

Bonita zamba rumbera...
Los bailes de paño: chinelas y chilenas
géneros de ida y vuelta en el Pacífico americano

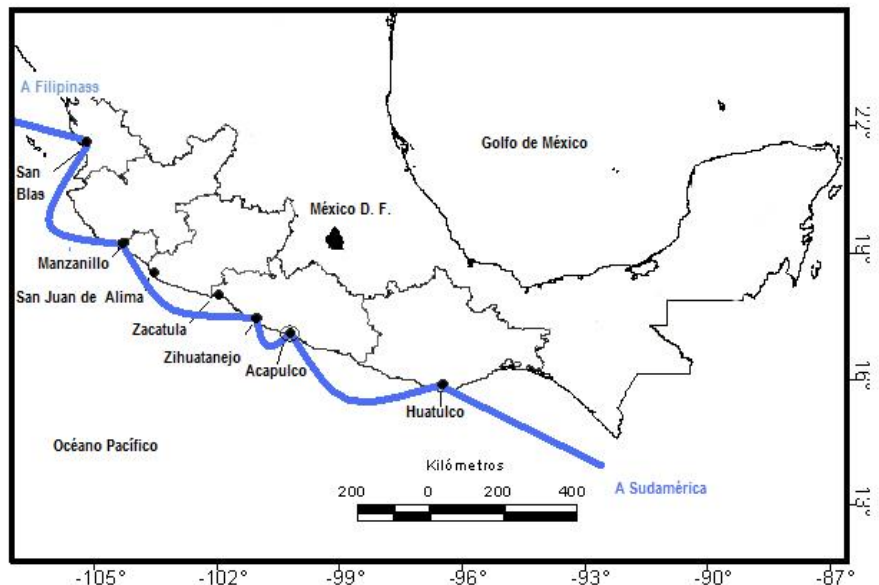
Dr. Jorge Amós Martínez Ayala
Facultad de Historia, UMSNH

¿Qué le daba y qué le diera?
Bonita zamba rumbera!
¡Ay! ¡Que bonito es tener
un brazo por cabecera!
¿Qué le daba y qué le diera?
¡Zamba! ¡Fuego!¹

En la costa del pacífico mexicano desde la Costa Chica a Nayarit, se bailan “chilenas”, acompañadas con arpa y cacheteo sobre un cajón; el origen de tal práctica se explica de manera un tanto mítica: en 1822 arribó al puerto de Acapulco una escuadra de navíos procedente de Sudamérica para ayudar a la liberación de la Nueva España; al enterarse de su noble fin la gente del puerto los recibió con gran fiesta y la noticia de nuestra reciente independencia. En ése contexto, dice la leyenda, se bailó por primera vez la “chilena” en México.²

El hecho no tendría nada extraordinario, si no fuera porque, según algunos autores, en esos momentos justo estaba en formación el género coreográfico llamado “cueca”; si seguimos su argumento, la “zamba clueca”, de factura colonial peruana, se había transformado en “zambacueca” y durante las luchas por la Independencia en el sur del continente, con su monumental traslado de personas: ejércitos y abastecedores, habían introducido en Chile, Bolivia y Argentina, el género se separó en “zamba” y “cueca”, o bien, asociado con Chile vino a conocerse como “chilena”; por ello, hay proximidad en lo coreográfico, en lo instrumental y musical.³

Muchos folcloristas tratan a las danzas como una serie de trazos coreográficos inmóviles en el tiempo; sin embargo, es evidente que toda tradición humana se encadena con otras en el pasado y es influida por expresiones contemporáneas, por lo tanto cambia. Así, la “zamba clueca” fue primero: una entre varias propuestas coreográficas que surgieron de la confluencia ritmos y movimientos de los africanos (fundamentalmente de lengua y cultura bantú), con las melodías de europeos mediterráneos



¹ Conjunto de arpa grande El Carrizal, “La rumbera”, *Sones obligados de Arteaga*, Morelia, H. Ayuntamiento de Arteaga, 2009, CD.

