época de los *asientos* esclavistas concedidos a Portugal (1580-1640), los vascos y montañeses, o los catalanes y genoveses en años posteriores. En todas estas redes que forman “pisos de intercambio”, a veces incomunicados entre sí, circulan además fragmentos del folclor y de música culta y popular que van sufriendo una serie de cambios importantes, adaptándose a las realidades urbanas y rurales, o siguiendo el curso de las modas. En todo caso, es el campesinado del interior de cada entorno, en virtud de su aislamiento, el que selecciona y conserva con mayor fidelidad las formas generales, que las va “arcaizando” y “fossilizando” conforme las adopta, las reconstruye y las recrea. En estos ambientes nada permanece fijo, y como veremos, las *supervivencias* continuarán durante generaciones reproduciéndose hasta hoy como *vivencias*.

Otros cauces de intercomunicación, algunos convertidos en instituciones de larga vida, facilitaron las reciprocidades, y sus huellas todavía permanecen en las temáticas líricas o en los fragmentos y “pedacerías” de romances, tonadillas escénicas, entremeses, poesías y coplas, que van a ser articulados de nuevo por los géneros y las especies vivas¹⁸ de cada entorno. En esta recomposición van a tener

¹⁸ En este ensayo usamos los términos “cancionero”, “especie” y “género” en un sentido muy parecido al que les da Carlos Vega (1944), 1998, pp. 96-104. Así, un “cancionero” sería un conjunto de géneros que tiene una coherencia marcada por los procesos históricos y que ocupa regiones determinadas, conformando “unidades superiores de carácter”. Estos cancioneros están muy definidos por su sistema rítmico. Dentro de cada uno de ellos aparecen grupos de composiciones que denotan determinadas

relevancia otras instituciones y usos del intercambio colonial. La Armada de Barlovento, creada en el siglo xvii, es un buen ejemplo de esta malla que permite la reproducción cultural. Sostenida por el comercio de la ciudad de México y destinada a la defensa de las islas de Barlovento y el resto del Caribe insular en virtud de esa nueva etapa de competencia con otras potencias europeas por el espacio caribeño (algo que se desata desde mediados del xvii con particular fuerza), sirvió menos para este propósito militar que para el desarrollo del contrabando y la difusión muy documentada de tradiciones folclóricas, que ya para fines del siglo estaban bien cimentadas y mostraban particularidades regionales y todo un tipo de folclor de “subcultura ocupacional” asociado a la marinería y la milicia importada de la península y Tierra Firme,¹⁹ o al ciclo de los carnavales que se incrementa desde entonces, basados en una popularización y secularización creciente de los autos sacramentales y las procesiones, también transmitidas por el ir y venir de esta armada,²⁰ pero definitivamente potenciadas por el papel preponderante de la Iglesia que normaba las celebraciones religiosas, dinamizando alrededor de éstas las manifestaciones artísticas en su conjunto. Otra de las redes de intercambio tiene que ver con la arquitectura defensiva y el tráfico de los “forzados”, trabajadores indígenas y de “castas” de la Nueva España conducidos por la fuerza a los fuertes y presidios del Caribe (Panzacola, San Agustín de la Florida, La Habana, Santo Domingo y San Juan de Puerto Rico), proceso que se incrementa en el siglo xviii con el auge de la plata y la aplicación de las reformas borbónicas y que va a repercutir también, de regreso, en la cultura popular novohispana. En este aspecto de la defensa militar, son las poblaciones de mezcla africana las que se mantendrán al servicio del poder castrense, como milicias fijas y ocasionales, y que explica en parte el hecho de que estos grupos neo-africanos hayan

constelaciones dentro del sistema tonal, éstos serían las “especies”. Por último, los géneros serían los grupos dentro del cancionero que tienen una coherencia rítmica, instrumental, tonal, lírica, danzaria, etcétera, aún más definida. En la costa del Golfo de México, por ejemplo, el son jarocho y el son huasteco serían dos géneros de una misma especie enclavada dentro de lo que llamaremos “cancionero ternario caribeño”, una constelación mucho mayor que incluye todo el Gran Caribe.

¹⁹ El término “subcultura ocupacional” es ampliamente definido por Peter Burke, *La cultura popular...*, 1997.

²⁰ La Armada de Barlovento es en general descrita por Torres Ramírez, 1981.

sido, después de los españoles o en su ausencia, los portadores más efectivos de la cultura peninsular.

Asimismo, el papel de los metales preciosos en estos intercambios no se reduce al sistema de flotas y al traslado del “tesoro americano” hacia España, sino sobre todo a las estructuras permanentes que articulan a la gran región. Tal es el caso del *situado* de la plata, y con él el de las harinas; es decir, el sistema de suministros con que la economía más fuerte y diversificada de la Nueva España subvenciona la administración pública, la defensa militar y el abasto de harinas de trigo para la elaboración de pan en todo el Caribe, cuyo clima no permitía el cultivo del trigo. De hecho, este sistema se justifica por ser el suministro a cuenta de la Corona que permite el funcionamiento de la enorme factoría de azúcar en que se había convertido esta parte del Caribe español, permitiendo su especialización. La plata mexicana fluye hacia la metrópoli pero también a la Florida, Cuba, San Juan de Puerto Rico, Santo Domingo y, eventualmente, a Cumaná, en envíos anuales de diferente monto para el mantenimiento de la defensa y el pago de los funcionarios reales.²¹ Otro circuito de la plata es el más reducido después de 1660, el que viene del Perú y se *sitúa* en Portobelo y Cartagena de Indias. En todo caso, este doble sistema de suministros de plata mantiene vivos los vínculos que permiten el flujo cultural y se halla en el origen de tradiciones comunes que, como veremos, están asociadas al protocolo de las fiestas, y que en algunos casos llegan hasta la costa del Perú. El Siglo de Oro será entonces el Siglo de la Plata, y se perpetuará en esta larga tendencia de arrastre que tendrá el blanco metal como la sangre y sustento del sistema en su conjunto. La mentalidad barroca americana se expresará entonces en la arquitectura material e inmaterial, vivificada por el exceso de circulante y el boato, pues gran parte de esa plata se gastaba en toda clase de fiestas y celebraciones que giraban alrededor del referente universal que era la Iglesia. Y se materializará sobre todo en una naturaleza festiva permanente, en una estetización exagerada de la vida, que es donde se reproducirán todos sus elementos, logrando una circularidad a la sazón ya debilitándose en España, un mayor contacto entre las elites y el pueblo llano, entre “lo culto” y “lo popular”. En América, el espacio festivo será entonces compartido e interpenetrado, pues “la alegría

²¹ Johanna Von Graffenstein, *Nueva España en el Circuncaribe...*, 1997.

natural y el gusto por la ostentación fueron características comunes, tanto de conquistadores como de conquistados”.²² Asimismo, muchas de las tensiones se diluyeron en esta pasión por lo fastuoso y en esta celebración festiva que adquirirían incluso las ocasiones solemnes, como las lejanas muertes de los reyes, los velorios de difuntos o la celebración pública de los Autos de Fe. Las procesiones y mascaradas, los bailes, saraos y las danzas más diversas, así como las corridas de toros y los jaripeos, acercaban al bajo pueblo a la nobleza local, y creaban todo un efecto de generalización cultural que explica la supervivencia de tantos elementos “cultos” en la representación popular actual. Al referirse a la Nueva España, y al insistir incluso en la repetición de los temas solemnes del barroco español, Buxó no deja de sorprenderse, por ejemplo, de esta preferencia generalizada por los espacios lúdicos: pues —anota al reseñar los encuentros de poetas—, “contra quienes supusieron una sociedad novohispana fastidiada y silenciosa, presa de constantes temores religiosos, nosotros hallamos un pueblo en bulliciosa juventud, apenas contenido por preceptos y normas que le rigen su entrega al disfrute del mundo”.²³ En el Caribe insular, las danzas y fiestas implantadas entre los esclavos negros para restarles “lascivia y desorden”, se convertirán en mascaradas carnalescas en donde las cofradías, cabildos y “sociedades” recuperarán el boato y las lujosas vestiduras de los amos esclavistas, ridiculizando en el exceso las virtudes y defectos de la condición colonial. Y posiblemente nada de esto hubiera sido posible sin el contacto, aunque fuera lejano, con el “tesoro americano” que, antes de ir a Europa en manos de administradores o piratas, había dejado a su paso una estela de pretensiones que contribuía fuertemente a aligerar las tensiones que el propio sistema generaba.

Otros factores paralelos, como el tráfico de la mercancía humana, de los esclavos africanos desde las factorías del continente negro o desde los “criaderos” del Caribe inglés,²⁴ así como las interferencias

²² Irving Leonard, *La época barroca...*, 1976, pág. 175.

²³ José Pascual Buxó, “Prólogo...”, 1959, pág. 18.

²⁴ Ya para finales del xvii, pero sobre todo a partir de 1713, cuando Inglaterra obtuvo la exclusividad de la introducción de esclavos a la América española, usaron las islas de Jamaica, Barbados, Trinidad, etcétera, como “criaderos” de esclavos, a los que procuraban evangelizar y castellanizar para introducirlos en los puertos autorizados por la Corona española.

de la piratería y el contrabando por sobre la rigidez del comercio institucional y exclusivista de la Corona española facilitan los intercambios y el tráfico material y sus productos, favoreciendo el trasiego inmaterial de la música, el teatro, el folclor cantado, los juegos, los cuentos y narraciones y todo tipo de influencias de ida y vuelta entre América, Europa y África. Pero no será sino hasta el siglo XVIII cuando se logre una mayor decantación colectiva, cuando el Caribe es ya en lo cultural un área de mayor coherencia. Antes, da la impresión de que está tratando de ser, de que no acaba de incorporar dentro de su naturaleza esponjosa todos los materiales que transitan o naufragan en sus arrecifes. La acústica del paisaje, la resonancia del Caribe, se va tiñendo entonces de sonidos característicos en donde estos vientos, oleajes y redes de ida y vuelta irán influyendo sobre las mismas estructuras culturales, dándoles un matiz particular y un sabor propio. Ya para el XVII se ha vuelto a resolver aquí una dinámica cultural circular, abigarrada y desbordada, compartida entre estos colonos acriollados y estos grupos oprimidos de fuerte personalidad. Pues a esta dinámica se han unido los negros criollos y “bozales”, así como el resurgimiento de un barroco indígena que le proporciona múltiples elementos y nuevas floraciones.

EL PAPEL DE LOS PUERTOS

Pero el amarre de todo este andamiaje dependía de factores muy precarios, pues la importancia del Caribe radicaba en su fragilidad. Como si en lo etéreo de su composición se fijaran de todas maneras los rasgos de su preservación y de su fuerza. El punto nodal de esta configuración eran los puertos, los que no se explican sino por su organización y orientación productiva y comercial, así como por la división del trabajo formada en su retaguardia regional, lo que los inscribe dentro de un modelo propio de crecimiento urbano muy relativo y tardío, generalmente parapetado en la defensa amurallada: pero distinto por su precariedad al de las ciudades del interior. Con una respiración fluctuante y cíclica debida al ritmo marcado por el fuelle del comercio, la vida portuaria tenía este papel de “esponja”, en cuyos ciclos anuales de expansión y retraimiento se fijaban muchas de las influencias exteriores. Mercados bullentes, cosmopolitas y dinámicos, contribuyen a la marcha de la historia rompiendo las rutinas repetitivas. Su

tiempo discontinuo, de actividad periódica intensa y de largos periodos de “tiempo muerto” improductivo, favorecían la maduración de diversas tradiciones llegadas de “mar en fuera”.

No debe extrañar que el esquema teórico de Von Thünen (un economista alemán contemporáneo de Humboldt), sobre la organización en zonas o “anillos concéntricos” del espacio interior de los puertos europeos, sea aplicable a los principales enclaves portuarios del Caribe, aunque éstos nunca lleguen a constituir “estados aislados”, como idealmente los imaginó este autor en 1826,²⁵ sino más bien concentraciones abiertas al mundo exterior o expuestas a las epidemias, a la decadencia, a la corrosión y al salitre. Según esta noción, la ciudad portuaria es un centro de mercado y se fija primero alrededor de ella un cinturón hortelano de agricultura intensiva, después un anillo de granjas lecheras, a su alrededor un área de agricultura extensiva de cereales y azúcar, y más atrás, un extenso *hinterland* ganadero, como sucedía en Veracruz a finales del XVIII. La ciudad debe de aplicar aquí un doble juego de espacio regional y alcance internacional. Debe atender a dos circulaciones diferentes, la primera capilar y a corta distancia, continua. La segunda intermitente hacia la gran Tierra Firme interior (el Altiplano mexicano en Veracruz o el Alto Perú en Portobelo y Cartagena de Indias), y también hacia el resto del mundo. Estos dos sistemas se ajustan, se oponen, se suman o se suceden. La manera en que la vida internacional tocó a Cartagena de Indias, Portobelo, Maracaibo, La Guaira, Santo Domingo, San Juan, La Habana, las definió tanto —y a veces más— como el contacto perenne con sus vecinos: en un tráfico que estaba fuertemente centrado en los espacios definidos de los muelles y las zonas portuarias. Y son estas influencias exteriores las que también contribuyen a la creación de una cultura común.

En todos esos puertos, la densidad en el mundo del espacio urbano y los muelles se combinaba con la existencia de un *arrière-pays*, un territorio interno rural e inmediato que acumulaba y conservaba, conforme iban llegando, las influencias exteriores, pero sin dejar tampoco de modificarlas y recrearlas. Así en el Caribe la historia general invadió a la historia local y esta última es inseparable de los espacios geoeconómicos a gran escala, estableciéndose una relación particular

²⁵ Citado por Humboldt (1802), 1984.

entre región y espacio mayor, lo que también va a permitir la conformación de variedades regionales. Porque, como veremos adelante, el *hinterland* ganadero y agrícola, el mundo campesino y la economía de plantación que generalmente rodean al umbral episódico de la vida portuaria, resultan importantísimos por el papel que jugaron en la reproducción y el mantenimiento de la vida cultural y de las modalidades regionales hasta nuestros días.

Los puertos dependen de las rutas y de la forma como se crearon y se expandieron los vaivenes del tráfico marítimo. Los puertos establecieron también circuitos diversos, dependiendo de su mayor o menor influencia y tráfico. Así, podemos decir que se ordenan por niveles jerárquicos de importancia y por áreas de influencia, mientras que en la cadena de sus recintos amurallados se constituye una inmensa red de ciudades aleatorias que rodean a todo el Caribe, un anillo defensivo que le confiere una “mediterraneidad” muy particular. Después de Sevilla y Cádiz, y de lo que significó el puerto de Veracruz como estación de paso hacia la ciudad de México y otras ciudades del interior de la Nueva España, destacan con claridad otros dos puertos: Portobelo, en el Caribe panameño y Cartagena de Indias en el colombiano. Ambos conectan a la península, a la Nueva España y al Caribe insular, con el Virreinato del Perú. Los metales preciosos del Potosí se dirigen a España desde Lima y Paita y llegan por el Pacífico a Panamá, cruzan el angosto cuello del continente hasta Portobelo y, vía Cartagena, se dirigen a España. Aquí La Habana es la primera estación del *tornaviage* de Veracruz y Cartagena y un puerto estratégico de influencia creciente, como se puede constatar en todos los archivos coloniales.

Un tercer nivel de tráfico lo constituyen los demás puertos: Panamá, Santiago de Cuba, Tampico, Campeche, San Juan de Puerto Rico, Santo Domingo, Nombre de Dios —al este de Portobelo—, La Guaira-Caracas, Maracaibo, Puerto Cabello y Cumaná. Por último, otra serie de puertos amurallados se extienden como una cadena de simples fortalezas en las Antillas Menores o en el litoral de la Florida —San Agustín en el Atlántico, Panzacola en el Golfo—, quedando, sin embargo, algunas áreas desprotegidas. Llamen la atención, por ejemplo, los territorios de la franja atlántica de Centroamérica, pues, a partir de Portobelo y siguiendo la costa al noroeste, no hay prácticamente establecimientos portuarios mayores sino hasta la península de Yucatán. Estos bordes desprotegidos serán entonces, y a partir del xvii,

ocupados precisamente por los adversarios del imperio español, en particular por Inglaterra, impidiendo, como veremos, la integración de la Centroamérica colonial (fundamentalmente extendida por la costa del Pacífico desde Chiapas hasta Costa Rica, y conocida entonces como Capitanía General de Guatemala) a las provincias culturales del Caribe.²⁶ Es así como la costa atlántica de Centroamérica, y gracias a esta incapacidad de control del imperio español, se integrará desde el xvii al Caribe anglosajón, y, en especial, al influjo de Jamaica.

Los puertos también establecieron posiciones centrales que iban cambiando de lugar a lo largo de los siglos coloniales: Santo Domingo en la primera etapa, Cartagena de Indias y Portobelo hasta mediados del siglo xvii, Veracruz y La Habana posteriormente. Aquí la centralidad depende de la dimensión del tráfico, y en especial del monto del tesoro trasegado por sus aduanas y controles, el monto de los impuestos, las averías, los almojarifazgos y las alcabalas. Los puertos se ubican también en el mar de las tormentas y se ven afectados por un entorno insalubre que a menudo dificulta su crecimiento y su desarrollo, o por la presencia cíclica de los huracanes o la inconveniencia de los arrecifes. El comercio marítimo a gran distancia aprendió a lo largo de los siglos a sortear estos obstáculos, o a convivir con ellos, pero la presencia de los vientos huracanados de las Antillas y de las tormentas del Golfo resultó decisiva no sólo para quienes transitaban por sus aguas peligrosas, sino también para la formación de los metabolismos sociales y mentales de quienes residían de manera permanente en una región rodeada de estos desafíos abismales.

UN CÓDIGO COMÚN

Llama la atención entonces la conformación de una serie de normas similares generales, actitudes que se reflejarán en los procesos culturales y en su rápida expansión. Esta sintonía a gran distancia refleja los límites del gran espacio caribeño y la velocidad con que en su

²⁶ Estas discontinuidades tienen también que ver con lo que nos ocupa, pues son territorios donde el cancionero colonial no logró implantarse, al menos bajo las formas típicas del Caribe español, permitiendo, ya para el xviii, y en virtud de esta barrera de su propio Atlántico, una mayor relación con el Pacífico de Sudamérica: de allí su integración al complejo de las *cuecas*, *zamacuecas* y *marineras*, que como *chilenas* llegarán hasta la costa Pacífica de Nueva España (Oaxaca, Guerrero y Michoacán).

interior se mueven las innovaciones y las permanencias. La concordancia que hizo posible esa simultaneidad tiene entonces que ver con el grado de estabilización de la sociedad colonial, algo que realmente empieza a lograrse hasta finales del siglo xvi, época que coincide además con las primeras evidencias en la conformación de una norma común que alcanzaba ya cierto grado de originalidad, reflejada en las fuentes y en mucho de la precisión sociológica de la literatura del momento.²⁷ Esta homogeneidad es también producto de la repetición, de expresiones decantadas, asociadas a ciertos contextos, que al reproducirse se van fijando en una memoria popular selectiva y dinámica, la que en esta parte de la América adoptó elementos diversos y los moldeó conforme a las nuevas circunstancias. Hay aquí una condensación que, entre otras cosas, permite la nueva arquitectura de un proceso civilizatorio, una de cuyas partes más llamativas es la música y la literatura cantada de tradición oral que, como parte de los tiempos muertos de la producción y el comercio, desencadena una originalidad deseada en su intento de distinguirse cada vez más; una búsqueda de lo particular. Su interacción con la literatura “sabia” y con la música cifrada conforma un tipo de “manierismo popular tropical” que irá conformando sus propias particularidades. Asimismo, es notable la forma como esta dimensión cultural conserva hasta hoy reminiscencias de la transición del Renacimiento al Barroco, y es de lo que nos ocuparemos en adelante.

En todas las celebraciones festivas, la música jugó un papel preponderante desde un inicio y marcó para siempre la originalidad de la gran región, teniendo desde su origen formas particulares que influyeron después en el desarrollo de las expresiones musicales de todo género. Era una música nueva, con las resonancias, la rítmica y el timbre africano, con la riqueza de la musicalidad y la literatura cantada en el “castellano atlántico” y recuperando permanentemente los elementos indígenas de cada región. Ante ella se rendían gravidades y dogmas, sucumbían incluso quienes venían decididos a temperarla o modificarla conforme a los gustos del imperio. La música y la dimensión festiva terminaron atrapando a todos, como lo señalan muchos viajeros de los siglos coloniales. Hay un mar de argumentos y

²⁷ Como en gran parte de la obra de Lope de Vega y otros autores peninsulares del Siglo de Oro (*El caballero de Panamá*, etcétera).

razones que conducen a una identidad y una mentalidad del Gran Caribe, haciendo de él un mar de incrustaciones permanentes, pero en este ensayo tomaremos simplemente la tesitura de la música y la literatura cantada —y de sus elementos asociados—, para intentar reconstruir partes de una mentalidad y una identidad particular que, como ocurría en las mixturas del lenguaje hablado, de manera casi instantánea sentó las bases de las nuevas fusiones y mezclas.

Aquí conviene recordar la hipótesis de Foster, en el sentido de que en América se constituyó desde un principio un poderoso filtro cultural de lo hispánico, creándose nuevos arquetipos a partir de formas simplificadas, que dieron lugar a nuevas complejidades, a “procesos selectivos y simplificadores”.²⁸ La “cultura de conquista”, o de contacto, representa pues una nueva construcción usando una selección de los elementos ya presentes, una reorganización creativa en varios aspectos de la vida material e inmaterial. La conquista no es pues un proceso unívoco, de simple implantación por la fuerza, sino un momento crítico que permite la interacción múltiple en diversas direcciones, circunstancias y ritmos históricos, en donde muchas veces los conquistadores resultan a su turno conquistados. En este contexto, los diversos grupos involucrados y sus tradiciones diferenciadas son conducidos hacia nuevos horizontes.

Y si la transmisión de la cultura popular en este aspecto se realizaba a través de ciertos agentes, especialistas en la capacidad de generar música, canto y literatura oral, y si éstos eran los principales elementos decantadores de la creación de nuevos arquetipos, no cabe duda que sólo podían desarrollarse en contextos de celebración colectiva indiferenciada, en ambientes que permitían la memorización y la transmisión como fenómenos colectivos. Estos especialistas no eran “profesionales” en el sentido estricto, sino integrados a las actividades productivas de los diferentes grupos implicados, en especial en los ambientes más marcados por la ruralidad y los ciclos festivos. En el contexto amplio de la región, un nuevo género de trovadores, músicos y poetas encarnaban sobre todo la expresión de los criollos, los mestizos, los sectores de origen africano y peninsular, quienes fueron difundiendo y creando nuevas formas a partir de los estereotipos que eran ya comunes en la península y en la Tierra Firme, creando al mismo tiempo nuevas formas

²⁸ Cf. George M. Foster, *Cultura y conquista...*, 1960.

arquetípicas, poderosas en su simplicidad, y empañadas desde el principio en distinguirse de los modelos metropolitanos. La mayor parte de las plantas poéticas “bajaban” desde los certámenes de poetas y poetastros, haciendo del lenguaje barroco una jerga ininteligible. Desde allí se decantaban décimas, romances, seguidillas y quintillas, que sólo se podían popularizar al ser despojadas de mucho de la “fábrica primorosa” y vacía de sus cultivadores “sabios” en los encuentros de poesía escrita, tan comunes en el siglo xvii. Eran formas que se volvían a recrear en las justas, recuestas y encuentros de los poetas y cantores del bajo pueblo, de manera improvisada y repentista. Los trabajos y los días de los trovadores populares que se dedicaron al cultivo en campo abierto de estas plantas enrarecidas de los jardines culteranos, no se explican, sin embargo, sino en función de estas dimensiones colectivas que han permitido su conservación y su cuidado hasta nuestros días.

En este sentido la cultura popular latinoamericana siempre tuvo, y no solamente a finales del periodo colonial, un fuerte componente de cultura de resistencia, afirmando el carácter criollo por sobre el orden colonial, usando en este caso la expresión cultural para distinguirse a propósito. Las modalidades de expresión pertenecían al círculo de la reproducción de lo literario y lo musical de la época, que para finales del xvi todavía no establecía fronteras tan definidas entre lo “popular” y lo “culto”, en donde incluso se interponía un tercer nivel intermedio,²⁹ o en donde las preferencias se establecían en relación con otras variables. De allí también que la circularidad entre las dos formas de expresión cultural haya sido posible y se hubiera dado conforme a cánones similares en todo el continente, lo que facilitaba los paralelismos y la implantación de las formas literarias y las musicales en un contexto festivo, abierto y marcado por un intenso mestizaje en todos los órdenes. La recreación de la sociedad española en América, turbada por nuevos ingredientes, permite recuperar un espacio de interacción desaparecido en la metrópoli. En ese sentido, tiene razón Weckmann al hablar de una “herencia medieval”,³⁰ es decir, la persistencia en el Nuevo Mundo de una reproducción de lo popular en el sentido medieval, en donde las clases superiores habitaban un mundo rural dominado por la cultura del vulgo, una cultura en don-

²⁹ Como lo plantea Burke, *op. cit.*, 1997.

³⁰ Véase Luis Weckmann, *La herencia medieval de México...*, 1984.

de lo “feudal” se recreaba en muchos sentidos y se reproducía en nuevos contextos, creando a su turno otras derivaciones de difícil clasificación. Por ejemplo, la música orquestal, tan estimada en el Renacimiento europeo, era, en muchas partes de América, compartida y ejecutada por el vulgo. Dotaciones completas de series de instrumentos fueron rápidamente adoptadas por indios, negros y “castas”, y desde inicios del xvi las Ordenanzas reales advirtieron en contra de tanta generalización, y de tantas orquestas y grupos que escapaban al control de la Iglesia y de los maestros de capilla. Desde épocas muy tempranas los “secretos” de los usos del oficio musical europeo se habían socializado. Por eso, en el siglo xvii, el barroco americano era algo dominado por el uso del populacho, pues en América la circularidad empieza cuando en Europa tiende a desaparecer. Es por eso también que una de las maneras de reconstruir las dotaciones instrumentales y las técnicas del Renacimiento o del Barroco, o aun de la música medieval, sea introducirse en los géneros populares de este continente.

El carácter esencialmente rural y primigenio de las nuevas sociedades americanas facilitaba la fusión a partir de los elementos más simples de lo importado desde Europa y el África. Su expresión se refería a formas aprendidas, a cánones estructurados, pero sobre los que se aplicaba una enorme cantidad de formas improvisadas, tanto en el lenguaje literario como en el musical —de tradición tanto hispánica como africana—, lo cual irá creando estilos y variantes regionales cada vez más distintivas e identificables, las que serán —bajo estas características de larga duración— típicas de cada entorno hasta nuestros días. Por ello en estas nuevas amalgamas, el lenguaje y la difusión del “castellano atlántico” revisten un papel fundamental, en donde la cultura adquiere sentido a partir del lenguaje. Las formas literarias, fundamentalmente andaluzas, fijan estos elementos a partir de ciertas preferencias de ritmo poético que estaban ya contenidas en los romances, la poesía hispano-árabe, las octavas reales, las redondillas y las décimas, aproximándolas en mayor o menor grado a las variantes criollas afroespañolas, que a su vez tenían otras raíces fincadas en la tradición de la poesía cantada de los mundos africanos. Todas estas formas predilectas —primero impuestas y luego apropiadas— se remiten en última instancia a la frase octosilábica, tan característica del habla normal castellana y galaico-portuguesa, aunque también a otras

formas, como a la irregular seguidilla derivada del *zéjel* árabe-andaluz —o a las versificaciones de cinco o seis sílabas—, que tendrán un éxito particular para su implantación en los nuevos contextos. La “cultura de conquista” insistirá en regularizar y solidificar estas formas en ejemplos esenciales de hermosa simplicidad y regularidad. El carácter de la cultura caribeña, sobre todo en el folclor negro, estará también marcado por las fiestas y las representaciones públicas, en especial por las procesiones y el ciclo de los carnavales, que siendo originalmente implantados por la Corona y por la Iglesia, como un instrumento de control, pronto serán apropiados por estas inestables “clases subalternas”, las que van poco a poco monopolizándolas, quebrantando sus estructuras originales y dando paso a riquísimos contenidos dancísticos, literarios y teatrales. La amalgama diferenciada de muchos rasgos se alimentará de múltiples influencias europeas y africanas, generando formas originales.

Harán falta algunas consideraciones teóricas sobre la historicidad de estas formas culturales, las cuales darán coherencia a las temáticas que sobre el original cancionero caribeño desarrollaremos en los siguientes capítulos. Primeramente, éstas tendrían que ver con la forma en que las instituciones y las rutinas económicas fueron marcando las preferencias y los estilos, determinando en muchos casos los temas, los modos y las instrumentaciones. De allí parte fundamentalmente la necesidad de conferirle un marco histórico-social al hecho cultural específico, en donde la geografía cultural debe ser vista necesariamente como un proceso acumulativo. Habría que preguntarse también hasta qué punto las supervivencias constituyen piezas claves para la reconstrucción histórica, en especial de las formas sociales que no son posibles de rastrear en la pura indagación económica y social del pasado.

Lo importante en este punto es que ambos itinerarios se complementan sorprendentemente, pues no es posible explicarse las formas actuales y su distribución sin esta reconstrucción de las redes económicas que le dieron coherencia y continuidad a la gran región, ni éstas entenderse sin el componente indispensable de la reproducción cultural y sus diferentes ámbitos y niveles. No se trata tampoco de demostrar la preeminencia de lo económico, ni de plantear un determinismo nada original en ese sentido, sino mostrar una sugerente interacción entre varias esferas de la vida social. A fin de cuen-

tas, el modo como se producen las formas y las estructuras culturales es esencialmente de carácter histórico. Y al serlo, tiene una existencia autónoma, anterior al individuo, quien hereda estas formas y las reproduce conforme a cánones anteriormente establecidos, aun cuando pueden por supuesto desarrollarse nuevos cambios a partir de los estilos personales de interpretación de lo heredado. Y si el rasgo principal de la cultura es estar organizada, los vestigios y las supervivencias reflejan por lo común las anteriores estructuras, permitiendo la reconstrucción histórica. Al tener una matriz histórica, la cultura se convertiría al mismo tiempo en una fuente inagotable y original para la recuperación del pasado, recreándose en el resultado de la transmisión de experiencias acumuladas de una generación y de una cultura a otra. Sus cambios implicarían no sólo transformaciones del medio, sino también del grupo social y de las relaciones de éste con otros grupos, y, sobre todo, con la producción de bienes materiales.³¹

En el contexto particular de este Gran Caribe es importante referirse no sólo a esta transmisión de lo cultural, sino también al desarrollo paulatino que se da de lo rural a lo urbano, a la creciente conformación de las ciudades, lo que incide sobre las estructuras de la vida cotidiana a lo largo de los siglos. Primero, porque las nuevas sociedades americanas van a transitar muy lentamente este camino, planteándose en este sentido un desfase con relación a Europa. Las transformaciones hacia una sociedad urbana no serán visibles sino hasta el siglo XVIII y determinarán la sustitución de ciertas formas, su desplazamiento por nuevas condiciones de reproducción de lo cultural, que se expresarán de manera más lenta. En el caso de la música esto es clarísimo, pues la sustitución del cancionero de ritmo preferentemente ternario por uno binario —el proceso conocido como binarización, que explicaremos más adelante—, no solamente tendrá que ver con las nuevas oleadas africanas originadas por la intensificación de la trata esclavista en algunos países, desde fines del XVIII y a lo largo del XIX —lo que determinará sus preferencias rítmicas, modales e instrumentales—, sino también con la evolución de los nuevos géneros de salón de origen europeo, que se popularizarán desplazando y confinando el

³¹ Cf. Claudio Esteva Fabregat, "El concepto de cultura"..., 1984.

cancionero original de fuerte raíz hispánica —del Renacimiento y el Siglo de Oro— a los traspacios rurales de los principales puertos, manteniendo allí una coherencia que hasta hoy rebasa fronteras y territorios intermedios de tierra y mar. La nueva cultura popular de finales del XVIII no logrará sin embargo hacer desaparecer del todo el prolongado carácter “barroco” de la música, de las tradiciones literarias sabidas e improvisadas y de las instituciones del mundo latinoamericano. Aquí también, en donde la relación de lo culto y lo popular resulta más difusa y prolongada, lo barroco requiere de un ajuste en relación con los periodos más acotados y las formas más identificables que adopta en Europa. El Siglo de Oro, el Barroco literario, se relaciona en última instancia con el traslado del “tesoro americano”, tesoro que se reflejará no sólo en las letras —en la literatura y la música escrita—, sino aquí será mejor expresado y conservado en una cultura popular ágrafa y colectiva, recreada en los contextos de lo colonial y de los posteriores procesos de dependencia.

Asimismo y durante un prolongado lapso, las expresiones musicales seguirán teniendo que ver con los dos polos más visibles: la música popular de corte hispano, perpetuada principalmente por el cancionero ternario colonial, y las tonalidades y modalidades traídas del África por los esclavos, las que logran bañar con sus colores a la música culta y a las danzas y contradanzas de salón, produciendo una cultura popular y “popularesca” (como diría Bartok) que, tanto en el Caribe como en los Estados Unidos, se convertirá posteriormente en un rico filón de expresiones más complejas y universales.

En este contexto son visibles también tres niveles del folclor de origen africano, que se reproducen conforme a sus orígenes y modalidades, a saber: el propiamente africano, trasplantado a América, el “folclor negro”, deliberadamente impuesto y luego reapropiado por los esclavos y sus descendientes, y, por último, un folclor europeo apropiado y reinterpretado por estos grupos de emigrantes forzosos que poco a poco se van identificando con la vida urbana.³² Al mismo tiempo, en varias regiones parece existir también un sustrato indígena que marca las preferencias rítmicas e instrumen-

³² Roger Bastide, *Las Américas negras...*, 1967.

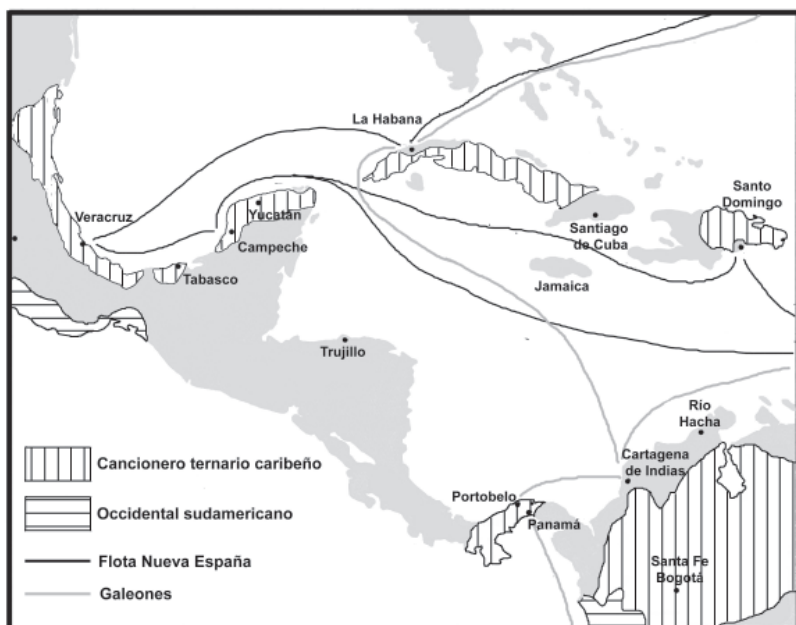
tales, como sería el caso de ciertas regiones de Nueva España, Yucatán y algunas partes de las Antillas Mayores y Venezuela, lo cual redundaría en una mayor diversidad de las formas. En todo caso, el mayor o menor grado de fusión de estos “cancioneros” y sus ritmos favorece la diversidad y los lazos de coherencia común macro-regional, algo que trasciende al Caribe y que comprende también al resto del continente.³³

La música en estas circunstancias no solamente es un vehículo de acompañamiento sino sobre todo un lenguaje dotado de una dinámica propia, que irá cimentando la reproducción de lo cultural y que estará sujeta a cambios regionales, a “variantes dialectales sonoras” claramente identificables. En este contexto, los cambios y las innovaciones adquieren también significados, así como la presencia y la ausencia de ciertos rasgos. Como veremos adelante, las reglas de la conducta musical no son convenciones culturales arbitrarias, y pueden reflejar muy diversos grados de conciencia de las fuerzas sociales que están constantemente buscando un equilibrio. Y esto es así porque la expresión musical es también un lenguaje que se explica por sí mismo y que, sin recurrir muchas veces al lenguaje hablado, genera sus propios campos semánticos, sus referentes en cuanto a la expresión de las emociones y la evocación de los contextos: rurales y urbanos, rituales y seculares, más o menos “sabios” o “populares”, etcétera. Así, las corrientes de la cultura y de la sociedad serían expresadas, en lo que se refiere a la música, en sonidos y ritmos “humanamente organizados”³⁴ y territorialmente distribuidos, en donde hay que tomar en cuenta las energías económicas y sociales que hacen posible la creación de estos espacios regionales y culturales propios, y que al mismo tiempo no se explicarían sin su propia “música de fondo”.

Mosaico de todas estas posibilidades interpretativas es un Caribe decantado en pisos estratigráficos, vivos e interactuantes, constantemente barridos como las arenas de una playa por los oleajes de las influencias exteriores que van y vienen, que se prefieren y se adoptan o que se desechan sin más. Todas estas corrientes dejarán su huella diferencial en los diversos pisos de las expresiones actuales de la cultura popular del Gran Caribe.

³³ Como lo demuestra Carlos Vega en su *Panorama de la música popular argentina* (1944), 1998.

³⁴ Cf. John Blacking, *Le sens musical*, 1980.



2. HISTORIA Y TRADICIÓN: RETABLOS DEL BARROCO POPULAR AMERICANO

*Aires mejicanos,
venid y llevadme,
que los aires sin blanca
son malos aires.*

FRANCISCO DE QUEVEDO
Baile de las armas

VIAJES Y TORNAVIAJES DE LA HISTORIA Y LA TRADICIÓN

Fue así como se forjó esta historia sobre los aires y los caminos marítimos de la “blanca plata” y de las mercaderías, en gran parte renovada en los ires y venires entre la península ibérica y el mundo americano, anclada en este continente que empezaba entonces desde las islas Canarias y que se internaba hacia muy vastas regiones insulares y litorales. Así pues, la conformación histórica de “lo tradicional” en la historia de “lo popular”, tan particular en América, es algo que se relaciona muy claramente con el mestizaje, el sincretismo religioso, la mezcla cultural y todos los procesos de fusión dinámica que aquí resultan a menudo imprevisibles. En lo que fuera el imperio colonial español, esta complejidad era la norma prevaleciente y se maduró en gran medida sobre las muy variadas redes del comercio, de la defensa militar, de la lenta construcción de las identidades y del trabajo forzado y los contratos de servidumbre.

Asimismo, el abigarramiento de una cultura popular que persiste en su dinamismo hasta nuestros días, proviene muy claramente de toda clase de procesos sincréticos exitosos, y se dio en el contexto de una primera modernización y globalización del mundo hasta entonces conocido. Los procesos de simbolización que se desataron después de la conquista no son únicos y resultan por lo demás muy semejantes a los que vivimos ahora, pues derivan casi todos del encuentro de muchos mundos y de variadas concepciones, las que

a su turno generan nuevas realidades y nuevos complejos culturales, en una secuencia permanente.

El sólo imaginar esta interacción y convivencia de elementos europeos, africanos, árabes, asiáticos y americanos rompe necesariamente con los mitos acerca del “encuentro de los dos mundos” en la América española, o con las visiones nacionales sobre el mestizaje entre “indios” y “españoles”, visión reductora que conformó el imaginario inventado después de las guerras de independencia, sobre todo en México y otros países de la Tierra Firme continental: un imaginario destinado a negar principalmente el aporte africano. El acercamiento a las fuentes históricas, sobre todo de los siglos XVI y XVII en esta parte del imperio, nos habla más bien de una realidad cultural holgada y heterogénea, en especial la del largo siglo XVII golpeado por la recesión, pero también marcado por el auge del Siglo de Oro de la literatura en lengua española.

Y es que las variantes de una visión romántica de la tradición, sobre todo a partir del siglo pasado, imaginaron muchas veces la génesis de lo tradicional en una especie de venero “del alma popular”, fuente absolutamente intemporal de donde supuestamente provenían las tradiciones que se convertían en esencia de lo nacional. Este fue de hecho gran parte del sustento del romanticismo del siglo XIX, aun cuando esta creación colectiva se imaginaba como insondable y cifrada, y, al serlo, le confería al hecho nacional una legitimación algo metafísica y al margen de la historia. En realidad, los procesos de apropiación que caracterizan a lo “popular” y lo “culto”, se pueden ubicar claramente en el tiempo, así como la diferencia más sutil entre lo que llamamos “popular” y lo que concebimos como “tradicional”, decisiva en la formación de infinidad de rasgos que atañen a la música, el canto, la lírica, la literatura oral y escrita, la danza y todo el conjunto de festividades asociadas a una cultura festiva muy característica de la América colonial. Lo “popular” resultaría entonces el reflejo de la obra ajena e individual que no es básicamente alterada en su repetición colectiva, en tanto permanece “al exterior” de lo específico, mientras que lo tradicional es algo que la colectividad recibe como suyo, lo toma como propio, y al recrearlo no lo hace de manera fiel y pasiva, sino sintiéndolo parte de sí mismo, interviniendo en su recreación, rehaciéndolo imaginativamente y considerándose partícipe del proceso de autoría.

La esencia de lo tradicional está, pues, más allá de la mera recepción o aceptación de un hecho cultural generalizado o popularizado, está en su reelaboración dinámica, en su reapropiación colectiva, la que iría conformando universos de relaciones extendidos en el tiempo y en el espacio.¹ Es por ello que muchas veces, autores “cultos” y “populares” intentan que sus creaciones sean apropiadas en el curso de lo tradicional, para asegurar su permanencia, lo cual ocurre bajo diversas circunstancias.

En la extensa geografía del Caribe ejemplificaríamos las variantes culturales reveladas por la historia, y veríamos cómo se fue refundiendo cada elemento en el transcurso de su propagación y de su recreación dinámica. El basamento de la tradición y la conformación de sus territorios tiene que ver pues estrechamente con la totalidad de los procesos económicos y sociales que le sirven de sustento. Los procesos históricos marcan el espacio cultural, creando sus propios límites y extensiones. La conformación de redes de relaciones, tan característica de los mismos procesos de aculturación, define la disposición y los contornos de diversas variantes regionales extendidas en el espacio, así como la génesis de las muchas “capas” que se acumulan a lo largo del tiempo y que hoy es difícil distinguir, al menos desde el mirador de lo contemporáneo, en una perspectiva histórico-temporal. Entonces diríamos que en el espacio colonial del Caribe “cada ruptura social importante ha sido precedida por una mutación en los códigos de la música, en su modo de audición y en su economía”, haciendo evidente que “la música es paralela a la sociedad de los hombres, estructurada como ella y cambiante junto con ella. No evoluciona linealmente sino imbricada en la complejidad y circularidad de los movimientos de la historia”.²

Aquí, más que en ninguna parte, es tangible el concepto de *civilización popular*, ateniéndonos a la hipótesis, muy trabajada por Duby y otros historiadores de la cultura,³ de que el fenómeno “popular” no encierra ningún criterio diferencial de calidad, no tiene nada de sencillo y que de hecho conforma relaciones de gran complejidad: algo que por lo demás es más que evidente cuando se compara lo “sabio” y

¹ Ramón Menéndez Pidal, *Poesía popular y poesía tradicional*. Oxford, 1922.

² Jacques Attali, *Ruidos...*, 1995, pág. 21.

³ Cf. Georges Duby, *Diálogo sobre la historia*, 1988.

lo “popular” en el hecho cultural mismo, lo que nos demuestra que lo segundo no resulta más “primitivo” que lo primero, sino simplemente reproduciéndose en otro contexto: el dominado por la oralidad, por las contingencias del acontecimiento preciso e irrepetible y por la capacidad improvisatoria. Y en esto no hay sucesión de lo simple a lo complejo, sino una riquísima coexistencia, interacción y contemporaneidad. Cuando las formas “cultas” se vuelven progresivamente tradicionales, experimentan una recreación que muchas veces multiplica el efecto de lo creado en otro contexto. Así, la literatura española del Siglo de Oro sería uno de los mejores ejemplos de la permanente recuperación de las formas tradicionales y de la inserción, a su turno, de sus formas “cultas” en la corriente de la poesía cantada tradicional en todo el mundo hispánico. Los mejores exponentes de esta literatura —Lope de Vega, Calderón de la Barca, Quevedo, etcétera—, no son imaginables sin el venero del cancionero popular de su época, que en muchas regiones del mundo hispano se sigue recreando en el curso continuo de lo tradicional. En un momento, además, en que la poesía aún no se separaba tanto de su sustento musical.

En el piso de la música campesina tradicional de este Gran Caribe, se reflejan, por ejemplo, formas que se vinculan a la vez a lo simple y a lo complejo, a las tradiciones de un culteranismo vuelto a simbolizar, así como a formas sencillas que permiten su generalización y permanencia. Bela Bartok insiste en el carácter complejo de la música campesina y en las dificultades para su registro, sobre todo comparada con lo que llama “música culta popularesca”,⁴ complejidad que muchas veces influye en su desaparición o en su transformación. En el caso del Caribe, es precisamente su carácter ambivalente la que la convierte en receptáculo de influencias que pueden ser datadas históricamente, incluso cuando se trata de formas desaparecidas pero que han dejado huella documental: algo que podría ejemplificarse con la influencia de las danzas y cancioneros tradicionales sobre la música escrita de lo que suele llamarse el Barroco, en donde incluso danzas populares americanas en desuso fueron “empaquetadas” dentro de la música orquestal de las elites y reinterpretadas como *movimientos* o

⁴ Cf. El ensayo “¿Qué es la música popular?” (1931), en Bartok, *Escritos sobre la música popular*, 1979, pp. 66-70. Algo que, por lo demás, también preocupa a Vicente T. Mendoza: “El folklore y la musicología”, 1961.

partes de *suite* hasta mucho tiempo después: como el *pasacalle*, la *chacón*, la *zarabanda* y otras que se refieren también al espacio atlántico de Sevilla y que en cierto momento cayeron en desuso dentro de lo tradicional.

Vistos de otra manera, los detalles de esta identidad cultural en movimiento, conforman rasgos y *evidencias indiciales* de enorme valor para la reconstrucción histórica, siendo en este caso “la tradición” una fuente de gran alcance. Así, por ejemplo, para repensar las redes del gran comercio atlántico durante los siglos coloniales, requeriríamos no solamente de las cifras económicas del “tráfico material”, sino también de las múltiples evidencias del “trasiego inmaterial” que lo acompañan, y que muchas veces siguen vivas en los mismos entornos que fueron parte de estas grandes “plataformas históricas”. Sin embargo, toda esta reconstrucción ha tenido muchas veces un basamento en la indagación crítica de la literatura del Siglo de Oro considerándola como fuente, con la limitante de que las exigencias de la creación artística y su reflejo no producen necesariamente una lectura “correcta” o analítica de su propio siglo —aunque contengan también estos elementos—, sino que son, fundamentalmente, un producto artístico y así deben ser tomadas. Porque muchas veces la indagación de lo “folclórico” toma como verdades absolutas lo que puede ser solamente un recurso literario. Por ejemplo, Adolfo Salazar menciona que “las alusiones tan frecuentes a los parlares y danzares de negros en el teatro español del XVII, sólo tienen por objeto dar cierto aspecto pintoresco al ambiente, de ningún modo dar lecciones de musicología a los modernos eruditos”. Estas fuentes tomadas tal cual, serían entonces, según él, solamente un “espejueloseudodocumental”.

En una irónica crítica al trabajo de Fernando Ortiz sobre la matriz africana de la música cubana,⁵ Salazar advierte asimismo que el peligro en el llamado “folclor” está en la indefinición en que suelen caer sus estudiosos,⁶ y en el hecho de carecer de una crítica adecuada de sus fuentes. Pero en este caso, Salazar se refiere muy claramente al folclor inventado e implantado, o a la indefinición de muchas referencias literarias que son tomadas al pie de la letra. Los ejemplos que usa para desmitificar el trabajo de los “folcloristas” caerían más bien

⁵ Fernando Ortiz, *La africanía de la música cubana...*, 1951.

⁶ Adolfo Salazar, “Las músicas negras”, 1952, pp. 136-137.

en la categoría de lo que Bartok llama “popularesco”, en lo que cabe también mucho del llamado “arte popular” recreado artificialmente por los regionalistas y los nacionalistas.

Pero después de romanticismos y nacionalismos basados en visiones construidas, el folclor campesino seguía allí, recreándose en su propia dinámica y ajeno a todas estas interpretaciones. En lo que respecta al objeto de nuestra indagación —un cancionero arraigado con límites territoriales precisos y significativos—, caminaríamos por un conjunto de tradiciones recreadas, que en el proceso han sido convertidas en anónimas y colectivas, en obras de “dominio público”, como sentenciaban las carátulas de los antiguos discos de música tradicional, y que no necesariamente trascienden más allá de sus nichos de expresión, o que muchas veces ni siquiera se han convertido en formas “populares”.

ELEMENTOS SÓLIDOS SUMERGIDOS POR GRAVEDAD

Hay en todo estos componentes una paulatina sedimentación sobre la que empezaremos a dar cuenta, una “precipitación” de la química cultural que es un producto decantado del tráfico repetido. Pues los movimientos de ida y vuelta semejan a las corrientes marinas y corren definitivamente por su cauce, creando secuencias intermitentes que terminan por fijarse en el cuerpo de lo tradicional, acumulándose por siglos a la manera de los arrecifes vivos y las estructuras coralinas, formando capas y petrificaciones de diversa consistencia. Uno de los espacios privilegiados de ese trasiego cultural fue el Caribe que, como hemos visto, fue el ámbito tentativo del Atlántico de Sevilla, y posteriormente de Cádiz, consolidándose en un mar de los encuentros.

Es en esta dimensión y en sus límites en donde se explican los contornos en que se asentó y enraizó lo que hoy llamamos cultura tradicional, una cultura que se confunde con el paisaje y que trasciende su propia historicidad. La conquista de lo imaginario, las fiestas inducidas y reappropriadas, constituyeron un aspecto básico pero a menudo olvidado del proceso de colonización y de formación de los principales núcleos rurales y urbanos de las islas y Tierra Firme. Usadas por la Iglesia para sus ceremonias sacras, las fiestas, como las procesiones del Corpus Christi —en las que se escenificaba una procesión arquetípica de los grupos sociales implantados y creados en suelo

americano—, dieron origen a una cultura lúdica y disgresora, premonitora de la modernidad que se avizoraba y por donde se canalizaban gran parte de las energías y tensiones de la nueva realidad metropolitana y colonial.⁷

De espaldas a sus zonas económicas interiores y con la mirada hacia el mar, los puertos de este universo barroco recreaban todo un tesoro en sus plantaciones, en sus nichos agrícolas y ganaderos interiores, en sus áreas circunvecinas. La importancia de la cultura ganadera en los mercados internos de estos puertos explica el porqué mucho de lo que pervive se sigue reproduciendo en estos ambientes de cría o cacería del ganado orejano o cimarrón, mientras que las grandes ferias comerciales enlazaban los diferentes entornos, sirviendo de correa de transmisión de lo tradicional recreado, bañándolo de cierta urbanidad europeizante. En los puntos de feria, las calles se inundaban de pregones, procesiones y carnavales y las ventas y case-ríos de *fandangos* y celebraciones. Sobre el intercambio comercial y los espacios de los juegos prohibidos se trocaban coplas y tonadas, sones e instrumentos. Bajo esta universalización de las mercancías se constituía lo que hoy es ya un espectro cultural expandido y fragmentario: gastronómico, gestual, danzario, religioso, musical, etcétera. “Tal es la base de la experiencia antillana: ese naufragio de fragmentos, esos ecos [...], esas costumbres parcialmente recordadas que no han declinado, sino que gozan más bien de gran robustez.”⁸

En este territorio se decanta asimismo un cancionero enlazado por estas relaciones múltiples, un inventario sonoro, un fondo cultural común que será dispersado por los posteriores aislamientos, quedando después solamente los fragmentos anclados en los espacios rurales interiores. La ruptura del siglo XIX y el tránsito a la vida moderna favorecerán otras interpretaciones sintetizadas de toda su experiencia. Queda siempre la certeza de ver algunas estructuras económicas y sociales, consolidadas a lo largo del proceso de colonización, como condicionantes en la recreación de esta civilización popular, redes de relaciones que favorecieron estilos y formas, así como la difusión de rasgos inmateriales en el entorno entonces integrado del Caribe

⁷ Ángel López Cantos, *Juegos, fiestas y diversiones en la América española*. 1992 (“El Carnaval en Indias”, pp. 135 y ss.).

⁸ Derek Walcott, *Las Antillas, memoria épica...*, 1996, pág. 4.

colonial español y de otras regiones del continente. Estos ejes económicos consolidados evidencian sus vinculaciones accidentadas con el empleo popular de la música, la lírica y la danza, son como el ruido de fondo de las acumulaciones culturales y sobreviven en los motivos y los temas.

De principio se destaca el sistema de flotas, que enlazó todo este Atlántico desbordado, que favoreció definitivamente el intercambio y las relaciones de “ida y vuelta”, y que fue contribuyendo durante dos siglos a su generalización y relativa unificación. La *Carrera* facilitó la difusión de las primeras danzas indianas, que constituyeron una moda popular en el siglo xvi y que alimentaron después mucho de la música escrita. Las bases de este sistema monopólico del trato circular a gran distancia, abolido en el xviii por la irrupción del libre comercio, se reflejan asimismo en algunos trozos del cancionero, el romance-ro, las rondas infantiles y las canciones de cuna, así como en las formas básicas de reinterpretación de los fragmentos procedentes de los descuartizados reinos africanos, de las sonoridades del Mahgreb y del Al-Andalus, de las costas del Mediterráneo y de la misma emergente y poderosa sociedad americana.

Como algo fundamental en el entorno Circuncaribe está el situado de la plata y las harinas, que, como hemos visto, constituyó una importante red de relaciones, un sistema nervioso que se vuelve permanente desde mediados del xvii. Sistema en el que la Nueva España proporciona la plata acuñada, el trigo, las harinas —y todos los usos y costumbres asociados— a los administradores y a las elites de la Luisiana, la Florida, las Filipinas, Cuba, Santo Domingo, Puerto Rico, y, eventualmente, al oriente venezolano (Cumaná e isla Margarita). Este suministro crea una enorme dependencia hacia la Tierra Firme novohispana, generosamente retribuida en fiestas y ceremonias, en pasos de danza y rutinas que alimentarán lo que luego es folclor o vestigio. Los aguinaldos, las fiestas del Corpus Christi, los Carnavales y sus *congas* y comparsas callejeras, la *gala*, el medio real de plata, el don caballeresco, la *bamba*, y los *fandangos* serán su expresión más privilegiada y resistente a las irrupciones del tiempo.⁹

La feria de Jalapa fue un importante punto de contacto que favore-

⁹ Sobre el sustento material de todo esto, véase: Johanna von Graffenstein, *Nueva España en el Circuncaribe, 1779-1808...*, 1997.

cía la redistribución mercantil en el Caribe, correspondía a la de Portobelo, que servía de enlace con el Virreinato del Perú, o a la de Acapulco que conectaba con las Filipinas. La de Jalapa favorecía también la vinculación entre México y Venezuela, en virtud del intenso comercio del cacao venezolano y de todos los elementos que acompañan a este tráfico entre la Nueva Andalucía y la Nueva España. En la llamada “feria del cacao”, asentada desde el xvii en el puerto de Veracruz, se ha reportado la existencia de instrumentos musicales, violines y guitarras, así como de libros de coplas y “relaciones”, literaturas de cordel que se intercambian entre los puertos venezolanos, —La Guaira, Maracaibo y Cumaná—, y el puerto de Veracruz.¹⁰ Es en este contexto que pueden explicarse las cercanas vinculaciones entre las tradiciones líricas y musicales de ambas regiones, que fueron alimentándose mutuamente hasta finales del periodo colonial. La poesía cantada es un temple que integra al continente y que vincula a estos puertos entre sí, que a su vez son islas que en el romancero, la ensalada, la tonadilla escénica y la décima, se describen a sí mismas, repitiendo sus estereotipos y resonando hasta hoy, incluso cuando ya no tenemos conciencia de esas antiguas cercanías.

Las tropas regulares y veteranas, las milicias de negros y mulatos, y, en especial, la Armada de Barlovento —originalmente destinada al combate contra los piratas y los enemigos del imperio—, se convierten en uno de los principales factores que favorecen lo que debían originalmente combatir: el contrabando, la corrupción, los circuitos de la prostitución, el tráfico de esclavos, los intercambios de hechicerías y sortilegios y el comercio informal; pero que además enlazan en su red de imaginarios a Veracruz —puerto de prolongados descansos de esa Armada—, con el resto del Caribe español.¹¹ La Armada contribuye también a integrar, a través de las levas, a soldados de diferentes partes de España con las sociedades portuarias del Caribe. En las bitácoras y en los reclamos aparece de repente el tráfico musical, las músicas regionales de la península, los *puntos de navegante*, las formas antepasadas del *galerón* y el *punto*, la planta única —canónica y salmódica—, que hasta hoy sirve para la improvisación de la décima

¹⁰ Véanse los fondos del Ramo Reales Cédulas Originales del Archivo General de la Nación (México), en especial: vol. 51, exp. 11, ff. 44-63, “Feria de Jalapa...”, México.

¹¹ Bibiano Torres Ramírez, *La Armada de Barlovento*, 1981.

en todo este mundo de planetas lejanos, de ecos responsoriales, solamente enlazados por el comercio periódico y los esfuerzos de la memoria en poesía cantada.¹² A través de las prolongadas estancias de la Armada, gran parte de este intercambio se irá fijando en las celebraciones callejeras y en el folclor de los patios de vecindad.

El sistema de forzados y los planes de defensa militar, sobre todo a raíz de las reformas borbónicas (*circa* 1767) enlazan de nuevo a los excedentes mexicanos de fuerza de trabajo —los vagabundos *guachinangos* del Altiplano, o los indios “mecos” del Gran Norte sometidos por una esclavitud renovada—, con las posesiones del Caribe insular y de Tierra Firme. Fuerza de trabajo destinada a la construcción de los fuertes, las almenas y los parapetos, carne de cañón de las guerras contra el inglés, sin duda estos nuevos esclavos se asocian a las prisiones, a los cantos del amor cautivo en las fortalezas penitenciarias —como la de San Juan de Ulúa—, y a las canciones de labor, que son la música de fondo del trabajo forzado y de los contratos de servidumbre. Por la otra banda marítima, el comercio y el contrabando de la Mar de Sur —del Pacífico—, crean un punto nodal en Acapulco y son un importante enlace entre los cancioneros populares del sur del continente con los de las provincias costeras del Pacífico mexicano, atravesando muchas veces hasta el Atlántico por el sur y por el norte.¹³ Las redes del comercio hacia tierra adentro, en el caso de Nueva España y el Perú, constituyen también otro entramado que ayuda a configurar muchas variantes de la tradición caribeña, contribuyendo a su enraizamiento en las tierras interiores y a la definitiva conformación de los diversos estilos nacionales.¹⁴

¹² Cf. “Cacao de Maracaibo/fragata de Nuestra Señora del Rosario y las Ánimas”, Ramo General de Parte, AGN (México), vol. 13, exp. 168, ff. 192v, 1673. También: “Informes contra Tomás Tabaquillo, negro esclavo de Caracas, por sortilegio”, Veracruz, 1675. AGN (México), Ramo Inquisición, vol. 309, exp. 2, ff. 120-144v.

¹³ Las *chilenas* y *marineras*, el violín, las vihuelas, el tambor —o el repiqueteo sobre la caja del arpa de la Huancavelica del XVIII o del Michoacán actual—, repiten hasta hoy esta vieja geografía del contrabando, del cimarronaje y de las economías sumergidas. Véase José Antonio Robles-Cahero, “La memoria del cuerpo y la transmisión cultural: las danzas populares en el siglo XVII”, 1985, pp. 165-177. Véase también Leónidas Casas Roque, “Fiestas, danzas y música de la costa de Lambayeque...”, 1969.

¹⁴ Sobre el carácter anticolonial del folclor en vísperas de la independencia mexicana, véase Pablo González Casanova, *La literatura perseguida en la crisis de la*

Por sobre las contingencias de esos entramados sucesivos o contemporáneos, el *cancionero ternario caribeño*,¹⁵ constituirá desde el siglo XVII, por lo menos, un piso folclórico común. Este primer cancionero de raigambre hispánica —hoy fragmentado, disperso e incomunicado entre sí—, se seguirá reproduciendo en algunos complejos que apenas se reencuentran, como en el de la décima espinela cantada con plantas musicales de 6/8, casi idénticas para toda la gran cuenca caribeña y todo el continente. Este cancionero, hoy todavía rural y ganadero, es de origen fundamentalmente hispánico, y en él pueden distinguirse dos niveles:¹⁶ un nivel antecedente, en el que se incluye el *punto* cubano, el *galerón* venezolano y otros géneros rurales en Colombia, Panamá, México, etcétera; y un nivel más elaborado, que comprendería especies que se han prestado al culteranismo, como la *guajira* cubana, el *zoropo* venezolano, las variantes del *huapango* mexicano del Golfo, etcétera.

Asociadas a las formas dialectales del español atlántico, que se dispersan por toda el área conformando las variantes que dan origen al español hablado en América, y a reserva de referirnos después a ellas con más detalle, se vuelven tradicionales las preferencias literarias que hoy conservan en este continente y con mayor pureza, las plantas “cultas” del Siglo de Oro. Habría pues que mencionar aquí las preferencias literarias hoy reproducidas en el mundo rural hispanoamericano: las coplas en forma de cuartetos, quintas y sextas (generalmente octosílabas), las *décimas* en todas sus variantes (octosílabas, con diversas estructuras métricas, pero predominando las popularizadas por Vicente Espinel desde fines del XVI), las *decimillas* hexasílabas, generalmente “a lo divino” que se conservan en Puerto Rico, las *octavas reales* (todavía vivas en la Sierra Gorda mexicana) y las *seguidillas* simples y complejas (cuartetos de rima a-b-a-b que alternan un verso heptasílabo y uno pentasílabo, y que a menudo han perdido su coda de tres versos agregados...). Formas que siguen siendo populares en Andalucía y que aparecen en la mayor parte de los *entremeses* y come-

Colonia, 1958. Asimismo, los actuales contextos de resistencia, en Arturo Chamorro, *Sones de la guerra. Rivalidad y emoción en la práctica de la música p'urhépecha*, 1994.

¹⁵ Argeliers León, *Del canto y el tiempo*. La Habana, 1974 (“Música guajira”, pp. 91-110).

¹⁶ Según Rolando Pérez Fernández, *La música afroestiza mexicana...*, 1990, pág. 21.

dias del Siglo de Oro, y que después se popularizarán en las *tiranías* y *boleras* del XVIII.¹⁷

Con respecto a la décima, planta poética atribuida a un artificio del poeta y músico rondeño Vicente Espinel —quien la reglamentó como forma de versar desde 1591—, es curioso que casi haya desaparecido de la península ibérica como forma tradicional. Notable también que se haya implantado en América y que siga siendo uno de los más socorridos recursos poéticos tradicionales del Caribe —en sus formas sabida e improvisada—, y que se extienda desde Nuevo México y la Luisiana (y aun, desde las islas Filipinas o las Canarias) hasta la Patagonia, reflejando una enorme variedad temática, de versificación y de improvisación. Por su estructura compleja e ingeniosa, verdadera construcción barroca, la décima espinela es quizás la más lograda invención literaria del Siglo de Oro, logro certificado precisamente por su inmortalización, a pesar de su complejidad, en el seno de lo tradicional americano.

Otro recurso presente es el de los *villancicos* y *aguinaldos*, generalmente asociados al nacimiento de Cristo (reproducidos por lo común en cuartetos hexasílabos), y que siguen siendo muy similares en Puerto Rico, Venezuela y Veracruz, recreando múltiples evocaciones de los grupos sociales estereotipados por los antiguos corrales de comedias. Curiosamente, este folclor navideño, derivado de los villancicos y las canciones villanescas del siglo XVI, es casi inexistente allí donde se generalizó después el cultivo intensivo de la caña de azúcar, pues su festividad asociada —la Navidad, El Año Nuevo y Reyes—, coinciden con el periodo de la zafra. Es por ello que en Santo Domingo y Cuba, el *aguinaldo* es un género extinto. Otras formas poéticas, como las *ensaladas*, persisten todavía en los cancioneros afromestizados de México y otros países,¹⁸ o en el mismo *romance*, supervivencia medieval fosilizada en la gran región, conservado en Cuba (como *romance de ciegos*, lo que nos remite al Arcipreste de Hita), en Santo Domingo,

¹⁷ Cf. Raúl González Hernández, *La seguidilla folclórica de México*, 2000.

¹⁸ Como en el *San Agustín victorioso*, de los negros de la costa de Guerrero (México), que casi pudiera haber sido firmado a fines del XVI por el poeta novohispano González de Eslava. Véase Fernán González de Eslava, *Villancicos, romances, ensaladas y otras canciones devotas*, 1989. Una versión de la “ensalada” de *San Agustín victorioso* aparece en el CD grabado por René Villanueva en la región de Guerrero, México: *Músicos y cantores de Guerrero*, IPN, Ediciones Pentagrama, México, 1997, pista núm. 8.

Guatemala, Venezuela, Colombia y otros países, sin hablar de sus derivaciones en el *corrido* del interior mexicano, o en el *corrió* venezolano y otros géneros derivados (jácaras, cuartetas enlazadas, etcétera). Las vinculaciones y permanencias de muchas de las formas y creaciones de los autores del Siglo de Oro ocuparían páginas enteras, y gran parte de ellas han sido ya resaltadas por Torner, Magis y otros autores;¹⁹ demostrando, en todo caso, la amplísima interacción entre la poesía “culta” y las formas tradicionales, así como las precarias fronteras que las dividen.

Entre los aspectos comunes al “cancionero ternario caribeño” sobresale en toda el área la fiesta popular conocida como *fandango* (neologismo andaluz de origen africano), término que también, y desde el siglo XVII, alude no solamente a estos bailes zapateados sino también a un género o a una tonada en tono menor, que desde fines del XVII aparecerá como *fandango* en la música escrita, en especial en la Nueva España. En el siglo XVIII se le menciona como *fandanguillo bombeo* en Santo Domingo y Puerto Rico, y aún se conserva como *fandanguillo con bombas* en la costa de Veracruz: en estos casos, las *bombas* son coplas recitadas que acompañan a la secuencia musical, allí también llamadas “justicias”.²⁰ El *fandango* aparece ya en la música culta extremeña, novohispana y de otros países americanos desde la segunda mitad del XVII, o como composición de “ida y vuelta” en los fandangos para guitarra de Santiago de Murcia, o los escritos para tecla, de Bocherini y el Padre Soler hacia fines del XVIII. Piezas que a su turno influirán en los *fandangos*, *joropos* y *pajarillos* que con solos de arpa se ejecutan en los Llanos de Venezuela y Colombia. Aquí la interacción es tan completa que hoy resulta imposible determinar cuáles giros y frases fueron de lo popular a lo escrito, y viceversa.

La fiesta incorpora también en toda el área la famosa costumbre de la *gala*, o sea, la danza ejecutada por una mujer, a la cual se le colocan sombreros en la cabeza, y a quien se retribuye con un pago en moneda de plata (medio real o un peso acuñado en Nueva España). Sus antecedentes líricos están evidentemente en las “canciones

¹⁹ Cf. Eduardo M. Torner, *Lírica hispánica. Relaciones entre lo popular y lo culto...*, 1966. Así como Carlos H. Magis, *La lírica popular contemporánea. España, México, Argentina...*, 1969.

²⁰ Término que parece derivarse de los pregones de justicia, dados por la autoridad: “Esta es la justicia/ que mandan a hacer/ al que por amores se quiso perder.” Cf. Apéndices de González de Eslava, *op. cit.*, pág. 389.

de la gala” de la literatura teatral del Siglo de Oro, muy relacionadas, primeramente con la dote de la novia (como lo dice Rodrigo de Reinoso en el siglo xvi: “Viva la gala de la pastorcilla, que al pastor hace penar...”), y después, por extensión, precisamente con el regateo directo del trato comercial de la *Carrera de Indias*, lo que es evidente en esa copla de Lope de Vega, en *La madre de la mejor*:²¹

A la gala del mercader,
que vende, que fía, que causa placer...

Pero la costumbre se fundamenta en las “galas” o monedas que se arrojaban a los actores y bailarines en los teatros después de una buena ejecución, lo cual incluso se prestó a reglamentaciones estrictas en España y América, para evitar remuneraciones excesivas.²² Para esta costumbre común en su versión tradicional, ya popularizada en el Caribe desde fines del siglo xvii, hay excelentes descripciones en el “galear” del Sotavento veracruzano de los siglos xviii y xix,²³ algunos grabados cubanos, como los reproducidos por Argeliers León, que muestran la *gala* entre los *guajiros* decimonónicos de la isla al ejecutar el *zapateo*.²⁴ Otras imágenes asociadas se refieren a esas gitanas de Andalucía bailando por una paga sobre las mesas de las ventas y mesones en los grabados de principios del xix, en ambientes más comerciales que tradicionales, lo cual casi constituye un antecedente lejano y más recatado del moderno *table dance*. Pero quizás la descripción más antigua de la danza iniciada por una mujer en un fandango tradicional proviene de Puerto Rico, hacia 1778, y nos la proporciona el fraile Íñigo Abbad.²⁵

²¹ Cf. Eduardo M. Torner, *op. cit.*, pág. 30.

²² Enrique de Olavarría y Ferrari, *Reseña histórica del teatro en México...* 1961, pág. 48, reproduce, por ejemplo, una Ordenanza de Teatro de 1786 en México: “Se permiten las demostraciones que con el nombre de *galas* acostumbra el público a hacer a los actores, con el objeto de que este aliciente les estimule al más exacto cumplimiento de sus obligaciones, pero deberán hacerse moderadas y prudentes, sin profusión y sin prodigalidad, pues de experimentarse lo contrario se prohibirán enteramente”.

²³ Por ejemplo: José Ma. Malpica, *Tlacotalpan...*, 1974. “Galas en los fandangos...” pp. 18-19. En el sur de Veracruz todavía se llama “galear” a esta tradición casi en desuso.

²⁴ Argeliers León, *op. cit.*

²⁵ Íñigo Abbad y Lasierra, Fray, *Historia geográfica, civil y natural de la isla de San Juan Bautista de Puerto Rico (1788)*, 1959 (Cap. xxxi, “Usos y costumbres de los habitantes de

Todo lo cual no deja de recordarnos también al “buque de la gala”, tan esperado en Puerto Rico, que desde Veracruz conducía a la isla la plata del *situado*, indispensable para la buena marcha de la administración local. Asociada pues a la plata acuñada y a la donación y la propina que en otras partes también se conoció como “bamba”,²⁶ la implantación de esta danza recrea un término que, de nuevo, nos remite a Veracruz, a los “aires mexicanos” y a los esperados suministros que de allí salían, para evitar que el Caribe se quedara “sin blanca”.²⁷

La costumbre es descrita en Santo Domingo por Moreau de Saint-Méry, en el contexto del “bailecito llamado *fandango*”, acompañado de percusiones y una guitarra de bajo punteado, llamada *bordonúa*, y “común entre los españoles que lo bailan a la moda morisca”.²⁸ Al igual que el Esteva veracruzano, o el Mendoza venezolano, el puertorriqueño Manuel Alonso lo describe en su obra costumbrista *El Jíbaro*, dentro de los bailes de *bomba*, o bailes de *garabato* (*cadena*s, *fandangui*llo, *son duro*, *mataderos*...), en donde se cantan décimas y seguidillas, “muchas de las cuales”, dice, “he oído en España, y que los *jibaros* sin saberlo, cantan a veces versos de iglesia y de otros no menos célebres ingenios”.²⁹ El diverso origen de las tonadas, y los sones y danzas que se ejecutan en la secuencia interna de los fandangos rurales, desde el siglo XVII hasta nuestros días, se refiere a tradiciones anteriores, que vienen desde la Edad Media y que se maduraron largamente, como veremos, en la vida marinera y en los oficios de la caballería y la cría

esta isla”): “Cuando el que baila o alguno de los circunstantes quiere manifestar su cariño a la bailarina, se quita el sombrero y se lo pone a ella en la cabeza; y algunas veces le ponen tantos, que no pudiendo sostenerlos, los lleva en las manos y debajo del brazo. Cuando se cansa de bailar se retira con una cortesía, vuelve los sombreros a los que se los han puesto, y cada uno le da medio real: a esto le llaman *dar la gala*”.

²⁶ Véase, como ejemplo, una crónica periodística venezolana: Mariahé Pabón, “Al son de La Bamba...”, 1968. El son de *La Bamba*, relacionado con los bailes de *bamba* o columpio, de Andalucía, es también el más famoso de los sones jarocho de Veracruz.

²⁷ Pero a su turno, la “gala” también fue africanizada, como lo señala Janheinz Jahn (*Muntu...*, 1963, pág. 111) en el *vacunao* afroantillano, similar a la *ombligada* brasileña, al *nkumba* congolés y al *chuchumbé* veracruzano del siglo XVIII, a la *cumbia* colombiana o al *cumbé* novohispano, todos derivados del bantú *nkumba*, “ombligo”. En el *vacunao* aparece el “botín” como un obsequio en dinero a la danzarina.

²⁸ Moreau de Saint-Méry, *Descripción de la parte española de Santo Domingo*, edición 1944.

²⁹ Manuel Alonso, *El Jíbaro* (1a. edición, Barcelona, 1849), 1949. Es descrita también por Ella de Jesús Rodríguez Guerra, 1969, como una costumbre arraigada entre los campesinos del interior del istmo panameño.

del ganado mayor. Cuando estas actividades fuertemente estamentadas en Europa, limitadas allí a las clases altas, tocaron pie en América, sirvieron para socializar entre el bajo pueblo tradiciones asociadas, de corte teatral, que están en el origen de los fandangos americanos.

Asimismo, las supervivencias de la música antigua (de los siglos XIII al XVI), de la transición del Renacimiento al Barroco y de la música barroca española e italiana (siglos XVII y XVIII) son notables en toda esta parte septentrional de la América y sobre el piso musical de este cancionero. Orquestaciones de cuerdas, con una mayor o menor agregación de instrumentos neoafricanos (maracas, güiros, *sansas*, marímbulas, cajas y atabales...) caracterizan a todo este complejo regional. Arpa diatónica, instrumentos de rasgueo o golpe y guitarras melódicas punteadas de cuatro o cinco cuerdas forman la dotación básica. El vocabulario mantiene todavía los nombres antiguos (bandola, vihuela, bandurria, laúd...), o sus variadas denominaciones locales. Por lo demás y como veremos, muchas otras características y técnicas de música antigua —temples, glosario, técnicas instrumentales y de laudería, etcétera—, perviven en toda esta franja de géneros hermanados.³⁰ Pero lo que aglutina la estructura rítmica y el espíritu de este complejo es la manifestación constante de la música africana, de sus preferencias melódicas y contrapuntísticas, presente en toda la gran región, una estructura rítmica que no era nueva, pues había llegado también desde una península ibérica previamente amulatada, y que luego sería combinada en grados diversos según las variadas composiciones raciales y étnicas de cada región. Ya desde finales del XVI, la órbita de ida y vuelta se había completado, siendo un ejercicio absolutamente inútil tratar de indagar el origen de cantos y danzas asociados a la *Carrera de Indias*, pues éstos formaron parte del mismo trayecto (pavanas, gallardas, danzas del hacha, pasacalles, chaconas, zarabandas, etcétera), y son ahora difíciles de “congelar” en su transcurrir permanente de viaje y tornaviaje.³¹

³⁰ Cf. Alirio Díaz, *Vestigios artísticos de los siglos XVI y XVII vivos en nuestra música folklórica...*, 1970. Para mayor detalle, véase el siguiente capítulo.

³¹ Eran además danzas que habían sido ya condenadas al mismo tiempo por la Iglesia y sus ministros, tanto en España y Portugal como en América. Véase, por ejemplo, al celoso Padre Mariana, que diserta sobre la calidad pecaminosa de la zarabanda en su “Tratado contra los juegos públicos” de principios del XVII (Mariana, 1950). No desaparecieron del todo, pues las pavanas y los pasacalles se siguen bailando en Venezuela, y las zarabandas en Campeche y Guatemala, en

Por último, un elemento vigoroso y provocador es el ciclo de los carnavales, que se incrementó en el Gran Caribe desde fines del siglo xvii, particularmente en los puertos. Este complejo de danzas y tonadas sueltas callejeras, ruido de fondo de mascaradas y celebraciones multitudinarias, tiene como antecedente más visible las complejas procesiones del Corpus, que fueron particularmente abigarradas en la capital de la Nueva España y en Cartagena de Indias, y de las que se derivan mil y una tradiciones en las islas y el continente. La festividad urbana del Carnaval reprodujo muchas de estas formas procesionales y se generalizó con gran rapidez en el Caribe insular y de Tierra Firme, desde el momento en que las Cofradías de indios, españoles y las de “Negros o Morenos”, algunas dedicadas a San Benito de Palermo,³² tomaron el control de varias procesiones y fiestas, reapropiándose de varios elementos implantados por la Iglesia y las autoridades coloniales. Estas cofradías fueron importantes en toda el área, dejando rastros documentales en Cartagena de Indias, en la bahía de Maracaibo y en el puerto de Veracruz,³³ así como lo fueron también los “Cabildos” y las danzas de “diablitos” de las fiestas de Reyes en Cuba: fiestas, hermandades y cofradías que reprodujeron y generalizaron las manifestaciones del Carnaval, asociándolas cada vez más a la presencia del negro criollo españolizado.³⁴

La Armada de Barlovento fue entonces uno de los mejores vehículos para la generalización de las fiestas de Carnaval, de los autos sacramentales (y sus comparsas cantadas y bailadas) y las “procesiones de luz y sangre” que en los albores del xviii ya eran motivo de preocupación en Veracruz, Cartagena y Santiago de Cuba, por los supuestos excesos que en ellas se cometían.³⁵ A estas fiestas se asociaron ritmos intermedios

contextos también carnavalescos. La zarabanda, por otro lado, es uno de los bailes más tradicionales de la isla de Madeira.

³² Un santo negro, esclavo siciliano, inmortalizado por Lope de Vega en su entremés *El Santo Rosambuco de la ciudad de Palermo*. Véase Baltasar Fra Molinero, 1995.

³³ Véase, para el caso de Veracruz: Estela Roselló, *La cofradía de negros...*, 1998.

³⁴ Aquí habría que decir que las Cofradías de Negros agrupaban precisamente al elemento “negro” españolizado, y de manera indiferenciada —como ocurría en México y Venezuela—, mientras que los Cabildos, más específicos de Cuba, se agrupaban en “naciones”, es decir, que los miembros eran de diferentes orígenes étnicos, en tanto que su tradición de danza, música y canto era, hasta hoy, más africana que “negra” (usando la distinción desarrollada por Bastide).

³⁵ Cf. Gloria Antolitia, *Cuba: dos siglos de música*, 1984.

que iban más allá del cancionero hispánico tradicional, ritmos llamados hasta hoy *congas*, que constituyen el primer antecedente de una binarización que luego será más generalizada.³⁶ Este aspecto de la cultura caribeña, a través del tráfico comercial con Canarias y Andalucía, se enlazó además con las tradiciones europeas populares, con sus aspectos blasfemos e irreverentes, creando una interacción cultural cuyo enlace europeo lo serán las ciudades de Cádiz y Sevilla.³⁷ El teatro de los corrales de comedias, el de los entremeses con coda musical y las tonadillas escénicas cantadas por las compañías de teatro bufo que recorrían los puertos de la *Carrera*, se desbordó hacia la expresión callejera y terminó por fijar en lo popular una innumerable cantidad de textos de tonadilla y zarzuela que ahora son tradicionales.

Asimismo, en todo esto vuelve a aparecer un planificado proceso de inducción, de formas estimuladas que tenían que ver con el teatro, los espectáculos y las procesiones, tanto en la península como en las regiones americanas. Pero en América, a diferencia de la península, la “circularidad” entre lo culto y lo popular era evidente, lo cual permitía una interacción mucho mayor. Este elemento es importantísimo, sobre todo por la manera en que los colonizadores organizaban y proponían, por ejemplo, el uso y desarrollo de ciertas danzas, coros, orquestaciones, etcétera, empleando formas de control abierto y encubierto e imponiendo rasgos que al paso de los años fueron a su vez apropiados y reelaborados por los “grupos subalternos” en América y en la península. El ejemplo más rico de esta “persuasión festiva y teatral”, en la que autores como Maravall ven proyectos completos de dominación de clase (al menos en España), se muestra sobre todo en la forma como las autoridades civiles y religiosas ordenaban las dan-

³⁶ Como lo explica Rolando Pérez Fernández en su ensayo: *La binarización de los ritmos ternarios africanos en América Latina*, 1986.

³⁷ Véase Mijail Bajtin, *La cultura popular...*, 1990; Celestino López Martínez, *Hermandades y cofradías de la gente de mar sevillana...*, 1917; Estela Roselló, *La cofradía de negros...*, 1998, y Ramón Solís, *Coros y chirigotas. El Carnaval en Cádiz*, 1966. Las *congas* son por lo general de cuartetos de seis sílabas (o de cinco o siete, según) y se refieren a temas de corte americano, más que africano. Una muy famosa hasta hoy en el puerto de Veracruz y su vecindad se refiere a la quema del viejo, un muñeco relleno de cohetes que se quema la noche de Año Viejo, y en la cual se pide un aguinaldo casa por casa, acompañado de una comparsa callejera de gente disfrazada de viudas, médicos, dolientes, etcétera: “Una limosna / para este pobre viejo, / que ha dejado hijos, / que ha dejado hijos / para el Año Nuevo...”.

zas y las procesiones del día de Corpus Christi, que son en su inmensa mayoría las que —separadas ahora de ese contexto ritual y espectacular por lo general desaparecido— han pervivido como elementos aislados y con infinitas variantes en muchas regiones. “El teatro español”, agrega Maravall,³⁸ “sobre todo después de la revolución lopesca, aparece como manifestación de una gran campaña de propaganda social, destinada a difundir y fortalecer una sociedad determinada, en su complejo de intereses y valores y en la imagen de los hombres y del mundo que de ella deriva”. Se trata pues de un correlato de la Contrarreforma en el ámbito de los espectáculos populares, destinado a “fijar” a los sectores sociales en su condición, solamente que, en América, este proyecto de dominación y separación de clases resulta fallido por la naturaleza mucho más incipiente y oxigenada de la sociedad colonial. La gran teatralidad que imprimió la Iglesia en un culto exacerbado, sacó a la calle en las procesiones una puesta en escena de una gran creatividad, en donde se fijaron además arquetipos de los grupos sociales marginados del imperio colonial: indios, negros, criollos, indianos, gallegos, portugueses, gitanos, pastores, bandidos, ciegos, truhanes, campesinos, etcétera, tal y como ocurría, por ejemplo, en los autos sacramentales que se representaban en Madrid en la época de Calderón de la Barca (*circa* 1674), en donde, entre el paso de los gigantes y la Tarasca, se representaban danzas de cascabel, de gitanos, de segadores, de turcos, de gallegos (“una danza que tiene que ser de chanza, una boda a lo gallego, con gaitero y a lo ridículo...”), de negros de la Guinea (“...han de hacer mudanzas a lo guineo”), de ciegos, de bandoleros...³⁹

En cuanto a la música, la mayoría de los rasgos del cancionero siguieron pues la dinámica de esta autoafirmación del imperio y sus fantasmas, de la colonización y del intenso tráfico mercantil, en modelos culturales más o menos fijos que trajinaron por el Atlántico y el Caribe, y poco a poco se fueron implantando en las islas, para interiorizarse después —en la Tierra Firme y en las almas populares— y cobrar esta naturalidad de las cosas que parecían no proceder de ninguna parte, cualidad dúctil que permitía la apropiación y la recreación en el plano de lo “tradicional”, es decir, de lo “propio” de cada región.

³⁸ José Antonio Maravall, *Teatro y literatura en la sociedad barroca...*, 1972, pp. 21-22.

³⁹ Cf. N. D. Shergold y J. E. Varey, *Los Autos sacramentales en Madrid en la época de Calderón...*, 1962, pp. 234 y ss.

Pero toda esta poesía cantada, o con una musicalidad de fondo que es donde radica su capacidad de convertirse en tradicional, se refleja ya en la misma poética del XVII, en *El caballero de Panamá* y en otras referencias indianas de Lope de Vega o en las *negrillas* y *portorricos* de Sor Juana Inés de la Cruz. Y cada vez que estos versos se recrean en los fandangos y en los encuentros de poetas populares, están allí otra vez los rostros de ángeles corruptibles de piel negra, recitando en una caricatura del habla *bozal* las maravillas nunca antes vistas del Nuevo Mundo. Habitando una geografía, la del insolente indiano, cuyo ritmo es caliente y húmedo —sol y lluvia, luz y sombra—, una geografía enigmática e incompleta que es recreada en una complejidad imaginativa que la Corona y la Iglesia nunca asimilaron del todo. ¿De dónde surge esta nueva humanidad que recita sus quejas y alegrías en décima espinela?, ¿cuál es la identidad de estos nuevos hombres que se caracterizan en el habla y el desparpajo de sus costumbres? La respuesta la dará el mismo Lope, con una rítmica responsorial y amulatada que seguirá resonando varios siglos después:⁴⁰

¿De do viene, de do viene?
Viene de Panamá...
Enfadoso y malcriado
Viene de Panamá.
Es Amor, llámase indiano,
Viene de Panamá.
Es chapetón castellano.
Viene de Panamá.
Es criollo disfrazado.
Viene de Panamá...

⁴⁰ Lope de Vega, *Poesía...*, 1984.

SEGUNDO TIEMPO: EL CACIONERO COLONIAL



En la 75:

Un *areito* de los Tupinambas, según un grabado francés del siglo xvi (ilustración del relato de Jeau de Lévy por Théodore de Bry, Histoire d'un voyage, 1952).

3. EL CANCIONERO TERNARIO CARIBEÑO: UN PISO CULTURAL DE MAR Y TIERRA

*Toma, niña, esta esmeralda,
que a mí me dio un marinero,
si no la quieres, la cambias
por un barquito velero.*

copla popular andaluza

LA NAO DE LAS COPLAS

No tiene itinerario fijo, navega a la bolina y sin rumbo. Penetra de manera legal o en su recalada se entromete maliciosamente por bahías y ensenadas. Su contenido no tiene precio aunque es muy apreciado, no tiene propietario que lo pueda consignar en una guía. Cuando los Oficiales Reales y los inspectores del Santo Oficio suben a bordo a revisar la carga, la copla se diluye y se camufla, trocando su picardía en inocencia. Baja a tierra e inmediatamente se transforma y se acomoda a las costumbres locales. Es profana y a lo divino, y pasa inadvertida porque en su dinámica las cosas del hombre son las del cielo, es copla de amor encendido o de desdén y desprecio. Los impíos la usan “para llamar a los demonios” o atraer las calamidades y las tempestades. Los creyentes —de grado, o por la fuerza del peligro—, la convierten en saeta sagrada para invocar el favor de los santos y las deidades. Es entonces relicario y amuleto, talismán y conjuro, va y viene de polizón hasta perder memoria de su origen. Gaviota sin pasaporte que rodea al buque anunciando la cercanía de la tierra, la copla invoca el puerto deseado: “Iza, iza...”. Al desembarcar, y ya en tierra, se volverá semilla híbrida y desafiará entonces las acechanzas del tiempo.

Cuando se recrea y revive al calor de los fandangos y de las celebraciones, la copla comulga y forma sobre la masa magnetizada de los cantores, de los bailadores y los cultores, una nube que toma la forma y el tamaño de un buque: es la nao de las coplas que suelta su vela al viento y conecta las islas, el litoral y la Tierra Firme. Es entonces cuando el pregonero puede lanzar el canto al aire:

Cante, cante, compañero,
no tenga temor de nadie,
que en la copa 'e mi sombrero
llevo a la virgen del Carmen...

PRELUDIO DE SIGNO MUSICAL

La jerarquía de funciones que observamos en el lenguaje natural humano existe en otras redes de significado, en diversos sistemas semióticos que van más allá de él y que cubren diferentes ámbitos de la cultura, como son: la música, la danza, el rito, la representación teatral, etcétera. Todos estos lenguajes, además del hablado, sufrieron en el Caribe los mismos procesos de síntesis y fusión, un sincretismo paralelo, de cuyo resultado es casi imposible distinguir los elementos originales. En los encuentros que formaron a las primeras sociedades del mundo colonial americano la música llegó a ser tan importante como el habla natural, convirtiéndose en un terreno de intercambio que trascendió muchas barreras originales. Al menos, y ante la imposibilidad inicial de la comunicación lingüística, la música y otros códigos de entendimiento se pusieron en marcha, generando el inicio de las posteriores fusiones y sincretismos a los que tan dado sería el Caribe. Así que el nuevo mundo caribeño empezó con esa lengua más allá de la lengua, con una musicalidad propia que lo marcaría para siempre.

Siendo el lenguaje la expresión simbólica por excelencia, todos los otros sistemas de comunicación derivan de él o lo suponen. Podemos también decir que es el receptáculo original de lo simbólico, y que como tal, prefigura las estructuras del arte y del ritual. Es más, todo modelo cultural y todo acto de comportamiento social suponen una comunicación, en el sentido explícito o implícito. Toda danza, por ejemplo, sería un conjunto de tensiones y distensiones, determinado por las formas culturales previas.¹ También, toda música es un proceso alternativo de sonido y silencio, una sucesión de masas y vanos que termina siendo una totalidad armoniosa que refleja siempre una metáfora cultural. En la música y en la danza es la memoria y su transmisión por generaciones la

¹ Incluso etimológicamente, danza deriva del antiguo indoeuropeo *tanz*, que significa "tensión", "clima de espera".

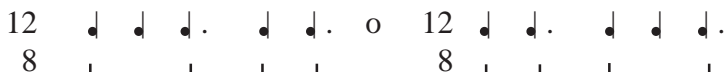
que hace este oficio y la que recoge, siempre como lenguaje, el sentido de totalidad armoniosa de la construcción. Es esta memoria transmitida la que permite la persistencia de algunos usos relacionados con la danza y el canto. En el Caribe, ésta se expresó en bailes colectivos, como los muy mencionados *areitos*, que sobrevivieron incluso a la misma población indígena original que los practicaba con un sentido ritual, recibiendo en su socialización a las danzas venidas de Europa y el África. De los sonidos vocales del canto se pasa, en este tipo de representaciones, a los sonidos percutidos, todos con base en el lenguaje natural. El hombre como herramienta de música, el hombre como vehículo de danza y música se convierte asimismo en transmisor del símbolo. El carácter de la música aparece entonces como un sistema combinatorio en sí mismo, derivado y contiguo al lenguaje: pues no hay música antes del lenguaje. Ya Sebastián de Covarrubias en su *Tesoro de la lengua castellana*, publicado en 1611, definía a la música como “el arte de bien combinar los sonidos y el tiempo”, y le daba a ésta un temple misceláneo de duración, espacio, silencio, expresión auditiva, prosodia de los sentidos, etcétera.

El enunciado musical constituiría principalmente una *syntaxis de equivalencias*: un acomodo en donde las diferentes unidades están en relaciones mutuas de equilibrio multiforme, en un ordenamiento que en sí forma una estructura helicoidal o un campo unificado de regularidades e irregularidades métricas. Por todo ello, la música se presenta, antes que nada, como un código que se significa a sí mismo y derivado de los ordenamientos que dieron origen al lenguaje. En términos de syntaxis, la música trabaja sobre paralelismos de estructuras construidas y ordenadas diferencialmente, que permiten al intérprete y al oyente de todo signo musical percibido, deducir y anticipar un nuevo factor correspondiente, agrupando frases y series, hasta lograr un conjunto coherente formado por estos constituyentes.² Esta sería, por ejemplo, la función de las dos formas o aproximaciones a la estructura musical, las formas binaria y ternaria, o sea, las generadas a partir de dos o tres constituyentes rítmicos. Carpentier, insiste, por ejemplo, en la antigüedad de la “clave” binaria característica de la música afrocubana —que otros consideran el “tema musical” neoafricano por excelencia—, ejecutada por un par de clavos de madera llamados “claves”,³ originalmente usados en la

² Similares por lo demás a los “constituyentes inmediatos” del lenguaje natural.

³ Alejo Carpentier, *La música en Cuba*, 1946.

construcción de los navíos, sobre cuya frecuencia repetida y canon fijo se construye toda una trama instrumental o vocal. Consiste en una frase de doce corcheas subdividida ya sea como $(2+2+3)+(2+3)$ o alterada en $(2+3)+(2+2+3)$:⁴



Esta construcción, cuyas variantes son limitadas universalmente como en el lenguaje humano, aparece como un significante musical cuyo significado sería la interconexión de las partes, expresada ya en cada lenguaje musical particular con sus matices y sus orlas armónicas. Otras formas se reproducen en varias frecuencias rítmicas distintas y muchas veces la anteceden, como ocurrió en el Caribe con la forma ternaria, que hicieron uso de acompañamientos diversos, apropiados a cada ritmo.

Los músicos saben en general distinguir este carácter de la expresión a diferentes niveles y fraseos, pero sobre todo, intuir que el todo conduce a una coherencia y que es precedido por una “espera”, pues, en tanto discurso sólo es posible en “situación” o contexto. Así, “toda música no es sino una sucesión de impulsos (en este caso, auditivos, y sobre determinados códigos culturales) que convergen hacia un punto definido de reposo...”.⁵ Las escalas tónicas, uno de los principales recursos de la expresión musical, históricamente asociadas a determinadas tradiciones civilizatorias, son ya abstracciones teóricas en sí mismas, como los tiempos y los ritmos, que evocan la idea de un repertorio de unidades mínimas significantes (tonemas), que conforman la base de los “lenguajes naturales de la música” y de sus “variaciones dialectales”, cuyos contornos podemos percibir en la diversidad musical y cultural de la especie humana.

⁴ Cf. Natalio Galán, *Cuba y sus sones...*, 1983, pág. 264.

⁵ Dice Igor Stravinsky, citado por Roman Jakobson, “El lenguaje en relación...”, 1976. O como lo expresa Leach (1978, pág. 60): “Además, el mensaje en su totalidad, aunque requiera tiempo para la transmisión, tiene unidad. El final está implícito en el comienzo, el comienzo presupone el final. Lévi-Strauss ha observado que tanto el mito como la música son ‘máquinas para la supresión del tiempo’; y lo mismo se puede decir de la secuencia ritual en general”.

Y así como en el Caribe el encuentro de lenguas ininteligibles entre sí produjo nuevas mezclas y soluciones de compromiso, en el terreno de las melodías y los ritmos desencadenó también fusiones sorprendentes. No habrá sino que recordar la amalgama de instrumentos de percusión africanos y americanos —tambores y raspadores—, la mezcla de frecuencias armónicas de escalas variables africanas con modelos pentatónicos o tritónicos americanos, que aparecieron desde el siglo xvi y que en una secuencia inacabada siguen produciendo hasta hoy nuevas mixturas de ese tipo, demostrando la vitalidad creadora de estos *pidgin* musicales y la utilidad de sus mensajes.

El “campo”, el vano, el vacío de la música sería entonces el silencio, que completa la dicotomía silencio/sonido, y que es un elemento distintivo más dentro del enunciado musical. Éste tiene una función estética con un sistema propio de signos (tonos, tonemas, escalas, etcétera) y desarrolla a partir de ellas nuevas “variantes dialectales”. Como conjunto coherente, la música es un lenguaje indeterminado en donde cada elemento no existe sino en función de los demás. Pero por su carácter abstracto y arbitrario, el componente de referencia está ausente o es muy reducido en los mensajes musicales. El otro punto de relación sería la propia tonalidad como elemento significativo en el mismo lenguaje natural, algo que los cronistas del siglo xvi percibieron en el Caribe cuando hablaron de una especie de “canto llano” que estaba ya en la estructura hablada de algunas lenguas americanas de la Tierra Firme. Eso se refiere a la existencia de lenguas tonales, más comunes en América, Asia y África, que con distinción de tono en el nivel de la sílaba, facilitan —como la entonación prosódica en la mayoría de las lenguas— el acceso al canto, al lenguaje silbado y a la musicalidad en general. La prosodia representa entonces el ritmo de la palabra poética, y este ritmo está penetrado ya en el propio lenguaje natural, favoreciendo la fuerza magnética del poema cantado. En la tradición africana, por ejemplo —y en donde la mayoría de las lenguas son tonales—, el discurso hablado no es más que una “degradación del canto”, el tenue recuerdo del tiempo mítico en que el lenguaje y la música eran una misma cosa. Borrada la distinción entre palabra, música y danza, es el tiempo ritual el que permite completar el círculo de la representación total.

La ausencia del componente de referencia de ninguna manera ignora la connotación emotiva que transmite la música como arte audi-

tivo no figurativo, connotación que a menudo la convierte en “visual”, condición metafórica de esos estados de ánimo que provoca en la estructura de la recepción humana. Pero la música tiene un sistema de significación mucho más complejo. Si el sonido vale, como el fonema por las relaciones que mantiene con otros, es sobre todo relación engastada en una cultura. El sentido del mensaje musical se expresa globalmente en una operatividad mayor de todos los elementos culturales y no en una significación yuxtapuesta de cada elemento sonoro.⁶ La ausencia de componente fijo facilita entonces la amplitud semántica de los mensajes expresados en música. Hay una pregunta de Sapir que parece muy pertinente sobre esta suma arbitrariedad y esta cualidad del signo musical: “¿No reside el poder mismo de la música” —se pregunta— “en la precisión y la delicadeza con que expresa una gama de estados de ánimo que de otra manera es muy difícil, imposible de expresar?”⁷ Pues la música, como el lenguaje y el mito, son vastas metáforas de la realidad e interactúan en este campo. La constante producción de imágenes y de formas verbales rítmicas es una prueba del carácter simbolizante del habla, de su naturaleza poética... y por la palabra también, como diría Paz, “el hombre es una metáfora de sí mismo”.⁸ Los “ambientes” y “climas” creados remiten muchas veces al componente religioso, debido a su apariencia de naturalidad y sobrenaturalidad, y crean el efecto de la magia y el encantamiento, pues, tanto en la música como en el rito, los que actúan y los que escuchan son los mismos. En el Caribe esto se remite a tiempos prehispánicos, pues en los momentos de conquista violenta, los cantores rituales escapaban a la muerte solamente por la protección que les ofrecía el ser especialistas de la práctica de la música y el canto, un campo de expresión ritualizado y que requería de aptitudes y prácticas que socialmente eran valoradas muy positivamente por los indios de las islas.⁹

⁶ En música, y como lo recuerda Edmund Leach (“La interpretación orquestal...”, en *Cultura y comunicación...*, 1978, pág. 59), “los elementos de la melodía (las notas y las frases individuales tocadas sucesivamente) se enlazan por metonimia, las relaciones de armonía que permiten la trasposición de una frase melódica de un instrumento a otro son relaciones de metáfora”.

⁷ En su ensayo *El lenguaje*, FCE, México, 1955, citado por Jakobson, 1976.

⁸ Octavio Paz, *El arco y la lira*, 1972.

⁹ Cf. La relación de Fray Ramón Pané, escrita para el Almirante Colón en 1498.

Y como la música se acompaña paulatinamente de técnicas en el manejo de la materia sonora —corporal e instrumental—, en contextos de repetición, glosolalia rítmica, etcétera, suele también asociarse al éxtasis y al fervor religioso. Ciertos instrumentos de percusión y frotamiento, o expresiones vocales rítmicas que “llenen” frases del canto completando ciclos temporales, resultan muy atractivas para dotarlas de una función religiosa. Aquí, la percusión constituye un lenguaje poético que necesariamente favorece una ritualización del tiempo. En varias tradiciones que confluyeron en el Caribe se compartía esta asociación entre lo musical y lo cultural, lo cual facilitó las fusiones y los sincretismos. Hay elementos que incitan a la regularidad rítmica: como la duración de las sílabas o la presencia del acento tónico (esencial en el ritmo y en la rima), y en esto subyace la regularidad intrínseca del lenguaje. La otra regularidad proviene de fuera, es extrínseca del lenguaje hablado y cantado. Es, por ejemplo, la sujeción que impone a la voz cantada la presencia de un instrumento donde se hacen sonar ritmos regulares. El contrapunto entre la voz y el instrumento tiende a crear, en la propia sintaxis musical, un enunciado o nivel superior de *tempo*, en donde se acoplan los niveles arrítmicos. Este mismo carácter autorreferente y circular —canónico— de la música, favorece la función ritual que evocaría el acceso al tiempo mágico, al tiempo cíclico, a la supresión del tiempo. La danza como tal, en este clima de lapso ceremonial, aparece cuando el hombre descubre que es un objeto de arte, o, para decirlo en términos caros a los lingüistas, cuando se maneja como parte del significante de la semiosis musical, danzaria, y, en última instancia, religiosa. Pues la danza parece haber precedido al canto mismo y en sus diversas dimensiones, en lo que aquí confluye se basa en el gesto y en una oralidad que no se reduce a la acción de la voz, sino que recrea un discurso erotizado que fue característico de las danzas llamadas primitivas, “recuerdo de una libido cosmogónica, anterior a los deseos”.¹⁰

El fluir natural de la secuencia verbal del lenguaje es siempre discontinuo e informe: reducirlo a regularidad es ya un principio de ordenación musical, en donde ésta forma parte de la función poética. Por eso, en el contexto de las llamadas “culturas primitivas” nos es difícil encontrar ausencia de poesía —ese puente entre el lenguaje

¹⁰ Paul Zumthor, *Introducción a la poesía oral*, 1991, pág. 210.

coloquial y el lenguaje musical—, pues la mayor parte de ellas han desarrollado muy complejos sistemas poéticos —en su mayoría cantados o salmodiados—, relacionados tanto con la religión como con la conservación de la memoria y la tradición oral a través del canto. Por lo mismo, nos es difícil hallar poesía sin música: en tanto que la música vocal es el receptáculo preferencial de la poesía y la danza.

Los primeros cronistas del Caribe percibieron esta relación entre música, danza y preservación de la memoria. Pues como dice Gonzalo Fernández de Oviedo al describir cómo se bailaban los *areitos* en La Española, “tenían estas gentes la buena y gentil manera de rememorar las cosas pasadas e antiguas; esto era en sus cantares y bailes, que ellos llaman *areito*, que es lo mismo que nosotros llamamos bailar cantando...”.¹¹ En el Caribe, muchas de las primeras fusiones se realizaron en ese ámbito, y aún son visibles porque siguen dándose como una especie de “fusión primitiva permanente” entre las tradiciones indígenas y los cancioneros mestizos en el Caribe litoral, como ocurre todavía en Venezuela y Colombia.¹² En el sincretismo de la poesía y la música, los signos visuales corporales manifiestan también una propensión a combinarse con los sistemas de signos auditivos: los gestos funcionan como signos que se añaden a los enunciados verbales o como sus sustitutos, mientras que los movimientos del cuerpo parecen estar ligados de manera predominante, desde la mímica a la danza, o, en ciertas culturas, de manera casi exclusiva con la música ins-

¹¹ Citado por Alejo Carpentier, *op. cit.*, 1946, pág. 28. Aunque Pedro Mártir de Anglería en sus *Décadas* (III. I. IX) lo dice de manera más precisa: “Tienen por costumbre inmemorial, particularmente en las mansiones de los reyes, hacer que sus *boicios* o sabios instruyan a sus hijos de memoria en el conocimiento de las cosas. Con esta enseñanza son dos los fines que persiguen: uno general, tocante al origen y sucesión de los acontecimientos, y otro particular, que atañe a las ilustres hazañas en la paz y en la guerra de sus padres, abuelos, bisabuelos y demás antepasados. El contenido de ambas enseñanzas lo tienen en versos que llaman *areitos* y como entre nosotros los tañedores de cítara, ellos los cantan acompañándolos de danzas, al son de atabales contruidos a su usanza y los cuales dicen *maguey*. Tienen asimismo *areitos* amorosos, o lastimeros o movedores a guerra, cuya melodía está de perfecto acuerdo con el asunto. Usan también de bailes en los que despliegan mucha mayor agilidad que los nuestros, porque ninguna otra cosa les preocupa tanto, y porque yendo desnudos, no tropiezan con ningún estorbo. En *areitos* transmitidos por sus mayores se contiene la profecía de nuestra llegada, y entonándolos con gemidos se representan su desgracia...”.

¹² Como en las danzas del *Maremare* venezolano y del Orinoco. Véase Luis Arturo Domínguez y Adolfo Salazar Quijada, *Fiestas y danzas* [...] Venezuela, 1992.

trumental. De allí que gran parte de la comunicación original entre grupos muy diversos, colocados juntos por la dinámica de la colonización, muy posiblemente haya empezado por el mestizaje de los *areitos* y las danzas. A su turno, la música instrumental y de percusión pueden constituir un referente poético o explícitamente lingüístico, y tienden a formar un poder propio y una especialización, siguiendo los cánones de los trovadores europeos, de los profesionales indígenas de la memoria o de los juglares del África negra, pues al fin de cuentas todos convergían en una misma función social marcada para fijar el recuerdo histórico del grupo bajo formas fijas poéticas y musicales, en una nemotecnia colectiva que explica la perduración de lo que hoy vemos como “vestigios” o “supervivencias”.

En suma, el lenguaje musical sería uno más de los que Jakobson llama “sistemas idiomórficos”,¹³ dado que su composición es relativamente independiente de la estructura lingüística, aunque su desarrollo y su empleo necesariamente implican la presencia subyacente del lenguaje natural. La lengua hablada es el sistema fundamental que históricamente precede a todos los demás sistemas de esta clase. A fin de cuentas los silbidos, palmadas, gestos, golpes de tambor, golpes en el cuerpo, etcétera, son de alguna manera sustitutos orgánicos o instrumentales de la estructura subyacente de la palabra ordinaria: se reproducen por la necesidad ocasional de audibilidad y, en parte, debido a fines rituales que tienen a la palabra, al lenguaje hablado, como punto de referencia.¹⁴

La música, como el poema o la oración solemne, es vía de acceso al tiempo puro, al gran tiempo suprimido, “es inmersión en las aguas originales de la existencia”.¹⁵ La música y la poesía cantada no son otra cosa sino tiempo, es decir, combinación rítmica perpetuamente creadora de símbolos y de imágenes... Pues “la música nos es dada con el único fin de establecer un orden en las cosas, sobre todo y en particular, para establecer la coordinación entre el hombre y el tiempo”.¹⁶ Podríamos así decir que la experiencia corriente de todos los días tiene lugar en un universo de tiempo real, y que la cualidad esen-

¹³ Roman Jakobson, *op. cit.*, 1976.

¹⁴ Cf. Paul Zumthor, *op. cit.*, 1991.

¹⁵ Octavio Paz, *op. cit.*, 1972.

¹⁶ Igor Stravinsky, *Chronicle of My Life*. Gollancz, Londres, 1936, citado por Blacking, 1980, pág. 36.

cial de la música, como clave temporal significativa, es el poder que ésta tiene de crear otro universo de tiempo virtual.

EL CARIBE EN TRES TIEMPOS

Al hacer un recorrido por las músicas y cancioneros populares de la América Latina se tiene entonces la impresión de estar ante un tejido compuesto de varias capas, y de que la composición de estos entramados depende de las mezclas diferenciales de cada país y de cada región. Para el ámbito del Caribe podría decirse que predominan los “hilos negros” de la transculturación de los esclavos africanos a la Tierra Firme y a la mayor parte de las islas, la trama de color cuyos patrones rítmicos y melódicos y sus preferencias poéticas aparecen en la música de antecedente más directamente africano. Música notable por la claridad de sus timbres y definida en el canto por sus estructuras de solista y coros responsoriales, y que está allí marcando sus cualidades desde muy atrás: en las crónicas históricas cantadas, en las canciones de trabajo que requieren del ritmo recurrente al que la musicalidad del continente negro es tan afecta y que logró influir en el sur de España y Portugal desde antes de la conquista de América. La musicalidad africana, en fin, cautivó a las sociedades ibéricas transplantadas a América, convirtiéndose después en una moda y, al decir de las denuncias eclesiásticas, en un “vicio” al que se entregaron los colonos españoles y portugueses con especial dedicación, conformando con ella su identidad criolla.

El Renacimiento europeo, según Léopold Sedar Senghor, “fue construido sobre las ruinas de la cultura negro-africana, cebado con la sangre y el sudor de los negros”.¹⁷ La huella de este aporte en la cultura del “nuevo” continente —convidado forzoso que trajo en las naos y barcos de la trata sus dioses y ritmos— se ha filtrado por todos los poros de la cultura popular; diluyéndose, recreándose y dando origen a una nueva fusión. Esta tradición se nutría precisamente de técnicas de conservación colectiva de la memoria histórica (de las comunidades, las etnias, los clanes y familias), que eran y siguen siendo fundamentales para las comunidades ágrafas del África, en donde la tradición oral, en su forma de poesía cantada, ha alcanzado altos gra-

¹⁷ Citado por Janheinz Jahn, *Muntu: las culturas neoafricanas...*, 1963.

dos de refinamiento y precisión.¹⁸ En América, y a través del canto, estos grupos consiguieron mantener entre ellos totalidades y fragmentos de una memoria colectiva. Implicada por sus ritmos en las pulsaciones del cuerpo y el latido de la vida, la poesía oral y la danza los domina y los moldea. La cultura africana se convierte entonces en el acento principal, a tal punto que solamente a través de ella y sus derivados es donde más se entiende la unidad del Caribe, o el Caribe como un todo armónico.

Aunque aquí habría que hacer varias distinciones de nivel que reflejan los diferentes grados de integración de las culturas neoafricanas en el continente americano. Primeramente, habría que referirse a un folclor africano que logró perdurar, sobre todo alrededor de los antiguos cultos (y que se remite a épocas más recientes), principalmente en Cuba, Haití, Jamaica y Brasil, en donde la trata negrera alrededor de las plantaciones azucareras perduró con fuerza hasta tiempos muy recientes. Se trata de un folclor más urbano que rural, asociado a los Cabildos y a la magia que ha mantenido incluso el lenguaje ritual y los panteones más característicos de las regiones de origen, a veces con mayor apego a la tradición que en éstas.