² Velez Encarnación, Efraín y Raúl Vélez Calvo, *¡Vámonos al fandango! Danzas y bailes de Guerrero*, Chilpancingo, Instituto Guerrerense de Cultura-Gobierno de Guerrero/CNACULTA, 2006.

³ Garrido, Pablo, *Historial de la Cueca*, Valparaíso, Ediciones Universitarias de Valparaíso, 2006, pp. 24, 35. Vega, Carlos, “La zamacueca”, en *Las danzas populares argentinas*, tomo I, Buenos Aires, Ministerio de Educación, 1952, pp. 407-532.

(andaluces y extremeños en su mayoría); las cuales se homogeneizaron en las formas kinéticas sugeridas por los manuales de danzar; de estas danzas compuestas, “amulatadas”, afrohispanas, presentes en el orbe imperial español surgen la calenda, la chica, los fandangos, cumbes, chuchumbés, saranguandings, y entre ellos, posiblemente la variante de la “zambacueca” que, con el tiempo, se convirtió en un género independiente: la *cueca*, conocida como “chilena” fuera de su lugar de origen o de primer arraigo (como se le quiera ver); sin embargo, no hay que suponer que la llegada de la “chilena” a México hizo decaer a su predecesora, la *zamba*, por el contrario, durante un periodo coexistieron; pero el ingenio popular destinó su esfuerzo a componer “chilenas”, lo que estaba de moda, y dejó las “zambas”.

Llegó el vapor chileno,
llegó pitando ¡Ay!
Y las negras en el puerto
se arremolinan ¡Que le da y le da!⁴

VARIAS DANZAS AFROAMERICANAS,

Que existieron en el pasado, causaron descontento entre las autoridades civiles y eclesiásticas; las descripciones breves, hechas por viajeros, sacerdotes y funcionarios del Estado, quienes intentaron regularlas, nos permiten encontrar un origen común en el África bantú.⁵ La *zarabanda*, la *chacona* y el *chuchumbé* novohipanos, el *lundú* y el *batuque* brasileños, los *cumbes* caribeños e incluso la *resbalosa* sudamericana son danzas de una fuerte mimesis sexual,⁶ que terminan con el choque de barrigas, llamado “embigada” en portugués por los afrobrasileños, conocido como: *nkumba*, en lenguas bantú, origen de la *cumbia* colombiana, que procede de los *cumbees* y *paracumbes* de Angola, que dieron origen al *maracumbé* de Tierra Caliente, y que todavía se ve en las danzas religiosas de la Costa de Zacatula, en “Las panzadas”.⁷

La descripción de tales movimientos coreográficos fueron referidos por primera vez por el padre Labat, con el nombre de *Calenda*, baile caribeño procedente de África:

...que los españoles la han aprendido de los negros y la bailan en toda la América de igual manera que aquellos.⁸

Tiempo después, otro francés, Moreu de Sain-Méry, detalla el baile de la “Chica”:

La gracia de este baile consiste en la perfección con que la bailarina es capaz de mover las caderas y la parte inferior de la espalda, mientras el resto del cuerpo permanece en una especie de inmovilidad que no pierde ni siquiera con

⁴ Los fandangueros de Tixtla, “El vapor chileno”, *Sones de tarima*, Tixtla, 2008, CD.

⁵ Ngou Nve,

⁶ Sachs, Curt, *Historia Universal de la danza.*, Buenos Aires, Centurion, p. 373, Carpentier, Alejo, *Historia de la música en cuba*, México, FCE, pp. 66-68.

⁷ Para don Fernando Ortiz ese es el origen, aunque en un principio de acuerdo, luego discrepa el musicólogo Rolando Pérez Fernández quien deriva esos términos de *mukimbi* “canto”, en lengua kimbundu. Ortiz, Fernando, *Nuevo catauro de cubanismos*, La Habana, Editorial de Ciencias Sociales, 1985, p. 506. Pérez Fernández, Rolando, *La música afromestiza mexicana*, Xalapa, Universidad Veracruzana, 1990, p. 28. Pérez Fernández, “El chuchumbé y la buena palabra, segunda parte”, *Son del Sur*, Coatzacoalcos, Chuchumbé A. C., núm. 4, junio de 1997, p. 344.