Otra capa superviviente distintiva es el “folclor negro” que se da en contextos ya evangelizados y de plantación, con sus propias cofradías y días festivos (como en el sur de los Estados Unidos, o la costa atlántica de Centroamérica, Colombia y Venezuela), y que en gran medida procede de un proceso no sólo de cristalización de los folclores africanos de los siglos XVI y XVII, sino también de una serie de elementos originalmente inducidos con el fin de “europeizar” las danzas africanas que parecían impúdicas o lascivas a los ojos de los colonos blancos, y que terminaron creando todo un nuevo “piso de tradiciones” conectado a la música, la danza y la representación teatral. El Padre Labat, para el caso de Haití, lo percibe muy claramente cuando se refiere a los esfuerzos de los plantadores franceses para erradicar la danza guinea de la *calenda*, una especie de rumba colectiva, entre sus esclavos, dado que la consideraban demasiado obscena:

Para hacerles perder la idea de esta danza infame se les ha enseñado varias a la francesa, como el minué, la *courante*, el paspié y otras, así como

¹⁸ Jan Vansina, *La tradición oral*, 1966.

los bamboleos y danzas en corro, con el objeto de que puedan bailar varios a la vez y saltar tanto como quieran. He visto muchos que se desempeñan muy bien en esos ejercicios, y que tenían el oído tan fino y los pasos tan medidos como mucha gente que se precia de bailar bien.¹⁹

Existe pues, como dice Bastide,²⁰ “el folklore que ha sido deliberadamente creado por los blancos para sus esclavos, partiendo de ciertos elementos residuales tomados, por cierto, del folklore africano, pero reinterpretados por ellos, para que sirviesen a su obra de evangelización...”, este último destinado a blanquear el aporte africano directo y que ha sido después reapropiado dentro de formas neoafricanas, constituyendo la base de nuevos géneros y creaciones de gran originalidad y belleza. A todo esto contribuye también la posibilidad que tiene el español atlántico (si lo comparamos con el francés, por ejemplo) de poder marcar fuertes acentos, y en donde el ritmo africano pudo insertarse. “De este modo”, añade Jahn, “se logró entre el idioma español y el ritmo africano, entre el arte poético español y el africano una armonía perfecta plasmada en una lírica natural”.²¹ Es decir, una fusión de canto y ritmo en donde, por ejemplo, una forma tan hispánica como lo es la décima espinela cabe perfectamente dentro del marco de un *guaguancó* o una *rumba*, sin que esto resulte para nada incompatible.

Sin embargo, lo que aquí nos interesa destacar es otro “piso” aún más complejo, el del llamado “cancionero ternario caribeño”, cuyo antecedente es fundamentalmente hispánico y en el que se distinguen grandes diferencias y muchas similitudes: aunque unificado siempre por la presencia africana acriollada, tocado por un sustrato mayor o menor de “folclor negro” y fuertemente marcado por el contrapunto de las coplas, danzas, fiestas y comedias de ida y vuelta entre España y América. Ni los ingleses ni los franceses, por razones históricas y lingüísticas propias, lograron crear en sus zonas de colonización algo semejante, de tal profundidad y arraigo, en la medida en que fueron los españoles y los portugueses quienes principalmente se engolfaron en las aguas siempre procelosas e inesperadas del mestizaje.²²

¹⁹ R. Pèrè Labat, *Nouveau voyage...*, (1722), 1979, pág. 175.

²⁰ Roger Bastide, *Las Américas negras...*, 1967, pp. 167-177.

²¹ Janheinz Jahn, *Muntu...*, 1963, pág. 128.

²² Hoy todavía en la isla inglesa de Trinidad predominan, por ejemplo, las influen-

Confluyen pues en este cancionero ternario colonial varias sedimentaciones particulares, aspectos que tienen que ver con otras tantas subculturas de gremios, ocupaciones y oficios, las cuales irán integrándose poco a poco y dándole a cada provincia un matiz particular. La unidad significativa del canto será entonces la copla, de variada forma, que de ida y vuelta ocultará sus orígenes, mostrando una ambivalencia similar a la del “huevo de Colón”. La copla se constituirá en una “célula de discurso” y atravesará fronteras con extraordinaria rapidez, amoldándose a cada región como si fuera originaria de cualquier parte. Marcas etéreas del trasiego humano, estas unidades mínimas de la expresión poética popular quedarán fijadas con sus colores ancestrales en la supervivencia de los cancioneros modernos iberoamericanos.²³

¿Qué es lo que contribuye a su permanencia? Primeramente, el propio ritmo de los cambios ocurridos en el español americano, definitivamente regularizados en la búsqueda de fórmulas simplificadoras: algo que en gran medida reproduce en la lengua lo que Foster analiza como “cultura de conquista”, y que en este caso se refiere a la formación del español atlántico como un habla estándar de la *Carrera de Indias* y de la convivencia de diversos pueblos ibéricos en la colonización de América. En el trasiego de lo culto a lo popular, y viceversa, contribuye también a esta larga supervivencia el proceso de trabajo literario sobre las propias coplas populares, labor a la que se dedicaron algunos autores afamados siguiendo las tradiciones de la poesía medieval y árabe-andaluza. Esta belleza de la simplicidad en las coplas contribuyó fuertemente a su permanencia y a que se fijaran casi como formas básicas de pensamiento en el alma popular, acomodándose solamente a los ritmos locales, a las respiraciones dialectales y a los géneros más diversos, naturalizándose sin perder su sentido y belleza originales. Una de las características más relevantes de la copla y de

cias del oriente venezolano en aguinaldos y “parrandas”, que los isleños llaman *parrangs*, con sus series de coplas tomadas del cancionero hispánico, con música de “bandola parrang” (un instrumento por lo demás muy parecido a los que aparecen en el “Pórtico de la Gloria” de la catedral de Santiago de Compostela, del siglo XII), y recreando un complejo popular que es llamativo incluso para una población negra y mulata de habla inglesa.

²³ Véase Rafael Sánchez Jijena y Arturo López Peña, *Cancionero de coplas...*, 1959.

otras tradiciones sería, como lo anota Margit Frenk, "...la tenaz conservación de temas, formas, textos a través de los siglos. Durante extensos periodos las leyendas y los refranes, los bailes y los cantares parecen negar el transcurso del tiempo, desafiar a la historia".²⁴

Pero en un sentido más amplio, y este es su rasgo más definitivo, este cancionero refleja —en la lírica, la instrumentación, la música y la danza— el momento de transición del Renacimiento al Barroco, dando la impresión de que este inmenso proceso histórico, en sus diferentes etapas, se hubiera detenido en las preferencias del cancionero ternario tradicional, e incluso, se hubiera fosilizado allí. En la lírica, por ejemplo, estos cambios congelados son visibles en el uso de la décima espinela sabida e improvisada, es decir, de la planta poética popularizada desde fines del siglo XVI, así como en otras formas que eran comunes al periodo de transición: seguidillas, sextas, quintillas, etcétera. Muchas tenían que ver con el teatro y fueron *inextenso* popularizadas, con excepción del soneto, una forma italianizante que se refugió en la literatura "culto" en la medida en que no era por lo general una planta poética hecha para cantar. Lo que esta transición demuestra es también el paso de una poesía juglaresca medieval, hecha para el canto y con una rítmica musical interna, hacia una serie de formas que se separaron poco a poco del canto y de la música, creando a veces maneras poéticas artificiosas.²⁵

En ese sentido, el cancionero ternario colonial es un inmenso territorio que permite, dentro de la cultura popular, la fijación de la poesía cantada "sabia" de ese tramo del pasado. Es una zona de refugio de la poesía juglaresca, incluso anterior al Renacimiento, que sigue viva y cumpliendo una función social y de comunicación horizontal en entornos campesinos y rurales. Como lo señala Carlos Vega,²⁶ lo "culto" del pasado es lo "popular" de hoy, reproduciéndose como folclor lo que en los siglos coloniales fue patrimonio de los grupos sociales superiores. En los bailes asociados al cancionero ternario, el proceso es el mismo, pues en ellos se refleja de nuevo el tránsito que va desde las danzas cantadas del Renacimiento hasta las tonadillas escénicas y las danzas, bailes y saraos del Barroco. Y por último, en lo

²⁴ Margit Frenk Alatorre, *Lírica hispánica...*, 1978, pág. 81.

²⁵ También carentes de musicalidad y que predominaron en los "certámenes" oficiales de poetas y poetastros. Cf. José Pascual Buxó, *Arco y certamen...*, 1959.

²⁶ Carlos Vega, *Panorama...*, (1944), 1998.

orquestal, se tiene toda la variedad, una especie de estratigrafía vi-viente de los instrumentos de cuerda, de la evolución organológica que ocurre desde principios del xvi hasta finales del xvii.

Para citar sólo algunos ejemplos, la evolución de las guitarras de cuatro y cinco órdenes —o las diferentes etapas de transición que van del arpa medieval al arpa melódica— son totalmente visibles en el Caribe y el resto de América, mientras que en la estructura misma de la música se conservan, como veremos, las técnicas y los recursos más comunes de este periodo de transición. En ese sentido, nuestro can-cionero caribeño es un museo vivo de vestigios instrumentales y so-noros, una cantera de posibilidades de reconstrucción organológica, y que en lo esencial refleja varios momentos de los cambios que ocu-rrían en los siglos xvi y xvii.

Y es que la América colonial, pero en especial el Caribe, resultó ser un laboratorio muy variado de preservación de elementos anti-guos, de surgimiento de nuevas fusiones y de la creación de géneros a partir de esta apropiación popular de lo que era el tránsito de la sociedad medieval al mundo moderno.

PUNTOS DE NAVEGANTE

Es primero en el Gran Caribe y en el Atlántico, en la vida a bordo, en donde se desarrollan los “aires marineros”, desprendidos de las can-ciones de trabajo y de la vida cotidiana en alta mar y que están en el origen de una gran parte del cancionero ternario colonial y de sus estratos más antiguos, cuyas referencias se remontan a veces a los can-cioneros hispánicos y provenzales de los siglos xiii y xiv. Colecciones completas de coplas, romanceros y ejemplares de los cancioneros más reputados trajinaron también en las naos y galeones de ida y vuelta, permitiendo una regularización a gran distancia. Irving Leonard lo ha detectado claramente al seguirle la pista a los libros de caballería que inundaron los territorios americanos desde fines del xvi, pues al lado de ellos circulaban métodos de música y cifra, como los de Anto-nio de Cabezón, y “resmas de coplas”, es decir, cancioneros sueltos y atados en cantidades considerables,²⁷ algo que además se repetía en los registros de las principales ferias hispanoamericanas, en los que

²⁷ Irving Leonard, *Los libros del conquistador...*, 1953.

aparecen libros de coplas, instrumentos de cuerda, partituras y tablaturas, junto con los principales productos del mercado.

Las largas travesías y la vida de los hombres de mar crearon también toda una serie de tradiciones basadas en las canciones de trabajo y en las preocupaciones de una existencia desarrollada en la inmensidad de los océanos y en la perennidad de la vida ante el peligro que representaba el desierto acuático, la líquida muralla de los mares. Esta vida cotidiana compartida creó costumbres comunes y acopló y templó a todo el Gran Caribe dándole una tonalidad única, pues en ella no se concebían las fronteras regionales o la vida cerrada de los altiplanos sino la mentalidad abierta del tráfico a gran distancia. El folclor marineró se compartía, y no solamente en la danza y el canto, sino también en las creencias populares, las oraciones, los amuletos, los santorales y las prácticas de medicina y magia.²⁸ Las tripulaciones eran a menudo compuestas de más de una nación, y esto le daba a la vida a bordo un carácter tan cosmopolita como el ámbito al que esta actividad correspondía. Y es que la vida marinera estaba en ese momento protagonizando el proceso de destrucción de las barreras que separaban a los hombres, creando rasgos culturales en donde se ven los atisbos de una cultura realmente internacional. La vida a bordo era así la punta de lanza, la quilla del trayecto de modernización que constituyó el principal vórtice de los huracanes culturales del siglo xvi.

Hoy sabemos que mucho del folclor musical reproducido en alta mar deriva de cantares levantinos, entonados en catalán, valenciano u occitano —restos de las antiguas canciones de los trovadores provenzales—, de los cantares rítmicos de los forzados en las galeras de las guerras contra el Gran Turco y de las primeras incursiones ultramarinas del mundo portugués hacia las costas africanas. Estos “aires de marinería” y *puntos de navegante* han pervivido con mucha fuerza en sitios insulares, como las Azores, las Canarias o la isla de Margarita en la Venezuela oriental, reproduciendo también un cancionero de raíces portuguesas, a su turno tocado por la rítmica africana, que se remonta a las incursiones de Portugal desde el siglo xv en la costa atlántica del África negra.

De estas condiciones previas a la conquista de América parecen

²⁸ Cf. Pablo Pérez-Mallaina, *Los hombres del Océano...*, 1992.

provenir los cantos y zalomas, que reproducen mucho de las secuencias modales del gregoriano y de sus derivados en el Mediterráneo oriental, reincorporando los modos de ese antiguo arte de carácter litúrgico, con profundas raíces en la antigüedad bizantina y el mundo árabe:²⁹ un modo *jonio* muy cercano al mayor natural. Estos cantos litúrgicos marineros modulan todavía la poesía cantada en las islas del Mediterráneo, desde las islas griegas hasta las Baleares, Córcega y Sicilia, o los cantos de la costa italiana o los Balcanes del Adriático. Estas formas melódicas, que se conservan, por ejemplo, en el folclor de Panamá —con el nombre original de *zaloma*— y en el Golfo de México (en el “falsete” del *son huasteco*),³⁰ lograron incluso penetrar muy al interior, pero siempre bajo el sello de la cultura marinera, tal y como aparece todavía en la planta melódica, melismática y compleja que sirve de marco a la décima cantada en los desiertos de Nuevo México.³¹

Las secuencias de responso, en donde el solista improvisa y el coro permanece respondiendo con una frase fija a varias voces, es otro de los rasgos más característicos de los aires marineros, y, al parecer, es uno de los aportes principales y más tempranos de la música africana a la parte del folclor cantado que se reproducía en la vida de los hombres de mar, elementos que se maduraron al mismo tiempo que las primeras lenguas de mezcla afroportuguesa en las factorías del Atlántico africano: Luanda, San Tomé, Cabo Verde, creando allí un tipo de canción de trabajo que se interpretaba al remar, al izar las velas, al levar las anclas, al pescar a la almadraba, y en otras labores que requerían de movimientos repetidos y rítmicos, tal y como lo señala Freyre al referirse a la arborescencia de lo que llama “cultura lusotropical”.³² O como lo canta Vaz de Camoes en *Los Lusíadas*: “Las áncoras tenaces

²⁹ Pues como bien lo dice Fernand Braudel en *La Méditerranée...* (1985, pág. 46), “...los sistemas de pesca y captura deben de haber sido establecidos definitivamente por los árabes. En todo caso, el vocabulario en uso viene de ellos: la red almadraba es, en árabe, el *almazraba*, es decir, ‘la preñada’; el canto que saluda la entrada de los atunes en esa red, es la *zaloma*, es decir ‘el saludo’, *salam...*”.

³⁰ Aunque para Adolfo Salazar (*Las músicas negras...*, 1952, pág. 147), “en México los “yulamientos” o “ululetos”, más que negros o indios, parecen derivados de los *jodeln* tirolesees”.

³¹ Véase el documentado texto de los esposos Mendoza: *Estudio y clasificación de la música tradicional hispánica de Nuevo México*, 1986, en su capítulo sobre la décima.

³² Gilberto Freyre, *Les portugais et les tropiques...*, 1961.

van levando/ con la náutica bulla acostumbrada”.³³ El testimonio de Eugenio de Salazar sobre la vida marinera (1573), reproducido por José Luis Martínez,³⁴ es en ese sentido muy revelador:

Pues al tiempo de guindar las velas, es cosa de oír zalomar a los marineros que trabajan y las izan cantando, y a compás del canto, como las *zumbas* (las moscardas) cuando pelean; y comienza a cantar el mayoral de ellos, que por la mayor parte suelen ser levantiscos [...] a cada versillo de éstos que dice el mayoral, responden todos los otros o o, y tiran de las fustagas para que suba la vela.

Salazar insiste siempre en vincular la jerga marinera, “la lengua marina”, con lo que llama el “bambaló de los bramenes”, es decir con un *pidgin* africano (creado por la nación *bran* en su contacto con los portugueses) del que no entiende absolutamente nada. Lo curioso aquí es el canto con intervalos trisilábicos (¿o hexasílabos uniendo dos versos?) incorporado en esta parte del texto, el canto del mayoral solista que provoca al coro de los marineros, y que Salazar reproduce íntegro en la jerga particular del oficio.³⁵

La jerga reproducida por Salazar recuerda entonces la calidad diversa, internacional, de un habla con elementos portugueses, gallegos, italianos, provenzales, mallorquines, árabes y africanos, es decir, con toda la mezcla étnica posible de la vida a bordo de los navíos y con un fuerte sello del Mediterráneo occidental. Su eco de canción de trabajo, de repetición rítmica se conserva en varios pisos del ternario colonial americano, y precisamente en vestigios de cantos de trabajo asociados a la marinería, como en fragmentos de los cancioneros cubano y dominicano, en las coplas del *Cachirulo* de Canarias³⁶ o en el son en

³³ Luis Vaz de Camoes, *Los Lusíadas* (1572)... 2.18.

³⁴ José Luis Martínez, *Pasajeros de Indias...*, 1983. Apéndice 3 “Eugenio de Salazar: La mar descrita por los mareados. 1573”.

³⁵ “Buiza/ o Dio/ ayuta noi/ o que somo/ serví soy/ o voleamo/ ben servir/ o la fede/ mantener/ de cristiano/ o mahometá/ lo pagano/ sconfondí/ y saharín/ torchi y mori/ gran mastín/ o fillioli/ dabrahín/ o non credono/ la fe santa/ en la santa/ fe di Roma/ o di Roma/ está el perdón/ o San Pedro/ gran varón/ o San Pablo/ son compañón/ o que ruegue/ a Dio por nos/ o por nosotros/ navegantes/ en este mundo/ somos tantes/ o ponente/ digo levante/ se leva el sol/ o ponente/ resplandor/ fantineta/ viva lli amor/ o jóvel home/ gauditor.”: Martínez, *loc. cit.*

³⁶ José Pérez Vidal, *Romances vulgares. El marinero chasqueado*, 1950, pág. 3: “De la

modo menor llamado *El Coco*, en Veracruz, cuyo coro de respuesta en el estribillo, “*coco*”, recuerda los cantos marineros del xvi, aun cuando el solista canta ahora versos hexasílabos en lugar de trisílabos.³⁷

Este cimiento de antiguas raíces ha persistido también en cantos llenos de nostalgia y belleza, asociados a la música de cuerdas punteadas y rasgueadas, como los *puntos de navegante* del oriente venezolano, o el folclor rural de las Canarias (*izas y folías*), que en gran medida reflejan la nostalgia de quienes emprendían la aventura de los viajes en alta mar, con un “tono melancólico” suscitado por la particular secuencia melódica de tonos mayores y menores. Pero en realidad, una parte del cancionero ternario del Caribe mantiene un sustrato de este tipo de “aires de marinería” de corte melancólico —nuevamente un elemento de transición de lo renacentista a lo barroco—, que se expresa en un “canon de la melancolía”,³⁸ cuya temática de premonición de la muerte es recurrente en las *peteneras* y *lloroncitas* del Golfo de México, las que recurren al falsete y al elemento intercalado “Ay Soledad, Soledad”, que también aparece en las *peteneras* andaluzas:

Cuando el marinero mira
La borrasca por el cielo,
Alza la cara y suspira
—Ay Soledad, Soledad—
Y le dice al compañero:
—Si Dios me presta la vida
no vuelvo a ser marinero...³⁹

O que persiste en ciertas tonadas de romances viejos, también de tema náutico, que se conservan en el Caribe insular y litoral, como el

América he venido/ entre el aire y entre el agua,/ en un barco de madera,/ que cuando no anda se para/ El cachirulo del marinero...”. Este cantar aparece en Canarias y en Puerto Rico.

³⁷ El estribillo responsorial de *El Coco*, tiene la siguiente secuencia: “Abajo de nuevo/ coco/ puente que le llaman /coco/, mis ojos quisieron /coco/ ver correr el agua /coco/, extendí la vista /coco/ para mejor ver /coco/, abajo del puente /coco/ había una mujer /coco/, me quedé embobado /coco/, al verla bañar /coco/, parecía sirena /coco/, sirena del mar /coco/, sirena del mar /coco/, del mar cantadora /coco/: no seas ignorante /coco/ con el que te adora /coco/, rosa de Castilla /coco/, blanca de amapola /coco/, sabes que por ti /coco/, mi corazón llora /coco/...”.

³⁸ Muy característico del Siglo de Oro. Cf. Roger Bartra, *El Siglo de Oro de la melancolía...*, 1998.

³⁹ Copla tradicional de la *Petenera* huasteca.

“romance del alma del marinero” incorporado como estribillo en un son de Veracruz,⁴⁰ y que se reproduce con ligeras variantes en Venezuela y Colombia.⁴¹

La secuencia melódica ayuda entonces a crear este efecto de la nostalgia por la tierra, este recordar el carácter insondable y enfermizo del mar y las embarcaciones, este malestar sufrido en las largas travesías.

De los aires que han pervivido en las crónicas de la época, destaca aquel de los siglos coloniales y que tiene que ver con la forma a veces súbita que adopta la religiosidad ante los inmensos peligros del alta mar, y que algunas coplas han registrado para la posteridad. Como aquella que dice:

Bendita sea la luz
y la Santa Veracruz,
y el Señor de la Verdad
y la Santa Trinidad.
Bendita sea el alba
Y el Señor que nos la manda,
Bendita sea el día
Y el Señor que nos la envía.⁴²

Pues no cabe la menor duda que la tormentosa existencia en alta mar concitaba los más profundos sentimientos religiosos, expresados en esas oraciones a San Telmo, San Nicolás, Santa Clara, la Virgen del

⁴⁰ “Entre San Juan y San Pedro/ hicieron un barco nuevo,/ el velamen era de oro,/ el contrafuerte de acero./ De San Juan iba San Pedro,/ de San Pedro iba San Juan,/ de capitán general/ iba Jesús Nazareno./ Una noche muy oscura/ cayó un marinero al agua, / se le aparece el demonio/ diciéndole estas palabras:/—¿Qué me dieras marinero / si yo te saco del agua?/ —Yo te daré mi navío / cargadito de oro y plata.../ —Yo no quiero tu navío, / ni tu oro ni tu plata,/ lo que quiero es, cuando mueras,/ que a mí me entregues el alma./ —El alma no te la doy, / que a Dios se la tengo dada,/ mi carne para los peces, / mi ropa para las aguas,/ mi sombrero pa’ las olas, / que lo lleven y lo traigan: / y el corazón a María,/ Virgen de la Candelaria...(Recopilado a don Zenón Guevara de la O, decimista del Santuario de Otatitlán, Veracruz, en 1970).

⁴¹ “Anoche a la medianoche/ cayó un marinero al agua, echando verbos al aire/ diciendo —Jesús me valga [...] Mi alma será para Dios,/ que le ha costado tan cara,/ mi corazón pa’ María,/ que es nuestra madre abogada,/ mi cuerpo para los peces/ que están debajo del agua”: Ricardo Sabio, *Corridos y coplas...*, Cali, 1963, pág. 263.

⁴² Reproducida por José Luis Martínez, *op. cit.*, pág. 282.

Carmen o Nuestra Señora de Barrameda, demasiado supersticiosas según el gusto de la Santa Inquisición, y condenadas, por ejemplo, por el comisario del Santo Oficio en Veracruz en 1586, quien las buscaba en sus inspecciones a bordo de las naos, pues "...las imágenes, nóminas y oraciones de esta gente de mar, que por la mayor parte es todo superstición, como lo contenido en la oración que nos remitió, y así quemará las semejantes".⁴³ Pero es la recomendación señalada en una copla popular de Panamá la que expresa con mucha mayor certeza ese súbito afán religioso de la vida marinera:

El que no sepa rezar
Que vaya por esos mares,
Y verá qué pronto aprende
Sin enseñárselo nadie...

O en otros casos, como en una tonadilla conservada en Canarias, se recomienda "cantar el coro a la manera de los negros",⁴⁴ un coro cuyo texto⁴⁵ se conserva como estribillo en *La Candela*, un antiguo "aire de La Habana" que se cantaba en todo el Caribe y que hoy se canta en Veracruz, también de tema absolutamente marinero: el encendido de la candela en la cubierta de los navíos, un ritual litúrgico oficiado por el contramaestre, en donde la candela que se mantenía avivada en cubierta representaba el hogar, la seguridad, el fuego como referencia terrestre. *La Candela* sigue una secuencia armónica "paleo-andaluza".⁴⁶

⁴³ Pablo Pérez-Mallaína, *op. cit.*, pág. 251.

⁴⁴ *Colección de partituras para canto y piano*, principios del xix, bigc./ "María Dolores", Aire de La Habana. M. Rodríguez, cuyo estribillo dice: "A mí no me quema mamá, a mí no me quema mamá, que ni la candela ni el aguarrás/ .../ "Que chupa, que chupa..., etcétera, después de la copla inicial: "La Habana se va a perder, / la culpa tiene el dinero, / los negros quieren ser blancos, / los mulatos caballeros...".

⁴⁵ Fragmentos del estribillo anterior aparecen en dos sones jarocho de Veracruz: *La Candela* y *La Guanábana* ("Que chupa, rechupa, chupa..."). Este último aparece en el xix en Cataluña y en una versión compilada por José María Esteva, 1894.

⁴⁶ El texto de *La Candela* resume mucho de la vida marinera colonial, tiene un aire muy andaluz y muestra la siguiente secuencia de copla y estribillo: "Una niña se embarcó/ en un barquito de vela,/ el contramaestre le dice:/ —Cuidado con la candela..." "A mí no me quema, mamá/ a mí no me quema, papá, / a mí no me quema nada,/ ni la candela ni el aguarrás, / ni el carbón de piedra ni el aguarrás, / ni la candela que está apagá..."

La vida marinera tiene también estrechamente que ver con la difusión del *punto*, es decir, con la forma melódica casi universal —o con escasa variación—, que hoy persiste para la interpretación de la décima popular, así como en su amplia y generosa distribución por todo el Gran Caribe y algunas regiones de Andalucía. Una de las pistas principales proviene del litoral sur, más concretamente del oriente de Venezuela, en donde se la conoce como *galerón*, una voz que deriva de términos náuticos como *galera* y *galeón*. El término también se conserva en Santo Domingo, en referencia a un género *guajiro*, y parece provenir de la “fiesta de los galeones”, la cual se llevaba a cabo en varios puntos de la Tierra Firme, desde 1625 por lo menos, “en acción de gracias por el feliz arribo a España de la flota de ese año, así como de los cantos de los condenados en las galeras”.⁴⁷ El término *galerón* se generalizó más en el sur del Caribe, debido a que la flota de Cartagena de Indias era llamada “de los galeones” por los barcos de guerra que iban en el convoy, siendo la del circuito de Veracruz conocida más propiamente como la “de la flota”. En otro sentido, el *galerón* vendría a ser también un canto de trabajo, en este caso, del trabajo obligatorio de los *galeotes* forzados que remaban en un tipo de embarcación, la *galera* de remos, que tenía sus orígenes en el Mediterráneo, y que ya desde el siglo xvi había cruzado el Atlántico hacia la Tierra Firme, siendo efectivamente más utilizada, como embarcación de comercio de cabotaje y contrabando, en la parte sur del mar Caribe.⁴⁸

Otro elemento importante que tiene que ver con el tráfico marítimo, en este caso de personas, y que contribuyó a la distribución amplia de los cancioneros, es el nicho cultural de la prostitución, de los círculos establecidos de “trata de blancas” que acompañó durante siglos al comercio colonial y al contrabando. Esta actividad fue así paralela de la *Carrera* y se convirtió en un circuito prolongado que comprendía los principales puertos del Atlántico de Sevilla y Cádiz, conformando un tipo de características comunes. Por lo que hoy sabemos,⁴⁹ la mayor parte de las mujeres “del oficio” eran peninsulares blancas, y sólo una minoría negras y mulatas, por lo general andaluzas

⁴⁷ Javier Ocampo, *Música y folclor de Colombia...*, 1980, pág. 97.

⁴⁸ Véase Silvio Zavala, “Galeras en el Nuevo Mundo”, 1976.

⁴⁹ Gracias al ensayo de Ana María Atondo Rodríguez, *El amor venal y la condición femenina...*, 1992.

y canarias, que iniciaban el circuito desde las naos mismas. Las esclavas africanas que eran prostitutas y controladas por sus amos representan en este universo una minoría, aunque también con ciertas particularidades en este tráfico. La presencia de la prostitución en la vida marinera primero y en la cotidianidad de los puertos después, contribuyó mucho a la difusión de los cantos tradicionales, y en especial a la generalización de diferentes cancioneros peninsulares. La existencia, sobre todo desde finales del xvii en adelante, de una prostitución de lujo en los circuitos del teatro y la vida de los comediantes y cómicos, y en especial de las “cómicas” y “cantarinas” que muchas veces alternaban la vida artística con la alta prostitución, dejó, como veremos, huellas más evidentes de la introducción de coplas, cantares y tonadillas que más documentadamente se insertaron en la vida doméstica y callejera de los puertos y en sus espacios inmediatos, en la medida también en que los circuitos de las compañías teatrales reproducían el más amplio ámbito del comercio portuario del Atlántico.

Desde la alta mar a los puertos, las crónicas por lo general mencionan que lo mejor de la vida marinera se reprodujo en tierra, y que la mayor parte del tiempo los hombres de mar preferían las seguridades que les ofrecía esta vida litoral. La luz sobre estas ciudades portuarias del Caribe las hacía flotar en la lejanía y desaparecer a menudo en la luminosidad aparente de la alta mar. La tierra era ansiada como un espejismo y la misma vida portuaria, al reproducirse casi simultáneamente, refrendaba este carácter especular de su esencia. Los largos periodos de estancia en los puertos, los tiempos de recuperación, permitieron el intercambio permanente de elementos culturales diversos. Los puertos, hechos a la manera de Sevilla y de su barrio marinero de Triana —hoy un barrio gitano—, eran entonces el hervidero de este intercambio, a menudo interferido y descrito a su manera por las indagatorias del Santo Oficio. Muchos de los expedientes coloniales de la Inquisición se refieren lateralmente a estos circuitos de tiempo muerto, diversión y placeres de la carne. Cuando los oficiales y tripulantes caían enfermos, o llegaban agotados de las largas travesías, procuraban no alojarse en los hospitales de religiosos y religiosas destinados a su cuidado, prefiriendo muchas veces contratar los servicios y cuidados de alguna mujer de la localidad, quien los alojaba en sus casas, les daba de comer, y —muy a menudo— les ofrecía además servicios sexuales y protecciones sobrenaturales. Las acusaciones con-

tra supuestas “hechiceras” españolas, negras y mulatas de Veracruz, La Habana y Cartagena de Indias, están llenas de información acerca de estos servicios paralelos en los que se trajinaba además con oraciones, amuletos y cantares.⁵⁰ Durante el tiempo en que las flotas partían y las mercancías se internaban hacia “tierra adentro”, la ciudad era en su mayoría habitada por mujeres, solas o abandonadas, cuyos maridos eran marineros, arrieros o soldados.⁵¹ Los expedientes inquisitoriales, que en Veracruz, La Habana o Cartagena de Indias involucran principalmente a mujeres en su mayoría jóvenes, nos hablan de una compleja interacción entre las mujeres que adivinan la suerte de los maridos ausentes, las que preparan filtros de amor o que predicen el destino, y sus acusadoras, siempre inmersas en un mundo de maledicencia. Los bailes, en virtud de estas ausencias, eran asunto de mujeres y esto explica muy posiblemente el que muchas de las danzas del cancionero ternario se organizaran alrededor de las mujeres o monopolizadas por ellas: pues en los tablados se reproducía una composición social predominantemente femenina. Un viajero italiano que estuvo en México a finales del siglo xvii, Gemelli Careri, se sorprendió en 1697 de encontrar en Veracruz y la ciudad de México estas danzas:

Encontré allí muchas señoritas que bailaban y cantaban muy bien, al uso del país. Vinieron poco después cuatro mulatas y bailaron lo que llaman *sarao*, moviendo los pies con gran ligereza, y luego otras seis, con hachas encendidas en las manos bailaron otro *sarao*.⁵²

⁵⁰ Uno de los expedientes más interesantes es el juicio inquisitorial contra Josefa de Zárate, alias *La Madre Chepa*, acusada en el puerto de Veracruz, en 1721, de tener pacto con el demonio. Ella era mulata, viuda de 40 años y preparaba polvos, amuletos y oraciones contra naufragios y malas guerras. La acusación es en realidad porque ejerce competencia con el Hospital de Montesclaros y atiende a marineros enfermos, en especial de la Real Compañía de Inglaterra, que a la sazón introducía esclavos negros en la factoría de Veracruz: y “que en su casa de Veracruz entraban otros hombres de mar en fuera, enfermos todos, a quienes asistía la dicha Madre Chepa, medicinándoles, cocinándoles y en todos los demás *misterios* que se ofrecían”. AGN-M, *Inquisición*, 791,16: 353-363.

⁵¹ De donde proceden muchas coplas, como la de *Los Arrieros*, un son de Veracruz: “Pobrecitos los arrieros/ tirados en los caminos,/ y sus mujeres allá/ con diferentes maridos”.

⁵² Gemelli Careri, *Viaje...* (1697)/1700, 1927, pág. 181.

En los barrios bajos y de extramuros de estos puertos se desarrolló después, sobre todo en el XVIII y cuando se volvieron espacios urbanos más diversificados, toda una tradición musical citadina de muy diversas calidades, que a la postre terminará incidiendo sobre los cancioneros rurales que han subsistido hasta hoy. En La Habana, esta tradición generaría después toda una cultura asociada a los negros españolizados, al “hampa afrocubana”, como la llamó Fernando Ortiz, la de los “negros curros”.⁵³ Los puertos del Caribe, montados sobre estructuras materiales muy precarias, favorecieron así este intercambio de roce intenso y, por lo mismo, fácil de percibir de manera directa en los documentos.

EL MUNDO GUAJIRO

Pero este Caribe afroandaluz no vivió solamente de las corrientes marinas, de los aires salados y los vientos huracanados, pues una vez desembarcado y puesto el pie en tierra, en su trabajo de consolidación social desarrolló dentro de la música los géneros “campesinos”, “jíbaros” o “guajiros” que brotaron en todos los *hinterlands* rurales de las ciudades portuarias abiertas al comercio mundial durante los siglos coloniales, géneros que por lo general conservan los antecedentes de diversas tradiciones de tierra adentro y mar en fuera, regularizadas bajo formas particulares y en su mayor parte institucionalizadas a lo largo del XIX. Es un Caribe comercial y colonial impreso en los circuitos de los mercados internos de cada puerto, y sus expresiones tienen eso en común y muchos otros rasgos: son géneros musicales y poéticos cultivados por campesinos, vaqueros y pescadores criollos y afro-mestizos, generalmente asociados a la ganadería y que ya para los siglos XVII y XVIII habían constituido *nichos culturales* muy característicos y fuertemente mestizados según las preferencias de cada región, aunque con peculiaridades muy similares a pesar de las distancias. Estos grupos sociales interiores pronto se distinguieron étnicamente, diferenciándose del resto de la población y fueron catalogados bajo nombres específicos, en general derivados del mestizaje lingüístico o

⁵³ Cf. Fernando Ortiz, *Los negros curros...*, 1993. El término “hampa afrocubana” no deja de tener un sello racista, pues Ortiz se refiere incluso a las investigaciones de Lombroso para demostrar la propensión de los afrocubanos para dedicarse a actividades criminales.

de las antiguas referencias discriminatorias peninsulares, nombres que tenían que ver con su apego a las nuevas condiciones, con su carácter rural o con su pretendida ausencia de civilidad y buenas costumbres. Así surgieron los *guajiros* en Cuba, los *jíbaros* en Puerto Rico y Santo Domingo, los *llaneros* en Colombia y Venezuela, los *criollos* en Panamá, los *jarocho*s en Veracruz.⁵⁴ En mayor o menor medida, todas estas regiones al interior de los puertos, y a pesar de su relativa lejanía, comparten una cultura y un cancionero lírico y musical muy semejante entre sí, a pesar de que los procesos de independencia cortaron su intercomunicación desde el siglo xix. Por supuesto también, los rasgos analógicos comunes no obstan lo propio y lo específico de cada género y de cada país. Algo común es que la mayor parte de ellos fueron también objeto de un proceso de idealización posterior, convirtiéndose en arquetipos populares del nacionalismo y el romanticismo de cada país durante la primera mitad del siglo xix. Como tales aparecen en una serie de documentos históricos, en grabados y pinturas, o en crónicas y cuadros de costumbres, como los de Alonso en Puerto Rico, Mendoza en Venezuela, Pichardo en Cuba y Esteva en Veracruz.

La trashumancia ganadera, la forma de vestir, las canciones de trabajo y los *cantos de arreo*, las danzas, las rondas infantiles, las preferencias instrumentales y orquestales, los cultos religiosos y su relación con el rito y la música, el refranero popular, las creencias, los mitos y la tradición oral, es decir, el *ethos* que acompaña a coplas, décimas y villancicos, los hace similares, y no en balde sucesores de un “lenguaje común” que deriva de las formas de implantación de la colonización hispana en toda la gran región. Son herederos de la forma como los colonos españoles se acriollaron, se mezclaron y se transformaron en estos espacios interiores, así como de su relación con los puertos y de su distribución a lo largo de las grandes rutas: como sería el caso de los llanos de Colombia y Venezuela, o del Barlovento venezolano, cuyos caminos interconectan por tierra el mundo andino y el caribeño,

⁵⁴ Antonio García de León, “El caribe afroandaluz...”, 1992. En el mismo tenor se hallan los *yagunzos* y *caboclos* del nordeste del Brasil —mezcla de negro, blanco e indio—, en su mayoría vaqueros de las estancias y descendientes de los *cimarrones* y de la cultura de los *quilombos* o *mocambos*. Allí el folklore es muy similar y los *violeiros* (tocadores de la vihuela nordestina) improvisan décimas espinelas en portugués, en ritmo ternario y han desarrollado una literatura de cordel muy difundida.

espacios que por mar eran enlazados por la ruta del Istmo de Panamá. Pero con todo esto, los temas recurrentes de la tradición oral de estos enclaves serían en especial los del mundo ganadero. Los caminos hacia el interior conformaban entonces una intensa red de circulación y jugaron su papel en la difusión de los rasgos como si se tratara de venas de irrigación de lo cultural. Los arrieros y pequeños comerciantes, en el caso de la Nueva España, la Nueva Granada y el Perú, difundieron estos cancioneros hasta regiones muy remotas.⁵⁵

Habría que recalcar que todos estos grupos humanos productos del mestizaje se expresaron, en los siglos xvii y xviii, en la fiesta llamada “fandango”, que constituye la marmita fundamental en la que se cocinaron estos géneros de tradición común, y que desde fines del xvii y con ese nombre transitó de regreso a España como un baile de pareja por modo menor. La procedencia americana del *fandango* es indiscutible y está avalada incluso por el *Diccionario de Autoridades* (1742), que lo define como un “baile introducido por los que han estado en los reinos de Indias, que se hace al son de un tañido muy alegre y festivo”. Incluso entre los negros de Haití perduró como *fandan*, definido allí como una “danza española”.⁵⁶ Series completas de especies musicales, danzas en su mayoría zapateadas, composiciones versificadas fijas, formas comunes para el acompañamiento de la décima espinela, consejas populares, series de instrumentos de cuerdas (en especial de la familia americana derivada de la “guitarra española” de cuatro o cinco órdenes, y de la vihuela y la bandola), variadas formas de percusión, se encuentran repetidas y con pocas variaciones en las costas de Veracruz, el interior panameño, el campo cubano en occidente y oriente, el interior del Santo Domingo español y Puerto Rico, los llanos interiores de Colombia y Venezuela, el oriente venezolano y la isla de Margarita. La mayor parte se agrupan alrededor de la

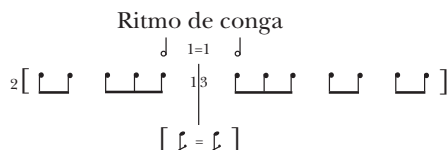
⁵⁵ Por ejemplo, un baile como el *Chuchumbé*, que desde mediados del xviii se distribuye hacia el interior de la Nueva España desde Veracruz, termina por desaparecer en su lugar de origen y en el Altiplano mexicano: queda sin embargo hasta principios del siglo xx fosilizado en el cancionero de un sitio interior tan remoto e insospechado como lo es Nuevo México, estación final de una inmensa red de caminos, viandantes, vagabundos y arrieros.

⁵⁶ Alejo Carpentier, *op. cit.*, pág. 61. La misma palabra *fandango* es bastante afroespañola, muy posiblemente derivada del kimbundu *fanda* “fiesta” y la terminación española —*ango*.

fiesta del fandango. Una relación muy cercana aunque un poco menos estrecha muestran estos rasgos con ciertas variantes de los géneros isleños de Canarias, Azores y Madeira —y aun de Cabo Verde—, así como con los géneros “folclóricos” de Andalucía y del Algarbe de Portugal de los siglos coloniales: dado que en la actualidad muchos rasgos que vinieron de Andalucía y que después constituyeron los géneros “de ida y vuelta” favorecidos por la *Carrera de Indias*, se han conservado mejor en los territorios americanos que en el sur de la península ibérica.

El almacigo de estas culturas de matriz común, en su mayoría “campesinas” y vaqueras —producto de la larga maduración colonial en zonas cálidas e interiores muy similares entre sí—, parece seguir también un curso particular y un esquema repetido a lo largo de estas extensas e inconexas regiones isleñas y litorales del continente. En principio, todos estos entornos tienen como umbral de entrada y salida un puerto que alimenta las influencias de ida y vuelta y que forma parte de estos mundos entrelazados que caracterizaron al Gran Caribe, que unen la vida marinera con el interior inmediato. Un puerto del Caribe es entonces, generalmente, hecho a imagen y semejanza de Sevilla o de Cádiz —al menos en su intención—, bajo los modelos de la implantación andaluza en el Nuevo Mundo. Comerciantes de todos estos enclaves recorren indistintamente los demás puertos, en rutas de ida y vuelta, y los intercambios musicales y poéticos son permanentes y variados, a través de las instituciones económicas y militares que cubren el océano interior. La comunicación es constante y en cada desembarcadero se reproducen los rasgos urbanos, elementos que penetran periódicamente hacia el interior, efectuándose una fuerte interacción entre las músicas del puerto marítimo y su bullente *hinterland* rural, entre un polo más “africano” en los sectores urbanos y más “hispano” en el interior, con una serie de gradaciones y variantes entre ambos extremos. Así, los carnavales y danzas asociadas, en particular las *congas* binarias (o de transición entre lo ternario y lo binario, en tanto que mantienen un ritmo de 2/3) que caracterizaron a todo el Gran Caribe —como las comparsas y carnavales que se comparten con Cádiz y Sevilla—, se reproducen en los entornos portuarios, acompañadas muchas veces de un repertorio útil al baile suburbano y a los bailes de salón que se van a derivar de esta fuente primaria desde fines del XVIII. Estas *congas*, en Cádiz, La Habana, Veracruz, y

aun el Río de la Plata (en este caso el extenso complejo del *candombe*), suelen tener una secuencia rítmica muy parecida de $(2+3)+(3+2+2)$:



Mientras, el cancionero ternario y aun siendo fiel a su estructura rítmica, se recompone y se estabiliza en los espacios de las tierras interiores, en los mercados internos de cada puerto. Y es que este mundo interior no es nada nuevo, pues ya ha recorrido la experiencia endógena de la larga crisis del xvii, y desde entonces se expresan en él los géneros característicos de cada región: patrones *guajiros* de honda raigambre neoespañola, estrechamente ligados al comercio intercontinental por la mediación de los puertos, o a la economía de plantación que a menudo los ahoga y empobrece, pero que al refugiarse en la repetición de los patrones recurrentes de la economía campesina y de la ganadería extensiva, favorecen la fijación de este “piso” folclórico particular, que llamara tanto la atención de los viajeros en los siglos xvii y xviii. Para principios de este último siglo, “fandanguear” es la diversión predilecta, en especial los fines de semana y días festivos, en todos los entornos campesinos y ganaderos del Gran Caribe. Grupos de campesinos criollos y mulatos, hombres y mujeres, se reunían con sus instrumentos de cuerda y percusión alrededor de una tarima de madera, a la luz de un candil, y zapateaban durante la tarde y la noche. Allí se cantaban décimas, en glosa y enlazadas, se “echaban *relaciones*” y se cantaban versos en muy diversas métricas, sabidos e improvisados, constituyendo la fiesta una buena ocasión para la socialización de una o varias aldeas y gran motivo para los encuentros amorosos, los pleitos y las francachelas. Las danzas suelen ser de parejas de hombre y mujer, o ser también de un grupo de mujeres engalanadas con los cucuyos y cucubanos fluorescentes del trópico, bailándose a menudo “la gala”, que consiste en poner muchos sombreros en la cabeza de la bailarina y retribuirla con un peso de plata originado en el *situado* que viene de la Nueva España, o anudando con los pies, como en *La Bamba* de Veracruz o en el *zapateo*

cubano, una banda de burato (la faja usada a la cintura por *guajiros* y *jarochos*). En Puerto Rico, según López Cantos, los *jíbaros* del interior:

No tenían empacho en recorrer dos o tres leguas sin otro objeto que ir al fandango. Las excusas para “fandanguear” eran siempre múltiples, y como generalmente lo celebraban en sábado y terminaban a las claras del día extenuados por el esfuerzo y la pasión que ponían y también por las abundantes bebidas espirituosas, la Iglesia se quejaba de que por su causa, fatigados como quedaban, no cumplían con el precepto dominical.⁵⁷

La ganadería mayor se desarrolló entonces en la gran región, sirviendo de lazo cultural común. No era solamente una cultura pastoril de antiquísimo origen europeo, una “cultura” en el sentido estricto que tenía sus orígenes más inmediatos en Andalucía, sino que en su mismo desarrollo, y en el carácter extensivo que adquirió en América, originó un relativo retroceso hacia un tipo esencial de “cacería del ganado mayor”. Esto incidía de manera selectiva sobre la población flotante de ganado cimarrón, que se reprodujo exponencialmente y que permitía mantener a propios y extraños, a colonos españoles y a bucaneros ingleses, holandeses y franceses. El filibustero inglés William Dampier, que recorrió Campeche, Tabasco y el sur de Veracruz a fines del siglo xvii, lo comprendió perfectamente cuando —durante el tiempo que le permitían sus incursiones en busca de agua, cerdos, reses y mujeres— describió las costumbres ganaderas locales como “extrañamente iguales a las de Cuba, Santo Domingo y Puerto Rico”, aunque dándole a la ganadería española un carácter planificado que definitivamente no tenía:

En todas estas partes los españoles recogen y seleccionan sólo a los toros y a las vacas viejas y dejan el ganado joven para la recría, mediante la cual conservan su ganado. Jamaica es un ejemplo notable de esta particular insensatez nuestra [...] y de no haber sido por el gran cuidado que pusieron los españoles en poblar de cerdos y toros las Indias Occidentales, los *privateers* (piratas) habrían padecido hambre.⁵⁸

⁵⁷ Ángel López Cantos, *Juegos, fiestas y diversiones...*, 1992, pág. 70.

⁵⁸ William Dampier, *Dampier's voyages...*, 1702.

Y Dampier se refiere con especial cuidado a lo que fuera lo fundamental de la manera andaluza de capturar al ganado cimarrón, la forma peculiar de *desjarretar* las reses al galope, acompañándose de perros de caza y blandiendo el cuchillo curvo o *desjarretadera*, colocado en la punta de una *garrocha* de quince pies de largo. La destreza de los vaqueros-cazadores consistía en cortar al galope y desde el caballo el tendón de una de las patas traseras de la res y en evitar la embestida final de la bestia herida. Al desplomarse el animal, “el desjarretador desmonta, y tomando una fuerte cuchilla puntiaguda, la coloca en su vara y la clava detrás de los cuernos, y tan diestramente que en un suspiro corta la coyuntura del cuello y la cabeza cae al suelo. A esto le llaman *picar*”.⁵⁹ En otros lugares, como en las *matas* arboladas del So-tavento veracruzano, el cazador y sus perros se enfrentaban a la bestia directamente. Y todas estas eran labores a cargo de vaqueros negros y afromestizos que vaqueaban el ganado “a punta de garrocha”. Su contacto con los mercados exteriores, su trashumancia y el andar permanentemente armados de lanzas, garrochas, cuchillos y desjarretaderas (gracias a Ordenanzas especiales que les permitían hacerlo mientras estuvieran al servicio de las haciendas), daban a estos esclavos, negros y mulatos libres, un margen de libertad amplísimo, una identidad en la que se consideraban a sí mismos como “españoles” y que se expresaba precisamente en la reproducción de muchísimos rasgos de la cultura criolla del continente, una identidad en donde mucho de la expresión lírica se anidaba en el manejo de la poesía cantada en los fandangos.

Moreau de Saint-Méry en su *Descripción de la parte española de Santo Domingo* (1796) hace, al contrario de Dampier, bastante mofa del carácter improductivo y ocioso de la colonización española y de su ganadería descuidada, de la forma como los negros no son allí obligados a trabajar tanto como en Haití, y, sobre todo, de la “lascivia sacrílega” de campesinos y vaqueros “criollos andaluces” que no tienen ningún reparo en amancebarse con las negras y las mulatas, a diferencia, según él, de la mayor distancia que los colonos ingleses y franceses mantienen con respecto a la población de origen africano “en todos los órdenes de la vida”. De Santo Domingo hace entonces una descripción demasiado crítica:

⁵⁹ Dampier, *loc. cit.*

Una capital que anuncia por sí misma la decadencia, lugarejos distribuidos aquí y allá, algunos establecimientos coloniales a los cuales el nombre de manufacturas sería hacerles demasiado honor, haciendas inmensas llamadas *hatos*, donde se crían los animales sin cuidados ningunos [...] Los prejuicios de color, tan poderosos en otras regiones, donde se ha establecido una barrera entre los blancos y los libertos o sus descendientes, casi no existen en la parte española.⁶⁰

Para colmo, y como insiste el Padre Labat, los españoles han adoptado como suyos los bailes de los negros, como el *fandango* y la *calenda*, y los practican con particular destreza, introduciéndolos en Europa, y causando allí discursos condenatorios como los del Padre Mariana contra la *zarabanda*.⁶¹ La descripción de Moreau incluye también el rasgo que llama la atención a los europeos del norte que visitaban el Caribe: la caza del ganado *alzado* u *orejano* y el uso diestro del cuchillo curvo (la “media luna”) que caracterizan este retorno a la captura salvaje de un ganado originalmente criado en las haciendas. Moreau hace incluso una distinción entre varias clases de animales en esta actividad tan peculiar a sus ojos, en donde una *punta de ganado*, compuesta de una docena de *cabezas* se dispersan en una superficie de media legua. Los ganaderos los dividen en cuatro clases: los *corraleros*, los *mansos*, los *extravagantes* o *alzados* y los *montaraces*, *bravíos* o *cimarrones*, según el grado mayor o menor de control que los dueños de los hatos tienen sobre ellos. Moreau no desperdicia ocasión de mostrar también lo que a sus ojos sería la supuesta melancolía y los excesos inmorales de las fiestas de los “españoles” isleños:

Los criollos españoles tienen muy pocos gustos particulares que puedan señalar pasiones muy vivas o darles un carácter que les sea propio [...] El canto de estos insulares es muy monótono y demasiado análogo a esa especie de melancolía que pasaría por tristeza entre los franceses. Los españoles bailan pero a la moda morisca, acompañados de una guitarra ronca, que se queja dolorosamente de la torpeza de los dedos que la tañen, o simplemente con el sonido de una calabaza o maraca que agitan, o sobre la cual ejercitan sus manos poco armoniosas. Al oír semejan-

⁶⁰ Moreau de Saint-Méry, *Description...*, (1797-98), pp. 82 y ss.

⁶¹ Juan de Mariana, “Tratado contra los juegos públicos”.

te canto, al contemplar baile tan singular, sería muy difícil conocer en ellos a los hijos del placer. Hay también lugares donde se ha introducido una moda que desdice mucho de las buenas costumbres y la decencia. Me refiero a un bailecito llamado *fandango*, en el que una joven, casi siempre bonita, comienza a bailar en medio de un corro de espectadores que le arrojan sucesivamente sus sombreros a los pies. Ella los recoge, los coloca en la cabeza, bajo los brazos o forma con ellos un montón en el suelo. Al concluir el baile, la joven va a devolver cada sombrero y a recibir del respectivo dueño una mezquina retribución, cuya cuantía la fija el uso, y que es descortés rehusarlo o insultante si se exceden.⁶²

Hacia 1788, el fraile Abbad y Lasierra hizo una descripción de las fiestas de los afroandaluces *jíbaros* de Puerto Rico, cuyas costumbres eran muy parecidas a las de los *jarocho*s veracruzanos del siglo XIX o a los criollos del interior panameño. Allí, y al contrario de Moreau, resalta más bien la alegría y la coquetería de las mujeres en los *fandangos* zapateados o *bailes de garabato*: “Clavan en el pelo y en los sombreros cucuyos, cucubanos y otras mariposas de luz, que les sirven de brillante pedrería y lucen con mucha gracia”.⁶³ Abbad insiste en la adopción de costumbres indias y africanas por los criollos de la isla, totalmente ruralizados, sedentarios y dedicados a la cría del ganado vacuno y a una agricultura de subsistencia, muy similar a la de los indios taínos del Borinquen original. En Puerto Rico, la ganadería como caza del ganado cimarrón llegó a constituir un solo complejo con los juegos de toros y “de cañas”, una actividad económica convertida en espectáculo público, que estaría en el origen de la fiesta iberoamericana de los toros con sus diversas variantes. Ya desde el siglo XVI se “corrían toros” en las principales fiestas, y a ellas se asociaban las cofradías religiosas. El ganado había sido introducido en la isla desde los tiempos inmediatos a la colonización española, al parecer por Vicente Yáñez Pinzón,⁶⁴ quien dejó algunas cabezas en la isla cuando la visitó por órdenes del gobernador Ovando. En pocas décadas el ganado proliferó gracias a la extensión de los pastos y al despoblamiento indígena. La necesidad de carne empujó a la mayoría de los isleños a cazar el

⁶² Moreau de Saint-Méry, *loc. cit.*

⁶³ Fray Íñigo Abad y Lasierra, *Historia geográfica, civil y natural de la Isla de San Juan de Puerto Rico*, (1782), 1866, cap. xxxi.

⁶⁴ Ángel López Cantos, *Fiestas y juegos en Puerto Rico...*, 1990.

ganado sin ser necesariamente dependientes de los hatos. El caballo, que también proliferó, fue el vehículo privilegiado para esta cacería, y “toda batida se podía considerar como una corrida en campo abierto”. En España sólo la nobleza podía torear a caballo, y aquí se generalizaba esta práctica a partir de las clases bajas, pues cualquiera podía poseer un buen potro y convertirse en excelente jinete, rompiéndose así las originales barreras de clase. Argote de Molina describía en 1582, en su *Discurso sobre el Libro de la Montería*, la costumbre general de la captura del ganado en Nueva España y las Antillas Mayores, cuya enumeración abunda en lo observado después por los viajeros franceses e ingleses.

Este “arte” se generalizó tanto en Puerto Rico, que en 1576 el propio gobernador de la isla, Francisco de Solís, fue objeto de un juicio de residencia, porque “ha consentido *desjarretar* vacunos domados y cimarrones, en tal cantidad que no hay ganado para proveer la carnicería”.⁶⁵ A partir de entonces en Puerto Rico se impuso la modalidad del toreo a caballo, en donde se representaba la cacería como espectáculo controlado, en un corral cerrado, y con ayuda de *peones* que auxiliaban a los jinetes desde tierra y entrando a la faena con capotes y espadas. El animal era sacrificado, después de varias suertes, a la manera *jíbara*, es decir, desjarretándolo.

Pero quizás la descripción etnográfica más precisa de esta particular ganadería afroandaluza, practicada en este caso por los “pardos”, se refiere a la cría de exportación de las llanuras del oriente venezolano, en la Audiencia de la Nueva Andalucía implantada en la Tierra Firme americana. Esta descripción está hecha como alegoría de afirmación patriótica por el educador y ganadero venezolano Daniel Mendoza, hacia 1846. Describe los Llanos orientales que penetran a Colombia, su relación comercial con los puertos, la forma de marcar los ganados y las costumbres trasplantadas del sur de España, identificándolas como tales:

Los jinetes andaluces introdujeron en tierras llaneras las costumbres, los sistemas de organizar vacadas, someterlas, domarlas; pero ya por las necesidades de la propia naturaleza tropical, enteramente distintas a las de

⁶⁵ AGI, *Justicia*, 101, San Juan de Puerto Rico, 1576.

Europa, ya por viveza de temperamento y malicia de ingenio, el llanero abandonó los sistemas de sus progenitores, pues no es el llanero propiamente un híbrido de español e indio: en su sangre también hay un sedimento africano.⁶⁶

Mendoza hace especial relación del vocabulario ganadero y del uso poético de coplas y décimas, de la adaptación local de las arpas medievales y barrocas, las cuales tienen ya 32 cuerdas repartidas así: “seis *bordones* para los acordes bajos, que son de torcida piel de venado tierno, seis *primas* de nervio de becerro, y las *cantoras*, que son veinte de tripas de toro”, una instrumentación adaptada pues al principal producto de la tierra.⁶⁷ La libertad trashumante del llanero, originada en las viejas costumbres de la *Mesta* peninsular, atenuó la sumisión de los escasos esclavos que requería la ganadería extensiva y dio un valioso aporte humano a las guerras de independencia iniciadas allí por Bolívar.⁶⁸

El consumo de carne y la exportación de cueros y sebo por el puerto de Veracruz le dio también, como lo confirma Dampier, el mismo carácter a los llanos interiores del litoral sur de Veracruz, la llamada “costa de Sotavento”. Hacia 1570 la población aproximada de reses era de casi medio millón, pero hacia 1630, y coincidiendo con el despoblamiento y la retirada indígena, esta cantidad se había quintuplicado (a casi dos millones y medio de cabezas). En este nicho ganadero se generó entonces una de las culturas mestizas más originales de México, la cultura *jarocho*. En el rígido esquema colonial de las “castas”, el *jarocho* era, como el llanero venezolano, la mezcla de “negro e india”, y en su nombre se fundía la referencia al uso de las garrochas, llamadas aquí *jaras*, y el vocablo proveniente del ladino andaluz del siglo xv, “jarocho”, que se dice provenir de un nombre morisco que significa “puerco de monte”. El término, usado desde el xvii en forma despectiva, había perdido desde la independencia esta connotación, y se le asociaba más bien al oficio ganadero. Su habla, un castellano andaluz muy peculiar, hizo que se usaran allí, para la evangelización de estos vaqueros, algunos Coloquios de pastores

⁶⁶ Daniel Mendoza, *El Llanero...*, (1846), 1933, pág. 32.

⁶⁷ Daniel Mendoza, *loc. cit.*

⁶⁸ Una de las mejores descripciones literarias del llanero venezolano ha sido hecha por Rómulo Gallegos en su novela *Cantaclaro*.

hablados en “morisco”, como *La infancia de Jesucristo*.⁶⁹ El Barón de Humboldt, a cuya mirada no escapaba nada, los detectó como un grupo social distintivo, hacia 1801, y los llamó “guajiros jaruchos”. En la segunda década del XIX, su inventiva poética era ya famosa nacionalmente y maravilló al viajero francés Louis de Bellemare, quien asistió a un *fandango* en el hato del Manantial, cercano a Medellín, que terminó en un duelo a machetazos entre los pretendientes de una bailadora.⁷⁰ Autores románticos, como José María Esteva, elevaron a un rango epopéyico la supuesta “condición libertaria” de estos jarochos, que de ser escuadrones de las antiguas milicias de pardos y mulatos, pasaron al bando de los insurgentes, y sirvieron en las tropas de los primeros caudillos del Veracruz independiente (Antonio López de Santa Anna y Guadalupe Victoria). Según la apreciación puntillosa de Humboldt, todos los *jibaros guajiros* de la América tenían su origen en los grupos sociales de la Andalucía medieval:

Esos ancestros de los *vaqueros*, *vaqueiros*, *gauchos*, *huasos* y *llaneros* de las Indias, siempre aparecen como hombres libres que se empleaban afuera por una época del año, usualmente de un día de San Juan al siguiente, y recibían un salario anual (soldada) pagado en efectivo, un porcentaje de terneras o una combinación de ambas cosas.⁷¹

Así pues, en varias de estas regiones interiores, la ganadería conformará una mentalidad libertaria e insumisa que acelerará los procesos de independencia. En lo estrictamente rítmico, muchas de las cadencias de las danzas ternarias de esta franja interior *guajira*, repetirán las medidas precisas del galope del caballo en persecución del ganado cimarrón, y en la mímica, algunas danzas imitarán el ritual de la cacería, el juego amoroso a menudo animalizado, así como los retozos de la tauromaquia: como el *Son duro* o *Matadores* de Puerto Rico, el “toreo” de los Llanos venezolanos y el *Toro Zacamandú* del Sotavento veracruzano, que contienen pasajes en donde la mujer torea al hom-

⁶⁹ Un Auto publicado en Málaga a principios del siglo XVIII, que Max Leopold Wagner encontró en Tlacotalpan (Veracruz) en 1914, y cuyo autor era Gaspar Fernández y Ávila: *La Infancia de Jesu-Christo...*, (1745), 1922.

⁷⁰ Louis de Bellemare, *Escenas de la vida mejicana: los jarochos...* 1905.

⁷¹ Alejandro de Humboldt, *Ensayo político sobre el Reino de la Nueva España...*, 1984, pp. 116-117.

bre. Asimismo, el paso menudo del *joropo* de Venezuela y Colombia, imita, según algunos,⁷² el galope del jinete en las llanuras.

LAS ESTRUCTURAS COMUNES

Al hacer un recorrido país por país en estos nichos ganaderos, encontraríamos entonces al cancionero ternario predominando o conviviendo con otros ritmos, más africanos o más europeos, en toda la gran región. La gama completa de danzas y tonadas logró conservar una relativa unidad en todos los ambientes de corrales y boñiga en que se desarrolló y perdura todavía en multitud de géneros asociados. Las orquestas mixtas, de blancos, negros, indios, mulatos y “castas” —tan comunes a la América española— están asimismo en el origen de las orquestaciones del cancionero ternario colonial. ¿Pero qué es lo que distingue al cancionero ternario caribeño del resto de los géneros ternarios del continente? Primeramente, el constituir una cadena de variantes que siguen la forma del arco caribeño: desde el litoral del Golfo de México hasta el interior panameño. Siguiendo este arco comprenden las costas de Veracruz, Cuba, Santo Domingo, Puerto Rico, el oriente de Venezuela, los Llanos de Venezuela y Colombia y Panamá. En su inicio conectan con el cancionero ternario más propiamente mexicano y en el interior de Colombia con el “ternario occidental” de Sudamérica.⁷³ Las relaciones internas de sus géneros constituyen toda una “red dialectal” y se caracteriza por compartir una serie de danzas, costumbres asociadas a ellas, y una dotación instrumental bastante común.

Este cancionero ocupa prácticamente toda Venezuela, una gran parte del interior de Colombia (conectándose al “ternario andino” por Nariño y al “caribeño” por los Llanos Orientales hacia Venezuela), el centro de Panamá (marcando de hecho el interior de los puertos de Panamá, Portobelo y Nombre de Dios), el interior rural de las Antillas Mayores (Cuba, Santo Domingo y Puerto Rico), el arco litoral del Golfo de México (desde Tampico en el norte hasta Campeche en el este, pasando por Veracruz y Tabasco), y, por exten-

⁷² Javier Ocampo López, *op. cit.*

⁷³ Este cancionero “ternario occidental” sudamericano ha sido descrito por Carlos Vega, tuvo su centro de difusión en Lima y se extiende desde Chile hasta las costas de Guerrero y Michoacán en México: siguiendo la ruta del contrabando y el comercio del Pacífico.

sión, influyendo en vastas áreas de las Antillas Menores, la Luisiana, la Florida, el interior de México y Centroamérica. Los géneros principales país por país se mezclarán en complejos de danza, en formas de acompañamiento (para interpretar, por ejemplo, la décima) y en géneros muy específicos que varían de nombre según el país y la región. Es todo esto lo que le da una coherencia interna y lo que lo distingue de los ternarios sudamericanos, cuyos centros de difusión fueron Lima y Buenos Aires. Si al cancionero ternario caribeño hubiera que aplicarle este criterio, podríamos decir que sus centros de difusión son por lo menos dos: el eje México-Veracruz y La Habana. Aunque en el sur, Cartagena de Indias juega un papel similar, demostrando el paralelismo entre la historia cultural y la historia económica del Gran Caribe, cuando menos en el sentido de que ambos centros coinciden con los circuitos de la *Carrera de Indias* y lo que explicaría además las influencias mutuas con el cancionero andaluz.

Todo esto llevó a la formación y la estratigrafía de una inmensa provincia de tradiciones comunes que rebasa los límites que algunos autores imaginaron originalmente.⁷⁴ Este conjunto de géneros hermanados tiene también por fuentes comunes varios géneros pastoriles y de villancicos medievales, las danzas cantadas del Renacimiento, las tonadillas, loas, glosas, jácaras, mojigangas, etcétera, del siglo XVII, la literatura cantada —“culto” y “popular”— del Siglo de Oro español y americano, el arte del dancado andaluz y portugués (y aun inglés), y diversas mezclas sucedáneas e influencias de los bailes y músicas europeas y africanas. Los sustratos locales, a menudo tocados por los ritmos y preferencias modales indígenas le dieron a cada género su sabor particular.

En lo más estrictamente musical, este cancionero tiene tendencias y preferencias que son muy claras y que se despliegan conforme a la disposición geográfica del mismo cancionero:

Primeramente, las orquestas no tienen un número fijo de participantes y son por lo general de cuerdas acompañadas de percusiones, en danzas que generalmente se basan o se desarrollan teniendo al zapateo como elemento fundamental de su integración rítmica, alrededor de las convenciones momentáneas de los fandangos. Muchas veces, la música y la danza se complementan logrando una totalidad rítmica con enormes variaciones y muy diversos grados de virtuosis-

⁷⁴ Sócrates Nolasco, *Una provincia folklórica...*, 1952.

mo, pues, sobre todo en sus orígenes, y al contrario de las danzas trasplantadas de África, los fandangos no estaban centrados sobre sí mismos: iban dirigidos al público en la medida en que habían sido expresamente creados para el espectáculo de los tablados y las procesiones. Pero al ruralizarse y separarse de sus matrices urbanas originales, los fandangos también se “interiorizaron” y ensimismaron, convirtiéndose en tradicionales. Es en su espacio interno, a menudo muy ritualizado, en donde se da una intensa comunicación verbal, literaria, dancística y musical.

Los instrumentos de este ternario colonial son en sí mismos indicadores muy nítidos de la propia historia cultural hispanoamericana, pues derivan en su mayoría de las transformaciones múltiples que se dieron a lo largo del siglo xvi, en gran medida como efecto de los cambios desatados por el Renacimiento: y de hecho, todo el cancionero refleja de manera muy diversa este momento histórico de transformaciones graduales. Algunos instrumentos, sin embargo, proceden directamente y sin muchas variaciones de la Edad Media. Casi todos sus géneros expresan de una u otra manera este momento de transición intensa, que es a su vez uno de los indicios más concretos de la primera integración, del tránsito al capitalismo y de los primeros alcances de una “economía-mundo” ya más característica del siglo xvii.

El instrumento musical más socorrido en los siglos coloniales fue el arpa diatónica, que persiste como herramienta melódica popular en varias regiones del entorno caribeño (en especial en Venezuela, Colombia, Veracruz y, antiguamente, Cuba), y que no alcanza a ser cromática sino a través de algunos artificios en la ejecución, en nuestro caso mucho más desarrollados en los Llanos de Venezuela y Colombia. El arpa, muy popular en toda América en el siglo xvii —y hoy desaparecida como instrumento tradicional en España—, es en realidad una extensión del modelo diatónico medieval que se había dispersado por la península en el siglo xv, es decir, de las arpas “góticas” de pequeño tamaño —como las actuales irlandesas o “célticas”—, que contaban con tres octavas y media, que fueron implantadas entre los indios americanos por los misioneros y que poco a poco, en manos de los mestizos, los negros y las “castas”, empezaron a transformarse.⁷⁵ A

⁷⁵ Adolfo Salazar, *La música de España...*, 1972. Véase también el ensayo de Calvo Manzano, de cuando el arpa era tradicional en España: *El arpa en el Renacimiento español...*, 1986.

principios del siglo xvi se distinguen ya dos tipos de arpa de mayor envergadura: la diatónica de 25 o 27 cuerdas —y que en América se extendió hasta 37 o 38 cuerdas—, y la cromática, con 27 o 29 cuerdas diatónicas y 15 o 18 cromáticas. Posteriormente, y en la música “cultura”, se desarrollará la cromática que utiliza los pedales para lograr semitonos y bemoles, la que a su turno influirá en algunos derivados populares muy sofisticados, como el arpa de Paraguay. En todo caso, el arpa americana será un reflejo de estos dos momentos evolutivos, conservándose las pequeñas “góticas” en algunos grupos indígenas muy influidos por la labor musical de los misioneros, como en el Altiplano boliviano, los Altos de Chiapas o entre los indios huastecos de México (que acompañan el arpa gótica con un “rabel”, o sea, un pequeño violín medieval de tres órdenes); mientras que arpas un poco más grandes y con tendencias cromáticas, en virtud de la utilización de modos menores, serán las características del piso ternario y mestizo que se generalizó en todo el imperio colonial español. La preferencia y la moda del arpa para acompañamiento melódico del canto y la danza se expandió en el siglo xvii por toda América —y en particular en el Caribe litoral, la Nueva España, el Perú y el Río de la Plata— gracias a varias ventajas: era una especie de piano transportable y muy sonoro gracias a sus cuerdas de tripa y su caja de resonancia (que podía también servir de tambor, como lo hizo en el Pacífico desde Perú hasta Michoacán), hacía de tiple y bajo al mismo tiempo, era ideal para el acompañamiento de las voces, era polifónica y variada y con muchos más recursos que cualquier instrumento de trastes, así como mucho más económica y fácil de fabricar. La variedad de sus figuras armónicas, que pueden ser simultáneas, suele ser muy llamativa y lograr un virtuosismo que es mucho más difícil de lograr, cuando menos en apariencia, en un instrumento de trastes.⁷⁶

Al arpa se sumaba un acompañamiento armónico ejecutado por instrumentos de rasgueo o de *golpe* (la antigua música *golpeada* de los siglos xv y xvi), que estaba a cargo de todas las variantes de la guita-

⁷⁶ Curiosamente, algunos giros melódicos del arpa —en especial en Veracruz y Venezuela— tienen que ver con los de un instrumento parecido, aunque mucho más antiguo, la *kora* de Senegal y Malí, y precisamente allí donde los hatos ganaderos importaron, desde finales del xvii, a negros de nación mandinga o *malinké*, que adoptaron naturalmente el arpa diatónica. En Veracruz esto ocurrió cerca del actual Tierra Blanca, en los hatos del Mayorazgo de La Estanzuela, de don Gaspar de Rivadeneyra.

rra española también en su transición del xvi al xvii, entre ellas, y como unos de sus derivados, de la *chitarra battente* italiana, nombre que se conserva en la “guitarra de golpe” de la Costa Grande del Pacífico mexicano.⁷⁷ La música de guitarra rasgueada tendió a sustituir a la vihuela punteada, sobre todo por su más fácil ejecución y por lo llamativo de su sonido. Covarrubias lo percibe muy bien en su *Tesoro de la lengua castellana*, cuando dice de la vihuela:

Este instrumento ha sido hasta nuestros tiempos muy estimado, y ha habido excelentísimos músicos: pero después que se inventaron las guitarras son muy pocos los que se dan al estudio de la vigüela. Ha sido una gran pérdida, porque en ella se ponía todo género de música puntada, y ahora la guitarra no es más que un cencerro, tan fácil de tañer, especialmente en lo rasgado, que no hay mozo de caballos que no sea músico de guitarra.⁷⁸

Derivados de esta guitarra original son, en el Gran Caribe, varios especímenes de cuatro o cinco órdenes, y en esto fieles a sus modelos ancestrales. Los más conocidos son el *cuatro* venezolano, el *cuatro* dominicano, la *jarana* de Veracruz (en sus variantes jarocho y huasteca, muy similares al *cinco* y *cinco y medio* venezolanos del Estado Lara), la *mejoranera* de cinco órdenes de Panamá —que tiene, como algunas *jaranas* primitivas, características muy especiales (armónicas y melódicas de transición) —,⁷⁹ el *tiple* colombiano, el *timple* canario (de cinco órdenes), el *tiple* de Puerto Rico, Cuba y Santo Domingo, y otros instrumentos similares que en realidad reflejan diferentes estadios en la transformación de lo que sería la original guitarra “española” o “barroca” al pasar de los cuatro a los cinco órdenes, y que en América conservan los diferentes tamaños y voces (ordinaria, tenor, requinto, guitarrico, *discante* o *tiple*, etcétera), que eran comunes a la antigua

⁷⁷ Sobre la *chitarra battente*, véase la extensa explicación de Adolfo Salazar (*La música en la sociedad europea...*, 1942, pág. 392) en la nota 44 de su capítulo sobre el Barroco.

⁷⁸ Sebastián de Covarrubias, *Tesoro de la lengua castellana...*, 1611, ff. 74.

⁷⁹ La *mejoranera* de Panamá sirve para el acompañamiento armónico rasgueado y para la armonía punteada. *Jaranas* de Veracruz, entre los nahuas de Pajapan, se afinan al “tono bandola” y se ejecutan también rasgueadas o punteadas, dependiendo del son y del pasaje ejecutado. Este parece ser un rasgo de “transición” anterior al Renacimiento y aparece también en la huapanguera de la Huasteca (México) y en las introducciones punteadas del *cuatro* venezolano.

guitarra española y a sus variantes italiana y portuguesa, y que se conservan hasta hoy en algunas islas del Atlántico, como las de Madeira (precisamente en las *zarabandas* de origen americano).

Otras especies derivadas o paralelas son: la *bandurria* del campo cubano, la *huapanguera* huasteca, la *vihuela* del mariachi mexicano del Pacífico,⁸⁰ la guitarra común de cinco y luego seis órdenes, etcétera. Todas estas guitarras comparten afinaciones, en sus cuatro o cinco órdenes, muy similares a las de la vihuela de mano del siglo xvi y de la guitarra barroca europea, y en especial mantienen los “temples” comunes, que se pueden observar en los métodos de vihuela y guitarra de fines del xvi y principios del xvii (Pisado, Bermudo, Briceño, etcétera).⁸¹ En su expresión americana se debe mencionar también la gran influencia de la música italiana del xvii en el desarrollo de sus giros melódicos y rutinas de ejecución: en el rasgueo, el golpeado y las variaciones rítmicas. La guitarra española del xvi pasó entonces íntegra a los territorios americanos y se conservó viva en el cancionero ternario, siendo el músico y poeta andaluz Vicente Espinel (1550-1624) —maestro, a su vez, de Lope de Vega— a quien se atribuye la agregación de un quinto orden y ser, además, el autor de la planta de la décima actual, en su honor llamada “espinela”. Quinto orden en la guitarra y planta decimal son además básicos para el cancionero ternario colonial, por lo que Espinel vendría a ser uno de los padres fundadores de una tradición en su mayor parte colectiva, popular y anónima. En todo caso, el agregado de la cuerda prima hizo que, al igual que la décima, se llamara “espinela” a esta cuerda.⁸²

Muy característico es también el uso de varios instrumentos melódicos, y a menudo muy percutivos, derivados todos de la *vihuela* y de la *bandola* del siglo xvi, que llevan la armonía —a veces a dos o más

⁸⁰ Que conserva además un rasgo antiguo: la entrastadura móvil hecha con cuerdas atadas al brazo.

⁸¹ En la jarana de Veracruz, por ejemplo, se conserva una docena de afinaciones “antiguas”, cuya función era, hasta hace poco, lograr un cromatismo más rico a los conjuntos de jaranas de varios tamaños.

⁸² Lope de Vega, en *La Dorotea* (acto primero, escena séptima), pone en labios de Gerarda: “...perdónesele Dios a Vicente Espinel que nos truxo esta novedad y las cinco cuerdas de la guitarra”. Sin embargo, la guitarra de cinco órdenes (al igual que la décima “espinela”) ya era conocida antes del nacimiento de Espinel, pues Bermudo la menciona en su capítulo “De otra guitarra nueva”.

voces— para “contrahacer” al arpa a la manera de su ancestro medieval, y usando en el Caribe afinaciones antiguas, algunas ya desaparecidas en Europa y en el norte de África. Este instrumento es generalmente de cuatro órdenes,⁸³ tañido con un plectro (“pluma”, “péñola”...) o uña de hueso o cuerno, y varias de sus antiguas afinaciones son similares en toda la gran región y derivan, junto con sus floreos melódicos, muy claramente de matrices de origen árabe. Se le llama *bandola* en Venezuela y Colombia, *socavón* o *bocona* en Panamá, *guitarra de son*, *jabalina*, *leona*, o *requinto jarocho* en Veracruz (afinado al “tono bandola”), *tres* en Cuba (el que antiguamente era de cuatro órdenes, y que pasó de la música guajira a los diferentes géneros del *son* cubano), *cuatro* en Puerto Rico (que debiera ser “cinco”, pues pasó de cuatro a cinco órdenes). La antigua *bordonúa* (“bordonuda”) de Puerto Rico y Santo Domingo (la “guitarra ronca” mencionada por Moreau, de cuerdas gruesas o “bordones”), pertenecía también a esta familia, dando comúnmente el tono bajo —un tono ronco y melancólico—, en secuencias muy similares a las de la *leona* o *jabalina* veracruzana y a las del “bajo” del mariachi mexicano. Siendo ancestro de la *bandola*, tiene una parte de sus orígenes, en especial por el sonido percutivo del plectro y por las secuencias armónicas, en el *ud* o *laúd* árabe-andaluz —desaparecido como tal del mundo español desde el siglo XVII— y en otros instrumentos de cuerda de similar sonido y frecuencia del norte de África y el mundo árabe,⁸⁴ como el “laúd bajo” o *sintir* de Marruecos.⁸⁵ Es este sonido, a menudo parecido al del tambor, el que hizo que los indios nahuas de México la llamaran en su lengua *mecahuehuatl*, es decir, “tambor de cuerdas”. Curiosamente, su distribución actual en Veracruz coincide con la de los grupos de mayor mestizaje africano.

Otro derivado paralelo sería el también “laúd” que aún se ejecuta en la música campesina —guajira y jíbara respectivamente— de Cuba

⁸³ La palabra “órdenes” significa que son las cuerdas que se pisan juntas, ya sea una o dos al mismo tono u octavadas. La jarana, por ejemplo, puede tener diez cuerdas, siendo de cinco órdenes de cuerdas dobles.

⁸⁴ Como un instrumento africano mencionado por el Padre Labat (1722, 1979, pág. 176), usado por los esclavos del Caribe francés, especie de guitarra punteada de tres órdenes.

⁸⁵ Con giros melódicos y sonido muy similar a la “leona” de Veracruz. Cf. El CD de Hassan Hakmoun, *The fire within, Gnawa music of Morocco*, Music of the World, CDT 135, USA.

y Puerto Rico, cuyo desarrollo no coincide necesariamente con el antiguo laúd hispano-árabe. Porque a fin de cuentas, y como lo señala Salazar,⁸⁶ el laúd fue expulsado de España y de sus dominios junto con los moriscos a principios del siglo XVII, lo que permitió aún más la popularización de la guitarra (la “guitarra latina” más que la “morisca”). Un instrumento melódico de gran riqueza ha sido también el violín, que con las variantes rústicas (algunas muy medievales) y las regularizadas en el XVII, persiste en algunas regiones como instrumento guía: en Santo Domingo, Venezuela y el Golfo de México, donde es, por ejemplo, el instrumento armónico por excelencia del llamado *son huasteco*, cuyas influencias le llegaron a través de Tampico. Como rabel de arco curvado y de tres cuerdas, era también el principal apoyo melódico de la mejorana panameña, por lo menos hasta 1930.⁸⁷ La cerda o el sedal del arco del rabel tenía que ser de crines de caballo, y el instrumento de pino, lo que es aún recordado por una copla popular de Castilla (“El rabel que ha de ser fino, / ha de ser de verde pino, / la vihuela, de culebra, / y el sedal de mula negra”). A esta dotación de cuerdas se pueden añadir acordeones, flautas y clarinetes, como ocurre en Colombia, o como era común en los antiguos fandangos de Tabasco y Campeche.⁸⁸

En todo caso, esta orquestación refleja también un proceso de regularización y “occidentalización” de los tonos, limitándolos a los modos mayor y menor. Al “expulsar” instrumentos como el laúd, a menudo carentes de trastes o de separaciones fijas, se disminuía la capacidad de distinguir y producir sistemas y secuencias más sutiles, más característicos de la época en que España pertenecía al mundo árabe. La sustitución del canto gregoriano por el “canto llano” en las capillas y catedrales novohispanas del siglo XVI, sustitución que se le sugiere incluso a autores como Hernando Franco en la ciudad de México, refleja también estas transformaciones que conducirán a un “Barroco de Contrarreforma”, aparentemente libre de las ataduras del “oriente”. Sin embargo, restos de las antiguas modulaciones y técnicas quedarán como “sustratos” en los instrumentos, las maneras de

⁸⁶ Adolfo Salazar, *La música de España...*

⁸⁷ Véase la investigación pionera de Narciso Garay, *Tradiciones y cantares de Panamá*, 1930.

⁸⁸ Este cancionero ternario, cercano al de Veracruz, se halla en lo fundamental extinto. Cf. Francisco J. Santamaría, *Antología folklórica y musical de Tabasco...*, 1985.

ejecución, las afinaciones, las secuencias armónicas y las formas que adopta el canto en el cancionero ternario del Caribe.

A la orquesta fandanguera de tres o cuatro instrumentos de cuerda y dos o tres de frotación, que tiene resonancias muy similares a lo que debió haber sido la música barroca de cámara, se agregan muy diversas percusiones que contrapuntean con el zapateo, y en algunas partes con el uso de las palmas: las maracas de semillas en Venezuela, Colombia, Puerto Rico, Santo Domingo y Cuba; un pequeño tambor cuadrangular en Panamá, Venezuela y Puerto Rico; un “furruco” o tambor de frotación en Venezuela y Puerto Rico, un tambor de caja en Venezuela (y el Pacífico mexicano), una guacharaca o guacharrasca en Colombia (una especie de güiro, también llamado así entre los negros de la costa del Pacífico mexicano), o un pandero hexagonal y una quijada de burro en Veracruz y Colombia (llamada allí “carraca”). La tarima de madera, en donde todavía se usa, sirve también de instrumento de percusión y contrapunto. En algunas regiones, como en Cuba, Veracruz, Campeche y Colombia, se agregó a veces la *marímbula* o “marimbol”, un cajón de teclas metálicas que muy posiblemente se expandió desde Cuba, que deriva de la familia africana de las *sansas* y que sirve de contrabajo. Sin embargo, siendo su origen y su “forma” africana, su “contenido” es ya distinto y vuelve a reflejar la transición instrumental del siglo xvi. Pues como lo señala atinadamente Argeliers León, la *marímbula* sirve:

Para ejecutar en los conjuntos de *son* un bajo de tónica-dominante-subdominante, nociones éstas tomadas de la música armónica posrenacentista europea, incorporación que implica una notable variación de la forma del instrumento originario (la *sansa*, *mbila* o *piano cafre*).⁸⁹

La mayor parte de estas percusiones, en especial las de frotación, tienen también una base común con la instrumentación indígena del Gran Caribe y Mesoamérica, aunque fundidas con formas similares africanas y europeas. Por ejemplo, la preferencia venezolana por las maracas tiene muy posiblemente un sustrato indígena,⁹⁰ así como otras tradiciones de la gran cuenca.

⁸⁹ Argeliers León, *Del canto y el tiempo*, 1974, pág. 11.

⁹⁰ Rafael Salazar, *Noche venezolana...*, 1986.

En un estudio retrospectivo muy sugerente, el músico venezolano Alirio Díaz⁹¹ insiste en otras características de este estrato ternario, que define solamente para el caso de su país, tan rico en variantes del género, pero que pueden ser aplicadas a toda la gran región. Estas supervivencias, a las que hemos agregado algunos rasgos más, tienen que ver con los *vestigios* de música antigua, renacentista y barroca principalmente, que siguen presentes y evolucionando en toda el área del cancionero ternario caribeño:

Primeramente, el uso de una frecuencia armónica “paleo-andaluza” que parece marcar un piso muy antiguo, que se remonta a las primeras décadas de la colonización hispana de las islas y el litoral y que en Europa tiene antecedentes medievales. Esta frecuencia es ampliamente utilizada y tiene muchas variantes regionales. Tres ejemplos muy conocidos son el *polo margariteño*, un género para cantar coplas —común en la isla de Margarita en Venezuela—, el *son* llamado *La Lloroncita* del sur de Veracruz (que pertenece a los aires llamados “lloronas” en varias regiones de México), y el ahora más conocido *son* del oriente de Cuba, *Chanchán*, popularizado por Compay Segundo. Su secuencia armónica es: do mayor, sol mayor, la menor y su dominante.

Esta secuencia aparece ya en los villancicos profanos españoles del siglo xv, y en el célebre “Guárdame las vacas”, tonada pastoril o romanesca que será registrada por escrito en variadas versiones “cultas” del siglo xvi: por lo menos las de Luis de Narváez, Alonso de Mudarra, Luys Milán, etcétera, y que como “vacas” fue usado en los métodos de guitarra, como en el de Joan Carles Amat de fines del xvi, para ilustrar unas veinticuatro secuencias armónicas distintas.⁹² Una reciente grabación venezolana ha logrado incluso fundir de manera progresiva la versión de Narváez con un *polo margariteño*, mostrando de paso su evolución histórica.⁹³ Santiago de Murcia, guitarrista de la corte española a principios del xviii, repitió esta frecuencia en los que llama *Paisanos*, similar a los *Greensleaves* ingleses (“con un carácter ingenuo, nostálgico y rústico...”), y en varias de sus partituras para guitarra, inspiradas ya en

⁹¹ Alirio Díaz, *Vestigios artísticos de los siglos xvi y xvii...*, 1970.

⁹² Joan Carles Amat, *Guitarra española...*, 1596, 1639.

⁹³ En el cd del grupo El Cuarteto, vol. iv, Sonográfica, Canadá, 1989. Pista 10: “Diferencias sobre Guárdame las Vacas...Polo”.

los *sones de la tierra* —de nombres y sabores muy neoafricanos (cumbés, fandangos, chambergas, paloteados, muecas o zarambeques...)—, que eran populares en la costa y el Altiplano mexicano y que pudo escuchar personalmente en un pretendido viaje por la Nueva España. Estas piezas se preservaron en el Códice Saldívar IV, un grupo de partituras escritas hacia 1732.⁹⁴

El segundo rasgo superviviente es la división poética entre los cantos y temas “a lo humano” y “a lo divino”, rasgo estructural que persiste en toda la América y que sufrió transgresiones de la cultura carnavalesca del xvii, como veremos en el caso de la décima espinela. Esta división se fortaleció en función de la distinción entre celebraciones profanas y religiosas, entre bodas y ocasiones de regocijo y velorios, ritos nocturnos y funerales de adultos y niños.

El tercer vestigio es el uso generalizado del contrapunto. Aquí se muestran sobre todo diversos grados de influencia de la polirritmia africana, en donde las percusiones, generalmente producidas por la extensa familia del tambor, suelen ser sustituidas por los instrumentos armónicos de golpe y rasgueo y por otros recursos suplementarios. Aquí, tanto la polimetría como la polirritmia tienen en común el choque, la asimetría, el contrarritmo y los ritmos aditivos y simultáneos, sumando varios pulsos con duración diferente y creando un efecto de *ritmo cruzado*, es decir:

Que los acentos principales de las formas fundamentales empleadas no coinciden, sino que se superponen unos a otros crucialmente [...] y ya que todas estas formas rítmicas pertenecen a la cultura africana y no aparecen en la música occidental, su presencia nos indica con certeza considerable hasta dónde alcanza la cultura africana en el campo de la música.⁹⁵

En este caso, la orquestación de cuerdas, el contrapunto con la tarima o el golpear la caja del arpa, sustituye muchas veces a una

⁹⁴ Cf. Códice Saldívar 4. Existen dos excelentes grabaciones: la primera de la guitarrista Isabelle Villey: *La guitarra en el México barroco. Obras provenientes del Códice Saldívar IV* (ca. 1732, cd Fonca, México, 1996 (con notas de Antonio Corona Alcalde, guitarra barroca, jarana y huapanguera), y la más reciente del Ensemble Kapsberger y Rolf Lislevand, *Santiago de Murcia Codex*, Astrée, Paris, 2000 (con guitarra barroca, chitarra battente, órgano y percusiones).

⁹⁵ Janheinz Jahn, *Muntu...*, 1963, pág. 117.

polirritmia que tiene orígenes más localizados en los instrumentos de percusión, pues en las regiones en donde se desarrolló, era a menudo prohibido por las autoridades coloniales el uso de los tambores.⁹⁶ Y en especial, la familia de las guitarras rasgueadas ha permitido el recurso muy variado del contrapunto. Al describir los huapangos y sonos de Veracruz, Vicente Mendoza señala que “los instrumentos acompañantes se mueven en compases de dos o tres tiempos, las arpas ejecutan sucesiones de tresillos que siguen fielmente la voz humana, los violines marcan grupos de cuatro dieciseisavos por tiempo, mientras que las jaranitas destacan en rasgueos acordes en percusiones de octavos y compás de 6/8. Por encima de todo esto la voz camina libremente y en conflicto con los instrumentos, determinando en realidad una verdadera polirritmia que no corresponde con el mismo concepto clásico”.⁹⁷

Al hacer lo propio con el *joropo* venezolano (nombre derivado del árabe *xarop*, “jarabe”, o del quechua *guarapo*), Rafael Salazar insiste en su fusión y en su mestizaje rítmico:

De los *fandangos* tañidos en arpa y pulsados en el clavecín por los mantuanos que organizaban las fiestas en sus haciendas, nuestros campesinos negros y mulatos aprenderían de oídas las frases más comunes y alegres de esta música afroandaluza; en sus ratos libres la peonada iba descubriendo los secretos del *fandango*, pero le imprimió la fuerza rítmica del negro, dándole a los bordones de un arpa rústica, hecha de bambú, o de una bandola construida de taparo, una presencia primordial: había nacido el *joropo* central de los Valles de Tuy, mirandino y de Aragua. En adelante, aquel *fandango* re-

⁹⁶ Como sucedía en la costa del Pacífico de Michoacán, México, y en la Huancavelica del siglo XVIII. La costumbre de tamborear la caja del arpa subsiste en Michoacán (“sones de Tierra Caliente”).

⁹⁷ Vicente T. Mendoza, “El folklore y la musicología”, 1961, pág. 118. Y Adolfo Salazar (*La música como proceso histórico...*, 1950, pág. 42) va incluso más lejos, al asociar esta polirritmia y ciertas fórmulas en los fandangos de Veracruz al mundo oriental: “La existencia de fórmulas típicas en los *huapangos* de la región veracruzana, en México, tiene cierta analogía con los *ragas* o *makamath*. *Makam* en árabe significa literalmente el tablado o tarima donde se sitúan los músicos. *Huapango* en la región mencionada, significa, justamente, tarima.” Estas fórmulas o *nomos* reproducen estados de ánimo, potenciados por el *mantra* de las jaranas y le confieren a estos fandangos cierto aire oriental relacionado posiblemente con tener parte de sus orígenes en la Andalucía del siglo XVI y usar todavía formas melódicas no del todo “occidentales”.

posado se transformaría en una forma contrapuntística popular donde alternarían en el arpa, el *tripleteo* —de la región aguda—, los *tenoretos* —en la región media— y el *bordoneo* propio de los bajos.⁹⁸

La cuarta supervivencia viva en el Caribe afroandaluz es la permanencia de afinaciones antiguas, renacentistas y barrocas, así como la disposición de las encordaduras, elementos que aparecen ya descritos en algunos textos del siglo xvi, como en la *Declaración de instrumentos del fraile andaluz* Juan Bermudo.⁹⁹ En este conjunto de rasgos destaca el afinar los instrumentos “por fantasía”, es decir, al oído, y siguiendo las instrucciones también registradas en varios métodos renacentistas, como el de Luys Milán, titulado *El Maestro* (1535), en donde recomienda las formas de afinar la guitarra y la vihuela: “subiréys la prima tan alto quanto lo pueda sufrir”, o las de Venegas de Henestrosa en su *Libro de cifra nueva para tecla, arpa y vihuela* (1557): “la prima, que tiene más peligro de quebrarse, y que se suba en el alto que se pudiere sustentar”.¹⁰⁰ Esta disposición de los tonos más altos que el natural, persiste en toda el área, así como algunas preferencias de posible reminiscencia de la música oriental, como en el caso de la *jarana* de cinco órdenes de Veracruz, en donde subsiste la tendencia de mantener la prima suelta, generalmente tónica con la frecuencia mayor o menor, lo que marca una especie de *mantra* permanente en el momento de rasguearla.¹⁰¹ En todo caso, la altura tenía un límite pues las cuerdas eran de tripa, que resistían tonos menos altos que las actuales, fabricadas en nylon o metal.

Añadiendo otros elementos a los vestigios de Díaz, se puede mencionar aquí la tendencia de tañer los derivados de la “guitarra rasgada” con toda la fuerza y volumen posible, o sea, usando un fuerte rasgueado con toda la mano. Se trata de una técnica sencilla: hacer acordes con la mano izquierda y rasguearlos con la derecha, lo que supervivió en la música popular actual. O como lo dice Ruiz de Ribayaz en 1677:

⁹⁸ Rafael Salazar, *Noche venezolana...*, 1986, pág. 17.

⁹⁹ Juan Bermudo, *El Libro llamado Declaración de Instrumentos...*, Osuna, 1555.

¹⁰⁰ Luis Venegas de Henestrosa, *Libro de cifra nueva...*, 1557, f. 13.

¹⁰¹ Este rasgo lo comparten otros instrumentos actuales y del xvi: El “cinco y medio” de Venezuela (descrito por Isabel Aretz, *Cantos navideños...*, 1962), cierta guitarra chilena, el charango andino (cuya afinación menor corresponde a la llamada “primera menor” de la jarana de Veracruz) y una guitarra ejecutada en un cuadro de Van Honthorst, de 1624 (Museo del Louvre, París).

Los puntos llenos siempre se cifran así, porque se hieren a un mismo tiempo con la mano derecha, cuando se tañe de rasgado, hiriendo de golpe, sea hacia abajo, o hacia arriba, con todos los dedos de ella todas las cuerdas de la guitarra.¹⁰²

Y en el caso especial de la guitarra rasgueada más pequeña, como la primera, requinto o “mosquito”, del actual Veracruz —que corresponde al guitarrico, tiple, guitarrillo o *discante* del xvi—, se siguen usando las recomendaciones hechas por Minguet (1754) para la ejecución de lo que llama tiple:

Para tañerlo bien es menester hacer muchos redobles, y apriessa, sin salir del compás, para que chille o haga música ruidosa.

Pero en última instancia, el objetivo del rasgueado y a pesar de la crítica y el menosprecio de Covarrubias —y aun de muchos autores posteriores que asocian el instrumento a los barberos—, es hacer “hablar” —o aun “llorar”— a la guitarra usando una combinación hábil y adecuada de rasgueos y de posturas melódicas, lo que muchas veces simula las secuencias expresivas del lenguaje hablado y cantado. Un poco como lo planteaba Cervantes para uno de sus personajes en el *Quijote*:

Era un poco músico y tocaba una guitarra a lo rasgado, de manera que dezían algunos que la hacía hablar.¹⁰³

La quinta característica es que uno de los rasgos idiomáticos de esta música se refiere al uso de las cuerdas octavadas en los instrumentos armónicos derivados de la guitarra antigua, lo cual aumenta las posibilidades de mejorar el sonido, de potenciar los armónicos altos, al combinar en el mismo tono una cuerda grave y una aguda, logrando así una mayor brillantez y calidad. Esto, que fue uno de los recursos renacentistas en la guitarra y que desapareció de la versión moderna de seis órdenes, persiste en casi toda la cuenca del Caribe.¹⁰⁴

¹⁰² Lucas Ruiz de Ribayaz, *Luz y norte musical...*, 1677, f. 8.

¹⁰³ Miguel de Cervantes, *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha...*, 1605, pág. 268.

¹⁰⁴ Véase Ramón Andrés, *Diccionario de instrumentos musicales...*, 1995, en la entrada de *guitarra*: pp. 207-215.

La sexta característica se refiere a los cambios de modalidad en el arpa generalmente diatónica, algo que se logra oprimiendo muy hábilmente la parte superior de ciertas cuerdas para lograr los semitonos que hacen posible el modo menor, o esas alteraciones que en el siglo xvi se consideraban “a la manera de Ludovico”, un virtuoso de la época,¹⁰⁵ y que hoy se mantienen con la terminología antigua en Venezuela y Colombia. Otra posibilidad es mantener separadas, afinaciones mayores en diatónica y algunas alteraciones semitonaes que permiten el modo menor para do y la, aunque con algunos bellos efectos de disonancia,¹⁰⁶ que además se reproducen en el acompañamiento melódico (como sucede en Veracruz en el acompañamiento de la *jarana* al arpa melodizada al modo menor), y que crean una impresión cromática de tipo árabe-andaluz. En sus formas más primitivas, como en Veracruz y Panamá, esto ocurre al cantar por menor acompañándose con un instrumento rasgueado en modo mayor, lo cual “cubre” artificialmente secuencias melódicas expulsadas, junto con los moriscos, del mundo español desde principios del siglo xvii.

La séptima característica tiene que ver con esas supervivencias del cancionero levantino y portugués relacionadas con las canciones de trabajo de los marineros y que hemos mencionado antes. Más particularmente en el arte de *zalomar* o recurrir a falsetes multimodales de tipo oriental, que persiste principalmente en el *son huasteco*, en el campo panameño (en donde se halla más desarrollado como “zaloma” u “oua” por la secuencia vocálica del canto), en el acompañamiento a la décima en Nuevo México y en la canción *cardenche* del norte de México.¹⁰⁷ El sustrato aparece también en las melodías de salmodia de los coros polifónicos de los *chuines*, que se usan para cantar la décima en Santo Domingo¹⁰⁸ y en ciertas canciones de *arreo*, que los vaqueros cantan al pastorear el ganado en las planicies de Venezuela y Colom-

¹⁰⁵ Alonso de Mudarra, “Fantasía...”, 1546, f. 21

¹⁰⁶ Este modo menor se logra alterando la afinación diatónica: subiendo medio tono la cuerda *mi* y la cuerda *la*, lo que confiere un precario *la* menor a una afinación diatónica de *do*.

¹⁰⁷ La canción “cardenche” es una especie de “canto gregoriano del desierto”, género tradicional campesino de canto coral *a capella* de la región de La Laguna (Coahuila y Durango, México).

¹⁰⁸ Los *chuines* dominicanos son también cantos corales *a capella*, de varias voces complementarias, que usados para acompañar la improvisación de cuartetos y décimas no dejan de recordar los *spirituals* negros del sur de los Estados Unidos.

bia.¹⁰⁹ Arte al parecer de origen árabe o del Mediterráneo oriental y muy mencionado entre los marineros del siglo xvi, que ha desarrollado en América nuevas posibilidades. La alternancia entre pregonero y coro se mantiene también en algunas tonadas que recurren a este rasgo escapado a las prisiones del método bimodal europeo.

La octava distinción se refiere a la construcción misma de los instrumentos de cuerda, siguiendo las tradiciones antiguas de la laudería y el encordado antiguo y renacentista, lo cual le da a los instrumentos mencionados —pero en especial a la familia de las guitarras— una sonoridad “primitiva”, similar a la que debió haber tenido la música de cuerdas, “culto” y popular, en los siglos xvi y xvii. Mucho de este efecto se logra por ser los instrumentos de trastes labrados de “una sola pieza”, o “enterizos”, hechos de un solo bloque de madera cavada desde la caja a la cabeza, agregándoles solamente la tapa, el puente, el diapason, los trastes, las clavijas y las cuerdas. Secretos del oficio, a veces presentes en las Ordenanzas coloniales dirigidas al gremio de los constructores,¹¹⁰ pasaron de generación en generación. Llama aquí la atención otra interferencia de la vida marinera que marcó los siglos coloniales, pues la construcción de una guitarra sigue a menudo las pautas imaginarias del armado de un navío, con todo y su terminología técnica especializada, muy posiblemente porque los “carpinteros de ribera” y maestros de astilleros ocuparon sus tiempos libres en construir instrumentos de cuerda y preservar estas tradiciones para la posteridad. Por ejemplo, Sebastián de Covarrubias, al referirse en 1611 a los trastes de la vihuela —que en el xvi eran móviles y de cordeles atados al brazo del instrumento, como lo son aún en la vihuela del mariachi mexicano—, y de otros instrumentos de cuerda, dice lo siguiente:

Los trastes son las divisiones del cuello de la vigüela en que están repartidos los tonos y semitonos de cada una de las cuerdas. Diéronle este nombre por la semejanza con los bancos en la galera.¹¹¹

¹⁰⁹ Alejo Carpentier los describe en su ensayo “América Latina en su música” (1977), los llamados “cantos de ordeño”.

¹¹⁰ Cf. Ordenanzas...

¹¹¹ Sebastián de Covarrubias, *op. cit.*, f. 975.

El noveno vestigio común a toda la gran región tiene que ver con las danzas de los géneros que acompañan al cancionero en cada entorno específico. Éstas derivan en su mayoría de las danzas populares y callejeras que se generalizaron en el imperio español en el siglo xvii, las que en su mayor parte recurren al zapateo y al escobillado, las más de las veces “a la manera morisca” sobre una tarima o tablado de madera. Pero a diferencia de lo que luego se popularizó en Andalucía, la mayoría de las danzas americanas no recurre al uso de los brazos, lo que le da siempre un aire de “danza inglesa” o portuguesa del Algarbe.¹¹² A su vez, la mayoría parece derivarse de las danzas cantadas a varias voces del Renacimiento español, en las que el canto era un elemento importante. Éstas eran en su mayoría de ritmo ternario, aunque el binario estaba ya presente en las danzas campesinas, y en especial en la llamada “villano”, que se compone de ocho pies binarios y que se danzaba con rapidez.¹¹³ Ya en el xvii, varios “villanos” pasaron a América —con influencias de la chacona novohispana del xvi—, con ocho compases binarios (cuatro cuaternarios), con una melodía sencilla en modo mayor y con coplas de cuarteta:

¡Oh qué bien baila Gil
con las mozas de Barajas,
la chacona a las sonajas
y el villano al tamboril!¹¹⁴

En las danzas de la época se está dando ya un proceso de binarización, que en el Caribe tendrá efectos penetrantes a partir del siglo xviii, aunque predomina el ritmo “sesquiáltero”, comúnmente llamado así en los métodos antiguos. El nombre deriva del latín *sex qui alterat*, o sea “seis que altera”, pues se puede reagrupar en dos grupos de tres o tres grupos de dos. El sesquiáltero parece ser de origen ára-

¹¹² Javier Ocampo, *Música y folclor de Colombia...*, 1980, pp. 32-33, cita a un viajero Freizer, del siglo xviii, quien dice: “Su manera de bailar es casi enteramente distinta de la nuestra, que estima el movimiento de los brazos y alguna vez el de la cabeza. En la mayor parte de las danzas criollas los bailarines tienen los brazos pendientes [...] de suerte que no se ven más que las inflexiones del cuerpo y la agilidad de los pies [...] el atractivo que ellas les imprimen es obra más bien de acciones que de gestos”.

¹¹³ Juan José Rey, *Danzas cantadas del Renacimiento español...*, 1978, pág. 13.

¹¹⁴ Juan José Rey, *op. cit.*, pág. 24.

Pero muchas de estas danzas han perdurado sobre todo porque representan supervivencias de algunas que fueron fijadas y ordenadas en el ceremonial del Corpus, en cuanto a danzas de tipos y personajes o al uso de los tablados, y otras derivan tanto de las tonadillas escénicas como de las danzas callejeras y los bailes de salón de los siglos xvii y xviii, o bien, son estados transicionales entre estas variantes y otras más elaboradas. Ya para fines del xvii en el Caribe, la mayor parte de estas danzas se realizaban al interior de la fiesta del *fandango*, y sobre ellas existen variadas descripciones en las islas y Tierra Firme. En las danzas se conservan también la terminología y muchos de los pasos y coreografías del “arte del danzado” de salón, muy documentado para la Andalucía del siglo xvii, así como de las interferencias del “folclor negro” o de la forma como los africanos y los indígenas interpretaron las danzas europeas impuestas por los españoles para mitigar las embestidas de lo que consideraban obsceno. O incluso, de la manera en que las danzas de procesión, las tonadillas escénicas y los entremeses, interpretaban a los “indios” o a los “negros” más en su función de personajes arquetípicos que reales. Sobre estos últimos, las imágenes asociadas, en especial en el teatro, eran sumamente estereotipadas,¹²⁰ y lo más curioso es que estos estereotipos teatrales impuestos, estos lugares comunes del africano o “etíope”, se integraron también a “lo negro” y fueron después apropiados en los contextos populares festivos del Caribe español y neoafricano. El resultado de todos estos procesos arborescentes será entonces de una enorme variedad de climas culturales, creándose incluso una superposición de “pisos” folclóricos en muchas regiones de la América hispana.

Pero este rango de supervivencias es solamente una manera de abordar los orígenes del cancionero, pues otra forma de hacerlo es partiendo del pasado instrumental, como lo hace el vihuelista mexicano Corona Alcalde, en un ensayo centrado en la relación entre el Barroco y la música de Veracruz, en el cual afirma que las prácticas instrumentales modernas (en este caso del Sotavento y la Huasteca) no son solamente “vestigios” aislados, sino toda una alternativa para el estudio y la reconstrucción del propio Barroco musical “culto”.¹²¹ Algo que es repetido de otra manera por Reuter,¹²² quien afirma que “el son jarocho es el que más elementos conserva (en México) del

¹²⁰ Cf. Baltasar Fra Molinero, *La imagen de los negros...*, 1995.

contrapunto de la música barroca europea”, y por Hernández¹²³ al referirse a los instrumentos de la Huasteca. Afirmación común, como hemos visto, de quienes se acercan a cualquiera de los géneros del ternario caribeño y no sólo a los del Golfo de México. Y son estos acercamientos parciales los que nos permiten definir el conjunto, algo solamente posible si consideramos al cancionero ternario del Caribe como una totalidad coherente, un lenguaje común con “variantes dialectales”.

En fin, para este mundo abigarrado de zambos y mulatos, venero literario y musical de españoles, pardos e indios amulataados, no alcanzarán los instrumentos de medida, las escrituras musicales occidentales y los alfabetos europeos, en tanto que representa un fenómeno de creación e historia cultural producto también de la resistencia contra el sistema colonial y la Contrarreforma. Para captarlo en su inmensa riqueza, en la floración repetida que desborda los límites de la vida y la muerte, harían falta nuevos recursos de notación y registro, capaces de expresar las sutilezas anteriores a la gran regularización cartesiana del Barroco. Escapando a las prisiones del método y a los conceptos clásicos, la tradición sigue viva en el Caribe y latiendo por todas las venas de una inmensa civilización popular. Bela Bartok lo entendió perfectamente cuando insistió en el carácter complejo de la música campesina, en donde además de los rasgos antiguos persiste “una cierta sencillez primordial, ideal, despojada de escorias”,¹²⁴ de donde el compositor húngaro toma, al igual que los músicos “cultos” del Barroco, muchos de sus temas fundamentales.

¹²¹ Antonio Corona Alcalde, “The Popular Music from Veracruz...”, s.f., pp. 39-40: “The music of Veracruz, where the living tradition of popular music resembles to such a degree the practices described by Baroque treatises and other sources of evidence that it merits serious consideration as a viable alternative for the study and reconstruction of Baroque performance practice”.

¹²⁴ Bela Bartok, *Escritos sobre la música popular...*, 1979, pág. 68.

4. SEDIMENTOS DEL SIGLO DE ORO EN LA POESÍA CANTADA DEL CARIBE

*A la gala del mercader,
que vende, que fía, que causa placer.*

LOPE DE VEGA
La madre de la mejor

ENTRE LO POPULAR Y LO CULTO

Al igual que en otras partes de la América, en las manifestaciones artísticas populares del Caribe, subsisten muchos vestigios de lo que podemos encontrar en la literatura escrita del Siglo de Oro español e hispanoamericano. Apropiados por la tradición, estos “vestigios” referentes a la poesía no son restos muertos o cosificados, sino verdaderas supervivencias, elementos alrededor de los cuales se han construido arborescencias, formas que se hallan inmersas en amplios océanos de nueva creatividad, espacios en donde se recrean muchos de los elementos antiguos, así como las grandes divisiones temáticas del pasado: la poesía amorosa, la pieza humorística, el clamor a lo divino, etcétera.

La vinculación de estas formas poéticas, en su mayoría compuestas de versos octosílabos, se halla también estrechamente relacionada tanto con las “respiraciones” naturales de la frase y la sintaxis del español de América, como con las secuencias musicales en plantas ternarias y binarias características de una inmensa cuenca cultural sobre la que mucho hemos insistido: la del Gran Caribe, que incluía también en los siglos coloniales a la casi totalidad de la Nueva España. Era una provincia gigantesca creada por el comercio y que por lo demás, y en su mayor parte, ha perdido la vinculación entre sí. La permanencia de estos vestigios tiene que ver también con la enorme vitalidad de las formas habladas del español mismo, pues la lengua castellana de los siglos XVI y XVII está mucho más próxima al castellano actual (y en especial a sus variantes en América), de lo que el francés o el alemán moderno lo están de sus ancestros en esos siglos. Podemos también

decir que la poesía cantada es uno de los baluartes que permiten esta continuidad asombrosa.

Otro elemento a tomar en cuenta es que en pleno Siglo de Oro y en todo el mundo de habla hispana florece una cultura popular especialmente rica, que subyace a las manifestaciones “sabias” pero que termina por aflorar sobre ellas, marcándole pautas definitivas. Una variante significativa de ella son los refranes, canciones, historias e historietas, romances, cuentos y cuentecillos. Va a aparecer en las obras clásicas de la época, en los personajes carnalescos o teatrales —en autores que van desde Cervantes hasta Sor Juana Inés de la Cruz—, así como en los temas más generales de la novela y la comedia. Su expresión no se separa de la cultura escrita, pero su difusión se lleva a cabo principalmente de manera oral más que por la vía de la escritura. Va a reflejarse por fuerza en los autos sacramentales, en las procesiones del Corpus y en las comedias, es decir, en el profuso teatro de la época: en una constante manifestación barroca y sacramental marcada también por la teatralización de la mayoría de las diversiones públicas.