⁸ Labat, Jean-Batiste, *Viajes a las islas de América*, La Habana, Casa de las Américas, 1979, p. 174.

el más mínimo movimiento de los brazos que agitan las dos puntas de una pañoleta o de su falda.⁹

Descripción que puede aplicarse de manera coincidente con lo que sucede en la Tierra Caliente y la Costa del Pacífico.

Hasta el dieciochesco y jarocho *chuchumbé*, que llegó al puerto de Veracruz procedente del Caribe:

El baile es con ademanes, meneos, sarandeos contrarios a toda honestidad... por mezclarse en ellos abrazos y dar barriga con barriga.¹⁰

“Panzadas” que sobreviven en los ranchos de la Sierra Costa de Arteaga, en danzas religiosas ofrendadas en las pequeñas capillas donde las comunidades escuchan misa en contadas ocasiones en el año; pero que mantienen activo un “catolicismo popular”.

Una descripción argentina de la *Zamba resbalosa*, que terminó en “Refalosa”, y simplemente como *zamba* en Perú, como la vio en El Callao, en 1844, Max Radiguet, muestra varios elementos comunes a otras danzas afroamericanas:

La acción tenía por intérpretes un negro y una zamba... Llegamos al desenlace de la resbalosa; tal nos pareció al menos la danza ejecutada... A una nueva señal de la orquesta, el negro y la zamba avanzaron y, colocados frente el uno al otro tomaron los dos una actitud fieramente provocante de desafío, mientras el coro entonaba la canción siguiente:

Tu dices que no me quieres:
Por qué no me quieres di?
Yo dejo de ser querido
Solo por quererte a ti!
Ahora zamba y cómo no.

La mujer tenía en la mano derecha un pañuelo desplegado, al cual un impulso circular imprimía un movimiento de lenta rotación que parecía llamar al caballero. Éste, los codos hacia fuera y las manos ceñidas a las caderas, se aproxima balanceándose con confianza; la bailarina, entonces, con artimañas llenas de coquetería, comienza una serie de deslizamientos y de piruetas con la intención aparente de evitar la mirada de su compañero, que, pos su lado, se agota en vanos esfuerzos por mirarla a la cara.¹¹

A fines del siglo XIX las formas coreográficas de los afrodescendientes mexicanos y americanos habían perdido algo de la “procacidad” heredada de su origen bantú, motivadas por la

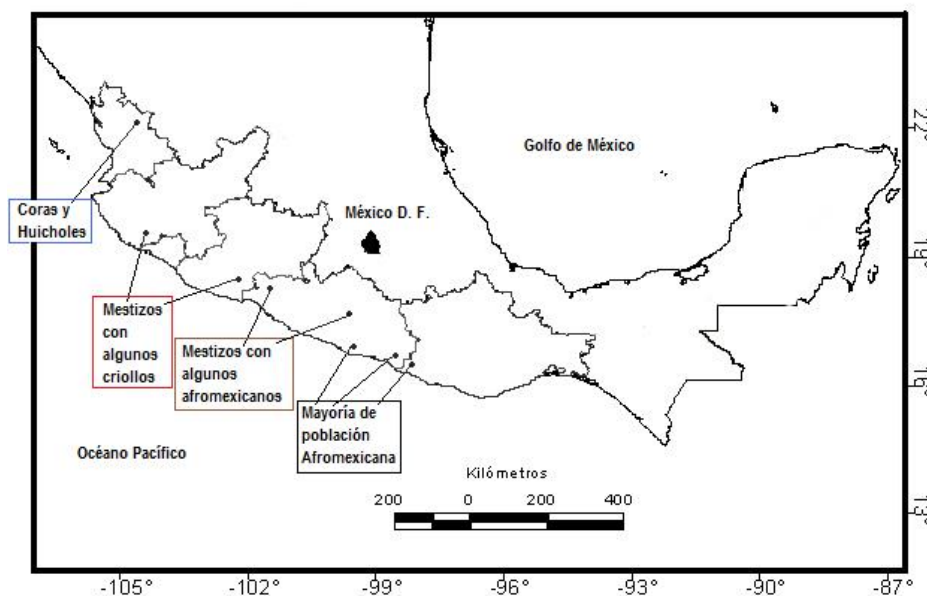
⁹ Moreau de Sait-Méry, Mérédic Louis Élie, *Description topographique, physique, civile, politique et historique de la partie Française de l'isle Saint Domingue*, Filadelfia, 1797, citado en: Janheinz, Jahn, Muntu: *Las culturas neoafricanas*, México, FCE, 1978, p. 109.