La afición por la poesía atravesaba entonces las clases sociales y personas de cualquier condición se entretenían componiendo versos, muchas veces de manera escrita, pero por lo general siguiendo en el lenguaje los cánones de improvisación que provenían de los tiempos en la ejecución de varios instrumentos (“tientos”, puntos, variaciones, etcétera...). Se improvisaba “por fantasía”, sin guión previo, siguiendo la respiración del fraseo del español hablado, la casi natural forma octosílaba de la oración. Así, muchas festividades se celebraban con *justas poéticas*, a las que concurrían hombres y mujeres de oficios diversos, versando por desafío sobre varios temas. Las retahílas de los juegos populares, los romances y las comedias satíricas, circulaban por doquier de boca en boca. Lo interesante es que desde fines del siglo XVI, con la apertura de los “corrales de comedias” —tanto en España como en América—, el teatro adoptó también la métrica de los versos, en su mayoría octosílabos, para la representación de las comedias, entremeses, bailes y autos. Es Lope de Vega quien va a imponer las formas versificadas al teatro español, retomando cada vez más las tradiciones populares. Al mismo tiempo, muchas de las poesías de estos autores famosos circularon profusamente en “cancioneros”, como los musicalizados en México por Gaspar Fernandes, que permitían su nueva popularización.

El marco profundo de estas recurrencias y recreaciones de la lírica popular indica, en todo caso, los alcances del intenso comercio marítimo: comercio que en cierto momento hizo que el “Atlántico de Sevilla” —y sus costas alledañas de lado y lado del gran océano— vibrara casi al unísono y estuviera fuertemente intercomunicado. Los avatares y desventuras del imperio español desde fines del XVIII hicieron que, paulatinamente, este complejo único se fuera quedando a la deriva y desgajándose en fragmentos como si de los restos de un naufragio se tratara. Sobre esta disgregación de un “cancionero hispánico de base” se maduraron en el siglo pasado los rasgos más regionales y nacionales. En algunas islas de tardía independencia, como Cuba o Puerto Rico, nuevas oleadas de lírica y música africana bañaron estos antiguos rasgos, marcando su particularidad en los ritmos binarios que hoy hegemonizan la música afroantillana. Pero todo lo que aquí brota incesante desde principios del siglo XVI, por lo menos, no se explica sin el intenso tráfico de mercancías y personas entre Europa, América y África. Es el comercio el que va a generar una “capilaridad” y una “porosidad” que permite el rejuego entre continentes y la movilidad de usos y costumbres entre clases, grupos y capas sociales. Esto facilita, en otro sentido, el que muchas de las formas se conviertan en lo que Bartolomé Bennassar llama *mercancías literarias populares*,¹ figuras poéticas comerciadas de manera escrita —como la “literatura de cordel”—, pero vueltas a socializar por los caminos iridiscentes de la tradición oral de ida y vuelta.

Los contextos populares, los ambientes en los que estas formas se recrean hoy, varían de región a región y constituyen nichos de reproducción todavía marcados por los ámbitos profanos y divinos en lo que fuera el imperio colonial español: fandangos, fiestas, carnavales, encuentros de poetas y celebraciones callejeras, o bien, representaciones sacras, velorios y aguinaldos navideños; aun cuando, estas fronteras entre lo profano y lo divino tampoco se hallan firmemente establecidas, mostrando entre ellas múltiples vinculaciones y ambivalencias. La fuerza de su perdurabilidad proviene indudablemente del Siglo

¹ El Siglo de Oro coincidiría, según varios autores, con la época en que el “tesoro americano” de las minas inundó la metrópoli y marcó su esplendor literario. Cf. Bartolomé Bennassar, *La España del Siglo de Oro*, 1983, o Marcelin Defourneaux, *La vie quotidienne en Espagne au Siècle d'Or*, 1964. También: José N. Alcalá-Zamora, *La vida cotidiana en la España de Velásquez*, 1994.

de Oro, una de las épocas de mayor integración entre lo culto y lo popular, especialmente en América.

Dentro de la libertad y en la repetición transmitida por tradición oral —que es en donde se conservan estas formas—, el que canta no lo hace por oficio sino para su propio recreo y el de los demás, introduciendo variantes dentro de una poesía que considera de patrimonio común y que adapta a su propia tensión y fraseo. A pesar de las variaciones incesantes, que pueden registrarse durante siglos, mucha de la poesía tradicional mantiene sin embargo su esencia y se conserva fiel a sí misma, a sus rasgos característicos, o produce después individualidades nuevas que la pueden hacer irreconocible a primera vista. En todo caso, la distribución geográfica de estos indicios, muestra las preferencias regionales tal y como se refundieron en el curso de su propagación y su reimplantación. Lo tradicional, en este contexto, puede reflejarse en la cultura literaria, y viceversa, dando paso a una interacción que impide a la postre ubicar claramente los orígenes de un verso o de una composición dada, la que se seguirá recreando indefinidamente en el curso de lo popular. Aquí también, lo tradicional se refiere a esa parte de la poesía popular que ha sido totalmente apropiada por el pueblo, algo que permite su transformación dinámica y su recreación no sujeta a ningún canon estrecho.

La vinculación muy evidente, por ejemplo, entre la literatura “cultura” del Siglo de Oro (digamos que de 1560 a 1650) y la lírica popular que persiste en el Caribe, se halla también fuertemente relacionada con la música y no se explica para nada sin ella, pues tanto para los autores de ese siglo (y los anteriores) como para los versadores populares de hoy, no se concibe la poesía si no es, a la postre, cantada, preñada por la rítmica musical e interactuando con ella: siguiendo la profunda tradición de los juglares y los trovadores que caminaron durante siglos por Europa y que luego se embarcarían a América. Los vastos cancioneros de Lope de Vega, Calderón, Góngora o Quevedo —y sólo por mencionar a algunos—, no se conciben así sin la necesaria composición en música cifrada o mostrando ya su reflejo inmediato en la música popular de su tiempo, en las modas del vulgo que trasegaba entre España y las Indias.² Como nunca, un grupo nutrido

² Miguel Querol Gavaldá, *Cancionero musical de Lope de Vega*, vol. 1, *Poesías cantadas en las novelas*, 1986 (se trata de poesías musicalizadas por Gaspar Fernandes, maestro de

de escritores españoles y americanos se preocuparon más concientemente por abreviar en las fuentes de lo popular, con el claro interés de seducir a las clases subalternas, fortaleciendo asimismo los cánones de las formas poéticas callejeras. La música de fondo era inseparable, todavía en el xvii, de la poesía rimada, aunque, por supuesto, el gran proceso de separación entre la poesía escrita y la música ya se había iniciado y de manera irreversible. Lo que hoy vemos por escrito como poesías cultas de la época vendrían a ser los restos de otros naufragios, en donde las grandes embarcaciones han perdido los velámenes de la música y de su relación estrecha con lo popular, pero cuya rítmica persiste en la propia versificación.

Sebastián de Covarrubias en su *Diccionario de la lengua castellana o española*, compuesto en 1611, decía que la música es “el arte de bien combinar los sonidos y el tiempo”, y que puede ejecutarse por cifra precisa, pero también “por fantasía”, o sea, por “composturas gallardas que el músico tañe de su imaginación, sobre algún paso, cuyo tenor sigue en tono y en discurso, pero a su albedrío...”; así como el poeta, según él, puede “trovar de repente”, es decir, “echar coplas sin tenerlas prevenidas”. El carácter jocoso, o aun erótico de estas coplas, proviene, según Covarrubias, del mismo origen etimológico de la palabra “cópula”, condensando en éstas el espíritu burlesco de entonces.

Y es que la música era parte esencial de las celebraciones de la época y de un espíritu lúdico generalizado. Los bailes y danzas populares alternaban con los danzados cortesanos. Estos bailes mostraban una gran variedad regional, pero partían de concepciones comunes y de temas compartidos, de tradiciones bufonescas —como las famosas

capilla, portugués, en las catedrales de Puebla y Oaxaca). También: Santiago Magariños (Comp.), *Canciones populares de la Edad de Oro*, 1944; Marcos A. Morínigo, *América en el teatro de Lope de Vega*, 1946. “El problema más grave que se plantea en la difusión manuscrita de cancioneros colectivos” —nos recuerda Ricardo García Cárcel (*La cultura del Siglo de Oro*, 1996, pp. 116-117)— “es el de la autoría. La lírica del Siglo de Oro poseía un marcado carácter público hoy inexistente. El romancero es el caso extremo de esa vertiente pública y social. La vida sentimental de Lope, por ejemplo, circuló cantada en romances por España hasta fechas recientes. Numerosos poemas se transmitieron a través del canto. Los poetas antiguos componían sus textos para que fueran leídos o escuchados de inmediato. Otras veces los poetas leían sus versos en público o enviaban copias a sus amigos o a los poetas consagrados para que diesen su aprobación [...] La obra pronto, pues, se separaba del autor para convertirse en patrimonio colectivo.”

danzas de cascabel gordo o menudo de la época—, o de cristalizaciones “cultas”: como las danzas de salón con variedad de pasos, rutinas y desplazamientos, conocidas como *arte del danzado*, siguiendo sobre todo los cánones condensados en el famoso libro de Juan de Esquivel Navarro,³ o las danzas populares que en España y en América eran conocidas como *danzas de zapateadores*, y que consistían según este autor en “llevar el compás con ayuda de las palmas y golpeando los pies fuertemente sobre un tablado”.

Otro factor importante para la expansión del canto fijo e improvisado fue la enorme difusión y popularización de la guitarra, y que se convierte en fuerte sustento de los cancioneros y temas populares. En 1626, por ejemplo, Luis de Briceño publica en París su *Método mui facilísimo para aprender a tañer la guitarra a lo español...*, y en cuya introducción el propio Briceño explica el porqué este instrumento sirve como sustento de la lírica trovadoresca. En su método incluye romances, seguidillas, chaconas, zarabandas, pasacalles, gallardas romanescas, sátiras, liras, canciones, zambapalos, guineos, pavanas, moriscas, folías de ocho maneras, rastreados, ayayays, letrillas de teatro, danzas de la hacha, endechas, etcétera. En su colección, el sabor popular es profundamente moderno, y casi totalmente de gusto “iberoamericano”, como su “dança llamada el Rastreado”:

Qué es aquello que retumba,
madre mía la gata tumba,
qué es aquello que se menea,
madre mía la chimenea.

Para Briceño la guitarra es todo: “...es un theatro verdadero [...] es acomodada y propia para cantar, tañer, dançar, saltar y correr, baylar y zapatear...”. Es además “salsa para el contento, desterradora de pesares y cuidados, pasatiempo a los tristes, consuelo a los solos, alegría a los melancólicos, templanza a los coléricos, da seso a los locos y enloquece a los sanos...”. Briceño insiste en que los entreactos de las comedias no pueden concebirse sin el sonoro acompañamiento de las guitarras de cinco órdenes, y debían ser amenizados con piezas breves y divertidas llamadas entremeses, bailes, jácaras y mojigangas, y al

³ Juan de Esquivel Navarro, *Discursos sobre el arte del danzado...*, Sevilla, 1642.

término de la obra, cuando por lo general la trama concluía con seguidillas cantadas, el espectáculo cerraba con su *fin de fiesta* de danza y rasgueado. La música era pues la imprescindible “salsa de las comedias”.⁴

LA LÍRICA POPULAR COMO REMINISCENCIA

Yes en este contexto de la música compartida, de la celebración, que podemos encontrar, como parte de una estratigrafía inmaterial, las vetas diversas del Siglo de Oro en varias regiones de América, así como muchas de las preferencias que se desarrollaron en Nueva España y el Caribe desde el siglo de la conquista, y que ahora conocemos de manera fragmentaria gracias al rescate y publicación de algunos autores y sus textos. Mucho de lo que fueran expresiones marginadas durante los siglos XVI y XVII, que a veces podemos entrever en los documentos de la época, persisten por esta vía como elementos vivos del pasado colonial.

En el litoral sur de Veracruz, por ejemplo —y en algo que coincide con el resto del Caribe—, subsiste la costumbre de cantar versos “sabidos” e improvisados alrededor de la música campesina propia de la región, en los llamados “fandangos de tarima” y en las fiestas tradicionales, en donde los versadores cantan plantas fijas e improvisan dentro de un cancionero compuesto de un medio centenar de sones que acompañan a la danza efectuada por mujeres o por parejas. Estos fandangos —que reflejan mucho de lo observado por los viajeros en todo el Caribe durante el siglo XVIII— suelen durar toda la noche en las zonas rurales y en los caseríos, se realizan al calor de los velorios de los santos, las fiestas patronales o las celebraciones navideñas, y en ellos se despliega mucho de lo tradicional versificado.⁵ Los villancicos navideños de esta tradición, que ocurren por lo general alrededor de varias versiones de las llamadas *Naranjas y limas* (denominadas así por el inicio de su conocido estribillo), coinciden, como veremos con más

⁴ Bernardo García García, *El ocio en la España del Siglo de Oro*, 1999, pág. 43.

⁵ El *son jarocho* admite así sextas, quintillas y cuartetos o redondillas octosílabas, décimas libres y espinelas, así como seguidillas. Algunos sones, como *La Bamba* y *El Butaquito* o *Cielito Lindo*, están contruidos de seguidillas simples o complejas, aun cuando la mayoría se estructura con versos octosilábicos. Otros, como *El Pájaro Cú* alternan una sexteta octosílabo con una seguidilla.

detalle, con los aguinaldos hexasílabos de Puerto Rico, las islas de Barlovento y el Oriente venezolano. Yes sobre este complejo musical, ya definido como un género regional desde finales del siglo xvii, que ocurre la mayor parte de los ejemplos líricos, tan cercanos al Siglo de Oro, como lo es la misma música de cuerdas y dotación instrumental, o la danza zapateada, fuertemente asociada a la música popular y culta del barroco hispano y americano. Este género, basado en el acompañamiento armónico de la antigua guitarra de cinco órdenes, forma parte de las variantes regionales que en Nueva España fueron conocidas como “sones de la tierra”, y que hoy tienen todavía expresiones regionales muy variadas, y se halla fuertemente vinculado a las músicas “campesinas” que se desarrollaron en las áreas circunvecinas de los principales puertos del Caribe (Cuba, Puerto Rico, Santo Domingo, Panamá, Venezuela y Colombia, principalmente). Es en este contexto que mencionaremos como ejemplo algunos fragmentos de la lírica *jarocha*, presentes en todo el Caribe español insular y de Tierra Firme, y sus correspondientes parentescos con la literatura escrita del Siglo de Oro. Ejemplos que ubicamos a partir de allí, como bien puede hacerse si tomamos como punto de partida cualquier otro de los géneros campesinos del Caribe insular o litoral.

Para argumentar este ejercicio diríamos que ciertas décimas enlazadas pueden considerarse auténticas “ensaladas” y son llamadas así por sus intérpretes. Otras décimas, generalmente a lo divino, pueden mostrar una blasfemia ambivalente, como las que se recitan con una redondilla de doble sentido que se desglosa en décimas de tema religioso. Las décimas asociadas al villancico navideño o a las ceremonias nupciales tienen en Veracruz un carácter de pregón colonial y son todavía llamadas “justicias”: a más de que los cantantes de primera voz son también llamados “pregoneros”. Asimismo existió hasta hace poco la antigua tradición de la “gala” o “galear” (costumbre registrada muy claramente en todo el Caribe desde inicios del xviii), que ha caído en desuso en los últimos tiempos, en parte por la desaparición de las monedas de plata que generalmente se ofrecían en este momento del fandango. Todo el ceremonial de la “gala” recuerda la abundancia de las “canciones de la gala” en la literatura teatral del xvii, de ese Siglo de Oro que era más bien, y como lo han demostrado los historiadores económicos, un auténtico Siglo de la Plata.

También, algunas de las motivaciones poéticas de la improvisación

en décima, género que ha tenido un gran desarrollo en América —y que en Cuba hasta nuestros días ha alcanzado niveles preponderantes—, se relacionan con la temática teatral del XVII, se fundan en la improvisación y el “trovar de repente”, o utilizan los refranes populares más comunes como “ejemplos” en dístico octosílabo (como... *La cuña para que apriete/ ha de ser del mismo palo...*), lo que refuerza la tendencia octosilábica del antiguo refranero español y, en este caso, recuerda muy claramente las precauciones versificadas, los *exemplos* de Sor Juana Inés de la Cruz:

La gloria más levantada,
que amor a tu dicha ordena,
contéplala como ajena
y tenla como prestada.
No tu ambición engañada
piense que eterno serás
en las dichas, pues verás
que hay áspid entre las flores,
y que si hoy cantas favores
*presto celos llorarás.*⁶

O bien, como en Cuba, la décima puede retratar, en su forma improvisada, las vertientes de una tradición de muchas facetas, pero que, al mismo tiempo, nunca escapa de sus cauces tradicionales, como en el siguiente ejemplo, trovado por el Indio Naborí en respuesta a un poeta que se consideraba repetitivo en sus temas:

No produce aburrimiento
el poeta extraordinario,
que nos da en su canto diario
un diario descubrimiento.
A la luz del pensamiento
cuando cantas diariamente,

⁶ Constantino Blanco Ruiz, Tío Costilla, *La trova llanera...*, 1996. Una décima de ejemplo de este autor sería: “De tiempos inmemorables/ ha existido el adulterio, /es un problema muy serio/ con resultados fatales. / Considerado en los males/ peores de nuestra era, / el vulgo lo considera/ como pecado y traición: / *Sólo Adán no fue cabrón / porque no hubo quien lo hiciera*”.

te ves como la corriente
 en cuyo rápido prisma:
 El agua siempre es la misma
 pero siempre es diferente.⁷

Asimismo, y además de estos lechos, persisten en la estructuración compleja de la lírica campesina de toda la gran región, restos muy evidentes de “pedacería” hecha de fragmentos de viejos romances y partes inconclusas de literatura teatral, cuyos temas centrales todavía es posible rastrear en las colecciones del siglo xvii. Estos restos escénicos persisten en estribillos fijos, como los del *Jarabe Loco*, en donde se alternan versos de seis y cinco sílabas (y que recuerdan los hexasílabos de algunas tonadillas del xvii, como la del *Baile de la maestra de niñas*: “Lo primero que hagan,/ niñas de esta era,/ es pedir a todos/ coches y meriendas...”):

Muchas de las que usan
 el dicho tupé,
 no son más que fachas
 como usted lo ve.
 Usan mantequilla,
 también colorete
 en el cascariento
 y áspero cachete...etcétera.

También están presentes en el cancionero veracruzano en estribillos como los de *El Cascabel*, que recuerdan las danzas “de cascabel menudo y gordo” de las fiestas del Corpus del seiscientos, o se hallan, como fragmentos de romances, en el *Toro Zacamandú* y otros sones como *El Palomo*... O como aquella vieja quintilla del son *El Aguanieves*:

Cuando mi caballo bebe,
 mi morena echa un cantar,
 —Bebe, caballito bebe,
 que está serena la mar,
 no ha caído la aguanieve...

⁷ Mencionado por Alexis Díaz Pimienta en su *Teoría de la improvisación...*, 1998, pág. 181.

Fragmento inequívoco del viejo romance del Conde Olinos. Es, en todo caso en la región un poco al norte del puerto de Veracruz —el antiguo Barlovento—, en donde se conservan, siempre dentro del son, fragmentos mucho más estructurados de viejos romances,⁸ como el que se canta en la región de La Antigua, que incorporado como un estribillo de *El Toro Zacamandú*, se refiere a un viejo “corrido” regional, *El Juanjuanillo*, algunas de cuyas versiones aparecen también en los llanos de Venezuela y Colombia (y a lo largo de todo el continente):

Juanjuanillo, ¿De ónde vienes
descolorido y mortal?

—Señores del campo vengo
donde me querían matar.

Siete puñaladas traigo
desde el codo al carcañal,
y otras tantas mi caballo
desde la cincha al pretal.

Sáquenme la cama afuera
pues me quiero recostar,
delante de un Santo Cristo
que me venga a acompañar.

Si me llegare a morir
no me entierren en sagrado,
entiérrenme en campo verde
donde me trille el ganado.
De cabecera me ponen
la silla de mi caballo,
con un letrado que diga:
“aquí murió un desgraciado...
No murió de calentura,
ni de dolor de costado,
murió en las llaves de un toro
después de haberlo toreado”.

O también, en el romancero *guajiro* de Santo Domingo:

Por si acaso me mataren
no me entierren en sagrado,
entiérrenme en una loma
donde no pase ganao,
un brazo déjenme afuera
y un letrado colorao,
pa que digan las muchachas:
—Aquí murió un desdichao.

⁸ Cf. José Luis Melgarejo Vivanco, *Los jarocho*, 1979. También: Apolinar Ramírez Felipe (Comp.), *Soy como el peje en marea. Versos antiguos de fandango*, 1996. Muchos romances paralelos en los llanos de Colombia aparecen, por ejemplo, en la compilación del presbítero Ricardo Sabio, *Corridos y coplas. Canto a los Llanos Orientales de Colombia*, 1963.

No murió de tabardillo
ni de dolor de costao,
que murió de mal de amores
que es un mal desesperao.⁹

En el manejo de las coplas sueltas —como sextas, quintillas, redondillas o seguidillas—, los versadores recurren muchas veces a un conjunto de coplas aprendidas por tradición oral, tesoro en donde se halla la mayoría de los ejemplos líricos que, en una primera instancia, recuerdan la poesía tradicional de la Andalucía del XVIII, los famosos versos y seguidillas de *Don Preciso*, que circularon en México y el Caribe a principios del XIX,¹⁰ así como un abigarrado conjunto que parece tener orígenes mucho más antiguos, es decir, en pleno Siglo de Oro.

Por ejemplo, Cervantes en el *Quijote* (II, cap. XXIV) glosa el verso “A la guerra me lleva mi necesidad, /si tuviera dineros no fuera en verdad”, que corresponde a uno de los estribillos de *El Balajú* (emparentado con otras muchas versiones del *Mambrú*):¹¹

A la guerra, más a la guerra,
me trae la necesidad,
que si tuviera dinero,
nunca viniera en verdad...

Una conocida seguidilla de *La Bamba*,

⁹ Emilio Rodríguez Demorizi, *Música y baile en Santo Domingo*, 1971, pp. 77-78.

¹⁰ Iza Zamácola y Ozerín, alias Don Preciso, *Colección de las mejores coplas de seguidillas, tiranas y polos que se han compuesto para cantar a la guitarra*. Madrid, 2 vols., 1799. Fragmentos de esta colección se popularizaron en México gracias a las prohibiciones del Santo Oficio. Cf. Archivo General de la Nación, *Ramo Inquisición*, vol. 1438, exp. 10, ff. 69-74v, año de 1808: “Expediente formado con motivo de haberse denunciado dos tomitos de seguidillas y polos para cantar a la guitarra compuestos por D. Preciso, nombre del Autor”. México. Muchas de estas coplas aún se cantan en Veracruz, como aquella de: (f. 72) “Cada ves que te veo/ digo con risa:/ quien te quemara el forro/ de la camisa.”

¹¹ En el repertorio *jarocho* de Veracruz, *El Balajú* es un son de temas de marinería bailado por mujeres. Aunque su nombre hoy no tiene sentido, en el XVIII era un tipo de fragata rápida usada para el contrabando (en los documentos coloniales aparece asociada a los franceses de la Luisiana como *balahouk*). Proviene del nombre de un pez rápido y oportunista que sigue a los pescadores, llamado *balajú* en Puerto Rico: es una palabra de origen taíno puertorriqueño.

Dime, niña bonita,
¿Quién te mantiene?
—Los avíos de España
que van y vienen...

Tiene su correlato en los bailes de *Las armas y las galeras*, de Quevedo:

Porque salga de España
ya le previenen:
carreteros de Ocaña
que van y vienen...

Otra variante de esta seguidilla se halla intercalada en un romance anónimo del XVII:¹²

Cortesianos amantes,
¿quién os mantiene?
Esperanzas fingidas
que van y vienen...

O bien, se puede mencionar la conocida canción de Lope de Vega, “Ven muerte, tan escondida,/ que no te sienta venir,/ porque el placer de morir/ no me vuelva a dar la vida”, que aparecerá transformada en quintilla en el son *El Aguanieve*, agregándole un quinto verso (“que ya no quiero vivir...”). O bien, la cuarteta viva en Venezuela y Panamá (“Mi madre fue una centella/ y mi padre un rayo cruel,/ hijo de centella y rayo:/ —díganme quién puedo ser”), que en Veracruz se conserva como décima y que muy posiblemente deriva de este cancionero entresacado de la tradición teatral.¹³

En el *Baile de los disparates de Juan de la Encina*, se canta la seguidilla: “Cada vez que te veo/ los cenojiles, /se me ponen los ojos/ como candiles”; lo que recuerda la seguidilla de *La Bamba*: “Cada vez que te

¹² Bartolomé José Gallardo, *Ensayo de una biblioteca española de libros raros y curiosos*. Madrid, 1863-1889, 4 volúmenes (pp. 1007-1028).

¹³ Como parte de la versada del *Buscapiés*: “Mi madre fue una centella/ y mi padre un rayo cruel,/ que tronaba como aquel/ que retumba en las estrellas./ Al ver las flores más bellas /que van a reverdecir,/ o los campos al llover/ cuando florecen en mayo:/ hijo de centella y rayo,/—díganme quién puedo ser.”

veo, /niña, las piernas,/ se me ponen los ojos/ como linternas". Otra seguidilla común en Cuba, Veracruz, Venezuela y otros países del continente, aparece tal cual en el *Baile del río y del barquillero*, de don Antonio de Zamora (1703): "Dices que no me quieres/ por una duda,/ colorada es mi sangre/ como la tuya"... Otras seguidillas de la tradición local tienen un fuerte sello de época, como la que reza:

De los cien imposibles
que el amor tiene,
yo ya llevo vencidos
noventa y nueve...

O la común redondilla de una décima glosada: "Quisiera verte y no verte,/ quisiera amarte y no amarte,/ quisiera darte la muerte/ y la vida no quitarte", que bien puede ser atribuida a la poética del XVII y que se conserva además en Santo Domingo, Puerto Rico, Venezuela y Panamá, desglosada en décimas sabidas que abordan el tema de distinta manera.

En la lírica común de todo el Caribe, incluyendo versiones modernas afroantillanas, se canta la muy conocida de: "Asómate a la vergüenza,/ cara de poca ventana,/ y dame un vaso de sed/ que me estoy muriendo de agua", una de cuyas versiones antiguas la tenemos en el entremés de *Los tejedores* de don Ambrosio de Cuenca y en el del *Barbero* de Vicente Suárez de Deza:¹⁴

Asómate a esa vergüenza,
cara de poca ventana,
y dame un jarro de sed,
que vengo muerto de agua.

¹⁴ Véase el imprescindible Eduardo Martínez Torner, *Lírica hispánica. Relaciones entre lo popular y lo culto*, 1966, pág. 145. Muchas referencias aparecen también en: Emilio Cotarelo y Mori, *Colección de entremeses, loas, bailes, jácaras y mojigangas desde fines del siglo XVI a mediados del XVIII*, 1911. Quien reproduce, como ejemplo, la seguidilla que aparece en el entremés *El pésame de Medrano*: "Por el Andalucía/ vienen bajando,/ unos ojuelos negros/ de contrabando", que aparece en diferentes versiones del *Cielito Lindo* mexicano: "De la Sierra Morena/ vienen bajando,/ unos ojitos negros / de contrabando".

El tema de la libertad en las alas del ave aparece frecuentemente en el teatro, como en *La vida es sueño*, de Calderón de la Barca —“¿Y yo, con mejor instinto, tengo menos libertad...?”—, tema que resulta reiterativo y de donde parecen arrancadas algunas de las coplas del *Pájaro Cú*:

Hay pájaros advertidos
en el monte, es la verdad:
ellos cantan desmedidos
con mucha serenidad,
y yo, con cinco sentidos,
no tengo esa libertad.
Tírame la lima,
tírame el limón,
tírame la llave
de tu corazón

O repetido en la copla venezolana:

Quisiera ser golondrina
para levantar el vuelo,
y buscar en libertad
para mis penas consuelo.¹⁵

De todas maneras, la variedad de ejemplos que se pueden mencionar resulta infinita y muestra los diversos grados de penetración de la lírica popular del xvi, los sedimentos del Siglo de Oro, los intercambios de ida y vuelta que fueron comunes entre Andalucía y las Indias durante el xviii y los años anteriores a las guerras de independencia, así como un sinfín de influencias paralelas que estuvieron durante siglos conformando los diferentes estilos.

LA VUELTA EN REDONDO

La intensidad, el carácter y el espíritu de época del Siglo de Oro, reflejan en todo caso esa dinámica circular de la temática compartida,

¹⁵ José Eustaquio Machado, *Cancionero popular venezolano...*, 1985, pág. 58.

ese ir y venir de las coplas “que van y vienen” entre lo culto y lo popular, entre España y las colonias americanas, entre el tiempo de trabajo y el tiempo de ocio: reflejan muy seguramente la formación de una “mercancía literaria popular” y el compartir una mentalidad y una civilización en todo lo que fuera el imperio colonial español. Algo que circuló como una sola corriente cálida enlazando por el mar lo que fuera un único torrente civilizatorio, cuyo resultado persiste bajo muy diversas circunstancias. Este mercado intangible era un valor de cambio y prestigio, un pretexto de tráfico más, y cuyas rutas de ida y vuelta, y sus ferias de realización, pueden ser reconstruidas si atendemos a la inmensa documentación que yace en muchos de los archivos de América y la península, pero sobre todo, hurgando en el depósito vivo de las tradiciones actuales. La “literatura de cordel”, vínculo escrito entre lo literario y lo popular, jugó aquí un papel fundamental hasta hace muy poco y contribuyó a cerrar el círculo entre lo tradicional y los registros escritos lanzados a un mercado de consumidores e intérpretes.

Leonardo Sciacia, en su novela *La bruja y el capitán*, texto que recrea un juicio inquisitorial del siglo xvii, decía, a propósito de aquella época, que se vivía en una permanente y “perversa circularidad”: en este caso, entre las creencias populares nada ortodoxas y las demonologías oficiales de la Iglesia de la Contrarreforma, presentes en los textos inquisitoriales, que se manifestaba sobre las formas populares, las modificaba y legitimaba, para ser recreadas de nuevo en el uso público y vulgar, recuperadas como “hechicerías” que respondían de nuevo a las expectativas punitivas del Santo Oficio. Con respecto a la lírica cantada sucede algo similar, sólo que en el contexto de la cultura festiva, tan característica de un siglo que en América fue también el del definitivo mestizaje y sincretismo: las representaciones litúrgicas que pretendían ordenar la conducta y el comportamiento de las fiestas populares, a la postre no escapan de esta tendencia y se recrean en los bailes, danzas y saraos de muy diverso nivel, en tanto que éstas últimas intentaban acercarse a los modelos “cultos” y de salón. Desde las fiestas del Corpus Christi y los autos sacramentales, tan comunes a toda la América española, se van a derivar los carnavales y sus mojigangas, congas y comparsas callejeras, ofreciendo entonces salidas alternativas a la tradición rural, sentando las bases de las futuras modas y transformaciones.

Los espacios humanos y geográficos en los que se reproduce y se transforma este ir y venir, no solamente van a referirse a los diferentes contextos sociales y económicos, sino también en este caso, a los “cantares de ida y vuelta” que vincularán a las Españas, y en especial a las del sur, con las “Indias”, es decir, un continuo trasiego continental que prácticamente continuará hasta fines del siglo XIX, cuando concluye la existencia del imperio colonial español, y con ella la de esta permanente comunicación. La literatura novohispana del Siglo de Oro —desde Pedro Trejo y Fernán González de Eslava hasta Sor Juana Inés de la Cruz— es pletórica de lo que hoy pervive. Como aquellas *Zarabandas a lo divino*, que le causaron a Trejo un juicio inquisitorial, o las preferencias de Fernán González de Eslava en sus “Almonedas de disparate” que recuerdan las décimas de “La tienda”,¹⁶ o que se hallan vivas en el sur de Veracruz en estribillos que acompañan a las décimas “de justicia” en el son antiguo llamado *El Copeao*, como aquel de:

Esta es la justicia
que mandan a hacer,
al que por amores
se quiso perder.

Que recrea aquel pregón de “Esta es la justicia que manda a hacer Su Majestad...” con el que empezaban los pregoneros reales el anuncio de muchos eventos jurídicos en la América española del XVI. Como Sor Juana Inés de la Cruz, que cumple en una *letra* “el oficio de pregonar la muerte de la Virgen María”:¹⁷ “Esta es la justicia, oigan el pregón, / que manda hacer el Rey nuestro Señor...”. Las mismas *negrillas* recreadas en el cancionero de Sor Juana las encontraremos fijas en algunos estribillos del Caribe, en formas que van desde la rumba binaria hasta los restos del cancionero ternario caribeño, marcando, como veremos, la huella de antiguas conexiones entre el Siglo de Oro del Virreinato de México y las manifestaciones callejeras de La Habana, Santo Domingo, San Juan de Puerto Rico y otros puertos.

En Veracruz, muchos viajeros dieron fe de estos diálogos en verso entre lo popular, lo musical y lo literario. Hay que recordar, por ejem-

¹⁶ Cf. Fernán González de Eslava, *Villancicos, romances, ensaladas y otras canciones devotas...*, 1989.

¹⁷ Cf. Martha Lilia Tenorio, *Los villancicos de Sor Juana...*, 1999, pág. 107.

plo, los comentarios de Thomas Gage, hacia 1625, de las canciones del ciclo de Amarilis, con letra del mismo Lope de Vega (y posiblemente con la música de Gaspar Fernandes) —que eran interpretadas a la guitarra por el Prior del convento de San Francisco—,¹⁸ los saraos pecaminosos y las fiestas del Corpus y sus carnavales atribuidos en el mismo puerto a los excesos callejeros de la Cofradía de Negros de San Benito de Palermo. O bien, los textos de otros viajeros, como el relato de fray Francisco de Ajofrín, que aparecen hoy cosificados, “empaquetados” en la letra de algunos sonos o canciones de mar en tierra adentro... como aquel de cantar “Iza, Santa María, iza bizarra...”,¹⁹ o en la jerga evocada por Antonio de Guevara,²⁰ y que todavía aparece en los estribillos de *El Cascabel*:

Iza, marinero, iza,
 iza para Barlovento,
 yo también fui marinero
 y navegué contra el viento...
 iza, marinero, iza,
 iza para Veracruz,
 si la candela se apaga
 tus ojos me darán luz...

En todo esto, lo tradicional y lo popular se entretajan con lo literario en los combates de lo cotidiano, y su reflejo continúa como ruido de fondo del inmenso cancionero hispanoamericano. La conforma-

¹⁸ Thomas Gage, *Nuevo reconocimiento de las Indias Occidentales* (1625). “El buen prior [...] nos habló del amor que le manifestaban las señoras principales y las mujeres de los mercaderes más ricos, de su hermosa voz y de su habilidad consumada en la música. En efecto, para que no dudásemos de estas últimas prendas, tomó una guitarra y cantó una letrilla que el mismo había compuesto a una cierta Amarilis (sic), acabando con este nuevo escándalo de horrorizar a nuestros buenos religiosos que se afligían de ver tanto libertinaje en un prelado...”. La “cierta Amarilis” de Gage es en realidad una muestra de que en esos años eran populares en Veracruz los versos de Lope de Vega, sus canciones del “ciclo de Amarilis”. Mencionadas por Querol y Gavalda en su *Cancionero musical de Lope de Vega* (1986).

¹⁹ Francisco de Ajofrín, *Diario del viaje que hicimos a México fray Francisco de Ajofrín y fray Fermín de Olite, capuchinos* (1763), 1964.

²⁰ Antonio de Guevara, 1539, “De muchos trabajos que se pasan en las galeras”. Apéndice 1 de José Luis Martínez, *Pasajeros de Indias*, 1983.

ción de la cultura urbana, tanto en lo profano como en lo sagrado: los maestros de capilla de las catedrales, los espacios escénicos, las preferencias y modas en las ferias comerciales, el uso del tiempo libre en una sociedad en profunda transformación, y otros elementos ligados al comercio y las instituciones, le darán la coloratura a este inmenso teatro del mundo, donde la poesía cantada y danzada ocupa un lugar central y relevante.

Esta página dejada en blanco al propósito.

TERCER TIEMPO: DÉCIMAS, SONES Y AGUINALDOS



En la 153:

Baile de campesinos en la sabana de Bogotá, Colombia. R. Tonz Méndez, *Costumbres nacionales*, 1855, Biblioteca nacional de Madrid.

5. EL CARIBE ACOPLADO... Y VUELTO A DISPERSAR

*Entren, pues, todas las ninfas
y los ninfos que han de entrar;
que el baile de la chacona
es más ancho que la mar...*

MIGUEL DE CERVANTES
La ilustre fregona, 445

LAS MAREAS CADENCIOSAS

La acústica que el mar improvisa eternamente, el ruido circular e irrepetible de su pulso, el diálogo entre el viento y el estallar de las olas en los farallones apareja el canon de las modulaciones y las cadencias del habla, el ritmo de las caderas al andar. Imprime su huella sobre todo: el acento de la vida, el paso de las horas, los gustos y los sabores. El mar nunca idéntico a sí mismo, monta su escenario cambiante con las horas, respondiendo al reto de la naturaleza con nuevos argumentos, adaptándose y contrapunteando con el paisaje.

Este acompañamiento natural que se respira por los poros en el Caribe, hace que todos los lenguajes converjan en las repercusiones rítmicas que se decantan en la música, cuyo lenguaje simbólico está fuertemente relacionado, en muchos niveles, con el lenguaje natural mismo y con las condiciones de la vida material de los grupos humanos que lo producen. En sus orígenes, corresponde también con un descubrimiento primigenio, con el momento en que el hombre se descubre a sí mismo como un instrumento de música, a través de golpes, palmadas, sonidos, movimientos del cuerpo, gestos que acompañan por encima de la frase al lenguaje verbal, y más claramente en contextos religiosos, en rituales colectivos... Esto explica por qué, en el Caribe primigenio del siglo XVI, la comunicación y el sincretismo musical pudieron haber precedido a la conciliación lingüística y cultural que produjo las hablas criollas y los rituales compartidos. Y así como el *papiamento* o el *créole* combinaron léxicos, fonologías y estructuras gramaticales de tres continentes, las nuevas variantes musicales “de

mezcla” estaban ya concordando estructuras, ritmos e instrumentaciones, ajustando frecuencias armónicas del canto y creando nuevos productos y nuevas “mercancías culturales”.

En esta geografía en donde la improvisación es parte de la naturaleza del vivir, la creación continua e instantánea se da llanamente, siendo la base sobre la que se construyen los efectos sonoros, echando mano de todos los recursos y las desviaciones. Cualquier objeto se transforma en un instrumento, interactuando con el cuerpo y con la mente y cualquier motivo da pie al argumento poético. En la danza colectiva el mundo ya mestizado gira y la improvisación arranca, siempre por caminos inesperados, pero formando estructuras mayores reconocibles. Una conformación etérea, que tiene su propia tesitura repentina, permite que una forma poética como la décima se aclimate y encuentre un nicho de reproducción privilegiado. Tratar de desglosar y separar estos elementos con intenciones clasificatorias sería un ejercicio banal, pues una vez que las diferentes expresiones se fundieron, nuevos géneros y especies se explicaron solamente por sí mismos, y al igual que las lenguas de mezcla, adquirieron una originalidad y un localismo, que las hizo singulares desde un primer momento. Una vez flotando en la corriente, el pasado y los orígenes desaparecen.

LA NATURALEZA HISTÓRICA DE LA MÚSICA

Así como no hay lenguas “primitivas”, es decir, lenguas naturales que reflejen un estadio anterior en la conformación del lenguaje humano, no existen tampoco “músicas primitivas”, sino adaptación a contextos muy diversos en donde ocurre esta expresión universal de las sociedades humanas, siempre a partir de una complejidad de base, de un lenguaje natural complejo que es producto de una acumulación de siglos. Las variantes musicales presentes en el mundo, aun las más sencillas, pertenecen a la misma especie, es decir, comparten rasgos que son producto de una evolución común. Forman parte de sumas diversas, provincias musicales mayores y civilizaciones sonoras que han buscado ciertas formas preferenciales de expresión y que contienen siempre un conjunto mínimo de elementos compartidos. En esta variedad no es posible aplicar criterios de superioridad e inferioridad, sino simplemente criterios de diferencia y alteridad, exactamente como ocurre en los lenguajes naturales hablados. Y al igual que en éstos, existe una

unidad básica de la especie humana: todos sus sistemas de comunicación pueden ser compatibles en cuanto emplean un número finito y determinado de rasgos.

Así, ningún lenguaje musical existente, por primitivo que parezca y aunque tenga un número menor de elementos léxicos, deja de contener atributos que se refieran de una u otra manera a estos espacios mayores, es decir, a una historia cultural dada, en tanto que no existe música sin historia ni música al margen de la historia. Así, las secuencias armónicas varían de forma si se ubican en África, Europa o Asia, siguiendo patrones distintivos que se remontan ya a varios siglos de maduración. En el caso de América, las formas anteriores fueron destruidas, sufrieron modificaciones o sirvieron de base a los géneros mestizos del continente, pero no era la primera vez que ocurrían estos mestizajes musicales ni este echar mano de los restos para edificar nuevas estructuras.

Vista de esta manera, la regularización armónica de la música occidental “moderna”, que ocurre de manera muy consciente a partir del Renacimiento, no significa un estadio superior en sí sino uno de tantos caminos posibles acumulativos, relacionado, al igual que otros, con los itinerarios seguidos por una sociedad y una economía de gran dinamismo: conformando el tipo de música “occidental” más o menos culta y de registro escrito que acompaña muy claramente al nacimiento y desarrollo del capitalismo y de la burguesía como clase dominante, a sus concepciones filosóficas: al menos a las desarrolladas desde los siglos XVII y XVIII, y a todo lo que conforma la “música moderna”. Pero ningún itinerario histórico, y ni siquiera éste, está libre de cambios, fusiones y modificaciones permanentes. Y aun si le aplicamos a esta música occidental —antigua, renacentista, barroca y moderna—, una noción de progreso, una explicación unívoca y positivista,¹ observamos también que en este camino no sólo se ha enriquecido y modificado, sino que ha perdido también algunos elementos que existían en Europa en una etapa anterior y que en todo caso persisten como vestigios en la tradición popular americana.

¹ Por ejemplo, Adolfo Salazar, en “Músicas negras”, 1952, muestra una noción de “progreso” musical bastante positivista y eurocéntrica similar en esto a la del musicólogo argentino Carlos Vega.

Otro aspecto relacionado con los desarrollos históricos de los complejos musicales es la cuestión del contexto y de la permanente revalorización de sus rasgos: pues estos elementos o fisonomías en sí no tienen valor, es decir, lo tienen por el entorno y por el espacio/tiempo en que se producen, ya que ninguno es poseedor de un valor absoluto. Si algún atributo musical, digamos africano, se traslada de África a América, adquiere en el contexto americano una equivalencia diferente o modificada, es decir, una nueva valoración adecuada al medio. Así, instrumentos o vocalizaciones que jugaban un papel en una determinada provincia melódica, al desplazarse y reproducirse en otro contexto, adquieren diferente equivalencia y otro significado, se insertan dentro de otro lenguaje y en un nuevo sistema de referencia.² Es esta naturaleza adaptable del lenguaje melódico la que le confiere a la música una gran riqueza y, al mismo tiempo, una gran capacidad de atraer y conservar elementos válidos para la reconstrucción histórica.

La música tiene pues una naturaleza auténtica determinada por los medios sociales, culturales y económicos, está sujeta a los cambios individuales y está bullendo en relaciones de significación que dependen de una enorme multitud de factores. Por ello, su función primera no debe ser buscada en la estética abstracta, sino en la eficacia de su participación en una regulación social históricamente determinada. Está fuertemente sujeta a los itinerarios y complejos económicos que hemos descrito, por ejemplo, en los cambios musicales que se dan a partir del Renacimiento (la aceptación del semitono, la regulación modal, la expulsión del “Oriente”...), que deben ser vistos en relación con la expansión comercial, con una regulación social mayor, y con hechos históricos concretos, como la expulsión de los moriscos y los judíos sefarditas de España, la conquista de América y la expansión del mercado europeo hacia África y Asia, etcétera. Para el caso del Caribe y el imperio español, y como hemos visto, muchas de las transformaciones están mediadas además por los procesos de colonización y de mestizaje, los que crearon inmensas posibilidades expresivas y diversos acomodos regionales.

² Sería el caso de algunos instrumentos africanos revalorizados en América, la adopción e intercambio de escalas entre América, África y Europa, o, por ejemplo, el “arte de zalamar”, que se traslada de los aires marineros a las canciones de ordeño, cambiando su función y su medio original.

Lo tradicional juega en esto un papel primordial, pues se convierte también en un lenguaje común y depende de estos contextos. Lo tradicional tiene además la característica de estarse reproduciendo constantemente y generar de inmediato una apariencia de estar al margen de la historia: una naturalidad producto del clima creado por su repetición. Lo tradicional es lo que ha permitido, antes de la irrupción de los medios masivos de comunicación, la transmisión más o menos fiel de los elementos culturales generación tras generación. En sentido contrario, lo tradicional —sobre todo después del siglo XVIII—, tendió a ser relegado y arrinconado en los espacios rurales, reproduciéndose bajo formas repetitivas y carentes de interés para quienes lo veían desde fuera de sus nichos sociales. Así, entre los factores que contribuyeron al desarrollo de la música popular, expandida más allá de lo tradicional, se encuentran la aparición y el crecimiento de una clase media, culta y deseosa de comprometerse con las nuevas formas, inmersa en los procesos de urbanización que plantearon nuevas necesidades a estas clases y algunos otros elementos favorables, como la producción en masa de instrumentos capaces de tocar acordes sistematizados —como la guitarra o el piano—, el desarrollo de métodos nuevos y menos costosos de edición musical. Un arte que se valía de aires y canciones sencillas que podían difundirse ampliamente en forma de partituras baratas, libros, hojas sueltas y “literatura de cordel”, que creó modas sucesivas y efímeras que se hicieron de un mercado de consumo generalizado y doméstico. Aunque a su turno, muchas de estas formas emprendieron el camino de regreso, incorporándose de nuevo a lo tradicional.

DIVERTIMENTO DE LOS RITMOS FUNDAMENTALES

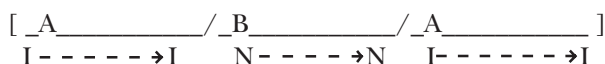
Pero hasta aquí hemos hecho muchas referencias a la estructura rítmica, al pulso de las cadencias que definen las influencias de una parte a otra, de un nivel social y cultural a otro. En el gran conglomerado geográfico que conforma el Caribe las transformaciones musicales a partir de los ritmos es fundamental. Habría entonces que descifrar ese código de tiempo musical de manera un poco más precisa.

Por ejemplo, los ritmos binario y ternario son las dos formas musicales fundamentales para todo lo que hemos estado reseñando, y habría que definir las con más precisión. La primera consta de dos par-

tes y la segunda de tres. Esto, que parecería obvio, no nos dice sin embargo absolutamente nada si no lo colocamos en un contexto histórico más específico, que es el de la paulatina urbanización y complejización de los espacios portuarios que conformaron el escenario de las representaciones caribeñas en el terreno de la música, el canto y la danza. O también, si no lo colocamos en el contexto de la evolución de la música escrita occidental: lo azaroso que significó, por ejemplo, la evolución de la música europea entre los siglos XVI y XVIII y su paulatina binarización, sobre todo al popularizarse. El cenit en el cultivo de la forma binaria simple llega en el Barroco pleno y en el tardío, que la utilizan en la mayoría de los movimientos derivados de las danzas y en muchos otros tipos de movimientos, secciones y secuencias: y que poco a poco se traslada a la música popular, coincidiendo en América con la binarización de la música africana y la emergencia, a fines del XVIII, de una música popular binaria, amulatada y basada en danzas europeas de salón, como la contradanza (*country dance*), el minué (*minuet*), el paspié (*passepied*), el rigodón (*rigaudon*), etcétera, que constituían una segunda fusión después de lo ocurrido en el XVI con la zarabanda, la chacona y otras danzas y estilos. La mayoría de estas danzas llegaron al Caribe español (Cuba, Colombia, Venezuela y Veracruz, principalmente) a través del Caribe francés e inglés, muchas veces ya binarizadas y mestizadas: bajo formas comunes que darían pie, ya en el XIX a la habanera, las boleras, la “danza” y el danzón.

En suma, ambas formas representan dos aproximaciones muy diferentes a la estructura musical.³ La forma ternaria —más característica del Barroco temprano—, consta de tres partes en donde la primera y la tercera son idénticas o similares y en donde la segunda contrasta con ambas. Se puede representar entonces bajo la fórmula ABA, en donde las dos partes A concluyen en la tonalidad de la tónica, generalmente después de una modulación central a una tonalidad afín, o a varias. Así, en contraste con la forma binaria, la ternaria tiene una estructura cerrada: es decir, las dos partes A y a veces la B son completas en sí mismas, no interdependientes o complementarias. Un movimiento ternario (en donde N significa nueva tonalidad o tonalidades) actúa de la manera siguiente:

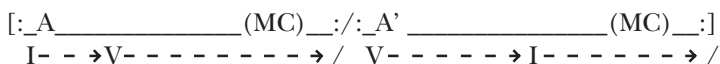
³ Las definiciones rítmicas las hemos tomado básicamente del apartado “forma binaria y ternaria”, del *Diccionario de Música Harvard*, editado por Don Randel (1978), pp. 163-165.



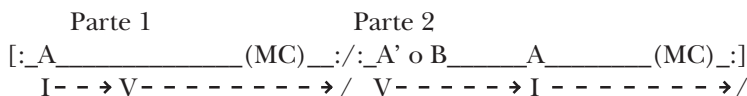
En la música escrita del Barroco aparece de manera más característica en el “aria da capo” de finales del XVII y principios del XVIII, en la alternancia minueto (o scherzo)-trío-minueto, propio de la sinfonía y de otros géneros instrumentales. En el Barroco temprano y “popular” llega a constituirse en la forma predominante, pues es la que ofrece mayores facilidades iniciales de adaptación e interpretación, por ejemplo, en los sincretismos musicales americanos del siglo XVI (la zarabanda, la pavana, etcétera). De manera contraria, la forma binaria es un ejemplo típico de estructura tonal “abierta”. En ella, las dos partes se repiten. La primera va generalmente de la tónica a una tonalidad afín, la de la dominante si la tónica es mayor, o la del relativo mayor —o aun, la de dominante menor—, si la tónica es menor. La segunda parte invierte el sentido, yendo de vuelta a la tónica, ya sea directamente o a través de tonalidades adicionales. Es por ello que la mejor simbolización sería AA’ (y más precisamente AAA’A’) y no AB simplemente. El siguiente diagrama sería el de una estructura binaria simple (no reexpositiva) en modo mayor. Aquí, los números romanos son las tonalidades, las flechas indican las modulaciones y MC sería igual a “material conclusivo”:

Parte 1

Parte 2



Ésta sería, sin embargo, una forma simétrica. La forma binaria asimétrica o reexpositiva se hizo más común en la música escrita a partir de inicios del siglo XVIII y pudo adaptarse mejor, en las danzas populares, con los ritmos binarios procedentes del África, lo cual generó, por ejemplo en Cuba, formas primitivas del “son” y de la rumba. Fue entonces cuando los compositores comenzaron a introducir frecuentemente un regreso coordinado del tema principal y de la tonalidad de la tónica dentro de la parte 2 de las formas binarias, produciendo una forma recapitulante asimétrica:



Una forma de rumba, el *guaguancó*, ofrecería un patrón recurrente similar, en este caso neoafricano, que se pudo “cubrir” y “blanquear” de muchas maneras en las orquestaciones de salón populares que se generalizaron desde fines del siglo XVIII, sirviendo de base rítmica a los bailes de salón y coincidiendo con la binarización asimétrica que venía sufriendo la música europea escrita, lo que facilitó esa segunda fusión que permitió los bailes amulados del XVIII y el XIX. Y es que en África y en Europa, y en un proceso dirimido en América, coincidían dos procesos de binarización diferentes pero paralelos y a la postre coincidentes. Esta pauta, en el *guaguancó*, puede ser tocada por uno o dos tambores a diferente altura, por el golpe de un patrón discontinuo con dos baquetas en el borde de otro tambor, mientras el cantor principal golpea dos “claves” de madera dura ofreciendo además otro patrón alterno,⁴ cuya combinación de 4/4 formaría un todo complementario e integrado.



Y es en este tipo de intersticios rítmicos y melódicos por donde la fusión de músicas neoafricanas y europeas pudo compatibilizar elementos y generar las llamativas formas americanas que tanto impactaron en los bailes de salón europeos y en una parte de la música escrita del Barroco. Para esto, hubo de darse la confluencia de la misma tendencia hacia lo binario tanto en la música europea como en la africana. El suelo americano, pero en especial el Caribe, ofreció el componente geohistórico y humano para esta transformación, que,

⁴ Véase: Peter Manuel *et al.*, *Caribbean currents...*, 1995, pp. 24-25.

como veremos, tuvo consecuencias sobre el cancionero ternario colonial y causó su dispersión posterior.

Otro elemento de base que puede explicar un incremento de la capacidad sincrética de los géneros americanos es el uso generalizado de la improvisación, algo que fue característico de la música y la lírica americana desde el siglo xvi y que permite que los géneros y las especies se estuvieran enriqueciendo de manera constante. Asimismo, en el Caribe, la bimusicalidad parece haber antecedido a la fusión y al sincretismo melódico y rítmico, pues en un principio se dio la total participación de los ejecutantes en dos o más sistemas musicales disímiles y paralelos, como si los músicos e “intérpretes”⁵ fueran hablantes bilingües que poco a poco empezaran a sincretizar los elementos de ambas estructuras a partir de los componentes comunes. De una generación a otra, estas interacciones se fueron traduciendo, naturalizando e implantando en el curso de lo tradicional, con una rapidez similar a la de la formación de las lenguas de mezcla, creando una música criolla que iba penetrando por los intersticios que hacían posible las diversas interacciones —y que permitía transmitir las nuevas sensaciones—, hasta que estas diferencias se fueron haciendo cada vez menos visibles y más naturales y compartidas por “comunidades tradicionales de habla”, en este caso musical, dando origen a los nuevos géneros, especies, ritmos y cadencias: y cuya gama iba desde los estilos más ternarios e “hispanicos” a los más binarios y “africanos”. El mensaje de estos géneros fue algo nuevo y floreciente, adecuado a las distintas realidades de un nuevo medio geográfico y social.

Los puntos comunes de los lenguajes europeo, americano y africano, los que permitieron esta variedad de fusiones, se refieren sobre todo a los ritmos, las melodías y al estilo musical. Hoy podemos decir que fue el África subsahariana, de donde procedía la mayoría de los esclavos traídos a América, la que incorporó la mayor parte de los rasgos de fusión, pues es un subcontinente cuya música está gobernada por una serie de principios básicos y formas comunes, destacando sobre todo la riqueza rítmica.⁶ La inmensa mayoría de los estilos africanos están así sujetos a una estricta aplicación de compases binarios,

⁵ Aquí esta palabra tiene el doble sentido de “interpretación” y de “traducción” de un lenguaje musical a otro.

⁶ Véase el capítulo “África”, del *Diccionario de Música Harvard*, 1978, pp. 21-31.

ternarios y binarios compuestos (además de los patrones arrítmicos). El acompañamiento del canto con las palmas de las manos —que ha sido común también en Andalucía—, proporciona una estructura unitaria, pero la ejecución instrumental, que incluye sobre todo conjuntos de percusión, comprende casi siempre la interacción de líneas independientes en el marco de un principio rector (como en el *guaguancó* afrocubano), una técnica definida como polirritmia. Las influencias de la música musulmana, sobre todo en el norte del África occidental, interactuaron también en América con los sustratos “orientales” de la península ibérica, creando todo un “efecto de espejos”. Asimismo, el compás más característico de la música africana tiene hasta doce partes, lo que hace posible una gran variedad de efectos de hemiolia —o “estilo sesquiáltero africano”—, tirando por tierra todas las interpretaciones que fueron comunes a los musicólogos de la primera mitad del siglo xx, acerca del supuesto “primitivismo” de la música africana.⁷

Así también, el estilo sesquiáltero africano fue absolutamente compatible con el sesquiáltero del ternario español, que es paralelo aunque más limitado en sus combinaciones métricas. Para explicar la retención histórica del ternario en los cancioneros de América Latina, Pérez Fernández considera que ésta proviene no sólo de la hegemonía del componente “hispano”, cualquiera que éste sea, sino también de la fusión primigenia con el sesquiáltero africano:

A esto se suma una estructura de frase común, en lo esencial, a ambos sistemas, lo que les confiere una efectiva compatibilidad. Aquí el factor hispánico, donde está ausente la propensión a binarizar los ritmos ternarios, inhibe el desarrollo de la tendencia binarizadora de que es portador el africano. En estas circunstancias ocurren a veces binarizaciones parciales y, con más frecuencia, aparecen formas sólo incipientes y muy restringidas de binarización. Por consiguiente, hay una gran tendencia a la retención de los patrones rítmicos y de los esquemas métricos ternarios que el africano aportó a este proceso transcultural.⁸

⁷ Esta música muestra además, en su complejidad, antiguas conexiones con el Medio Oriente, la Grecia antigua y la India.

⁸ Rolando Pérez Fernández, *La binarización de los ritmos ternarios africanos en América Latina...*, 1986, pág. 17.

Esta y otras posibilidades de fusión contradicen lo que se pensaba acerca de las dificultades de entendimiento entre lo africano y lo europeo, destruyendo varios mitos que se crearon con respecto al aporte del continente negro en el mestizaje musical americano. En esto, el primer estereotipo que cae por tierra se refiere a la creencia de que la música africana es binaria o “imperfecta” y la europea ternaria, es decir, “perfecta” (esto en cuanto a la secuencia rítmica abierta o cerrada, asimétrica o simétrica...), cuando en realidad la música africana posee todas las formas, constituyendo un lenguaje propio y original. Así y por ejemplo, Garay, al analizar la música panameña, consideraba a la cumbia (binaria) naturalmente africana y a la mejorana (ternaria) “de origen indoeuropeo”.⁹ Esto implicaba también, para cierta generación de musicólogos, un criterio de calidad, en donde la música africana representaría un estadio más “primitivo”. Este “primitivismo”, según Carlos Vega, hizo que los músicos africanos acogieran la música binaria de los trovadores europeos, lo cual constituye una contradicción si consideráramos a la música europea como más desarrollada.¹⁰

Otro estereotipo común se refiere a que el aporte africano se da exclusivamente en el ritmo y las percusiones, cuando existen también muchas evidencias de una fuerte presencia melódica: que va a reaparecer en instrumentos idóneos americanos, como el arpa, o en géneros afroamericanos de extrema complejidad melódica, como el *blues*. Sin embargo, toda la riqueza del África como “continente musical por excelencia” se refiere mayormente a materiales complejos colocados en una estructura finalmente dualista (coro-respuesta, preferencias binarias, alternancia binario-ternario, etcétera). El sistema armónico, por ejemplo en las *mbiras* de teclas pulsadas con los pulgares, facilita la homofonía, las escalas separadas por una octava y una quinta, lo cual lo hace semejante y compatible con el sistema europeo.¹¹

⁹ Narciso Garay, *Tradiciones y cantares de Panamá...*, 1930, pág. 176.

¹⁰ Rolando Pérez Fernández (*La binarización...*, 1986, pág. 125), anota sobre esto: “[...] el sistema rítmico binario de la franja oriental americana es de origen africano y no europeo. Además, no es primitivo, sino muy por el contrario, se desarrolla a partir del subsistema ternario africano que representa en sí mismo un alto grado de desarrollo”. Pérez Fernández anota también que la música afrocubana es sobre todo binaria en las danzas y géneros seculares, es decir, los que no están asociados al culto. Las formas ternarias evocan en los músicos afrocubanos, formas tradicionales más antiguas en la propia África.

¹¹ Lo que permitió, por ejemplo, la incorporación musical de la marímbula a los patrones europeos.

Esta compatibilidad armónica fue otro de los elementos que facilitaron el sincretismo afroeuropeo en América, y está en el trasfondo de muchos procesos.¹²

Por su parte, las escalas indígenas americanas —pentatónicas, tritónicas y otras—, así como varios tipos de canto polifónico y solista de las tradiciones mesoamericanas, chibchas y circuncaribeñas, están en el sustrato de la fusión con las formas europeas y africanas, principalmente en México, Colombia y Venezuela, en donde persisten grupos indígenas que siguen practicando una música mestiza llamada “indígena”, con instrumentos más o menos autóctonos (de percusión, de frotamiento, de viento y arcos musicales) y europeos adaptados (generalmente de cuerda y viento) —música generalmente reelaborada por estos grupos en el siglo xvii—, un poco más marcada por el piso original americano que los géneros híbridos popularizados en el periodo colonial.

LAS RAÍCES, LOS DERIVADOS Y LAS EXPRESIONES

Entre las variantes que dieron origen al cancionero ternario caribeño se encuentran grupos de significación andaluces, lusitanos y africanos. Estos elementos estuvieron interactuando de manera diversa desde el descubrimiento hasta finales del xvi sin conformar todavía géneros particulares. Éstos en realidad no serán visibles sino hasta un siglo después. Mientras, en el nicho móvil de la *Carrera de Indias* se dio un gran intercambio entre los tres continentes involucrados en la colonización de América. Es así como hacia la segunda mitad del xvi aparece el ciclo —y la primera moda en Europa— de las danzas “indianas” y “amulatadas” que no tienen un punto preciso de arranque, o cuyo origen sea posible ubicar en algún lugar (debido sobre todo a que eran parte de un lenguaje ternario común del Gran Caribe). Estas expresiones originales de los primeros momentos de la fusión tuvieron eso sí un enorme valor en relación con la identidad de los diversos tipos de criollos americanos y están definitivamente en el origen del cancionero ternario que se haría tradicional en América. Desde un principio estas danzas fueron asociadas —por ejemplo, por la ma-

¹² Como por ejemplo, en el hecho de que el arpa diatónica americana haya adoptado giros melódicos de las *mbiras* y las *koras* africanas.

yoría de los autores españoles e iberoamericanos del Siglo de Oro— a la *Carrera de Indias*, pues en ella se dinamizaron y desarrollaron sin denominación de origen, aun cuando autores contemporáneos o posteriores hayan intentado inscribirlas a ciertas regiones americanas, africanas o andaluzas. Como productos nuevos asociados a determinadas identidades, fueron también objeto de mistificación y falsificación.

Las principales danzas “indianas amulatadas” del xvi, como las llamaron los autores del Siglo de Oro, fueron la chacona, la zarabanda y la pavana,¹³ todas de patrón ternario y supuestamente desenfadadas, alegres y asociadas por estos autores al supuesto y estereotipado nuevo *ethos* del español americano, del indiano y el criollo. Adolfo Salazar, por su parte, ha insistido más bien en un origen medieval de estos géneros, popularizados por la expansión del comercio y los descubrimientos. Así, la chacona derivaría de la canción provenzal (chançon, chançona), siendo más bien el estribillo “vida bona”, por lo demás bastante gallego-portugués, el que se origina en la *Carrera de Indias*.¹⁴ Esto viene a cuento porque hay incluso quien sitúa su origen en el puerto novohispano de Tampico,¹⁵ por aquella referencia muy citada del entremés *El Platillo* (1599) de Simón Aguado,¹⁶ escrito para las bodas de Felipe II:

Chiqui, chiqui, morena mía
Si es de noche o si es de día.
 —Vámonos vida a Tampico
 antes que lo entienda el mico,
 que alguien mira la chacona
 que ha de quedar hecho mona.

¹³ Aunque también aparecen en esta categoría otras danzas, como el pasacalle, el zambapalo y otras.

¹⁴ Cf. Adolfo Salazar, “sobre los orígenes de la chacona”..., 1946.

¹⁵ Por ejemplo: José Antonio Guzmán Bravo, *La música en México...* Tesis, 1974.

¹⁶ Aguado gustaba siempre de usar personajes “negros” hablando formas pintorescas y estereotipadas de “afroespañol” caribeño, como en su entremés llamado *Los Negros*, algunas de cuyas frases aparecen en el estribillo de un son jarocho antiguo llamado precisamente *Los Negros* o *Los Negritos*: “Jesús María que me espantá, / cómo hacen los negros pa trabajá, / comiendo yuca con carne asá, / jajá, jajá, jajá, jajá... / Gurumbé, gurumbé, / gurumbé, gurumbé, / que jace nublao y quiele llové, / gurumbé, gurumbé, / gurumbé, gurumbé, / de teque manequé / chuchú mayambé”. La última parte de este estribillo veracruzano —que podría ser firmado por Nicolás Guillén— aparece en otros entremeses del xvii, como los recopilados por Cotarello y Mori.

Y más comúnmente a la famosa copla de Lope de Vega en *El amante agradecido*, que generalmente se usa como prueba para resaltar este origen americano de una danza que llegó supuestamente a Andalucía por la vía postal de la *Carrera*:

*Vida bona, vida bona,
esta vieja es la chacona:
De las Indias a Sevilla
ha venido por la posta.
En esta casa se alberga,
aquí vive y aquí mora.*

En realidad, esta danza fue muy usada y sus coplas obedecen a un patrón octosílabo y a un estribillo similar que se repite en Europa y América. Cervantes en su *Ilustre fregona* usa por ejemplo la secuencia siguiente:

*Esta indiana amulatada,
de quien la fama pregona
que ha hecho más sacrilegios
e insultos que hizo Aroba;
ésta, a quien es tributaria
la turba de las fregonas,
la caterva de los pajes
y de lacayos las tropas,
dice, jura y no revienta,
que, a pesar de la persona
del soberbio zambapalo,
ella es la flor de la olla,
Y que sola la chacona
encierra la vida bona.*

Siguiendo entonces una secuencia que aparecerá en versiones musicales de la época —de apariencia más tradicional—, como la referencia que hace el poeta italiano Marini en su *Adonis*, acerca de lo impío y profano de una danza atribuida a la Nueva España (“Chiamo questo suo gioco empio e profano, *Sarabanda* e *Ciaccona* il novo Ispano”), o como en una chacona americana de Juan Arañes, ya en pleno siglo XVII:

Un sarao de la chacona
 se hizo en el mes de las rosas
 hubo millares de cosas
 y la fama lo pregona
A la vida, vidita bona,
*vida, vámonos a chacona...*¹⁷

O en la “chacona sobre el cruzado” del método de Luis de Briceño,¹⁸ que recuerda la forma anterior:

Antes que en tu blanca tez
 marzo, abril y diciembre
 Hagan surco adonde siembre
 cansancio, edad y vejez:
 Parte, morena, esta nuez
 antes que se torne vana
 que la mejor avellana
 si la guardan se ratona...
Vida, vida, vida bona,
vida, vamos a chacona

Ya para el siglo xvii, muchas de estas formas se expresarán en el género de las *zarabandas* y el muy asociado de las *negrillas* o *negros*—y aun en los llamados *guineos*—a las que recurrieron casi todos los autores americanos. Y al parecer, la zarabanda más antigua es la compuesta en México por Pedro de Trejo en el siglo xvi, lo cual le valió un juicio inquisitorial.¹⁹ En México, por ejemplo, se distingue en la creación musical criolla de Juan Gutiérrez de Padilla (1590-1664), na-

¹⁷ Robert Stevenson, *A Guide to Caribbean Music...*, 1975.

¹⁸ Luis de Briceño, 1626.

¹⁹ Sobre todo por el estribillo: “El Criador es ya criatura,/ zarabanda, ven y dura”. Pedro de Trejo, *Cancionero general...*, 1981, pp. 73-74 (“La Zarabanda, glosada a lo divino por el autor”). De la zarabanda dice el insustituible Sebastián de Covarrubias (1611), que es un “baile bien conocido en estos tiempos, sino lo hubiera desprivado su prima la chacona; es alegre y lascivo, porque se hace con meneos del cuerpo descompuestos”. Briceño (1626) reproduce también en su método una “zarabanda española muy fácil”, con el estribillo: “Ándalo zarabanda/ que el amor te lo manda, manda” y cuya primera copla es: La zarabanda está presa/ de amores de un licenciado/ y el bellaco enamorado/ mil veces la abraza y besa./ Mas la muchacha traviesa/ le da camisas de Holanda:/ Ándalo zarabanda...”.

tivo de Málaga y maestro de capilla en Puebla desde 1629, quien tuvo una especial debilidad por los villancicos y las *negrillas*, así como por varios géneros de danza más o menos populares. La misma Sor Juana Inés de la Cruz compuso varias letras de villancicos, para las navidades de 1678, 1680 y 1689 —compuestos para ser ejecutados en Puebla—, que fueron musicalizados por Gutiérrez de Padilla. Estas composiciones estereotipadas no sólo se referían a lo “negro”, sino que incluían también imitaciones literarias de lenguas de mezcla y grupos étnicos de todo el imperio: gallego, portugués, náhuatl, vizcaíno, “guineo”, lengua criolla de Puerto Rico, e incluso, “chabacano”, un *pidgin* español de las islas Filipinas. Otro compositor, de origen portugués y predecesor de estos estilos, fue el maestro de capilla de Oaxaca Gaspar Fernandes (1566-1629), quien compuso unos 250 villancicos en español, portugués y náhuatl de Tlaxcala, así como varias composiciones de tipo *negro*, *guineo* y *negrillo*, basadas en tradiciones musicales afrohispanicas que estaban repetidamente incorporándose al “folclor negro”, con efectos pintorescos tomados de las lenguas criollas afroespañolas y de las danzas tradicionales del Caribe. Un ejemplo de una “zarabanda” o “guineo a cinco” de Fernandes, fechado en 1629, dice en su estribillo lo que podría ser toda una rumba moderna:

Zarabanda tengue que tengue,
Sumbaca, susú cumbé,
cucumbé,
Esa noche branco seremo,
Oh Jesús, qué risa tenemo,
Santo Tomé.
Qué risa tenemo,
qué risa, Santo Tomé,
Santo Tomé, que Santo Tomé...²⁰

²⁰ Fragmento de una partitura reproducida por Stanford (*El villancico y el corrido mexicano...*, 1975). El habla afroespañola hace aquí referencia al *cumbé*, o “danzas de ombligo con ombligo”, de donde derivan nombres musicales como cumbia, maracumbé, chuchumbé, etcétera, que están en el origen del “vacunao” afrocubano y de la macumba afrobrasileña. Palabras criollas como “branco”, o “Santo Tomé”, se relacionan con el mundo “afroportugués” en una época dominada por la trata negrera de los *asientos* portugueses de Angola y Santo Tomé, en la costa occidental de África. Sus términos “negros” provienen de las lenguas del grupo bantú.

Las estructuras rítmicas de estas piezas “negras” de la Nueva España, llenas de un contenido cultural específico, han podido ser reconstruidas gracias a los compositores de la época y a la fascinación que ejercían en su momento. Sus nombres reflejan además la relación del Virreinato mexicano con el Caribe: “puertorricos”, “panamás”, etcétera.²¹ Y su forma literaria es musical de por sí, pues su música está dentro de una secuencia verbal y métrica que permite imaginarla. Como en el ejemplo anterior o en el estribillo del conocido villancico de Sor Juana: “Tumbala-lá-la, tumbala-lé-le/ que donde va Pilico escrava no quede...”.²² Según Béhague:

Los rasgos musicales del *negro* del siglo xvii son un ritmo vivaz de 6/8 con fa o do mayor como tonos casi exclusivos y la práctica responsorial de solista versus coro. Aunque es imposible señalar una estructura formal precisa para cada uno de los diversos tipos de villancicos, la forma presenta alternadamente un *estribillo* (refrán) y varias *coplas* (cuplés o estancias), un *responsión* (refrán coral breve) o una *respuesta* (refrán de solo). Una *negrilla* de Padilla y un *siolo flasiquiyo*, a 4 y a 6 (1653), ilustran el típico villancico de Navidad cultivado en la Nueva España en el siglo xvii. Las sistemáticas síncopas de principio a fin, además del texto mismo, constituyen los rasgos negros de la pieza, que parece seguir la forma conocida como *el canario*, nombre que refleja la importancia de las Islas Canarias en el comercio de esclavos en los siglos xvii y xviii.²³

En todo caso, esto refleja la importancia de la Nueva España como centro de difusión y recomposición de las músicas cultas y tradicionales que van a generalizarse en el Caribe, sobre todo a lo largo del xvii, un centro de captación de lo “negro” en la música

²¹ El impacto del afroespañol caribeño en México es mayor de lo que generalmente se acepta. Por ejemplo, la típica palabra polisémica mexicana *chingary chingada*, provienen de un verbo bantú en el mismo sentido, *xingar*, y subsiste bajo la misma forma en Brasil (en donde significa “molestar” u “oprimir”).

²² Sobre la riqueza y complejidad de los villancicos de Sor Juana, véase el estudio de Martha Lilia Tenorio, *Los villancicos de Sor Juana...*, 1999.

²³ Gerard Béhague, *La música en América Latina...*, 1983, pp. 49-52. Sobre este tema véase también: Robert Stevenson, *Christmas Music from Baroque México...*, 1974, pp. 118-123. *El Canario*, que se conserva en México como un son huasteco, era, según Cotarelo una danza ternaria, zapateada y palmeada, que inspiró muchas piezas escritas de la música iberoamericana del Barroco.

escrita y el teatro, así como un lugar en donde se manifiesta la fuerte presencia de formas “villanescas” y “popularescas”, tales como el villancico y la jácara, que van a dar origen a la secuencia coro-estribillo de los “sones de la tierra” y los corridos mexicanos. Hay que insistir también en que los géneros *negros* de la Nueva España (*negrillas*, *guineos*, *puertorricos*, *panamás*, *chiqueadores*, *zarambeques*, etcétera) son el pálido reflejo en la única música escrita que ha llegado hasta nuestros días, de lo que pudo ser la riqueza musical del Caribe insular y de Tierra Firme del siglo xvii, ya en el terreno de lo popular y lo tradicional. Lo expresado por los poetas y compositores novohispanos del periodo es una especie de “ruido de fondo” que estaba captando una música y tradiciones vivas que por oleadas llegaban al Virreinato de México, ayudando incluso a la identidad criolla de estos creadores de música y poesía escrita. La estrecha conexión entre las *negrillas* y *guineos* y los géneros afrocubanos modernos, percibida por Argeliers León, y en su momento puesta muy en duda, resulta nada descabellada si consideramos a la Nueva España como un eje articulador de la cultura del Gran Caribe.

El papel de Cuba en todo esto resulta fundamental, pues La Habana, como centro rector del *tornaviaje* de la ruta de las flotas y los galeones de la *Carrera*, fue en el periodo colonial uno de los laboratorios más densos de las diversas etapas de fusión de lo europeo y lo africano en varios aspectos de la cultura: generando pisos tradicionales, desarrollos populares e incidiendo sobre una música escrita, que en el caso de las Antillas Mayores y a diferencia de México, se halla por lo general desaparecida. Entre “lo negro” y las formas cultas surgirán entonces las formas ya más regularizadas del cancionero ternario, que van a ser aún más visibles, como géneros tradicionales, desde fines del xvii y principios del xviii.

LOS GÉNEROS PRINCIPALES

Tanto la formación como la estratigrafía de la provincia folclórica caribeña están compuestas de circuitos diversos y de regiones distintivas. Esta configuración de los circuitos refleja las secuencias de la formación original de los géneros dentro del cancionero ternario y, sobre todo, sus fronteras históricas. Además, revela las estructuras geográficas que fue configurando el comercio intercaribeño, en la

medida en que las relaciones se sedimentaban. Haciendo un recuento muy general de los géneros del piso ternario caribeño, empezáramos con Venezuela en el extremo sur, en donde la mayoría de los géneros regionales campesinos, con excepción de los más afrovenezolanos del litoral Caribe, son de esta inmensa familia y tienen allí una enorme diversidad y riqueza.²⁴ El principal es el *joropo*, más típico de la región llanera, ejecutado con arpa, cuatro y maracas y que en el siglo XIX se conoció como *fandango redondo*. Originalmente, tanto *joropo* como *fandango* eran términos que no solamente se referían al género de canto y baile, sino también a la fiesta o reunión en que estos géneros se ejecutaban. En el folclor llanero, y alrededor del *joropo*, hay multitud de aires y danzas (*pasaje*, *galerón*, *seis por derecho*, *zumba que zumba*, etcétera). Este complejo en particular tiene una enorme similitud con algunas variantes del *son jarocho* en la costa de Veracruz, muy posiblemente debido al intenso tráfico comercial del cacao venezolano, de La Guaira y Maracaibo, hacia el puerto de Veracruz desde mediados del siglo XVII.²⁵ Un tráfico que dejaría su huella en la feria de Jalapa y en la “feria del cacao” del puerto, y que fue acrecentándose hasta significar 64% del comercio veracruzano en la segunda mitad del XVIII. Las diversas formas de acompañamiento de la décima, como el *galerón*, las *fulías* y otros géneros venezolanos pertenecen también al ternario, así como el muy característico *polo* y el *punto de navegante* de la isla de Margarita. Al mismo cancionero, pero en vías de binarización, pertenecen diversas variantes de aguinaldos y *parrandas*. En Venezuela, a diferencia de Colombia o de Cuba, la distinción entre el ternario y los géneros neoafricanos no es tan marcada: por la composición histórica del mestizaje, porque estos últimos géneros no son sola-

²⁴ En la bibliografía final se anotan multitud de trabajos de Luis Felipe Ramón y Rivera, Isabel Aretz, Rafael Salazar y otros musicólogos que cubren todos los estilos.

²⁵ Un tráfico iniciado allí por la comunidad afroportuguesa, de judíos sefarditas de Angola, Portugal y la “raya de Portugal” en Extremadura, que controló el comercio, los asientos esclavistas y el tráfico del cacao venezolano entre 1580 y 1640, año en que fue desarticulada por la Inquisición (a propósito de la llamada “rebelión de Portugal” encabezada por el duque de Braganza). En la Nueva España se exacerbó el antisemitismo, la destitución del virrey duque de Escalona (primo del de Braganza y ligado a la comunidad sefardita) y el arribo al poder del obispo de Puebla Juan de Palafox. El Veracruz afroportugués del periodo compartió entonces rasgos comunes con los puertos de San Juan de Puerto Rico, Caracas, Portobelo y Cartagena de Indias, dominados comercialmente por la misma comunidad.

mente binarios y por la gran variedad de danzas que cubren todo el territorio. Un ejemplo de esto sería el complejo de danzas del *tamunangue*, en el Estado Lara, que está atravesado por las dos formas. Otros géneros ternarios y tradiciones festivas, como el *pasaje*, el *bambuco*, los cantos de arreo, los *velorios*, los aires de carnaval, las danzas de diablos y las *pavanas* y *pasacalles* se comparten e interpenetran gradualmente con el oriente colombiano. En el oriente venezolano, por su parte, —Carúpano, Cumaná y la isla de Margarita—, existe una fuerte influencia canaria debido a las migraciones permanentes y una interacción mayor con cierto folclor “hispano” de la isla inglesa de Trinidad y, por supuesto, con los géneros campesinos de Puerto Rico.

En la vecina Colombia los géneros del cancionero ternario tienen una distribución más limitada e irregular, pues interactúan fuertemente con los binarios afrocolombianos de las costas del Caribe y el Pacífico, los que como la cumbia y el vallenato, han logrado popularizarse en toda América Latina y que se distinguen bastante del cancionero “hispanico”. Así que allí los géneros ternarios se despliegan desde la frontera con Venezuela, en los Llanos Orientales, y su repertorio interior es de hecho una continuación de los estilos llaneros venezolanos, con cierta predominancia de los *corridos*.²⁶ Penetran hacia la Colombia central, y se conectan, ya en la cordillera de los Andes, con los géneros ternarios de Ecuador y Perú. Los más conocidos son: el folclor llanero (*joropo*, *galerón*, *pasaje*, *corrido* y *seis*), el de Santander, el de Cundinamarca y Boyacá, el de Tolima (*bambuco*, *torbellino*, *guabina*, *pasillo*, *bunde* o fandango, *sanjuanero* y danza), el de Antioquia y Cauca, y el de Nariño, mucho más cercano a los géneros del Ecuador. Los bailes y cantos del folclor costeño del Caribe (*cumbia*, *porro*, *gaita*, *mapalé*, *bullerengue*, *paseo* y *vallenato*), así como los del Pacífico (*currulao*, *jota*, *juga*, *aguabajo*, etcétera) son definitivamente mucho más neoafricanos y se relacionan con géneros similares del vecino Panamá (en especial, el *tamborito*, una especie de cumbia panameña). Sin embargo, la costa colombiana cultiva también la décima sabida e improvisada —y cuyos cultivadores son fundamentalmente negros—,

²⁶ Los “corridos” de Venezuela y Colombia son también, como los mexicanos, una forma narrativa octosílaba y ternaria derivada del antiguo *romance* español (presente como *romance* en Santo Domingo, Puerto Rico y Cuba), sólo que esta variante no se organiza en cuartetos sino en sextas o en estilos más libres y “encadenados”, a la manera de las “retahílas”.

lo cual la acerca en gran medida a los géneros ternarios del interior y al resto del ternario caribeño.²⁷

En Panamá la situación es mucho más compacta y existe más interacción entre el cancionero ternario y el binario, entrecruzándose en varios géneros. Esto se debe probablemente a la fuerza que ejercieron los puertos de Panamá, Portobelo y Nombre de Dios sobre una estrecha cintura ístmica, en donde el cancionero campesino se desplazó un poco hacia el occidente, pero permaneció en contacto con las tradiciones urbanas de los puertos. Puede deberse también a que el binario afropanameño nunca traspuso las fronteras del país y tendió a interactuar con el ternario rural en un espacio mucho más estrecho y compartido. La característica del ternario panameño, en especial la *mejorana*, es la conservación de rasgos musicales y líricos de gran belleza y antigüedad: sobre todo en la ejecución de la *mejorana*, el rabel y otros instrumentos antiguos, constituyendo uno de los mejores filones para la reconstrucción de lo que pudieron haber sido los orígenes de todo el ternario caribeño. Allí la *mejorana* es vocal e instrumental: la primera se basa en la *zaloma* y la segunda se baila al son de la guitarra antigua *mejorana* y de la *bocona*. La *mejorana* vocal no se baila y se la denomina más comúnmente *socavón* (que es además otro nombre de la guitarra *bocona*). Las danzas del Corpus y el Carnaval pueden incluir no sólo *tamboritos*, sino también *mejoranas* en donde se oscila entre la forma binaria y la ternaria, dividiendo las seis corcheas del compás de 6/8 en tres unidades binarias o en dos unidades ternarias.²⁸ Entre las *mejoranas* cantadas unas se llaman *gallinos*, otras *zapateros* y otras *mesanos*. Los primeros son en tono menor, los segundos comienzan y terminan en la tónica, y los terceros comienzan y terminan en la dominante, siendo ésta la forma más usual de las *mejoranas* y del típico *punto* usado para cantar décimas sabidas e improvisadas y que enlaza a Panamá con el *punto cubano*, el *galerón* venezolano, el *punto* de las Islas Canarias (y de las Azores cantado en portugués) y el *zapateado* veracruzano.

En las Antillas Mayores de habla hispana —Santo Domingo, Puerto Rico y Cuba—, el cancionero ternario es exclusivamente campesi-

²⁷ Cf. George List, *Music and Poetry in a Colombian Village...*, 1983.

²⁸ Narciso Garay, *Tradiciones y cantares...*, 1930, pág. 176. Allí mismo, el autor insiste en el “abolengo indoeuropeo” de la *mejorana* ternaria.

no y rural, *guajiro* y *jíbaro*, y se halla en una situación de enorme desventaja ante la gran embestida de los géneros binarios urbanos, más comúnmente llamados afroantillanos. En Santo Domingo —la actual República Dominicana— el cancionero rural está casi extinto, salvo por algunos pequeños núcleos supervivientes de improvisadores de décimas y cuartetas y cantores de polifonías llamadas allí *chuines*,²⁹ así como algunos restos del romancero. El *merengue* dominicano, de origen haitiano (junto con el *carabiné*), ha desplazado casi totalmente al piso ternario anterior, y, al igual que otros géneros afroantillanos, ha rebasado las fronteras de su país. De Santo Domingo han desaparecido para siempre los fandangos y los zapateos rurales —el *Fandangui-llo bombeao* y otras danzas del siglo XVIII—, persistiendo un hilo muy tenue de continuidad de lo ternario en la décima espinela y el romance. Danzas importantes fueron la *mangulina* o *mamangulina*,³⁰ supuestamente derivada de la antigua *tarantela*, la *tonada manguanera*, el *zapateado montuno* o *sarambo* (¿el antiguo *zarambeque* colonial?), que era el principal representante del piso ternario rural, el *galerón* (como se llama aquí al romance), el *zapateo con estribillo*, el *callao*, el *guarapo*, la *tumba*,³¹ la *plena* (nada que ver con la *plena* moderna de los *newyorricans*) y la *media tuna*, que es más bien un género de canciones de trabajo relacionada con la *petenera* afroandaluza.³² Estas danzas se cantaban con guitarra, tiple y un cuatro similar al venezolano³³ (acompañados de maracas, güiro, etcétera): según Nicolás Ureña, en sus décimas del *guajiro de Bayaguana* (1856), los fandangos ternarios

²⁹ Se trata de coplas octosílabas, improvisadas por un hombre o una mujer, respondidas por un coro y sin acompañamiento instrumental.

³⁰ Su nombre deriva supuestamente de una mujer del Seibo (Hicayagua): “Mangulina se llamaba/ la mujer que yo tenía, / y si no se hubiera muerto / mangulina todavía”, lo cual recuerda la copla del *Buscapié* veracruzano: “Recuerdo que así cantaba / la difunta Liberata, / que si no se hubiera muerto / todavía sería mi chata”. La *mangulina* tradicional se cantaba, al parecer, con coplas hexasílabas, como en una versión del sur de la isla reproducida por Rodríguez Demorizi: “Esta noche llueve / agua colorada, / pa las habichuelas / que tengo sembradas”, o cuartetas octosílabas, según una versión de 1906: “Morales se fue pal monte / creyendo que iba a ganar, / le salieron los soldados, / los Sereno y la Rural...”.

³¹ La “danza nacional dominicana” del siglo XIX, relacionada con la *habanera*.

³² Se cantaba con redondillas en el siglo XIX, según Emilio Rodríguez Demorizi, *Música y baile en Santo Domingo...*, 1971, pág. 76.

³³ Aunque parece haber existido un cuatro similar al venezolano —una pequeña guitarra armónica de cuatro órdenes—, también se desarrolló otro cuatro (en realidad

de Santo Domingo bien podrían haber sido de Cuba, Veracruz o Venezuela:

Por donde quiera se oía
la voz de la animación,
por doquiera un *galerón*
y del *cuatro* la armonía.
En el *fandango* lucía
sus zapatos el *guajiro*,
y alegre siempre en el giro
de su inocente recreo,
repicaba el *zapateo*
al son del tiple y del güiro...³⁴

Ya pesar de la declinación de lo *guajiro* dominicano, en el *merengue* —el género binario dominante—, quedan sin embargo algunas reminiscencias de las antiguas danzas en sus partes bailables: el “paseo”, el “jaleo”, etcétera, que eran fragmentos del antiguo “arte del danzado” de matriz ternaria. Otra fuente del *merengue* es por supuesto la influencia de Haití y el Caribe francés, en cuyos vestidos de danza quedó la impronta de la moda francesa del XVIII, de la crinolina, la peluca, el polizón y el *malacó*.

En Puerto Rico la situación es un poco distinta, y allí, el cancionero ternario rural, rico en décimas, decimillas hexasílabas y aguinaldos, ha sido recientemente binarizado cuando se hallaba casi en extinción, aunque muestra una especie de renacimiento asociado siempre al nacionalismo y a la resistencia en contra de la presencia cultural de la lengua inglesa y la cultura norteamericana anglosajona. En el siglo XIX existían multitud de danzas campesinas, de las cuales solamente sobreviven las *cadenas*. Este cancionero gira muy claramente alrede-

“cinco”) parecido al cuatro puertorriqueño: de cinco órdenes y de caja similar a la viola. La combinación tiple, cuatro y bordonúa daba, tanto en Santo Domingo como en Puerto Rico, un registro alto, medio y bajo respectivamente, más güiro y maracas, constituyendo la dotación básica de la orquesta guajira o jibara. Corresponde con las orquestas jarocho más rurales de Veracruz: jarana primera (requinto o “mosquito”), jarana segunda o tercera y guitarra vozarrona o guitarra de son.

³⁴ Citado por Emilio Rodríguez Demorizi, *op. cit.*, 1971, pág. 77.

dor de los muy diversos tipos de *seis*,³⁵ de la décima cantada, del *mapeyé* (un derivado del *seis*) y de la tradición navideña de los *aguinaldos*, y tiene allí cultores muy destacados. La seguidilla entera de siete versos sigue viva y conforme a la tradición del Siglo de Oro,³⁶ así como fragmentos de viejos romances españoles. A la orquesta tradicional de *cuatro*, *tres*, *tiple* y *bordonúa* se ha unido la guitarra sexta moderna, los bongós afrocubanos y el bajo. Sigue muy viva en Puerto Rico la tradición de las “canturías” y los desafíos de improvisadores de décima espinela.³⁷ En los fandangos puertorriqueños se bailó el *Fandanguillo bombeo* desde el siglo XVIII (reportado ya entonces por Abbad y Lasierra), es decir y por la descripción, lo que aún se baila en Veracruz como *fandanguillo con bombas*. Aquí las “bombas” eran cuartetos octosílabos recitados³⁸ y no se deben confundir con el género binario neoafricano, también de Puerto Rico, llamado la *bomba*. Esta última surgió en la costa norte de la isla, en donde se concentra la población de origen africano, ha sufrido también cambios, pero ha alimentado por otras vías el mantenimiento de la música *jibara*. La *bomba* es, por otra parte, uno de los géneros binarios neoafricanos de más antigüedad documentada en el Caribe español, remontándose hasta el siglo

³⁵ Las variantes del *seis* se cantan en cuartetos y décimas octosílabos. Se denominan por su pretendido origen geográfico: fajardoño, doradoño, etcétera. Otros toman su nombre de sus rutinas de danza: “enojao” (las parejas bailan de espaldas y sin mirarse el rostro), “tumbao”, etcétera. Otros tienen vinculaciones más lejanas: “seis milonga” (que recuerda en algo a la milonga argentina) y “seis veracruzano”. Las introducciones de estos dos últimos muestran que posiblemente fueron creados a mediados del siglo XX, pues recuerdan milongas y “desafíos veracruzanos” muy estereotipados del cine argentino y mexicano, que se proyectaron profusamente en Puerto Rico en los años cuarenta y cincuenta. Los *seis* pueden tener también “bombas” recitadas, cuartetos similares a las de Venezuela, Panamá, Yucatán, Tabasco y Veracruz (también llamadas “bombas”). Cf. Marcelino Canino S., *El cantar folklórico de Puerto Rico...*, 1974. Más información del *seis* y el *aguinaldo* la hemos obtenido del grupo Mapeyé, y en particular de su tressista Tony Rivera y su decimista Roberto Silva, durante dos estancias de campo en Puerto Rico.

³⁶ Por ejemplo: “Sin rosas ha nacido / la primavera, / y pide una limosna / de puerta en puerta. / Dale tú, niña, / un puñado de rosas / de tus mejillas”.

³⁷ Véase al respecto el trabajo de Ivette Jiménez de Báez, *La décima popular en Puerto Rico...*, 1964.

³⁸ En Veracruz, Venezuela, Panamá, Puerto Rico y Santo Domingo, el *fandanguillo bombeo* es una tonada de dominante-tónica-dominante en modo menor similar al *fandango*. Se cantan coplas y estribillo (en Veracruz coplas octosílabas y retahílas pentasílabas y hexasílabas). En cierto momento de la danza de varias parejas se grita “¡Bomba para las mujeres!”, la música se detiene y la mujer recita una copla al hombre, la danza sigue

xvii.³⁹ Por último, la migración boricua a Nueva York ha dinamizado otros géneros mixtos de más reciente factura, como la *plena*.

En Cuba, el cancionero ternario es ahora casi exclusivamente el *punto guajiro*, que con muchas variantes sobre un mismo tema y formas regionales diversas sirve para acompañar la décima sabida e improvisada. Existe así el *punto libre* (“pinareño” o de Vueltabajo, sin clave, donde se usa la “seguidilla” y la *petenera*), el *punto fijo* de Las Villas y Camagüey (de guitarra y laúd con clave, y a veces “texto de bulerías”), el *punto cruzado*, que es una variante del anterior (sincopado y con secciones para la décima), el *punto espirituario* (de Sancti Spiritus y Las Villas) con un estribillo coreado que sigue a la tonada, el *punto matancero* (de Matanzas), que incluye un estribillo, y el *punto de seguidilla* que se usa para cantar las llamadas “seguidillas”: que en Cuba son las décimas enlazadas y encadenadas en retahíla, no la forma literaria hispánica del mismo nombre. Los muy diversos sones del cancionero ternario, en especial el *zapateo*, del cual existen excelentes descripciones en el siglo xix, ha desaparecido junto con la danza asociada —la “gala”— y otras costumbres del mundo *guajiro*. Este género interactuó muy fuertemente en ese siglo, y posiblemente desde el siglo xviii con el *son jarocho* de la costa de Veracruz, al que se parece mucho si nos fiamos de los grabados de época y de las mismas evidencias musicales. Incluso, en el siglo xix se acompañaba todavía no solamente con el *tres*, la guitarra, el laúd, el tiple y la bandurria, sino también con el arpa

y luego se interrumpe con el “¡Bomba para los hombres!”, en donde el hombre responde con otra copla recitada. Estas coplas son llamadas en Veracruz de “enojo” y “desenojo”, y también aparecen como “bombas” en las *jaranas* de Yucatán y otros lugares del Golfo. En Venezuela y Panamá son llamadas “bombas” y “bambas”. Muchas veces estas coplas son “a lo loco”, es decir, con una rima disonante a propósito. James Mc Coy (*The Bomba and Aguinaldo of Puerto Rico...*, 1968, pp. 140 y ss.) reproduce algunas del campo boricua, cantadas alternadamente por hombre y mujer en lo que ahora se llama “Bomba jibara”: “Yo vivo loco por ti / y llevarte a ti es mi empeño, / te juro vida mía / te quise y te estoy quisiendo”, a lo que la mujer responde: “Porque me veas sonriente / no estoy de ti enamorada, / tú nunca a mí me has caído: / ni te vistas que no vas.”

³⁹ Los bailes de *bomba*, como hemos podido observar *in situ*, tienen muchas variedades (belén, candungué, cuembé, yubá, curiquingue, guateque, mariangola, etcétera) y se caracterizan por un canto de solista y coro, con un muy elaborado acompañamiento de percusión. Se usan dos tambores llamados también *bombas*, de donde procede el nombre del género, un “burlador” bajo y un “requinto”, una caja percutida con dos palillos y una sola maraca, como la mencionada por Moreau de Saint-Méry para el Santo Domingo colonial.

pentatónica, compartiendo aires con la costa veracruzana, como el *Butaquito*⁴⁰ y otros sones, tonadas, aires y “soncitos” (“sones explicados”, los llamó Pichardo en el XIX), que se bailaban zapateados y escobillados.⁴¹ Además, hay múltiples evidencias de que la “provincia folclórica” del *zapateo* fue mayor, pues el estribillo de *El Butaquito*, aún vivo en el Sotavento veracruzano y mencionado para la Cuba decimonónica, persistía también en Santo Domingo y se le atribuía incluso a un autor local:⁴²

Ay sí, ay no,
me gusta tu *malacó*,
que si tú no te lo pones,
de pena me muero yo...

Por otro lado, el más popularizado y moderno *son cubano*, parece derivarse de una más reciente binarización de lo *guajiro*, de las danzas binarias de salón del siglo XIX y de algunos sedimentos del folclor “congo” que se remonta al siglo XVII. Parte de este repertorio de sones ternarios muy posiblemente se binarizó en el XIX por una presencia africana mucho más fortalecida en la isla y por los medios populares urbanos, conservándose lo *guajiro* —que, por lo demás, en el XIX ya había ganado las ciudades y se consideraba lo “cubano por excelencia”—⁴³ como parte del sustrato de lo que ahora sería el *son cubano*, y sus variantes (oriental, *changüí*, etcétera), pues este último se acompa-

⁴⁰ Que en México pertenece al género de los “Cielitos lindos”, por la frase intercalada que sirve para hacer octosílabo la seguidilla durante la línea temporal del canto: “De la Sierra Morena, / cielito lindo, vienen bajando, / un par de ojitos negros / cielito lindo, de contrabando...”.

⁴¹ El arpa, dice Natalio Galán, en *Cuba y sus sones* (1983, pág. 44), “puede deberse a Méjico, gran cultivador de ella”. Menciona Galán otras danzas asociadas, como *El Canario*, *El Cuero*, *El Gavilán*, *El Sarandico* (¿relacionado con el *Sarangüdingo* mexicano del XVIII?), y variantes ternarias del *changüí*, que es hoy una variante binaria del *son de Oriente*.

⁴² Nada menos que al presidente A. Wos y Gil, muerto de viejo en 1931, quien a la copla “Mamita, la más chiquita, / tiene frío de calentura, / probándose el *malacó*, / se ha dañado la cintura”, agregaba el estribillo o “canturía de jaleo”: “Que sí, que no, / me gusta tu *malacó*, / y si tú no te lo pones, de pena me muero yo...”. El *malacó* es el nombre *créole* haitiano del polisón y la crinolina.

⁴³ Es de mencionar que en la mayoría de los países hispanohablantes del Caribe, y desde principios del siglo XIX, todo lo relacionado con el mundo guajiro, pero en espe-

ña con una orquestación similar aunque con un poco más énfasis en las percusiones (tres, guitarra sexta, marímbula, bongós, maracas, claves). El folclor binario neoafricano de Cuba, posiblemente el más llamativo de todo el Caribe, es de una extrema riqueza y se ha convertido desde el siglo XIX en una música popular ampliamente extendida, pero conserva también restos de un “folclor negro” más antiguo, que desde los siglos XVI y XVII interactuó fuertemente, al igual que el de Puerto Rico, con un piso de la música popular y culta de la Nueva España, de la que quedan muchos restos documentales, tanto en la música como en la literatura.⁴⁴

En todo caso, la propuesta de León⁴⁵ es de considerar por una parte los complejos neoafricanos más recientes —de música de danza y de culto como los géneros yoruba y abakuá—, junto a un tercer género más antiguo, al que llama “bantú” o “congo”, cuyo lenguaje es el español cubano y un afroespañol del siglo XVII ya fosilizado en estribillos y coros (la “parla bantú”). Este género es más “negro” que “africano”, es interpretado con tambores de conga, usados en todo el Caribe en los complejos de Carnaval, tambores de aguacate o *yuca*, furrucó, etcétera: es decir, una orquesta asociada a comparsas carnalescas y fiestas procesionales (comparsas, congas, arrolladeras, chambelonas, etcétera). En este género “negro” de corte más antiguo subyacen otros restos llamativos: cantos jactanciosos (*macaguas*), fiestas profanas, diálogo de “gallo” y “vasallos” (solista y coro) y muchos otros elementos que recuerdan las referencias “negras” del XVII, tanto de España como de México.

En el caso de México, son los géneros del *son* de la costa del Golfo los que más cerca se hallan del Caribe hispánico, aunque la situación es mucho más compleja. Podemos decir que casi todos los géneros pertenecen a un ternario de base común y danzas zapateadas (más claramente, con un énfasis en las combinaciones de un compás ternario simple y otro binario compuesto) aun cuando son los del Golfo los

cial el cancionero ternario, se convirtió en un arquetipo de lo nacional. En Cuba, Santo Domingo y Puerto Rico, en donde la trata negrera se intensificaba en el periodo junto con el auge de las plantaciones azucareras, esto tenía que ver con una abierta negación del creciente aporte africano a la conformación de lo nacional.

⁴⁴ Carpentier menciona incluso, no con muchas pruebas, que el famoso son de la *Ma Teodora*, cuya letra se recogió en el XIX, en realidad se remonta a la Cuba del siglo XVI.

⁴⁵ Argeliers León, *Música folklórica cubana...*, 1964, pp. 38 y ss.

más integrados al Caribe español. Derivan todos de los llamados “sones de la tierra”, que están ampliamente documentados en los archivos mexicanos, sobre todo a partir de la segunda mitad del siglo XVIII, aunque la existencia en México de un fuerte grupo de compositores de música escrita desde el siglo XVI permite intuir que estaban ya bastante diferenciados como tales desde finales del XVII. La característica principal de estos sones es un fuerte sustrato “afromestizo”, aun cuando esto ha sido hasta hace poco más reconocido por los musicólogos.⁴⁶ Los géneros más conocidos del son mexicano en el Golfo resultan ser el *son jarocha* y el *son huasteco*, que, en función de su repertorio, son dos “variantes dialectales” de un mismo lenguaje musical. La variante *jarocha*, que corresponde al interior rural, al antiguo mercado interno del puerto de Veracruz, es la que más rasgos caribeños y de música antigua conserva. La variante *huasteca* (llamada así por los indios tének o huastecos de la región) es mucho más extendida y variada a partir de las influencias del puerto de Tampico, con un mayor uso de temas marineros, estilos locales, uso del llamado “falsete”, etcétera, y conecta más al interior con el *son rioverdeño*, de fuerte tradición de improvisación en varios tipos de décima, cuartetas y octavas reales; así como con los sones del Pacífico, en especial Jalisco, el Occidente y la costa de Michoacán. Ambas variantes conservan la tradición de los fandangos zapateados sobre una tarima de madera, algo desaparecido en Jalisco y Occidente (en donde el son derivó hacia la tradición más elaborada y popular del *mariachi*). En el Golfo existieron otros dos cancioneros ternarios caribeños hoy casi desaparecidos o de plano extintos: el son o *zapateo* de Tabasco y los fandangos de Campeche (con géneros de *fandango*, *fandanguillo*, *jaranas*, *jarabes* y *zarabandas*), sobre los que existen algunas referencias documentales antiguas y más recientes, así como todo un “folclor negro” en su mayor parte extinto.⁴⁷ Por ejemplo, en la comparsa de La Culebra, de

⁴⁶ Aparte de los trabajos clásicos de Vicente T. Mendoza, Gabriel Saldívar, G. Baqueiro Foster y Otto Mayer-Serra, una propuesta interesante de análisis de los sones mexicanos a partir de su sustrato “negro” es el ensayo de Rolando Pérez Fernández: *La música afromestiza mexicana...*, 1991.

⁴⁷ Sobre Tabasco existe la monografía de Francisco Santamaría (*Antología folklórica y musical de Tabasco...*, 1985) y sobre Campeche un interesante artículo de Brígido Redondo (“Negritud en Campeche...”, 1995) sobre las danzas de Carnaval (en especial *La Guaranducha*, popularizada por el poeta campechano Juan de la Cabada) que muestran

Campeche, por citar sólo una, aparecen también temas afroespañoles de solista y coro⁴⁸ muy similares al piso “congo” de la isla de Cuba.

Asimismo, los sones ternarios de Tabasco y Campeche se distinguen por una orquestación compuesta más de instrumentos de viento y percusión que de cuerdas. El son tabasqueño ha sobrevivido solamente en los grupos de flauta y dotación de tambores de los indios chontales —un género de gran riqueza polirrítmica—, mientras que algunos restos del antiguo son campechano —más orientado a la tradición de los carnavales— son parte del fundamento del repertorio ternario de Yucatán: las famosas *jaranas*, *vaquerías* y *bombas* yucatecas, interpretadas con orquesta de aliento y percusión, que tienen además marcadas influencias de la contradanza, la habanera, la jota aragonesa y el danzón (la mayoría, géneros afrocubanos de salón del siglo xix). La preferencia ternaria del repertorio yucateco hizo que a principios del siglo xx se adoptara allí un tipo de canción ternaria tradicional a la sazón ya popularizada en el Caribe: el bambuco de Colombia, que dio origen a la llamada “trova yucateca”, compuesta de bambucos y de boleros románticos binarios, similares a los de la “vieja trova cubana”.

En la configuración de los circuitos tuvo entonces un enorme papel la Nueva España, como potencia regional proveedora de subsidios y mano de obra, como centro comercial privilegiado cuya punta de lanza estaría en su litoral del Golfo, y, en especial como un foco difusor y receptor: jugando un papel similar al de Lima y Buenos Aires en los cancioneros ternarios “occidental” y “oriental” de la América del Sur. Siguiendo esta idea, se comprobaría en la música, y en las identidades que genera, esta unidad del Gran Caribe que hemos plan-

restos fosilizados de un *pidgín* afroespañol, con algunos restos mayas, que posiblemente se habló en el Campeche del siglo xvii (Solista: “La guaranducha que ya llegó”, Coro: “Alababasú, alamicantó”/ Copla: “Paanini, paanini, paanini, paan/ chananacacué, cacué, cacué...”), así como multitud de comparsas que recuerdan las procesiones de Corpus del siglo xvii: la gallina blanca, la negra Tomasa, la Sirena, la malanga, el bulcay, el pilón, las cintas, los palitos, las viejas verdes, la hija del pescador, los negros esclavos, los indios caribes, etc., todos con coros y solista (solista: “Sómonos, sómonos, sómonos”, Coro: “Yen lon galorí zángana/ yen yen avalorí bencaná/ ay organderó,/ con ansia beberemó / empoma, empoma / y en rica yagua empoma...”).

⁴⁸ Allí canta el solista y responde el coro: “...¿Qué animales son estos? / —Sana culebra / Lo voy a matá / —Sana culebra / Con éte machete / —Sana culebra / Lo mato y lo mato / —Sana culebra...”.

teado en términos geohistóricos en el primer capítulo, así como la nitidez de sus circuitos reflejada en estas tradiciones populares en permanente intercambio.

La relación desigual con la metrópoli hará que otros géneros estén presentes más allá todavía: en el propio folclor de Andalucía, Extremadura, Castilla y otras regiones peninsulares, así como en las islas “caribeñas” de Las Canarias, cuya pertenencia al mundo iberoamericano nadie pondría en duda. Las influencias de la gigantesca constelación ternaria se mantienen también en algunos nichos del mundo portugués aledaño (las Azores y Madeira) y en el extremo Oriente (las Filipinas).

La letra de un entremés anónimo del siglo xvii, de la colección de Cotarelo y Mori, resume un poco los centros nerviosos del ternario colonial en su dimensión americana y su asociación con el estereotipo indiano y su habla a la vez incomprensible y pintoresca:

En Portobelo te amé,
 en la Vera Cruz te vi,
 fui a Buenos Aires muriendo
 y en Lima te dije así:
 “Si me quisieras, charupa mía,
 yo te arrullara y te llamaría...
 Si tú me amaras sería solo
 quien te tocara y bailara el *Polo*...”
 Pues en La Habana, mi vida,
 cantan así:
 “*Cacharo faquiel faro tu puquí,
 sirano chacuá catuleberí...
 pase por tonadilla
 y quédese aquí...*”

EL AGUINALDO COMO GÉNERO COMPARTIDO

Por último, uno de los principales circuitos de interacción del ternario caribeño tiene que ver con la distribución del villancico hexasílabo, o *aguinaldo*, el cual parece traspasar las fronteras de los géneros, constituyendo una provincia más amplia. Su rango de distribución ofrece

un patrón que podría asociarse con uno de los itinerarios del *situado* de la plata novohispana y su motivación navideña se activa alrededor de la costumbre de pedir una paga o “aguinaldo” que se retribuye con música. Hoy, como una tradición navideña común y enlazada, esta costumbre persiste en Puerto Rico, las islas de Barlovento, Trinidad, el oriente de Venezuela y la franja costera del Golfo de México: las costas de Barlovento y Sotavento en Veracruz, Tabasco y Campeche. Es decir, siguiendo la ruta del *situado* hacia San Juan de Puerto Rico, la isla de Margarita y el puerto de Cumaná. La geografía de su ausencia es también interesante, pues este folclor navideño es prácticamente inexistente en Cuba y Santo Domingo, es decir, en las dos regiones insulares en donde la economía de plantación de caña de azúcar se desarrolló con fuerza desde fines del siglo XVIII (junto con la importación de nuevas oleadas de esclavos africanos): pues esta actividad, muy asociada a la conformación del Caribe actual, tiene un ciclo de más intenso trabajo —la zafra— que impide el tiempo libre necesario para la reproducción cultural y que cae justamente en el periodo navideño.

En la tradición puertorriqueña, por ejemplo, la palabra *aguinaldo* tiene dos significados: el regalo navideño y el género *jíbaro*, así llamado pues es en Puerto Rico en donde este género tiene una mayor variedad y riqueza.⁴⁹ Coincide plenamente con los *aguinaldos* y *parrandas* de Trinidad (allí llamadas *parrangs* y cantadas en español o en una jerga que lo imita) y del oriente de Venezuela, así como con la tradición de las *Ramas* en la costa del Golfo mexicano. En todas, se cantan coplas —en este caso cuartetos hexasílabos (ABAB)— y estribillos recurrentes y alternados, de tema “a lo divino”, en donde el argumento principal es la Navidad y la Epifanía, el nacimiento de Cristo, el Año Nuevo y los Reyes Magos. En Veracruz y Venezuela, los *aguinaldos* pueden ser acompañados o asociados con décimas espinelas cantadas y recitadas, que reproducen hasta la saciedad estos temas “a lo divino”. En Veracruz estas décimas —que aparecen como una coda del villancico— se llaman *justicias* y se cantan también en otro tipo de circunstan-

⁴⁹ James McCoy, *op. cit.*, 1968, pág. 73, considera un origen medieval al aguinaldo puertorriqueño y sus variantes: ubicado desde las *cantigas* de Alfonso El Sabio, cuyos villancicos se derivaban melódicamente de la estructura de ABAABA o del *dubait* persa (ABBAAA). Describe también otros modelos de cadencia orientales en el aguinaldo puertorriqueño.

cias dentro del cancionero *jarocho*. En Puerto Rico además, los aguinaldos cantados están asociados al cultivo de un tipo especial de décima hexasílaba “a lo divino”, la *decimilla*, sólo existente en la isla: que tiene una rima a partir de la cuarteta hexasílaba navideña (ABAB), que por lo mismo no coincide necesariamente con la rima espinela (ABABBCCDDC), y cuyo verso cuenta con dos sílabas menos. Un ejemplo sería esta “despedida” del aguinaldo:

Queridos amigos
yo ya me despido,
perdonen la falta
que yo he cometido.
Porque mis amigos
aquí me trajeron,
ellos me dijeron
que cantar podía:
doy la despedida
el día seis de enero.

Esta tradición navideña se realiza preferentemente entre el 23 de diciembre y el 6 de enero (aunque en Veracruz puede ir desde el 16 de diciembre hasta el 2 de febrero, día de la Candelaria) y consiste en que un grupo de “parranderos” y músicos visita las casas cantando estos villancicos y pidiendo un aguinaldo. Las visitas de las *trullas*, como se les llama en Puerto Rico, o las *Ramas* —como se les llama en Veracruz, por ser acompañadas de una rama decorada con listones y linternas— son compensadas con comida, bebidas y dinero, y constituyen una de las principales formas de socialización en esta época del año, pues pueden acompañarse de bailes y la ejecución de otros aires del repertorio campesino. La preferencia hexasílaba del aguinaldo es también un rasgo que se remonta al siglo XVI, cuando en el villancico hispánico predominaba esta forma, aun cuando existían también villancicos octosílabos, que poco a poco fueron abandonados.⁵⁰ Otra fuente de origen, visible aún en Venezuela y Veracruz, es el

⁵⁰ En Veracruz todavía existen coplas octosílabas, recitadas en las *Ramas* o *Pascuas* de niños, como la que dice: “Una pollina y un buey / de calor se alimentaban, / y aquel poderoso Rey, / qué malas noches pasaba.”

aguinaldo gallego de tradición oral navideña, más parecido a las formas latinoamericanas en su forma y su secuencia, y que se relaciona con otras tradiciones navideñas iberoamericanas.⁵¹

Con referencia a la forma fija y el estribillo, Veracruz, Tabasco y Campeche utilizan preferentemente, aunque con diferencias regionales en la música, la cuarteta hexasílaba acompañada de un tema de estribillo que en la mayoría de las veces es el mismo:

Naranjas y limas,
limas y limones,
más linda es la Virgen
que todas las flores.

Este estribillo, por el cual el canto de las *Ramas* es también conocido como “Naranjas y limas”, puede variar tratándose de fechas más específicas,⁵² como la víspera de Reyes, cuando en Veracruz se usa el estribillo:

Toquen los maitines,
váyanlos tocando,
Pascua de los Reyes
le venimos dando.

En Venezuela y Trinidad los estribillos gozan de mayor libertad y varían según los grupos, los músicos, las regiones, etcétera, a más de que en la primera existe ya una muy clara tendencia a la binarización y popularización consecuente, manteniendo sus instrumentos: cuatro, maracas, furrucú, tambor, etcétera. En Puerto Rico, se conservan

⁵¹ Por ejemplo, la tradición de las *posadas* en el Altiplano mexicano, también de origen colonial, que ha persistido en coplas más o menos hexasílabas (“En el nombre del cielo / os pido posada, / que no puede andar / mi esposa amada...”) pero acomodadas a un patrón musical decasílabo. Aunque la *posada* no es exactamente un aguinaldo, mantiene conexiones con el género caribeño. Las versiones populares gallegas son más cercanas al Caribe: “Déanol aguinaldo / señora, por Dios, / pol-o-nascimento / d’o fillo de Dios”.

⁵² En Veracruz persisten por lo menos tres formas musicales de los villancicos de la *Rama*: el estilo puerto de Veracruz (más Antigua, Alvarado y Tlacotalpan), en donde la cuarteta se repite cada dos líneas y que tiene características más “gallegas”, el más típico del sur de Veracruz que se canta con “fuga” de décimas o “justicias” y un son, y el estilo más asimétrico de la región de Los Tuxtlas.

temas comunes (como el “San José celoso”) y un estribillo muy similar al del Golfo mexicano, que era aun más usual en siglos pasados:⁵³

Naranjas y limas,
limas y limones,
más vale la Virgen
que todas las flores.

Varias coplas preferentes de la tradición puertorriqueña persisten en Veracruz con muy ligeras variantes, pero que muestran un origen común o compartido. Los ejemplos siguientes nos hablan de esta cercana vecindad de los géneros navideños de la isla caribeña con los del litoral del Golfo veracruzano (a más de que entre los *seis* de Puerto Rico destaca un *seis veracruzano*).⁵⁴ Por ejemplo, la cuarteta puertorriqueña “La Virgen lavaba,/ San José tendía, / el Niño lloraba/ Joaquín lo mecía”, aparece en Veracruz con un cambio en sus dos últimos versos (“.../ los ricos pañales/ que el Niño tenía”). Otras coplas son idénticas (“A la medianoche / el gallo cantó /y en su voz decía [o en su canto dijo:]: / ya Cristo nació”). En Puerto Rico, a diferencia del Golfo mexicano en donde son en tono mayor, los aguinaldos pueden ser por mayor o por menor. A los primeros se les llama *cagüenho*, *manola* y *caraqueño*, y en sus nombres están ya las influencias internas y externas entre cada región.

Existen, por supuesto, algunas coplas más vinculadas entre el oriente venezolano y Puerto Rico, debido posiblemente a que durante una parte del periodo colonial, la primera región y las islas de Barlovento fueron atendidas en lo religioso por el Obispado de San Juan de Puerto Rico.⁵⁵

⁵³ Cf. Francisco López Cruz, *El Aguinaldo en Puerto Rico...*, 1972. En ese ensayo se reproducen también aguinaldos del siglo XIX que son aun más similares a los del Golfo que los actuales. El estribillo de “Naranjas y limas” aparece también en la obra nacionalista de Manuel Alonso, *El jíbaro*.

⁵⁴ Y en *La Bamba* de Veracruz una serie de seguidillas simples de tema “puertorriqueño”, como: “Qué quieres que te traiga/de Puerto Rico;/una paloma blanca/y un abanico”.

⁵⁵ Por ejemplo la copla compartida “Si me dan pasteles / démelos calientes, / que pasteles fríos empachan la gente” (Puerto Rico), que en Venezuela se troca en “Si me dan hayacas...”. Pasteles y hayacas son las variantes locales de los llamados tamales en México, que se suelen dar en esta ocasión. En Veracruz el donativo es más bien en “hojuelas” o buñuelos, y la copla más común lo registra: “Yo no quiero vino, / ni quiero cerveza, / quiero las hojuelas / que están en la mesa”.

En Venezuela, al igual que en las demás regiones, la secuencia del aguinaldo en su peregrinar incluye las coplas de salutación, el desarrollo de la temática del momento religioso, una petición de aguinaldo en dinero o especie (alimentos preparados para la ocasión y bebidas) y una despedida amable en el caso de ser bien retribuidos o una salida agresiva en el caso de que los parranderos no sean retribuidos:

En casa de Cico
no hubo *majarete*
porque la gatita
se bebió la leche
(Puerto Rico)

Ya se va la Rama
por todo el alambre,
porque en esta casa
están muertos de hambre
(Veracruz)

Madrina, aguinaldo,
si me lo ha de dar,
que vengo cansado
de tanto bailar
(Venezuela)

Denme mi aguinaldo,
si me lo han de dar,
que la noche es larga
y tenemos que andar
(Veracruz)

Deme mi aguinaldo
con mucho cariño,
como se lo dieron
los Reyes al Niño
(Puerto Rico)

Pido mi aguinaldo
con mucha alegría,
porque vi salir
la estrella del día
(Venezuela)

La interacción de los circuitos, la que hizo posible que los aguilaldos sean un género compartido, posiblemente explique también su adopción en Trinidad, una isla de habla inglesa usada por la Real Compañía de Inglaterra (*South Sea Co.*) para “criar” esclavos que se vendían en toda la América española en la época del “asiento inglés” (1713-1737), en virtud del triunfo militar inglés en la “guerra de sucesión” española. La “crianza” de los esclavos, muy en el espíritu comercial británico de la época consistía en proporcionar a las colonias españolas negros “criollos” españolizados y evangelizados en la fe católica, precisamente entrenados (por encargo de los ingleses), por los jesuitas y el clero secular de la isla a fin de integrarse mejor a las necesidades de los patrones hispanohablantes. De seguro, esta evangelización, en donde los aguilaldos juga-

ron un papel importante, aseguró su adopción en Trinidad y las islas de Barlovento, incluso entre quienes hasta hoy aprenden las coplas en español sin necesariamente hablarlo.

Sin embargo, la influencia cultural hispana sobre el resto del Caribe no fue suficiente como para detener las proyecciones culturales de nuevas hegemonías que se empezaron a dar una vez que el imperio español aceleró, desde el siglo XVIII, su prolongada decadencia.

EL GRAN PROCESO DE BINARIZACIÓN Y POPULARIZACIÓN

La dispersión cultural de ese Caribe, después de la integración lograda en los primeros siglos coloniales, comenzó —en lo que se refiere a la música, las danzas y los cancioneros— desde mediados del siglo XVIII. Esta desagregación está asociada a los grandes procesos de transformación en la historia económica y cultural: a la urbanización mayor de las ciudades, al crecimiento de una población libre en su interior y al incremento de nuevas necesidades de consumo durante los periodos de tiempo libre de estos nuevos grupos sociales. Del mismo modo tiene que ver con la intensificación de la trata esclavista y de la economía azucarera y del tabaco en las regiones insulares en donde la binarización fue más acentuada, lo que contrasta con el fin de este tráfico humano en lo que serían los países más grandes del área: en México y en el interior de Colombia y Venezuela, en virtud de un proceso de independencia y abolición de la esclavitud que fue muy anterior al del Caribe insular.⁵⁶ Por lo contrario, en Cuba, Santo Domingo y Puerto Rico, la independencia se dio hasta fines del XIX y eso tuvo consecuencias importantes en la composición de su población y de sus procesos culturales. Allí, la dominación hispana abolió la trata esclavista hasta épocas muy tardías y se generó una nueva oleada de emigrantes forzosos desde el África en el momento en que la mayoría de los países latinoamericanos se habían convertido ya en Estados-nación. Estos nuevos grupos africanos fueron agrupados en “Cabillos” y asociaciones, separados por etnias y “naciones”, y terminaron

⁵⁶ En el caso de México, el fin de la trata se da hacia 1737 con el retiro de la compañía Real de Inglaterra, por varias razones, entre ellas el crecimiento de una mano de obra libre, de “castas” e indígena, mucho más barata. Es el momento en que muchos dueños de esclavos estaban también deshaciéndose de ellos.

por conformar una población urbana que marcó para siempre la nueva composición social —y varias tradiciones neoafricanas— en países como Cuba, Puerto Rico, Santo Domingo y muchos otros del Caribe inglés y francés.⁵⁷ A lo largo del XIX, y en una tendencia que se acentúa para fines de ese siglo, los Estados Unidos se constituirán en un nuevo polo de atracción, ejerciendo fuertes influencias sobre estas Antillas Mayores, independizadas de España y colocadas bajo la tutela norteamericana.

En el terreno más amplio de lo cultural, de los bailes y de la música, estos procesos se acompañaron desde un principio de una “emancipación de la música”, como la llama Neubauer,⁵⁸ acompañada de una popularización, acorde con los nuevos mercados de consumidores culturales y en el nuevo espíritu del siglo de las Luces —tanto en Europa como en América—, lo cual logró que la creciente binarización del Barroco musical tardío coincidiera con la misma tendencia que se daba en una música africana que empezó a llegar en nuevas oleadas al Caribe desde fines del XVIII. Para el siglo siguiente, la nueva fusión musical estaba ya lograda y podemos hablar de una música afroantillana en forma, cuyo principal espacio de expresión ya no eran los fandangos —ahora empujados hacia los medios rurales— sino los patios, los solares, los salones de baile populares y los de la alta sociedad. Esta nueva música afroantillana tuvo sus principales centros de creación en el Caribe francés, principalmente en Haití y la Luisiana, en el Caribe inglés (Jamaica) y en el español (principalmente en Cuba, seguida de Santo Domingo y Puerto Rico). Ecos de estos cambios rítmicos aparecerán en la costa panameña, venezolana y colombiana, y llegarán a México y sus puertos del Golfo desde fines del XVIII.⁵⁹

Desde entonces también en todo el Gran Caribe se popularizarán las muy españolas seguidillas (como “seguidillas manchegas”) y las boleras y tiranas, que aclimatadas y binarizadas, darán lugar al afrocubano *bolero*, que va a ser popularizado en América y Europa, llegando incluso a la música escrita junto con las *habaneras* (Ravel, Bizet, Gotschalk, etcétera).

⁵⁷ Además de las Guyanas y el Brasil.

⁵⁸ John Neubauer, *La emancipación de la música...*, 1992, es uno de los ensayos más sugerentes sobre la historia musical del siglo XVIII.

⁵⁹ Desde fines del XVIII, danzas como el *Chuchumbé*, aparecerán en Veracruz expandiéndose a toda Nueva España, y para inicios del XIX —también en Veracruz—, en donde luego se adoptó el danzón cubano, se bailaba ya el “minué afandangado”, el muy *créole* “minué congó”, el “tango”, etcétera.

Los teatros Coliseos, con sus cantarinas y sus circuitos que irían de Cádiz a Nueva Orleáns y de La Habana a Veracruz y Cartagena, crearán mucho de la dinámica de las nuevas tradiciones, de géneros populares activados a partir de esa época —como el “flamenco” andaluz y los cantares de “ida y vuelta”—, conformando una tradición que hoy todavía permanece viva en el cancionero andaluz moderno (*guajiras, colombianas, etcétera*).

Es por todo eso y más que la situación actual de los géneros que permanecieron fieles al cancionero ternario colonial será la de la dispersión y el ensimismamiento. Remontadas en sus regiones litorales, insulares y de Tierra Firme, las formas diversas del ternario caribeño sobreviven a duras penas en un rosario expandido de supervivencias y fragmentos estallados cuyos restos hemos intentado ensamblar. La música de este mundo rural, como producto de estos procesos irreversibles, que a fin de cuentas son los del capitalismo, se construirá un parapeto de normas convencionales que solamente hasta nuestros días, con el surgimiento de los encuentros y los festivales, empezará a reconocerse asombrada en los demás géneros de su especie.

En fin, el Caribe dispersado vivirá una desagregación del cancionero ternario que semeja el estallamiento de una estrella mayor convertida a partir de principios del XIX en una constelación de límites inciertos, cuyos fragmentos giran solitarios. Su declinación está tal vez prefigurada en aquella copla registrada por el jesuita Ajofrín en su paso por Veracruz en 1763, copla que preserva la hegemonía de La Habana y que se conserva casi idéntica en una *soleá* del flamenco moderno:⁶⁰

Tres cosas hay en el mundo
que causan dolor y espanto:
ni la Veracruz es cruz,
ni Santo Domingo es santo,
ni Puerto Rico es tan rico
pa' que lo veneren tanto...

⁶⁰ Registrada en sus cuatro últimas líneas por Ricardo Molina y Antonio Mairena, en su *Mundo y formas del canto flamenco* (1963), pág. 209.

6. LA DÉCIMA EN LA TRADICIÓN POPULAR

*Mondó el pecho Lope, escupiendo dos veces, en
el cual tiempo pensó lo que diría, y como era de
presto, fácil y lindo ingenio, con una felicísima
corriente de improviso comenzó a cantar...*

MIGUEL DE CERVANTES

La ilustre fregona, 443

LA VERSADA DECIMAL

El Gran Caribe fue también uno de los principales escenarios de la expansión y consolidación de la literatura cantada en décima, en especial de la décima espinela popularizada desde fines del xvi. Esta forma poética, en su versión tradicional, es asimismo el complejo más amplio que acompaña al cancionero colonial y que traspasa todas las fronteras y los géneros, propagándose en los siglos coloniales hacia todo el continente iberoamericano, las islas del Atlántico y las Filipinas. El comercio y la navegación explican igualmente la difusión de una planta musical propia, más específicamente caribeña, para la décima cantada que va a tener su principal soporte en alguno de los llamados *puntos de navegante* de origen claramente portugués, expandidos desde las islas de Madeira y Azores, y que se va a expresar en un canon musical marinero¹ que aún se utiliza con ligeras variantes para la improvisación de la décima espinela en Cuba, Canarias y Nueva Orleans (el *punto guajiro*), Santo Domingo (el *galerón*), Andalucía (la *guajira*), Puerto Rico (el *punto*), en Venezuela oriental y los Llanos colombianos (el *galerón*), en Panamá (la *mejorana*) y en el cancionero *jarocho* de Veracruz (el *zapateado* y el *jarabe loco*).

Esta planta musical única y con ligeras variantes —de dominante, tónica y dominante en modo mayor— es posiblemente la más extendida de la llamada *Carrera de Indias*. Y no sólo por el comercio de las flotas sino también por el impulso de la Armada de Barlovento, del siste-

¹ En modo mayor de dominante-tónica-dominante que se asocia al “punto guajiro”.

ma de *situados* o suministros de plata, harina y trigo desde la Nueva España y de otras instituciones que contribuyeron a la difusión de varias formas culturales básicas. Otras plantas musicales adecuadas para cantar la décima se desarrollaron, no del todo separadas de la planta caribeña, en el norte de la Nueva España y en la América del Sur, y tienen evidentemente más que ver con otros circuitos comerciales.

Por todo esto, hablar de la décima popular se convierte en una tarea que está en parte por hacerse, siendo solamente posible intentar una serie de aproximaciones que la ubiquen en un marco histórico más preciso. Por principio, uno de los rasgos fundamentales de la décima sería su carácter popular: su larga inserción dentro del cuerpo de la tradición oral —de la memoria hablada y cantada en el campo—, con un desarrollo actual mucho mayor en América que en España. La décima espinela, como algunas otras manifestaciones líricas, se debate a lo largo de los siglos en una especie de provocación y respuesta entre la manifestación “sabia” de la cultura y su expresión popular, estableciendo en este prolongado diálogo una muy clara circularidad, cristalizada por lo demás desde inicios del siglo xvii. En realidad, toda la literatura hispánica, desde *La Celestina* hasta Calderón, está atravesada por esta veta popularizante, sin la cual no sería lo que es. Pero el carácter tradicional de las décimas y glosas —y en eso hay que insistir— constituye tal vez el aspecto más importante de su desarrollo.²

Este contrapunto de medios de expresión, que tanto caracteriza hasta hoy el cultivo de la décima es posiblemente el mejor homenaje al gran regularizador de su planta poética, don Vicente Espinel, excelente conocedor del contrapunto musical en la guitarra y de las sutilezas del verso lírico que tienen su fuente en el venero del pueblo.³ Paralelamente a su éxito literario, la planta decimal regularizada por él se convertiría, desde la publicación en 1591 de sus *Diversas rimas*, en la

² Eduardo Torner, *Lírica hispánica...*, 1966.

³ Este artista heterodoxo de fines del Renacimiento español, nacido en Ronda en 1550 y muerto en Madrid en 1624, tomó de lo popular mucho de su inspiración poética, teatral, literaria y musical. Su obra definitiva es la famosa *Vida del escudero Marcos de Obregón*, publicada en 1618, y su herencia musical, también viva en América, es la agregación del quinto orden a la guitarra. Espinel vivió siempre con las ilusiones de la aventura americana y con la voluntad de posar la planta en esta América hispana: a la postre, el territorio que le sigue rindiendo homenaje a través de la espinela cantada, sabida e improvisada.

más cultivada flor de los entornos populares del continente colonizado por la Corona castellana.⁴ Un continente en donde además la guitarra de cinco órdenes se popularizó ampliamente, rebasando con ello el homenaje a Espinel propuesto por uno de sus más célebres discípulos, Lope de Vega.⁵ La décima espinela se desarrolla así desde fines del siglo xvi en la irrupción de la planta poética en los medios cultos del viejo y el nuevo continente. Así, ocho o diez años después de la publicación de las *Diversas rimas*, la décima espinela ya era parte de la tradición rural y urbana en España y toda la América, difundiéndose con una rapidez extraordinaria y asegurando con esto su reproducción por siglos. En estas primeras “décimas” regularizadas por él, que ya no “coplas reales” o “quintillas dobles”, como hasta entonces se les llamaba, Espinel destaca aquella que serviría un poco de modelo argumental de esta forma poética:

No hay bien que del mal me guarde,
temeroso y encogido,
de sin razón ofendido,
y de ofendido cobarde.
Y aunque mi queixa ya es tarde
y razón me la defiende,
más en mi daño se enciende,
que voy contra quien me agrauia,
como el perro que con rauia
a su propio dueño ofende.⁶

Forma que causó tal efecto en los poetas y comediantes, que el mismo Lope, dedicándole a su maestro su comedia *El Caballero de*

⁴ La rima de versos octosílabos regularizada por Espinel es: ABBAACCDDC. Un ejemplo popular de décima sabida, de las que cantaba el pescador Julián Cruz en Alvarado (Veracruz), muestra esta forma y parte del lenguaje marinero de la época: “Salí por la mar en fuera /a navegar contra el viento, /sin ningún comedimiento, /sólo lo que Dios quisiera. /Dijo el piloto: —Se espera /una fuerte ventolina, / entramos a la marina /queriendo izar la mayor: /como peje de valor, /yo soy como la tonina”.

⁵ En su juventud, Lope de Vega fue alumno de Vicente Espinel en rudimentos de música y arte poética: Cf. Miguel Querol y Gavaldá, *Cancionero musical de Lope de Vega...*, 1986.

⁶ Vicente Espinel, *Diversas rimas de Vicente Espinel, beneficiado de las iglesias de Ronda*, 1591, folio 121. Citado por Rodríguez Marín, *Ensaladilla...*, 1923, “La espinela antes de Espinel”, pág. 123.

Illescas, ya en 1620 y cuando la décima estaba por todas partes, no tuvo más que acotar:

Debe España a vuesa Merced, señor Maestro, dos cosas que, aumentadas en esta edad, la ilustran mucho: las cinco cuerdas del instrumento que antes era tan bárbaro con quatro, y las diferencias y géneros de versos con nuevas elocuciones y frasis, particularmente las *décimas*..., composición suave, elegante y difícil, y que ahora en las comedias luce notablemente, con tal dulzura y gravedad, que no reconoce ventaja a las naciones extranjeras...

Desde 1624, año de la muerte de su maestro, Lope no dudó en llamar espinelas a las décimas (“No parece novedad llamar *Espinelas* a las Décimas, que este es su verdadero nombre, derivado del maestro Espinel, su primer inventor, como los versos Sáficos de Sapho”), luchando de esta manera contra el nombre “que impropriamente puso / el vulgo vil, y califica el uso, / o los que fueren a su fama adversos, / pues de Espinel es justo que se llamen, / y que su nombre claramente aclamen” (1630).

El abono definitivo y vital que permitiría la implantación tradicional de la décima espinela fue el suelo americano, continental e insular, y comenzando de hecho desde las islas Canarias, que, aunque cercanas a Europa y África, pertenecen en esa época al conjunto colonial americano. En el ámbito de la América Latina y el Caribe —en el Nuevo Mundo propiamente dicho—, la décima se volvió un recurso de la inventiva del vulgo, como lo había sido la poesía juglaresca en la Edad Media europea: así, los cantores campesinos del nuevo continente se expresaron, en la improvisación, preferentemente en décima espinela, sin dejar de lado la tradición del romance, de la seguidilla, de las octavas reales y de otras formas poéticas recitadas y cantadas que se implantaron con la colonización hispánica. La décima espinela es, sin embargo, el mejor ejemplo de una tradición literaria de cuño culto que logró generalizarse a lo largo y ancho del continente americano, que pudo retroalimentarse con la poesía escrita a lo largo de los siglos, y retornar de nuevo a los entornos populares y nichos tradicionales, en donde alcanzó su dimensión definitiva. Sobre todo a través de la improvisación en muy diversos tipos, temáticas y géneros de la décima espinela... Pues en la poesía popular “la oralidad pura

subsiste”, como diría Zumthor,⁷ “y puede continuar evolucionando en el seno de un universo transformado”.

Y es que en los diferentes nichos sociales del continente americano, que dieron cobijo a la naturaleza de la cultura barroca en el entorno del imperio colonial español, surge una pregunta necesaria: ¿Porqué una manifestación tan específica y tan compleja, como la décima espinela, adquirió mayor perseverancia en el suelo americano que en la España peninsular? Creemos que la respuesta se halla en el hecho de que el mundo “barroco”, es decir moderno del siglo XVII, se recreaba con más flexibilidad en la América Latina y el Caribe que en la península. Este nuevo reordenamiento cultural que sufre la metrópoli fue rápidamente absorbido, naturalizado y apropiado en el nuevo continente, generando expresiones muy propias en cada región. Así, mucho de la complejidad social del XVII persiste en la cultura popular del continente hasta nuestros días: ¿y qué mejor ejemplo de ello que la pervivencia de los repentistas, de los combates versificados y de la enorme riqueza cultural que en ellos subyace? Aquí es en donde el genio de Espinel se reproduce a diario: un genio florecido al infinito en un pueblo que lo recrea permanentemente.

LAS PLANTAS AMERICANAS

La planta poética espineliana desembarcó en América cuando ya su estructura se compartía en España entre su empleo culto, utilizada por los poetas de gran renombre, y el uso del pueblo que la frecuentaba, tanto de memoria como improvisada. Esta segunda forma se extendió por las tierras insulares y continentales americanas, con la ayuda de los colonizadores y abarcando todos los temas posibles. En el continente americano, fueron los criollos los primeros cultivadores de la décima, en especial de la improvisada, apropiándose de ella como parte de la construcción de su identidad. En el cauce de su generalización, las décimas improvisadas fueron siempre efímeras y las sabidas perdieron su autoría, se convirtieron en anónimas y se adaptaron a entornos culturales diversos, constituyendo un repertorio permanente. En los lugares en que tuvo su máximo desarrollo creativo es donde todavía mantiene una vitalidad muy variada, desapareciendo

⁷ Paul Zumthor, *Introducción a la poesía oral...*, 1991, pág. 38.

por lo general de las comarcas donde su uso estuvo más restringido a la literatura escrita. Es así como redondillas glosadas en décima se comparten hasta hoy en toda la América, constituyendo temas repetidos y con escasas variaciones.

Su uso se expandió por el Caribe insular y litoral en toda su extensión, alcanzando grados de mucha perfección en Cuba, Puerto Rico y Santo Domingo. Penetró también al nordeste y al sur del Brasil, traducida ya a las formas populares en lengua portuguesa, alojándose allí en las zonas rurales. Fue así como se adentró en todo el continente, de norte a sur, con la única excepción de la Centroamérica colonial, donde fue más restringida a lo literario: motivo por el cual no hay en la actualidad décima improvisada desde Chiapas hasta Costa Rica.

Del Caribe insular la décima llegó incluso antes de Espinel a México. En la Nueva España de 1575, por ejemplo, se compite ya en verso decimal en el Tercer Concilio Provincial Mexicano.⁸ Uno de los poetas de aquella competición sería el mismo Martín Cortés, hijo del conquistador Hernán Cortés, que sufriera el destierro por encabezar la primera rebelión criolla del continente. La forma pre-espineliana usada en México era aquella de la redondilla inicial trastocada (ABAB) — antes de que Espinel la regularizara y como en algunas *decimillas* puertorriqueñas—, usada ya por el poeta valenciano Juan Fernández de Heredia, muerto en 1549, un año antes del nacimiento de Espinel:⁹

Mis bienes son acabados
mis males se han de acabar
mis ojos tienen cansados
mis lágrimas de llorar.
Yo no puedo sospirar,
que con lo que descansaba,
también con lo que lloraba,
si algún descanso tenía,
de triste no lo quería
porque descanso me daba.

⁸ Cf. Antonio García de León, "La décima jarocho y las vinculaciones de Veracruz con el Caribe", 1995.

⁹ Ivette Jiménez de Báez, *La décima popular en Puerto Rico...*, 1964.

Y como dice Rodríguez Marín, “Truéquese el orden de los dos primeros versos, leyendo: ‘Mis males se han de acabar, mis bienes son acabados...’ y no faltará a esta décima ni una tilde para que la diputemos por legítima *espinela* anterior a *Espinel*”.¹⁰

En la Nueva España la décima se desarrolló en Veracruz, el altiplano y los Reales de Minas, las montañas interiores (como la Sierra Gorda, donde ha alcanzado su máximo desarrollo), la costa de Michoacán (llamada allí *valona*) y las llamadas provincias internas del norte, principalmente Nuevo México, donde todavía se practica usando una planta musical propia de antiquísimo origen. Otro reducto, producto de las colonizaciones canarias del siglo XVIII, se trasladó a la desembocadura del Misisipí.¹¹ De México la décima, así como llegó embarcada se trasladó en la *nao de China* al Lejano Oriente, a las islas Filipinas, donde se tiene memoria de que hasta hace poco se practicaba.

Un caso particular lo constituye la corriente cultural que se establece, ya en el siglo XIX, entre Andalucía, las Canarias, Cuba y Puerto Rico, conformando un fuerte vínculo de “ida y vuelta”, musical y poético, y estableciéndose hasta nuestros días como una sola “provincia poética” muy imbricada, cuyo punto de convergencia es la décima espinela. Más allá, se reconocen todavía en la poesía popular andaluza otros géneros relacionados, como la muy interesante “duodécima” o *guajira alpujarreña*, forma irregular de que en lugar de diez cuenta con doce versos sin dejar de ser *guajira*. Como aquella de Miguel “Candiota”, citada por José Criado:¹²

Soy como aquel nacimiento
que brota en la serranía,
nadie me vio todavía
carecer de pensamiento.
Soy rápido como el viento
cuando algo estoy imaginando,

¹⁰ Francisco Rodríguez Marín, *op. cit.*, 1923, pág. 129.

¹¹ Una muestra de la poesía popular de estos “isleños” de Luisiana puede verse en Maximiano Trapero, *El libro de la décima. La poesía improvisada en el mundo hispánico*, 1996, pp. 243-246, donde se recoge la actuación de Irvan Pérez en el festival de la Décima celebrado en Las Palmas de Gran Canaria en 1992.

¹² José Criado, “La guajira alpujarreña: una espinela irregular en la poesía popular andaluza”, en *La décima popular en Hispanoamérica...*, 1995, pp. 63-75.

los versos me van brotando
igual que el agua en el río:
tanto en mi mente confío
que al tiempo de improvisar
nadie me puede quitar
mi grado de poderío.

Además de la gran cantidad de evidencias que existen sobre estas rutas y formas de difusión a lo largo de los siglos, fue a finales del siglo xvi cuando la décima pasó —con el auxilio de la música compuesta para los cancioneros de los poetas cultos— a ser poesía cantada con música de fondo, extendiéndose después hasta alcanzar su carácter de texto cantado de controversia.¹³ En principio, no parece haber habido una música prefijada para instrumentos de cuerda, sino que la misma estructura y musicalidad del octosílabo complementaron su acompañamiento: de manera que la décima cantada, primero en su forma clásica octosilábica, y luego en sus derivados hexasílabos y dodecasílabos,¹⁴ se complementaron y formaron unidad. De manera también que los conjuntos de cuerdas, con influencias italianas y portuguesas, se convirtieron en el vehículo musical por excelencia. Lo que aquí en todo caso importa es su inserción dentro de un sistema basado fundamentalmente en la oralidad y en la tradición transmitida de padres a hijos, en entornos cada vez más empujados hacia el mundo rural. La preferencia poética por el verso octosílabo, tan común en el español, tendría que ver también con esta cristalización de la oralidad, con el hecho de que muchas cláusulas y frases del habla común se expresan en octosílabos, lo cual permite la improvisación a partir de “frases hechas”, y aun de refranes y adagios octosílabos, que en otras lenguas serían mucho más difíciles o distintas.

La expansión de los valores lingüísticos de este barroco en continua construcción en las Indias, y con posterioridad la de un “barroco permanente americano”, constituirá uno de los fenómenos más llamativos de ese siglo que sus contemporáneos consideraran más de

¹³ Como en Venezuela, de donde hay también excelentes trabajos sobre sus orígenes y desarrollo: por ejemplo el trabajo coordinado por María Teresa Novo y Rafael Salazar, en *La décima hispánica y el repentismo musical caribeño...*, 1999, o el de Efraín Subero, *La décima popular en Venezuela...*, 1991.

¹⁴ Como en Puerto Rico y México, respectivamente.

hierro que de oro, pues irá embarcado sobre una expansión de la crisis económica, desde la “revolución de los precios” del siglo xvi hasta la larga depresión del xvii. Así, en la América española lo barroco estará fuertemente cimentado en el surgimiento de una cultura popular criolla que pujará por romper, en todos los ámbitos de la vida cotidiana, los excesos autoritarios de una Iglesia y un Estado colonial que paulatinamente irán perdiendo su capacidad de control. Asimismo, casi toda la literatura popular de resistencia anticolonial en la América española —en la crónica y la sátira de los criollos— se expresará en décima espinela durante los siglos xviii y xix.

EL BREVE LABERINTO

La enorme difusión de la décima también ha dependido de las posibilidades de expresión que ofrece en su forma original y en su extensión glosada. Y es que una redondilla o cuarteta inicial, con las cuatro décimas que la desglosan, llegan a conformar cuarenta frases autónomas, simplemente desagregando el tema de esa cuarteta inicial, representando un recurso expresivo inmenso y casi infinito, cuyos reflejos atraen otras tantas posibilidades de interpretación: más aún cuando excede las ocho sílabas o cuando traspone las diez líneas. Mucho de la rítmica poética, y más allá de lo puramente recitado, estará también en los diferentes acompañamientos musicales que la condicionan, y que le dan el carácter local o regional inconfundible.

La décima glosada representa así un desdoblamiento especular de las ideas, muy al tono con ese carácter repetitivo de la prolongada crisis del siglo que le dio origen: conformando una arquitectura arborescente, un verdadero altar o fachada barroca situada en el reino de lo perecedero. Esta estructura y sus variantes, originadas de la fusión primigenia de una redondilla y una sexta, plantean siempre, sobre todo a partir del quinto o sexto verso, una tensión particular que conduce a un desenlace similar al efecto buscado de las expresiones teatrales, los entremeses y las comedias de la época. El mismo Lope de Vega, en la silva x de su *Laurel de Apolo* (1630) lo enfatiza perfectamente (“...¡Qué bien el consonante /responde al verso quinto! /¡Qué breve laberinto! /Qué dulce y elegante /para todo conceto! /Tal fue su autor perfeto /en música y poesía, /porque toda consiste en armonía”). Es asimismo en el sentido literario que las controversias mantienen hasta hoy su carácter

espectacular y profundamente teatral basado en las tensiones y climas creados por la décima espinela. El improvisador actual, siguiendo una tradición de largo aliento, juega escénicamente con su arte y raya en la posesión mística, como bien lo señala el repentista y escrutador de la espinela, el cubano Alexis Díaz Pimienta:

Sus gestos, sus manías escénicas, su manera de “rumiar” la décima que va preparando mientras el otro canta, su transformación facial en muchos casos, han hecho creer a algunos en procesos supranormales, no naturales, mientras se improvisa [...] en el sentido místico de que “alguien” o “algo” es lo que ayuda al poeta a expresarse así, que “alguien” pone los versos en su boca.¹⁵

Originalmente también, y como lo anota de manera clara Lope de Vega en su *Arte nuevo de hacer comedias*, “las décimas son buenas para quejas”, algo que retoma la tradición rural americana:

Me quejo porque me duele
que si no, no me quejara.
¿Cuál es aquel que se queja
sin que no le duela nada?¹⁶

Los límites de lo humano y lo divino —otra de las grandes divisiones de los géneros decimales— pueden ser rígidos, diferenciando los contextos de la creación y la repetición, o desaparecer, sobre todo en esa “blasfemia ambivalente” que logró glosas excelentes en el siglo XVII usando temas divinos para desglosar redondillas abiertamente profanas. En Colombia todavía se llama a eso “más *jumao* que humano”, en Puerto Rico “décimas de adivino”, y que en Veracruz es una de las formas preferidas hasta hoy. Así de una cuarteta como...

Una doncella lloraba
porque no podía más,
y todavía le faltaba
todo lo gordo de atrás...

¹⁵ Alexis Díaz Pimienta, *Teoría de la improvisación...*, 1998, pág. 291.

¹⁶ Ivette Jiménez de Báez, *op. cit.*

Se desglosan décimas tan angelicales, casi diseñadas en los siglos coloniales, para burlar los acosos del Santo Oficio, tales como:

Dimas y Gestas perdidos
con Cristo fueron enviados,
por Pilatos sentenciados
y por el pueblo queridos:
Jesús no hubiera podido
cargar con la cruz más,
ya viendo que era incapaz,
Simón como humanitario
le sostuvo hasta el Calvario
*todo lo gordo de atrás...*¹⁷

La función silábica y la métrica, el uso del humor y otros elementos, jugaron también a lo largo de los siglos un papel muy útil para expresar sutilezas regionales y de mentalidad: marcando las preferencias entre los estilos “de mar en fuera”, desarrollados de manera casi idéntica en los puertos y sus *hinterlands*, o en los estilos de “tierra adentro”.¹⁸ Especializaciones regionales, como el gusto puertorriqueño por los aguinaldos navideños —formados de cuartetos hexasílabos— ayudaron en esa isla caribeña a la creación de décimas de seis sílabas, las *decimillas*, generalmente girando alrededor de temas “a lo divino”:

El día que yo muera
yo quiero una cruz,
también una luz
en mi cabecera.
Prendan cuatro velas
a mi alrededor:
con el resplandor
se verá mi cuerpo,
después de yo muerto
¿quién pondrá una flor?¹⁹

¹⁷ Apolinar Ramírez F., *Soy como el peje en marea...*, 1996, pág. 37.

¹⁸ Desde las sierras de Alpujarras, en España, hasta la Sierra Gorda mexicana, o las provincias del interior argentino o chileno.

¹⁹ Pedro y Elsa Escabé, *La décima, vista parcial del folklore...*, 1976, pág. 247.

Otros recursos expresivos se buscaron en sentido contrario, alargando las posibilidades silábicas, en un tipo de décimas “encadenadas” o “enlazadas” de doce sílabas, o más, que ofrecen todavía un mayor espacio para la expresión poética, acompañadas de una planta musical específica y sin perder la estructura rimada de la espinela.²⁰

En conclusión, y dejando muchos detalles en este intento de marco histórico general, diríamos que la improvisación es evidentemente uno de los recursos creadores más importantes, el aspecto menos frecuentado en el estudio de la décima espinela. Esta capacidad de crear décimas improvisadas no ha sido cultivada por supuesto entre los poetas cultos, sino únicamente entre los populares, autores a veces poco conocidos de las mejores composiciones. Esta virtud repentista, verdadero recurso logístico de los combates floridos de la poesía popular, recorre de nuevo todo el mundo hispano-portugués y sigue muy diversos caminos, marcados por el estado de ánimo, las circunstancias creativas, los conocimientos populares y el uso del tiempo y la teatralidad. Poco se han estudiado las estructuras subyacentes del arte improvisado, salvo en Cuba,²¹ estructuras que muy evidentemente tienen que ver con las *transformaciones* que se dan entre el discurso profundo y el discurso superficial en cualquier lenguaje natural. El “repentismo”, el filón más interactivo de la décima, y donde se halla realmente el secreto de su permanencia y de su difusión a lo largo de los siglos, sigue siendo un territorio apenas explorado por los estudiosos del tema.

La décima expresa así una cambiante situación de las culturas populares del mundo hispánico, sobreviviendo a las muy diversas circunstancias históricas que se desarrollan desde fines del siglo xvi. En ese sentido, acompaña a la formación civilizatoria de un continente y a la maduración de las formaciones nacionales en la península y el continente americano. Hija del esplendor barroco y anidada en el sentir popular, la décima espinela se mantiene en un sector significativo de la expresión de los más variados temas de este mundo representado en el cancionero caribeño.

²⁰ Como en la Sierra Gorda mexicana. Véase Francisco Berrones, *Poesía campesina...*, 1988, pág. 121.

²¹ Maximiano Trapero, en su *Libro de la décima* (1996, pp. 88-99) planteaba el estudio de la “gramática generativa” de la creación poética como el objetivo primero y más importante de la décima y de la poesía improvisada. Por su parte, Alexis Díaz Pimienta, en su largo ensayo *Teoría de la improvisación. Primeras páginas para el estudio del repentismo* (1998), y donde toma como centro la décima cubana, plantea con mucho detalle el fenómeno de

la improvisación poética, introduciendo un análisis lingüístico de la capacidad de los “repentistas” y sus estructuras mentales. Además, para México, existe un ensayo de Fernando Nava (“La décima cantada en México...”, 1994), así como otro de Félix Córdova Iturregui: “Los trovadores puertorriqueños: algunas consideraciones sobre el arte de la improvisación”, en *La décima popular en Hispanoamérica...*, 1995. Hace falta, sin embargo, mucho más trabajo comparativo para analizar a fondo el fenómeno de la improvisación.

Esta página dejada en blanco al propósito.

7. ARRIBADA MALICIOSA

*...Un pueblo sin historia está esperando
su redención del tiempo, pues consiste la historia
en una trama de momentos fuera del tiempo.*

T. S. ELIOT
Little Gidding, v

Después de esta travesía por el mar de los deseos, intentamos llegar a puerto, insistiendo sobre lo que va y viene en un territorio cultural compartido. Sobre el itinerario de este ensayo se impone la bitácora de la naturaleza histórica de un mar, mientras las olas de ese mar repiten su romanza. Hemos intentado aquí el constante reencuentro del pasado con el presente, donde el pasado pregonaba su tema de solista y el presente responde en el coro dispersado de sus manifestaciones comunes. El Caribe aparece entonces no como un mar sino como una sucesión de mares y superficies dispuestas en capas. Sobre sus temas se reproduce toda una secuencia civilizatoria, respiración de refinamientos amontonados uno sobre otro, con sus fragmentos dispersos como los guijarros en el lecho de un naufragio. Un mar que es una encrucijada formada con la velocidad de un arrecife en aguas cálidas, un cruce de mercaderías, naves, ideas, religiones, músicas, modos de vida y continentes trasplantados: las Europas, el África negra, el Lejano Oriente. Historias involucradas enriqueciendo su historia: algo sólo posible de reconstruir a partir de sus capas geológicas, de sus islas de vestigios que emergen por sobre la superficie y de la vitalidad de sus estructuras flotantes. La música y el cancionero son solamente una mínima parte de la complejidad de una historia cultural infinita, que abordada bajo otras ópticas, se acumularía para crear un resultado final mucho más aproximado a un complejo de identidades. La música y el cancionero son simplemente el pretexto para abrir una hendidura en la dinámica de un mar de muchos matices, de aspectos interconectados que, como vasos comunicantes, se relacionan unos con otros a veces de manera

prodigiosa. Este Caribe seducido aparece entonces como una imagen coherente, como un sistema donde todo se mezcla y se recompone en una unidad original.

En siglos de maduración de la cultura popular, siglos en los que el Caribe aparece como una zona de guerra, como un nudo de posiciones estratégicas que igual se crean desde tiempos de la conquista o se perpetúan hasta hoy, el imperio colonial español tuvo aquí su más prolongado bastión y su nicho más privilegiado de reproducción: pues fue en el primer contacto sobre las islas, cuando surgió realmente una cultura hispánica que se reconoció a sí misma como tal, universal y libre de las ataduras que le imponía la fragmentación nacional, étnica y cultural de la península. El español atlántico fue su código de comunicación, y para perpetuarse como tal tuvo que recurrir a la secuencia poética y a la expresión musical, asimilando en su porosidad las voces y las lenguas de un universo desconocido por ellos hasta entonces. Así que el pretexto que hemos usado para acercarnos al Caribe colonial español puede no ser tan ligero e intrascendente como podría parecer a primera vista, pues en sí mismo se erige como un testimonio vivo a la tenacidad de los hombres, a un código de representaciones que se perpetuó en la lengua hablada y en la memoria cantada, sabida e improvisada. La naturaleza última de sus conexiones internas tenía entonces que ver con la defensa de este “tesoro americano”, un tesoro más profundo que los metales preciosos de sus minas, una perla codiciada que de tan grande no cupo de regreso a la península cuando el imperio se hundió. A lo largo de los siglos esta cultura neoespañola hecha de mestizajes diversos, se expresó en la actitud defensiva, en parapetarse culturalmente para mejor resistir, algo que terminaría por materializarse en las fortalezas marítimas y en la defensa militar de un mar inmenso, imposible de patrullar y conservar como un coto exclusivo del imperio. Y cuando ese imperio se derrumbó, después de un prolongado ciclo de decadencia y de guerras de independencia, sus últimas posiciones terminaron de caer tardíamente en el Caribe insular, su resguardo más antiguo, desarrollado y cercano, sólo para dar paso a otras hegemonías. A fin de cuentas lo más sutil, lo más blando era el núcleo duro de esa expansión, pues lo único que vivió para quedarse en las inmensas comunidades de habla actuales del español atlántico no fueron las fortalezas militares sino los tesoros culturales. Así que hablar de la literatura cantada y

de la música que la acompaña, es seguir escuchando en esas voces el jadeo del Paraíso terrenal que deslumbró a Colón, los cimientos más profundos que permitieron que hubiera para siempre un Caribe emergido sobre las aguas. Y si ese mar flota, y si esas islas se hunden hasta hoy en la transparencia de las aguas reflejando sobre el mar todos los tonos del verde y el azul, es porque la belleza de las cosas disimula las traiciones de la geología y del clima, de la calma y de los huracanes. La conquista del Caribe concluyó apenas ayer y su importancia estratégica es todavía arena de disputas, de Cuba a Puerto Rico, de Granada a Vieques.

Porque este mar se constituyó también a lo largo de los siglos como el primer estadio de la globalización y de la disputa entre las grandes potencias, como el umbral líquido de las hegemonías que traspasan la historia. Es por eso que, sujeto a los vaivenes de esa competencia, fue un destino final de las migraciones, lo que le da un aspecto de arrecife formado al calor de las aguas llenas de peligros y predadores —mar de tiburones y piratas—, con la apariencia de toda una cultura hecha de jirones de todas partes, de piezas inconexas que muchas veces embonan y otras permanecen aisladas o beligerantes. O bien, como un mar encogido por las nuevas maneras de viajar, o aun más extendido e inconexo si pensamos que sus estructuras culturales eran más interconectadas en los siglos coloniales de lo que lo son hoy. Antes de convertirse en un vínculo, ese mar fue un obstáculo: pero el choque de las hegemonías, el derrumbe del imperio, las nuevas realidades nacionales sacaron de nuevo a flote las barreras que impiden que ese mar sea, como fue, una superficie común de transporte de mercaderías y bienes culturales.

Y en el transcurso de la historia del Caribe la economía tuvo evidentemente el papel determinante, el de la realidad económica, de la competencia y la ineficiencia, o el papel del puerto deseado de la economía ideal de un imperio que, pretendiendo resistir ante los embates de la piratería, del contrabando y del libre comercio, se hundió poco a poco en el intento. Pero aquí quien abastece las riquezas es el mar, la superficie líquida de los intercambios. Y ese mar no admite sino un amo, y el amo de las riquezas es el amo del mar. De allí la coincidencia asombrosa entre la desagregación de ese mar adueñado por el imperio de los Austrias, asediado por los holandeses, los franceses y los ingleses a lo largo del xvii, y a partir de la guerra de sucesión (1713), su

estallamiento y caída de larga duración, tan evidente que hasta en las estructuras musicales eso dejaría una huella: lo que puede escucharse aun en las partituras de Santiago de Murcia, músico de la corte derrotada por los Borbones y los ingleses, teñidas de melancolías caribeñas y “sones de la tierra” novohispanos. Últimos reflejos de un mundo arruinado cuyos vestigios siguen vivos en los puertos, ancones y enseñadas que hemos visitado a bordo del cancionero ternario caribeño. La moda italianizante, el afrancesamiento, la fuerte presencia innovadora del Caribe inglés y francés, el de las plantaciones azucareiras y las revueltas de esclavos, el de las últimas oleadas africanas, está todavía sonando en las muchas caras de las músicas afroantillanas: es como el lejano golpe de mar de un piélago huracanado disputado por las hegemonías y destrozado por el roce de sus poderosas energías. Y es evidente que el Caribe continúa viviendo ante nuestros ojos, desarrollando todavía sus propios combates, sacudiendo las secuelas de las sucesivas colonizaciones, esforzándose por apartar de sí el tiempo perdido que también se acumula. Callejuelas, plazas y muelles delimitan el espacio del ocio, el espectáculo de la cultura musical se mira a sí mismo en los carnavales, las celebraciones, las peleas de gallos y los fandangos. La música se convierte entonces en la parte testimonial de las historias acumuladas, y es como el eco de la gran historia: la que aparece allí en fulgores de imágenes sin tiempo. El Caribe se esfuerza entonces por recobrar su identidad, los fragmentos dispersos de cuando su unidad estalló rota en pedazos. Los rasgos rítmicos africanos son la argamasa común, el sustrato compartido inmerso en dosis diferentes dentro de todos los cancioneros, la tabla de salvación. Sus cadencias constituyen un elemento más que reafirma la unidad de la cultura latinoamericana y del *ethos* caribeño, la sal y la salsa que conforman su identidad.

La expresión ritualizada de la música, el canto y la danza están allí creando los efectos de un reflejo que atraviesa los siglos, los de una transición congelada que va de la Europa medieval colonizando las islas y la Tierra Firme, de la España mozárabe melodizada por los esclavos mandinga, de la cristiandad de los indios y el Renacimiento, de los negros españolizados marcando el ritmo de la grande y nueva España que fue el Caribe, de los mundos que desembocan en el Barroco tropical de la música de cuerdas de los puertos y las tierras interiores, de las plantaciones y los conucos, de los hatos ganaderos y las

nostalgias marineras. Esa gran transformación, la revolución cartesiana de las músicas y de las mentalidades, que hizo posible el mestizaje, sigue encallada en los cancioneros y está allí semejando a los peces del amanecer del mundo impresos en la piedra y los arrecifes. Dejando al descubierto indicios vivos a la vista, vestigios materializados en ritmos, instrumentos y mentalidades poéticas.

Esta página dejada en blanco al propósito.

8. BIBLIOGRAFÍA Y FUENTES

ARCHIVOS CONSULTADOS

AGI	Archivo General de Indias, Sevilla, España.
AGN-M	Archivo General de la Nación, México.
AGN-V	Archivo General de la Nación, Caracas, Venezuela.
BGBF	Biblioteca G. Baqueiro Foster, CENIDIM/INBA, México.
BIGC	Biblioteca Musical de la Casa de Orleáns/Biblioteca Insular de Gran Canaria.
BNM	Biblioteca Nacional, Madrid, España.
CEA	Centro de Estudios Avanzados de Puerto Rico y el Caribe, San Juan, Puerto Rico.
ENM	Biblioteca “Cuicamatini”, Escuela Nacional de Música, UNAM, México.

FUENTES DE ÉPOCA

- Abbad y Lasierra, Fray Iñigo, *Historia geográfica, civil y natural de la Isla de San Juan Bautista de Puerto Rico (1782)*, Imprenta de A. Espinosa, Madrid, 1788. Acosta San Juan de Puerto Rico, 1866, (CEA).
- AGN, *Páginas musicales de los siglos XVII y XVIII*, Suplemento al núm. 4, tomo XVI del *Boletín del AGN*, México, sin fecha (Introducción de Vicente T. Mendoza), (AGN-M).
- Aguirre, Sebastián de, *Método de cítara (guitarra) de cuatro órdenes /mi-do-sol-la/*, copista Martín de Villegas, Puebla, circa 1660 (ff. 31-37 para vihuela de cinco órdenes), *Códice Saldívar II*, colección de la señora Elisa Osorio Bolio de Saldívar, México.
- Ajofrín, Fray Francisco de, *Diario del viaje que hicimos a México Fray Francisco de Ajofrín y Fray Fermín de Olite, capuchinos (1763)*, Instituto Cultural Hispano Mexicano, México, 1964.

- Alonso, Manuel A., *El Jíbaro*, (facsimil, Barcelona, 1849), Montalvo, Santo Domingo, 1944/ Otra edición: Editorial Edil, Río Piedras, Puerto Rico, 1992 (Estudio de Luis O. Zayas Micheli).
- Amat, Joan Carles, *Guitarra española y vandola, en dos maneras de guitarra castellana y catalana de cinco órdenes, la cual se enseña de templar y tañer rasgado todos los puntos naturales y mollados, con estilo maravilloso, y se hace mención también de la guitarra de cuatro órdenes*, Lérida, 1596/ Joseph Bró Editor, Gerona, 1639 (edición bilingüe en castellano y catalán).
- Anónimo, "El diablo observador", *Solemne funeral del difunto Medellín y Resurrección de Medellín*, agn-m, *Inquisición*, 1126, 9: 41-69, Veracruz, 1781.
- Anónimo, *Fandango de guitarrillo al defensor de la Patria*, Imprenta de Padrino, Cádiz, 1814 (BNM: R/60179/13).
- Anónimo, *Método gráfico para aprender a tocar guitarra de cuatro cuerdas sin necesidad de maestro*, segunda edición, Caracas, 1896 (AGN-v, *Diversos*, 347).
- Argote de Molina, Gonzalo, *Discurso sobre el Libro de la Montería que mandó escribir el Rey Alfonso El Sabio*, Sevilla, 1582.
- Ávila, Juan de, *Relación verdadera que como testigo de vista haze el reverendo padre Fray Jhoan de Abila (...) del sacco y suceso que hizo la Armada y Junta de Piratas en la Ciudad de la Nueva Veracruz el 18 de mayo de 1683*, Ed. Alcancía, México, 1937.
- Bellemare, Louis de (alias Gabriel Férry), *Escenas de la vida mejicana, los jarocho (1830)*, reedición de José López Portillo y Rojas, trad. de L. García del Real, Barcelona, 1905 (de: *Revue de Deux Mondes*, vol. 22, Paris, 1847, pp. 410-439).
- Bermudo, Juan, *Comienca el Libro llamado Declaración de instrumentos musicales*, Juan de León, Osuna, 1555 / Macario Santiago Kastner, editor, Kassel & Basel, Bärenreiter Verlag, 1957.
- Briceño, Luis de, *Método mui facilísimo para aprender a tañer la guitarra a lo español*, Pedro Ballard Impresor del Rey, París, 1626 / Minkoff Reprint, Genève, 1972.
- Cabezón, Antonio de, *Obras de música para tecla, arpa y vihuela (...) recopiladas y puestas en cifra por Hernando de Cabezón, su hijo* (Felipe Pedrell Editor, Madrid, 1578), edición corregida de Mons.

- Higinio Anglés, Instituto Español de Musicología, Barcelona, 1966.
- Calderón de la Barca, Pedro, *Teatro musical de Calderón* (Estudio de M. Querol y Gavaldá), facsímil de Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Barcelona, 1981.
- Cancionero, *Cancionero de obras de burla provocantes a risa*, Valencia, 1519 (BNM: 7/98806).
- Castillo, Hernando del, *Cancionero general recopilado por Hernando del Castillo (Valencia, 1511)*, Facsímil, Real Academia Española, introducción de Antonio Rodríguez-Moñino, Madrid, 1958.
- Cervantes Saavedra, Miguel de, *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha* (1605), Prólogo de Américo Castro, Editorial Porrúa, vigésima edición, México, 1981.
- *Novelas ejemplares* (1613), Estudio preliminar de Juan Alcina Franch, Editorial Bruguera, Barcelona, 1969.
- Códice..., *Códice Saldívar 4, circa 1730*, colección de la señora Elisa Osorio Bolio de Saldívar, México /Santiago de Murcia/.
- Colección..., *Colección de partituras para canto y piano* (México y el Caribe/primer mitad del siglo XIX), BIGC, Las Palmas de Gran Canaria.
- Covarrubias Orozco, Sebastián de, *Tesoro de la lengua castellana, o española*, Luis Sánchez, Impresor del Rey N. S., Madrid, 1611.
- Dampier, William, *Dampier's Voyages, consisting of a New Voyage around the World* (1702), 2 vols., E. Grant Richards, London, 1906.
- Esquivel Navarro, Juan, *Discursos sobre el arte del danzado y sus excelencias y primer origen, reprobando las acciones deshonestas*, Vecino y natural de Sevilla, discípulo de Antonio de Almendra, maestro de danza de S.M. el Rey Nuestro Señor D. Felipe Cuarto el Grande (...), Juan Gómez de Blas, Sevilla, 1642, 50 fojas (BNM: R/34.899).
- Esteva, José María, *Tipos veracruzanos y composiciones varias*, Jalapa, 1894.
- Exquemelin, Alexandre O., *Piratas de la América y luz a la defensa de las costas de Indias Occidentales*, segunda impresión en Colonia Agrippina, en casa de Lorenzo Struikman, 1682 (BNM: R/33.611).
- Fernandes y Ávila, Gaspar, *La Infancia de Jesu-Christo. Poema dramático dividido en diez Coloquios*, Félix de Casas y Martínez, Editor, Málaga,

- ca. 1745, Reed, Max Leopold Wagner: *La Infancia de Jesu-Christo, zehn Spanische Weihnachtsspiele von Gaspar Fernández y Ávila, nach dem in Tlacotalpam (México) befindlichen Exemplar herausgegeben*, Halle (Saale), Verlag von Max Niemeyer, 1922.
- Gage, Thomas, *Viajes en la Nueva España (1620)*, Casa de las Américas, La Habana, 1980.
- Gallardo, Bartolomé José, *Ensayo de una biblioteca española de libros raros y curiosos*, Madrid, 1863-1869, 4 vols. (pp. 1007-1028).
- Gemelli Careri, Giovanni Francesco, *Giro del Mondo*, 1700, publicado como: Gemelli Carreri, *Viaje por la Nueva España. México a fines del siglo XVII*, 2 tomos, Sociedad de Bibliófilos Mexicanos, México, 1927. Gemelli Careri, *Le Mexique à la fin du XVIIe. Siècle, vu par un voyageur italien*, Présentation de Jean-Pierre Berthe, Calmann-Lévy, Paris, 1968.
- González de Eslava, Fernán, *Villancicos, romances, ensaladas y otras canciones devotas (Libro segundo de los Coloquios espirituales y sacramentales y Canciones diuinas)*, México, Diego López Dávalos, 1610), edición crítica, introducción, notas y apéndices de Margit Frenk, CELL, El Colegio de México, Biblioteca Novohispana, México, 1989.
- Humboldt, Alejandro de, *Ensayo político sobre el Reino de la Nueva España (1802)*, Estudio preliminar de Juan A. Ortega y Medina, Editorial Porrúa, México, 1984.
- Labat, R. Père, *Nouveau Voyage aux Isles de l'Amérique*, 2 tomos, París, 1722. (En español: R.P. Labat, *Viajes a las Islas de la América*, Col. Nuestros Países, Casa de las Américas, La Habana, 1979.)
- Lucero, A., *Coplas para cantar en la nueva Petenera*, México, 1896 (AGN-M, *Propiedad artística y musical*, 201).
- Mariana, Padre Juan de, "Tratado contra los juegos públicos", en: *Obras del Padre Juan de Mariana*, Biblioteca de Autores Españoles desde la formación del lenguaje hasta nuestros días, tomo segundo, Madrid, 1950, pp. 430-439.
- Mendoza, Daniel, *El Llanero (Estudio de sociología venezolana)*(1846), Reed, Editorial América, Madrid, 1933 (AGN-V).
- Milán, Luys, *Libro de música de vihuela de mano intitulado El Maestro...*(1535), Reed, Leo Schrade, 1927.
- Minguet y Yrol, Pablo, *Reglas y advertencias generales...*, Madrid, 1754 (pliegos sueltos, BNM).

- Morán de la Estrella, Francisco, *Cartapacio de Francisco Morán de la Estrella*, Cancionero de poesías varias. Ms. de finales del siglo XVI, 2803/1587 de la Biblioteca Real de Madrid, Editorial Patrimonio Nacional, Madrid, 1989.
- Mudarra, Alonso de, “Fantasía que contrahaze la arpa a la manera de Ludovico”, en: *Tres libros de música en cifra para tañer vihuela*, Sevilla, 1546, 21 ff., Facsímil de Éditions Chanterelle, Mónaco, 1980.
- Narváez, Luys de, *Los Seys Libros del Delphin, de música de cifra para tañer vihuela* (Valladolid, 1538), transcripción y estudio de Emilio Pujol, Consejo Superior de Investigaciones Científicas/ Instituto Español de Musicología, Barcelona, 1945.
- Pané, Fray Ramón, *Relación acerca de las antigüedades de los indios, las cuales con diligencia, como hombre que sabe la lengua de ellos, las ha recogido por mandato del Almirante* (1498), edición de José Juan Arrom, Siglo XXI Editores, México, 1974.
- Pichardo y Tapia, Esteban, *Diccionario provincial casi razonado de voces y frases cubanas*, La Habana, 1875 (AGN-M).
- Pisador, Diego, *Libro de música de vihuela*, Salamanca, 1552, Minkoff Reprint, Genève, 1973.
- Ríos Toledano, Miguel, *Colección de treinta jarabes, sones principales y más populares aires nacionales de la República Mexicana*, México, 1904 (AGN-M, propiedad artística y musical).
- Ruiz de Ribayaz, Lucas, *Luz y norte musical para caminar por las cifras de la guitarra española y arpa, y tañer y cantar a compás por canto de órgano*, Melchor Álvarez Impresor, Madrid, 1677, Minkoff Reprint, Genève, 1976.
- Saint-Méry, Moreau de, *Description topographique, physique, civile, politique et historique de la partie française de l'Isle de Saint-Domingue*, 2 tomos, Filadelfia, 1797-1798.
- Salazar, Eugenio de, *Carta escrita al licenciado Miranda de Ron, particular amigo del autor, en que pinta un navío, y la vida y ejercicios de los oficiales y marineros dél, y cómo lo pasan los que hacen viajes por el mar. Es útil para la noticia del lenguaje marino* (1573), reproducido por José Luis Martínez, 1983, pp. 279-303.
- Santa María, Tomás de, O.P., *Libro llamado Arte de tañer por Fantasía*, Facsímil de la edición de Francisco Fernández de Córdoba, Valladolid, 1575, Gregg International (Introducción de D. Stevens), 1972.

- Sanz, Gaspar, *Instrucción de música sobre la guitarra española y Método de sus primeros rudimentos, hasta tañerla con destreza, con dos laberintos ingeniosos, variedad de sonos y danzas de rasgueado y punteado (...) ejemplos los más principales de contrapunto y composición*, Zaragoza, 1674, Minkoff Reprint, Genève, 1976.
- Trejo, Pedro de, *Cancionero general* (México, 1569)/ Introducción y notas de Sergio López Mena/UNAM, México, 1981.
- Vargas y Guzmán, Juan Antonio de, *Explicación para tocar la guitarra de punteado por música o cifra, y reglas útiles para acompañar con ella la parte del bajo*. Veracruz, 1776, edición y estudio analítico de Juan José Escorza y José Antonio Robles-Cahero, 3 vols., Archivo General de la Nación, México, 1986.
- Vaz de Camoes, Luis, *Los Lusíadas* (1572), introducción, traducción en verso y notas de Ildefonso-Manuel Gil, Planeta, Barcelona, 1990.
- Vega, Lope de, *Poesía*, Miguel García Posada Huelva, Editor, Plaza y Janés, Barcelona, 1984.
- Venegas de Henestrosa, Luis, *Libro de cifra nueva para tecla, arpa y vihuela*, Alcalá de Henares, 1557. Repr. de Mons. Higinio Anglés, *La música en la Corte de Carlos V*, Consejo Superior de Investigaciones Científicas/Instituto Español de Musicología, Barcelona, 1944.
- Zamácola y Ozerín, Iza, alias "Don Preciso", *Elementos de la ciencia contradanzaria. Para que los currutacos, pirracas y madamitas de nuevo cuño puedan aprender por principios a bailar las contradanzas por sí solos o con las sillas de su casa*, Imprenta de la Viuda de Joseph García, Madrid, 1796 (BNM: R/60220).
- *Colección de las mejores coplas de seguidillas, tiranas y polos que se han compuesto para cantar a la guitarra*, 2 vols., Madrid, 1799 (BNM: R/60228).
- *Expediente formado con motivo de haberse denunciado dos tomitos de Seguidillas y Polos para cantar a la Guitarra, compuestos por Don Preciso, nombre del Autor/Se prohibió en agosto de 809* (AGN-M, Inquisición, 1438, 10: ff. 69-74v.), Ciudad de México, 8 marzo, 1808.

LIBROS Y ARTÍCULOS

Acosta Saignes, Miguel, *El llanero en su copla*, Caracas, 1979.

- Aguirre Beltrán, Gonzalo, *La población negra de México. Estudio etnohistórico*, Fondo de Cultura Económica, México, 1946.
- “Bailes de negros”, *Revista de la Universidad de México*, vol. xxv, núm. 2, México, octubre de 1970, pp. 2-5.
- *Medicina y magia. El proceso de aculturación en la estructura colonial*, FCE/INI/ Gobierno de Veracruz/ Universidad Veracruzana, México, 1992. (“El caso de Lucas Olola”, pp. 68-71.)
- Aguirre Tinoco, Humberto, *Sones de la tierra y cantares jarocho*, La Red de Jonás, Premiá Editora, México, 1983.
- Alcalá-Zamora, José N., comp., *La vida cotidiana en la España de Velásquez*, Ediciones Temas de Hoy, Madrid, 1994.
- Alonso-Cortés, Narciso, *Cantares populares de Castilla*, Institución Cultural Simancas, Diputación Provincial de Valladolid, Valladolid, 1982.
- Álvarez Nazario, Manuel, *El elemento afronegroide en el español de Puerto Rico. Contribución al estudio del negro en América*, Instituto de Cultura Puertorriqueña, San Juan de Puerto Rico, 1974.
- *Arqueología lingüística. Estudios modernos dirigidos al rescate y reconstrucción del arahuaco taíno*, Editorial de la Universidad de Puerto Rico, San Juan de Puerto Rico, 1996.
- Andrés, Ramón, *Diccionario de instrumentos musicales de Píndaro a J. S. Bach*, Prólogo de John Eliot Gardiner, Bibliograf S.A., Barcelona, 1995.
- Antolitia, Gloria, *Cuba: dos siglos de música*, Editorial Letras Cubanas, La Habana, 1984.
- Arcila Farías, Eduardo, *Comercio entre México y Venezuela en los siglos XVI y XVII*, Instituto Mexicano de Comercio Exterior, México, 1975.
- Aretz, Isabel, *Cantos navideños en el folklore venezolano*, Ministerio de Educación/Colección Instituto del Folklore, Caracas, 1962.
- *El Tamunangue*, Universidad Centro-Occidental, Barquisimeto, Estado Lara, 1970.
- “Guitarras, bandolas y arpas españolas en América Latina”, en: *España en la música de Occidente*, Actas del Congreso Internacional celebrado en Salamanca, octubre 1985, Instituto Nacional de Artes Escénicas y de la Música, 2 vols., Madrid, 1987, vol. 1. pp. 333-346.
- *Síntesis de la etnomúsica en América Latina*, Monte Ávila Editores, Caracas, 1990.

- Arróniz, Othón, *Teatros y escenarios del Siglo de Oro*, Biblioteca Románica Hispánica, Gredos, Madrid, 1977 (Cap. iv: "El teatro en Nueva España").
- Atondo Rodríguez, Ana María, *El amor venal y la condición femenina en el México colonial*, Colección Divulgación, Instituto Nacional de Antropología e Historia, México, 1992.
- Attali, Jacques, *Ruidos. Ensayo sobre la economía política de la música*, Siglo XXI Editores, México, 1995.
- Bajtin, Mijail, *La cultura popular en la Edad Media y el Renacimiento. El contexto de Francois Rabelais*, Alianza Universidad, Alianza Editorial Mexicana, México, 1990.
- Baqueiro Foster, Gerónimo, "El huapango", *Revista Musical Mexicana*, núm. 8. México, abril 1942.
- *Historia de la música en México*, SEP, México, 1944.
- "La música popular de arpa y jarana en el Sotavento veracruzano", *Universidad Veracruzana*, año 1, núm. 1, Jalapa, enero-marzo 1952, pp. 31-38.
- Bartok, Bela, *Escritos sobre la música popular*, Siglo XXI Editores, México, 1979.
- Bartra, Roger, *El Siglo de Oro de la melancolía. Textos españoles y novohispanos sobre las enfermedades del alma*, Departamento de Historia, Universidad Iberoamericana, México, 1998.
- Bastide, Roger, *Las Américas negras. Las civilizaciones africanas en el Nuevo Mundo*, Alianza Editorial, Madrid, 1967.
- Baudot, Georges y María Águeda Méndez, *Amores prohibidos. La palabra condenada en el México de los Virreyes*, Siglo XXI Editores, México, 1997.
- Béhague, Gerard, *La música en América Latina (Una introducción)*, Monte Ávila Editores, Caracas, 1983.
- Bennassar, Bartolomé, *La España del Siglo de Oro*, Editorial Crítica, Barcelona, 1983.
- Berrones, Francisco, *Poesía campesina*, SEP/Serie Testimonios, México, 1988.
- Biblioteca Nacional, *La danza cortesana en la Biblioteca Nacional*, BNM, Madrid, 1987.

- Blacking, John, *Le sens musical*, Les Éditions de Minuit, Paris, 1980.
- Borges, Jorge Luis, "Magias parciales del 'Quijote'", en: *Otras inquisiciones*, Emecé Editores, Buenos Aires, 1960, pp. 65-69.
- "Las coplas acriolladas", en: Jorge Luis Borges, *El tamaño de mi esperanza*, Biblioteca Breve, Seix Barral, Buenos Aires, 1993, pp. 73-79.
- Braudel, Fernand, *La Méditerranée. L'espace et l'histoire*, Éditions Flammarion, Paris, 1985.
- Burke, Peter, *La cultura popular en la Europa moderna*, Altaya, Madrid, 1997.
- Buxó, José Pascual, Edición y prólogo, *Arco y certamen de la poesía mexicana colonial (siglo XVII)*, Universidad Veracruzana, Jalapa, 1959.
- Calvo Manzano, M. R., *El arpa en el Renacimiento español*, Fundación Banco Exterior, Madrid, 1986.
- Canino Salgado, Marcelino J., *El cantar folklórico de Puerto Rico (Estudio y florilegio)*, Editorial Universitaria, Universidad de Puerto Rico, San Juan de Puerto Rico.
- Cárdenas, Inmaculada, *La Petenera en España y México*, Ms. Marrakech, Marruecos, 1981.
- Cardona, Miguel *et al.*, *Panorama del folklore venezolano*, Universidad Central de Venezuela, Caracas, 1959.
- Carpentier, Alejo, *La música en Cuba*, Fondo de Cultura Económica, México, 1946.
- "América Latina en su música", capítulo del libro *América Latina en su cultura*, publicado en *El Día*, México, 26/27 de agosto 1977.
- Cartay, Rafael, *Ideología, desarrollo e interferencias del comercio caribeño durante el siglo XVII*, Biblioteca de la Academia Nacional de la Historia, Caracas, 1988.
- Carballo, Nicanor, "Voces antiguas de fiestas regionales (Veracruz)", *Investigaciones Lingüísticas*, iv, México, enero-abril 1937.
- Casas Roque, Leonidas, "Fiestas, danzas y música de la costa de Lambayeque" en: Raúl R. Romero, editor, *Música, danzas y máscaras en los Andes*, Pontificia Universidad Católica del Perú, Instituto Riva-Agüero, Arequipa, Perú, 1969, pp. 299-337.
- Coen, Augusto, *La fiesta de cruz. Música y letra del "Rosario cantao"*, San Juan de Puerto Rico, 1951.

- Corona Alcalde, Antonio, "The Viola da Mano and the Vihuela, evidence and suggestions about their construction", *The Lute*, vol. xxiv, part 1, London, 1984, pp. 3-32.
- "The Vihuela and the Guitar in Sixteenth Century Spain: A Critical Appraisal of Some of the Existing Evidence", *The Lute*, Vol. xxx, London, 1990, pp. 3-24.
- "Notas", al CD *La guitarra en el México barroco*, Isabelle Villey, Fonca/UNAM, México, 1996.
- "The Popular Music from Veracruz and the Survival of Instrumental Practices of the Spanish Baroque", *Ars Musica Denver*, Ms., London King's College, sin fecha.
- Correro Errásquin, Manuel, *La Rama y las Pascuas de Navidad, Año Nuevo y Reyes en Santiago Tuxtla, Veracruz*, Museo Tuxteco, núm. 2, SEP/INAH, México, 1978.
- Cotarelo y Mori, Emilio, *Colección de entremeses, loas, bailes, jácaras y mojigangas desde fines del siglo XVI a mediados del XVIII*, 2 vols., Madrid, 1911.
- Criado, José, "La guajira alpujarreña: una espinela irregular en la poesía popular andaluza" *La décima popular en Hispanoamérica (Memorias del II Festival Iberoamericano de la Décima en Cuba) Instituto Veracruzano de Cultura, Col. Ciencia y Sociedad*, Veracruz, 1995, pp. 63-75.
- Cunill Grau, Pedro, "La geohistoria", en: Marcello Carmagnani, Alicia Hernández Chávez y Ruggiero Romano, *Para una historia de América I. Las estructuras*, Fondo de Cultura Económica/El Colegio de México, México, 1999, pp. 13-159.
- Chamorro, Arturo, "La herencia africana en la música tradicional de las costas y las tierras calientes", Ms., México, 1993.
- *Sones de la guerra. Rivalidad y emoción en la práctica de la música p'urhépecha*, El Colegio de Michoacán, México, 1994.
- Chaunu, Pierre et Huguette, *Séville et l'Atlantique (1504-1650)*, 9 vols., Paris, 1955-1959.
- Davis, Alexander V., *El Siglo de Oro de la Nueva España (siglo XVIII)*, Editorial Polis, México, 1945.
- Defourneaux, Marcelin, *La vie quotidienne en Espagne au Siècle d'Or*, Hachette Littérature, Paris, 1964.

- Díaz, Alirio, *Vestigios artísticos de los siglos XVI y XVII vivos en nuestra música folklórica*, Universidad de Zulia, Caracas, 1970.
- Díaz Pimienta, Alexis, *Teoría de la improvisación. Primeras páginas para el estudio del repentismo*, Sendoa Editorial, Oiartzun (Guipúzcoa), 1998.
- Díez de Revenga Torres, María Josefa, *Cancionero popular murciano antiguo*, Caja de Ahorros Provincial de Murcia/Academia Alfonso x El Sabio, Murcia, 1984.
- Domínguez, Luis Arturo y Adolfo Salazar Quijada, *Fiestas y danzas folklóricas en Venezuela*, Monte Ávila Editores, Caracas, 1992.
- Duby, Georges, *Diálogos sobre la historia. Conversaciones con Guy Lardreau*, Alianza Editorial, Madrid, 1988.
- Escabí, Pedro y Elsa, *La décima, vista parcial del folklore. Estudio etnográfico de la cultura popular de Puerto Rico*, Editorial Universitaria, San Juan de Puerto Rico, 1976.
- Escobar, Luis Antonio, *La música en Cartagena de Indias*, 1983 (BNM: M /9751)
- Escorza, Juan José, "La guitarra española en América", en: *Panorama de la música virreinal latinoamericana*, INBA, México, 1980, pp. 38-39.
- "Apuntes sobre el jarabe mexicano", en: *Jarabes y fandanguitos. Imagen y música del baile popular*, Museo Nacional de Arte, México, 1990, pp. 6-23.
- Esteva Fabregat, Claudio, "El concepto de cultura", en: A. Berenguer C. et al., comps., *Sobre el concepto de cultura*, Editorial Mitre, Barcelona, 1984, pp. 61-89.
- Estrada, Jesús, *Música y músicos de la época virreinal*, Sep-Setentas, 95, México, 1973.
- Feijoo, Samuel, *Cuarteta y décima*, La Habana, Editorial Letras Cubanas, 1980,
- Fernández Méndez, Eugenio, *Historia cultural de Puerto Rico*, Editorial Universitaria, San Juan de Puerto Rico, 1980.
- Fernández Villegas, Federico, *Recopilación de décimas jarocho de cuarteta obligada de diferentes poetas campiranos. Así como décimas a lo divino [...] y 24 letras de sones genuinamente jarocho y como se cantaban hace 100 años, (circa 1930)*, reedición del autor, Veracruz, 1976.
- Frenk Alatorre, Margit, *Lírica hispánica de tipo popular. Edad Media y Renacimiento*, México, UNAM, 1966.

- _____, *Estudios sobre la lírica antigua*, Madrid, 1978.
- Freyre, Gilberto, *Les portugais et les tropiques. Considérations sur les méthodes portugaises d'intégration de peuples autochtones et de cultures différentes de la culture européenne dans un nouveau complexe de civilisation: la civilisation luso-tropicale*, Commision Exécutive de Commémorations du ve. Centenaire de la Mort du Prince Henri, Lisbonne, 1961.
- Fonfrías, Ángel I., *Apuntes para la historia musical de Puerto Rico*, tesis 12, CEA, San Juan, Puerto Rico.
- Foster, George M., *Cultura y conquista: la herencia española de América*, Universidad Veracruzana, Jalapa, México, 1960.
- Fra Molinero, Baltasar, *La imagen de los negros en el teatro del Siglo de Oro*, Siglo Veintiuno de España Editores, Madrid, 1995.
- Freidemberg, Daniel, comp., *Romances, coplas y canciones. Selección*, Centro Editor de América Latina, Biblioteca Básica Universal, Buenos Aires, 1981.
- Galán Natalio, *Cuba y sus sones*, Valencia, Pretextos/Música, 1983.
- Gallegos, Rómulo, *Cantaclaro*, Madrid, Austral/Espasa-Calpe, 1940.
- Garay, Narciso, *Tradiciones y cantares de Panamá*, edición del autor, Panamá, 1930.
- García-Baquero González, Antonio, *Andalucía y la Carrera de Indias (1492-1824)*, Biblioteca de la Cultura Andaluza, Sevilla, 1986.
- García Cárcel, Ricardo, *Las culturas del Siglo de Oro*, Historia 16, Madrid, 1989.
- García de León, Antonio, "El Caribe afroandaluz: permanencias de una civilización popular", *La Jornada Semanal*, núm. 135, 12 enero 1992, México, pp. 27-33.
- "Contrapunto barroco en el Veracruz colonial", en: Bolívar Echeverría, Comp., *Modernidad, mestizaje cultural, ethos barroco*, UNAM/El Equilibrista, México, 1994, pp. 111-130.
- "La décima jarocho y las vinculaciones de Veracruz con el Caribe", en: *La décima popular en Hispanoamérica (Memorias del II Festival Iberoamericano de la Décima en Cuba)*, Instituto Veracruzano de Cultura, Col. Ciencia y Sociedad, Veracruz, 1995, pp. 29-43.
- "Tío Costilla o el Siglo de Oro en el pantano", prólogo a:

- Constantino Blanco Ruiz, *La trova llanera*, Fonca/Ivec, Editorial Criba, México, 1996.
- “La décima popular: territorios históricos y sociales de su asentamiento en América”, *El Museo Canario*, LIV, Las Palmas de Gran Canaria, 1999, pp. 165-177.
- García García, Bernardo, *El ocio en la España del Siglo de Oro*, Akal Ediciones, Madrid, 1999.
- Gil, Bonifacio, ed., *Cancionero del campo*, Taurus, Madrid, 1982.
- González Barroso, Emilio, *Cancionero popular extremeño. Recopilación, adaptaciones, indicativo de tonalidades, transposición musical y comentarios*, Biblioteca Básica Extremeña, Universitas Editorial, Badajoz, 1980.
- González Casanova, Pablo, *La literatura perseguida en la crisis de la Colonia*, El Colegio de México, México, 1958.
- González Hernández, Raúl Eduardo, *La seguidilla folclórica de México*, Tesis licenciatura en Lengua y Literatura Hispánicas, Facultad de Filosofía y Letras, UNAM, México, 2000.
- González Ortega, Manuel, “La canción tradicional en las relaciones canario-americanas”, en: *Canarias y América* (vol. dirigido por Francisco Morales Padrón) de la *Gran Enciclopedia de España y América*, Gela S.A./ Espasa-Calpe/Argantonio, Madrid, 1988, pp. 231-244.
- Guzmán Bravo, José Antonio, *La música en México durante el Virreinato*, Tesis de licenciatura en clavecín, Escuela Nacional de Música, UNAM, México, 1974.
- “La música instrumental en el Virreinato de la Nueva España”, en: Julio Estrada, editor, *La música de México. I. Historia, 2. Periodo virreinal (1530 a 1810)*, UNAM, México, 1986, pp. 75-164.
- Jakobson, Roman, *Nuevos ensayos de lingüística general*, Siglo XXI Editores, México, 1976 (3. “El lenguaje en relación con otros sistemas de comunicación”, pp. 97-110).
- Jahn, Janheinz, *Muntu: Las culturas neoafricanas*, Fondo de Cultura Económica, México, 1963.
- Jijena Sánchez, Rafael y Arturo López Peña, *Cancionero de coplas. Antología de la copla en América*, Editorial Abies, Buenos Aires, 1959.
- Jiménez de Báez, Ivette, *La décima popular en Puerto Rico*, Universidad Veracruzana, Jalapa, México, 1964.

- Hernández, Julio Alberto, *Música tradicional dominicana*, Editorial Postigo, Santo Domingo, República Dominicana, 1969.
- Hernández Bico, Lucas, “La huapanguera y la jarana, instrumentos de ascendencia europea”, *El Bagre*, Tamaulipas, México, octubre 1996, pp. 61-65.
- Huerta Calvo, Javier, Ed., *Teatro breve de los siglos XVI y XVII. Entremeses, loas, bailes, jácaras y mojigangas*, Taurus, Madrid, 1985.
- Lamaña, José María, *Los instrumentos musicales en la España renacentista*, Imp. Vda. de Fidel, Barcelona, 1975.
- Lapesa, Rafael, “Orígenes y expansión del español atlántico”, en: Cedomil Goic, comp., *Historia y crítica de la literatura hispano-americana, vol. 1, Época Colonial*, Editorial Crítica, Barcelona, 1988, pp. 65-74.
- Leach, Edmund, *Cultura y comunicación. La lógica de la conexión de los símbolos*, Siglo XXI Editores de España, Madrid, 1978 (en esp.: cap. 9, “La interpretación orquestal como metáfora de la secuencia ritual”, pp. 59-62).
- Le Bordays, Christiane, *La musique espagnole, Que sais-je?* Presses Universitaires de France, Paris, 1977.
- León, Argeliers, *Música folklórica cubana*, Departamento de Música de la Biblioteca Nacional “José Martí”, La Habana, 1964.
- *Del canto y el tiempo*, Instituto Cubano del Libro, La Habana, 1974.
- “Un marco de referencia para el estudio del folklore musical en el Caribe”, *Humanidades*, Universidad de La Habana, agosto de 1974.
- “Música popular de origen africano en América Latina”, en: UNESCO, *Introducción a la cultura africana en América Latina*, Bélgica, 1979, pp. 99-143.
- Leonard, Irving A., *Los libros del conquistador*, FCE, México, 1953.
- *La época barroca en el México colonial*, Colección Popular, FCE, México, 1976.
- List, George, *Music and Poetry in a Colombian Village. A Tri-Cultural Heritage*, Indiana University Press, Bloomington, 1983.
- López Cantos, Ángel, *Fiestas y juegos en Puerto Rico (siglo XVIII)*, CEA, San Juan de Puerto Rico, 1990.

- *Juegos, fiestas y diversiones en la América española*, Colecciones Mapfre 1492, Editorial Mapfre, Madrid, 1992.
- *Los puertorriqueños: mentalidad y actitudes (siglo XVIII)*, Universidad de Puerto Rico, Ediciones Puerto, San Juan de Puerto Rico, 2000.
- López Cruz, Francisco, *El Aguinaldo en Puerto Rico (Su evolución)*, Instituto de Cultura Puertorriqueña, San Juan de Puerto Rico, 1972.
- López Martínez, Celestino, *Hermandades y cofradías de la gente de mar sevillana en los siglos XVI y XVII*, Estudio documental, Tip. Hijos de A. Padua, Sevilla, 1917.
- Machado, José Eustaquio, *Cancionero popular venezolano*, / 1ª. Edición, 1919/ Monte Ávila Editores, Caracas, 1985.
- Machado y Álvarez, Antonio (Demófilo), *Cantes flamencos*, recogidos y anotados por el autor, Ediciones Cultura Hispánica, Madrid, 1975.
- Madriz Galindo, Fernando, *Folklore de Barlovento*, Ediciones de la Universidad de Oriente, Venezuela, s.f.
- Magariños, Santiago, *Canciones populares de la Edad de Oro*, Ediciones Lauro, Madrid, 1944.
- Magis, Carlos H., *La lírica popular contemporánea: España, México, Argentina*, CELL, El Colegio de México, México, 1969.
- Maldonado, Humberto, “Los injertos poético-musicales en la Nueva España”, *Diálogos* (El Colegio de México), vol. 21, núm. 10, octubre 1985, pp. 23-28.
- Malpica, José María, *Tlacotalpan, 1842-1915*, Citlaltépetl, México, 1974.
- Manuel, Peter with Kenneth Bilby & Michael Largey, *Caribbean Currents. Caribbean Music from Rumba to Reggae*, Temple University Press, Philadelphia, 1995.
- Maravall, José Antonio, *Teatro y literatura en la sociedad barroca*, Seminarios y Ediciones S.A. Madrid, 1972.
- *La cultura del barroco. Análisis de una estructura histórica*, Ariel, Madrid, 1975.
- Marco, Joaquín, *Literatura popular en España en los siglos XVIII y XIX (Una aproximación a los pliegos de cordel)*, Taurus, Madrid, 1977.
- Martín, Edgardo, *Panorama histórico de la música en Cuba*, Universidad de La Habana, La Habana, 1971.

- Martínez Shaw, Carlos, "Cultura popular y cultura de elites en la Edad Moderna", A. Berenguer C. *et al.*, comps., *op. cit.*, 1984, pp. 99-112.
- Martínez, José Luis, *Pasajeros de Indias*, Alianza Universidad, Alianza Editorial, Madrid, 1983.
- Mauleón Rodríguez, Gustavo, *Música en el Virreinato de la Nueva España (Recopilación y notas, siglo XVI y XVII)*. Universidad Iberoamericana/ Golfo Centro, Lupus Inquisitor, Puebla, 1995.
- Mayer-Serra, Otto, *Panorama de la música mexicana. Desde la Independencia hasta la actualidad*, El Colegio de México, México, 1941.
- McCoy, James A., *The Bomba and Aguinaldo of Puerto Rico as they evolved from Indigenous, African and European Cultures*, Ph. D. Dissertation, Florida State University, 1968.
- Meléndez de la Cruz, Juan, *Navidad jarocho*, Minatitlán, Veracruz, 1994.
- Melgarejo Vivanco, José Luis, *Los jarocho*, Gobierno del Estado de Veracruz, Jalapa, 1979.
- Mendoza, Vicente T., *El romance español y el corrido mexicano. Estudio comparativo*, UNAM, México, 1939.
- "México aún canta seguidillas", *Anuario de la Sociedad Folklórica de México*, vol. v, México, 1945, pp. 203-217.
 - "Breves notas sobre La Petenera", *Nuestra música*, año iv, núm. 14, México, abril de 1949, pp. 114-134.
 - *Algo del folklore negro en México*, La Habana, 1956.
 - *Glosas y décimas de México*, FCE, México, 1957.
 - "El folklore y la musicología", *Anales del Instituto de Investigaciones Históricas*, 30, UNAM, México, 1961, pp. 113-123.
 - *Panorama de la música tradicional de México*, 2da. edición, UNAM, México, 1984.
- Mendoza, Vicente T. y Virginia R. De Mendoza, *Estudio y clasificación de la música tradicional hispánica de Nuevo México*, UNAM, México, 1986.
- Menéndez Pidal, Ramón, *Poesía popular y poesía tradicional*, Conferencia en All Souls College, 26 junio 1922, Imprenta Clarondiana, Oxford, 1922.
- *Los romances de América y otros estudios*, Col. Austral, Espasa-Calpe, Madrid, 1939.

- Molina, Ricardo y Antonio Mairena, *Mundo y formas del cante flamenco*, Revista de Occidente, Madrid, 1963.
- Molina, Romualdo y Miguel Espín, *Flamenco de ida y vuelta*, S.p.i., Madrid, 1991.
- Morínigo, Marcos A., *América en el teatro de Lope de Vega*, Instituto de Filología, Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires, Buenos Aires, 1946.
- Muñoz, María Luisa, *La música en Puerto Rico. Panorama histórico cultural*, Troutman Press. Sharon, Conneticut, 1966.
- Nava, Fernando, "La décima cantada en México: algunos aspectos musicológicos", en: Maximiano Trapero Editor, *La décima popular en la tradición hispánica (Actas del Simposio Internacional sobre la Décima)*, Universidad de Las Palmas y Cabildo Insular, Las Palmas de Gran Canaria, 1994, pp. 289-309.
- Navarro A., Francisco, *El teatro de Navidad en Canarias*, Aula de Cultura, Tenerife, 1966.
- Neubauer, John, *La emancipación de la música. El alejamiento de la mimesis en la estética del siglo XVIII*, Visor, La balsa de la medusa, 57, Madrid, 1992 (Yale, 1986).
- Nolasco, Sócrates, *Una provincia folklórica: Cuba, Puerto Rico y Santo Domingo*, Universidad de Oriente, Santiago de Cuba, 1952.
- Novo, María Teresa, *La Navidad en Sartenejas: Fiesta de pregones y parrandas*, Editorial Equinoccio, U.S.B., Caracas, 1998 (incluye CD).
- Novo, María Teresa y Rafael Salazar, coords., *La décima hispánica y el repentismo musical caribeño*, Universidad de Oriente/Comisión v Centenario/Fundación Tradiciones Caraqueñas, Caracas, 1999 (incluye CD con ejemplos de Venezuela, Cuba, México y Puerto Rico).
- Ocampo López, Javier, *Música y folclor de Colombia*, Plaza y Janés Editores-Colombia, Bogotá, 1980.
- Olavaria y Ferrari, Enrique de, *Reseña histórica del teatro en México, 1538-1911*, Prólogo de Salvador Novo, Editorial Porrúa, México, 1961, tomo 1.
- Olivares Figueroa, Rafael, *Diversiones pascuales en Oriente*, Caracas, 1969.
- Orovio, Helio, *Diccionario de la música cubana. Biográfico y técnico*, Letras Cubanas, La Habana, 1981.

- Orozco Díaz, Emilio, *El teatro y la teatralidad del Barroco (Ensayo de introducción al tema)*, Planeta, Barcelona, 1969.
- Orta Ruiz, Jesús, Comp., *El jardín de las espinelas. Las mejores décimas hispanoamericanas. Siglos XIX-XX. Antología*, Consejería de Cultura de la Junta de Andalucía, Sevilla, 1990.
- Ortiz, Fernando, *El huracán. Su mitología y sus símbolos*, Fondo de Cultura Económica, México, 1947.
- *La africanía de la música folklórica de Cuba*, La Habana, 1951.
- *Los negros curros*, Editorial de Ciencias Sociales, Reed, La Habana, 1993.
- Pabón, Mariahé, “Al son de La Bamba los Diablos de Yare despidieron anoche su Corpus Christi”, *El Nacional*, Caracas, 14 junio 1968.
- Parry, John y Philip Sherlock, *Historia de las Antillas*, Buenos Aires, Kapeluz, 1976.
- Paz, Octavio, *El arco y la lira*, FCE, México, 1972.
- Pérez Fernández, Rolando, *La música afromestiza mexicana*, Universidad Veracruzana, Jalapa, México, 1991.
- *La binarización de los ritmos ternarios africanos en América Latina*, Premio de Musicología, Casa de las Américas, La Habana, 1986.
- Pérez-Mallaína Bueno, Pablo Emilio, *Los hombres del Océano. Vida cotidiana de los tripulantes de las flotas de Indias. Siglo XVI*, Diputación de Sevilla / Expo-92, Sevilla, 1992.
- Pérez Monfort, Ricardo, “El fandango veracruzano y las fiestas del Caribe hispanohablante”, *Anales del Caribe*, Casa de las Américas, núm. 12, La Habana, 1992, pp. 59-72.
- Pérez Vidal, José, *Romances vulgares. El marinero chasqueado*, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de La Laguna, La Laguna de Tenerife, Canarias, 1950.
- Pescador de Umpierre, Francisca, *Manual de bailes folklóricos*, Editorial Universitaria, San Juan de Puerto Rico, 1973.
- Pollak-Eltz, Angelina, *Vestigios africanos en la cultura del pueblo venezolano*, Universidad Católica “Andrés Bello”, Instituto de Investigaciones Históricas, Caracas, 1972.

- Querol y Gavaldá, Miguel, *Cancionero musical de Lope de Vega*, Consejo Superior de Investigaciones Científicas/Instituto Español de Musicología, 2 vols., Barcelona, 1986.
- Ramírez F., Apolinar, comp., *Soy como el peje en marea. Versos antiguos de fandango*, Dirección de Culturas Populares y Casa de Cultura, Acayucan, Veracruz, 1996.
- Ramos Smith, Maya, *La danza en México durante la época colonial*, CNCA/ Alianza Editorial Mexicana, Col. Los Noventa, México, 1990.
- Randel, Don, Editor, *Diccionario de Música Harvard*, 1978.
- Redondo, Brígido, "Negritud en Campeche. De la conquista a nuestros días", Luz María Montiel, coord., *Presencia africana en México*, CNCA, México, 1995, pp. 337-421.
- Reuter, Jas, *La música popular de México*, México, 1982.
- Rey, Agapito, *Cultura y costumbres del siglo XVI en la península ibérica y en la Nueva España*, Mensaje, México, 1944.
- Rey, Juan José, *Danzas cantadas en el Renacimiento español*, Sociedad Española de Musicología, Madrid, 1978.
- Robles-Cahero, José Antonio, "La memoria del cuerpo y la transmisión cultural: las danzas populares en el siglo XVII", *La memoria y el olvido*, Segundo Simposio de Historia de las Mentalidades, Col. Científica, INAH, México, 1985, pp. 165-177.
- "Sones, coplas y bailes: la música popular novohispana", ms. 10 pp., s.f. (BGBF).
- Rodríguez Demorizi, Emilio, *Música y baile en Santo Domingo*, Librería Hispaniola Editora, Santo Domingo, República Dominicana, 1971.
- , Comp., *Lengua y folklore de Santo Domingo*, Editora Educativa Dominicana, Santo Domingo, República Dominicana, 1975.
- Rodríguez Guerra, Ella de Jesús, *Papel histórico-social del negro en Panamá en los siglos XV, XVI y XVII*, Tesis licenciatura en Historia, Facultad de Filosofía y Letras, UNAM, México, 1969.
- Rodríguez Marín, Francisco, *Ensaladilla. Menudencias de varia, leve y entretenida erudición*, tip. de la Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos, Madrid, 1923 (pp. 9-13, "Las peteneras"/ pp. 121-130, "La espinela antes de Espinel").

- *El alma de Andalucía en sus mejores coplas amorosas, escogidas entre más de 22,000*, Madrid, 1929.
- Roselló, Estela, *La cofradía de negros. Una ventana a la tercera raíz. El caso de San Benito de Palermo (Veracruz)*, Tesis licenciatura en Historia, Facultad de Filosofía y Letras, UNAM, México, 1998.
- Rueda, Manuel, *Conocimiento y poesía en el folklore*, Instituto de Investigaciones Folklóricas de la Universidad Nacional "Pedro Henríquez Ureña", Santo Domingo, República Dominicana, 1962.
- Ruiz Maza, Vicente, "Fiestas de la Candelaria en Medellín, Veracruz, y otras celebraciones en el estado", *Anuario de la Sociedad Folklórica de México*, VIII, México, 1954, pp. 41-55.
- Rusell, Craig H., "Santiago de Murcia: The French Connection in Baroque Spain", *Journal of the Lute Society of America*, 15, 1982, pp. 40-51.
- *Santiago de Murcia's "Códice Saldívar núm. 4". A Treasure of Guitar Music from Baroque Mexico*, 2 vols., University of Illinois Press, Urbana and Chicago, 1995.
- Sabio, Ricardo, *Corridos y coplas: Canto a los Llanos Orientales de Colombia*, Editora Salesiana, Cali, Colombia, 1963.
- Sáinz de la Maza, Regino, *La música de laúd, vihuela y guitarra, del Renacimiento al Barroco*, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando (Discurso de recepción), Madrid, 1958 (BNM: M/9, 104)
- Salazar, Adolfo, *La música en la sociedad europea. Desde los primeros tiempos cristianos*, Fondo de Cultura Económica/ El Colegio de México, tomo I, México, 1942 (Cuarta parte: "El Barroco").
- "Sobre los orígenes de la chacona", *Nuestra Música*, año I, núm. 1, México, marzo 1946, pp. 20-36.
- *La música como proceso histórico de su invención*, Breviarios del Fondo de Cultura Económica, 26, México, 1950.
- "Músicas negras", *Nuestra Música*, año VII, núm. 26, México, 1952, pp. 134-156.
- *La música de España. Desde el siglo XVI a Manuel de Falla*, Col. Austral, Espasa-Calpe, Madrid, 1972.
- Salazar, Rafael, *Noche venezolana. Música y danzas tradicionales*, Ministerio de Relaciones Exteriores, Caracas, 24 de febrero 1986.

- Saldívar, Gabriel, *Historia de la música en México*, SEP, México, 1934.
- Salmerón T., Francisco, "Décimas y sextas de Veracruz", *La Palabra y el Hombre*, 15, Universidad Veracruzana, Jalapa, julio-septiembre 1960, pp. 79-93.
- Sánchez Romero, José, *Folklore español. Castilla (La copla, el baile y el refrán)*, Editorial Prensa Española, Madrid, 1972.
- Santamaría, Francisco J., *Antología folklórica y musical de Tabasco* (Arreglo y estudio musical de G. Baqueiro Foster), Gobierno del Estado de Tabasco, Villahermosa, 1985.
- Schilling, Hildburg, *Teatro profano en la Nueva España (Fines del siglo XVI a mediados del XVIII)*, Imprenta Universitaria, Universidad Nacional Autónoma de México, México, 1958.
- Sciacia, Leonardo, *La bruja y el capitán*, CNCA/Tusquets Editores, México, 1990.
- Seguí, Salvador, *Cancionero alicantino*, Instituto de Estudios Alicantinos, Excma. Diputación Provincial de Alicante, Valencia, 1978.
- Sheehy, Daniel Edward, *The Son Jarocho: The History, Style, and Repertory of a Changing Mexican Musical Tradition*, Tesis Ph. D., Doctor of Philosophy, University of California, Los Angeles, 1979.
- Shergold, N. D. y J. E. Varey, *Los Autos Sacramentales en Madrid en la época de Calderón, 1637-1681. Estudio y documentos*, Estudios de Literatura Española, Ediciones de Historia, Geografía y Arte, S. L., Madrid, 1962.
- Solís, Ramón, *Coros y chirigotas. El Carnaval en Cádiz*, Taurus Ediciones, Madrid, 1966.
- Stanford, Thomas, *El villancico y el corrido mexicano*, Colección Científica, 10, INAH, México, 1974.
- *El son mexicano*, Sep/80, México, 1984.
- Stevenson, Robert, *Music in Mexico. A Historical Survey*, Thomas Y. Crowell Co., New York, 1952.
- *Juan Bermudo*, Martinus Nijhoff, The Hague, 1960.
- *Christmas Music from Baroque Mexico*, University of California Press, Berkeley/Los Angeles, 1974.
- *A Guide to Caribbean Music History*, Editorial Cvltvra, Lima, 1975.

- “Santiago de Murcia”, *Heterofonía*, SEP/INBA/Conservatorio Nacional de Música, vol. XIV, núm. 72, enero-marzo 1981, México, pp. 5-18.
- “La música en el México de los siglos XVI al XVIII”, en: Julio Estrada, editor, *La música de México. 1. Historia, 2. Periodo virreinal (1530 a 1810)*, UNAM, México, 1986, pp. 7-74.
- “La música en la América española colonial”, en: Leslie Bethel, ed., *Historia de América Latina*, vol. 4, Cambridge University Press/ Editorial Crítica, Barcelona, 1990, pp. 307-334.
- Subero, Efraín, *La décima popular en Venezuela*, Monte Ávila Editores, Caracas, 1991.
- Subirá, José, *La tonadilla escénica. Sus obras y sus autores*, Madrid, 1928, Col. Labor, Barcelona, 1933.
- *Historia de la música teatral en España*, Col. Labor, Barcelona, 1945.
- *Historia de la música española e hispanoamericana*, Barcelona/Madrid, 1953.
- Tenorio, Martha Lilia, *Los villancicos de Sor Juana*, El Colegio de México, México, 1999.
- Te Paske, John, “La política española en el Caribe durante los siglos XVII y XVIII”, en: Juan Marchena Fernández, comp., *La influencia de España en el Caribe, la Florida y la Luisiana, 1500-1800*, Madrid, 1983, pp. 60-78.
- Tió Nazario de Figueroa, Juan Ángel, *Esencia del folklore puertorriqueño*, Centro Cultural de San Germán, San Germán, Puerto Rico, 1967.
- Torner, Eduardo M., *Temas folklóricos. Música y poesía*, Faustino Fuentes, Madrid, 1935.
- *Lírica hispánica. Relaciones entre lo popular y lo culto*, Editorial Castalia, La lupa y el escalpelo, 5, Madrid, 1966.
- Torres Ramírez, Bibiano, *La Armada de Barlovento*, Escuela de Estudios Hispanoamericanos, Sevilla, 1981.
- Trapero, Maximiano, *El libro de la décima. La poesía improvisada en el Mundo Hispánico*, Universidad de Las Palmas de Gran Canaria, Cabillo Insular y Unelco, Las Palmas de Gran Canaria, 1996.
- Tyler, James, *The Early Guitar: A History and Handbook*, Oxford University Press, London, 1980 (BNM: M/8712).

- Turrent, Lourdes, *La conquista musical de México*, FCE, México, 1993.
- Uribe Echevarría, Juan, *Cantos a lo divino y a lo humano en Aculeo. Folklore de la provincia de Santiago*, Editorial Universitaria, Santiago de Chile, 1962.
- Vansina, Jan, *La tradición oral*, Editorial Labor, Barcelona, 1966.
- Vega, Carlos, *Panorama de la música popular argentina, con un ensayo sobre la ciencia del folklore*, Editorial Losada, Buenos Aires, 1944, edición facsimilar homenaje en el centenario de Carlos Vega, 1998.
- Vila Vilar, Enriqueta, *Las ferias de Portobelo: apariencia y realidad del comercio en Indias*, Escuela de Estudios Hispanoamericanos, Sevilla, 1982.
- Von Grafenstein, Johanna, *Nueva España en el Circuncaribe, 1779-1808. Revolución, competencia imperial y vínculos intercoloniales*, UNAM, México, 1997.
- Walcott, Derek, "Las Antillas: memoria épica", *La Jornada Semanal*, Nueva época, núm. 87, México, 3 de noviembre de 1996, pp. 3-6.
- Weckmann, Luis, *La herencia medieval de México*, 2 vols., El Colegio de México, México, 1984.
- Zárate, Manuel F. y Dora Pérez de Zárate, *La décima y la copla en Panamá*, Bellas Artes, Ministerio de Educación, Panamá, 1953.
- Zavala, Silvio, "Galeras en el Nuevo Mundo", *Memoria de El Colegio Nacional*, tomo VIII, núm. 3, México, 1976, pp. 115-129.
- Zumthor, Paul, *Introducción a la poesía oral*, Taurus Humanidades, Madrid, 1991.

Esta página dejada en blanco al propósito.

ÍNDICE DE NOMBRES

Abbad y Lasierra, Íñigo 68, 109, 178
Aguado, Simón 167
Aguirre, Sebastián de 11
Ajofrín, fray Francisco de 150, 192
Alonso, Manuel 69, 102
Amat, Joan Carles 122
Anglería, Pedro Mártir de 33
Arañes, Juan 168
Arcipreste de Hita 66
Argeliers León 12, 68, 121, 172, 181
Argote de Molina 110
Austrias (imperio) 209
Ávila, Padre 30
Bartok, Bela 52, 60, 132
Bastide, Roger 88
Béhague, Gerard 171
Bellemare, Louis de 112
Bennassar, Bartolomé 135
Bermudo, Juan 118, 125
Bizet 191
Blacking 10
Boccherini, Luigi 11, 67
Bolívar, Simón 111
Borbones 210
Briceño, Luis de 11, 118, 138, 169

- Buxó, José Pascual 41
Cabezón, Antonio de 91
Calderón de la Barca 58, 73, 136, 147, 194
Camoës, Vaz de 93
Careri, Gemelli 100
Carpentier, Alejo 79
Cervantes, Miguel de 126, 134, 144, 155, 168, 193
Chaunu, Pierre y Huguette 24
Colón, Cristóbal 20, 22, 24, 26, 31, 89, 209
Compay Segundo 122
Conde Olinos (romance de) 143
Corona Alcalde 131
Cortés, Martín 198
Cotarelo y Mori (colección) 184
Covarrubias, Sebastián de 79, 117, 128, 137
Criado, José 199
Cristo 66
Cuenca, Ambrosio de 146
Dampier, William 106, 107, 111
de la Cruz, Sor Juana Inés 35, 74, 134, 141, 149, 170, 171
Díaz, Alirio 122, 125
Díaz Pimienta, Alexis 202
Duby, Georges 15, 57
Eliot, T. S. 207
Espinel, Vicente 65, 66, 118, 194, 195, 196, 197, 199
Esquivel Navarro, Juan de 138
Esteva, José María 69, 102, 112
Felipe II 167
Fernandes, Gaspar 134, 150, 170
Fernández de Heredia, Juan 198
Fernández de Oviedo, Gonzalo 84

- Foster, George M. 47, 89
- Franco, Hernando 120
- Frenk, Margit 90
- Freyre, Gilberto 93
- Gage, Thomas 150
- Garay, Narciso 165
- Góngora 136
- González de Eslava, Fernán 149
- Gotschalk 191
- Guevara, Antonio de 150
- Gutiérrez de Padilla, Juan 169, 170
- Hernández Bico, Lucas 132
- Humboldt, Barón de 43, 112
- Jahn, Janheinz 88
- Labat, R. Père 11, 87, 108
- Las Casas 33
- Leonard, Irving 91
- Lope de Vega 58, 68, 74, 118, 130, 133, 134, 136, 145, 150,
168, 195, 196, 201, 202
- López Cantos, Ángel 106
- López de Santa Anna, Antonio 112
- Ludovico 127
- Magis, Carlos H. 67
- Maravall, José Antonio 72
- Mariana, Juan de 108
- Marini 168
- Martínez, José Luis 94
- Mendoza, Daniel 69, 102, 110, 111
- Mendoza, Vicente 124
- Milán, Luys 122, 125
- Minguet 126

- Moreau 119
- Mударра, Alonso de 122
- Murcia, Santiago de 11, 67, 122, 210
- Naborí, Indio 141
- Narváez, Luis de 122, 130
- Neubauer, John 191
- Nuestra Señora de Barrameda 97
- Ortiz, Fernando 59, 101
- Ovando (gobernador) 109
- Oviedo 33
- Palermo, San Benito de 71
- Pané, Fray Ramón 33
- Parry, John H. 30
- Paz, Octavio 82
- Pérez Fernández, Rolando 164
- Perse, Saint-John 19
- Pichardo 102, 180
- Pisado 118
- Quevedo, Francisco de 55, 58, 136, 145
- Ravel 191
- Real Compañía de Inglaterra (South Sea Co.) 189
- Reinosa, Rodrigo de 68
- Reuter, Jas 131
- Reyes Católicos 24
- Rodríguez Marín, Francisco 199
- Ruiz de Ribayaz, Lucas 125
- Saint-Méry, Moreau de 69, 107, 108, 109
- Salazar, Adolfo 59, 120, 167
- Salazar, Eugenio de 94
- Salazar, Rafael 124
- San Nicolás 96

- San Telmo 96
- Santa Clara 96
- Sapir, Edward 82
- Scarlatti, Domenico 11
- Sciacia, Leonardo 148
- Sedar Senghor, Léopold 86
- Soler, Padre 11, 67
- Solís, Francisco de 110
- Stanford, Thomas 130
- Suárez de Deza, Vicente 146
- Sumaya, Manuel de 11
- Torner, Eduardo M. 67
- Trejo, Pedro 149
- Vega, Carlos 165
- Venegas de Henestrosa, Luis 125
- Victoria, Guadalupe 112
- Virgen del Carmen 96
- Von Thünen 43
- Weckmann, Luis 48
- Yáñez Pinzón, Vicente 109
- Zamora, Antonio de 146
- Zumthor, Paul 197

Esta página dejada en blanco al propósito.

ÍNDICE

AGRADECIMIENTOS	5
INTRODUCCIÓN	9
Una lengua común en cantares de ida y vuelta, 9	
PRIMER TIEMPO: EL GRAN CARIBE	17
1. EL MAR DE LOS ENCUENTROS, UN MEDITERRÁNEO AMERICANO	19
El huracán, 19; El Caribe colonial español: una comunidad histórica, 20; El mestizaje de los vientos y mareas, 31; El tejido del comercio caribeño colonial, 36; El papel de los puertos, 42; Un código común, 45	
2. HISTORIA Y TRADICIÓN: RETABLOS DEL BARROCO POPULAR AMERICANO	55
Viajes y tornaviajes de la historia y la tradición, 55; Elementos sólidos sumergidos por gravedad, 60	
SEUNDO TIEMPO: EL CANCIONERO COLONIAL	75
3. EL CANCIONERO TERNARIO CARIBEÑO: UN PISO CULTURAL DE MAR Y TIERRA	77
La nao de las coplas, 77; Preludio de signo musical, 78; El Caribe en tres tiempos, 86; Puntos de navegante, 91; El mundo guajiro, 101; Las estructuras comunes, 113	
4. SEDIMENTOS DEL SIGLO DE ORO EN LA POESÍA CANTADA DEL CARIBE	133
Entre lo popular y lo culto, 133; La lírica popular como reminiscencia, 139; La vuelta en redondo, 147;	
TERCER TIEMPO: DÉCIMAS, SONES Y AGUINALDOS	153

5. EL CARIBE ACOPLADO... Y VUELTO A DISPERSAR	155
Las mareas cadenciosas, 155; La naturaleza histórica de la música, 156; Divertimento de los ritmos fundamentales, 159; Las raíces, los derivados y las expresiones, 166; Los géneros principales, 172; El aguinaldo como género compartido, 184; El gran proceso de binarización y popularización, 190	
6. LA DÉCIMA EN LA TRADICIÓN POPULAR	193
La versada decimal, 193; Las plantas americanas, 197; El breve laberinto, 201	
7. ARRIBADA MALICIOSA	207
8. BIBLIOGRAFÍA Y FUENTES	213
ÍNDICE DE NOMBRES	237

impresión:

dos mil ejemplares y sobrantes
28 de enero de 2001