¹⁰ Carpentier, Alejo, *Historia de la música en Cuba*, México, FCE, 1979, pp. 66.

¹¹ Vega, Carlos, *Danzas y canciones argentinas*, Buenos Aires, Ministerio de Educación, 1936, pp. 135-141. Aunque Vega dice que es una cita plagiada de Moreau de Sait-Méry y niega un origen afrohispano a la zamacueca: “no sólo no han originado ninguno de los bailes criollos sino que ni siquiera han dejado vestigios de formas negras en ellos”; tesis criticada por Pérez Fernández, Rolando, *La música afromestiza mexicana*, Jalapa, Universidad de Veracruz, 1990; quien ve en los procesos de binarización la creación de un sistema afrohispano.

persecución religiosa impuesta por la Inquisición. Sirva de ejemplo la descripción de la *cueca*, realizada por un joven francés de paso por Chile, André Bellessort, en 1897, de la siguiente manera:

La bailarina tiene en la mano el pañuelo que agita, y con la otra levanta ligeramente la falda y escapa al asedio del bailarín. Éste, la mano izquierda en la cadera, hace dar vueltas a su pañuelo sobre la cabeza de ella, mariposeando a compás a su alrededor, deseoso de llamar su atención. Pero la bailarina, con la mirada obstinadamente baja, se sustrae a la persecución. El la persigue, la importuna, le corta la retirada; ella esquiva.¹²



La instrumentación con que se ejecutaba la música que acompañaba las danzas era común al orbe musical hispano renacentista, un violín, arpa y guitarra, al que se agregaba el tamboreo sobre la tapa del arpa:

Al son de los ya mencionados instrumentos (arpa, guitarra y rabel), otros tamboreando la caja del harpa, mientras se danza la “samba queka” u otro baile favorito; estas son las diversiones de las clases bajas; pero también muchos aún de los más respetables, gustan de un “baile de golpe”.¹³

El tamboreo sobre la caja del arpa también se encuentra en Perú, ilustrado desde la segunda mitad del siglo XVIII, por Martínez de Compañón, obispo de Trujillo;¹⁴ y en México en la costa del Pacífico, en los fandangos, en especial en la antigua parroquia de Sinahua, donde es imprescindible.

Aunque varios autores consideran a la *zamba*, la *resbalosa* y la *cueca* herederas de la *zamacueca* peruana,¹⁵ o bien se disputan el origen, se trata de una serie de géneros musicales, líricos y coreográficos que estuvieron presentes en toda la América donde hubo una población africana de origen bantú; y aunque las primeras referencias aparecen en el Caribe, con Labat y Moreau de Sait-

¹² *Ibid.*, p. 434.

¹³ Vega, Carlos, *Las danzas populares argentinas*, tomo I, Buenos Aires, Ministerio de Educación, 1952, p. 461.

¹⁴ Casas Roque, Leonidas, “Fiestas, danzas y música de la costa de Lambayeque”, en Romero, Raúl (editor), *Música, danzas y máscaras en los Andes*, Arequipa, Pontificia Universidad Católica del Perú, 1999, p. 329.

¹⁵ Pereira Salas, Eugenio, *Los orígenes del arte musical en Chile*, Santiago, Imprenta Universitaria, 1941, pp. 270-75

Méry, es en el proceso inquisitorial contra “chuchumbé”, que una copla describe la coreografía esencial de tales bailes, afroides:

¿Sabe qué?
¿Sabe qué?
Meneadora de culo
le han puesto a usted.¹⁶



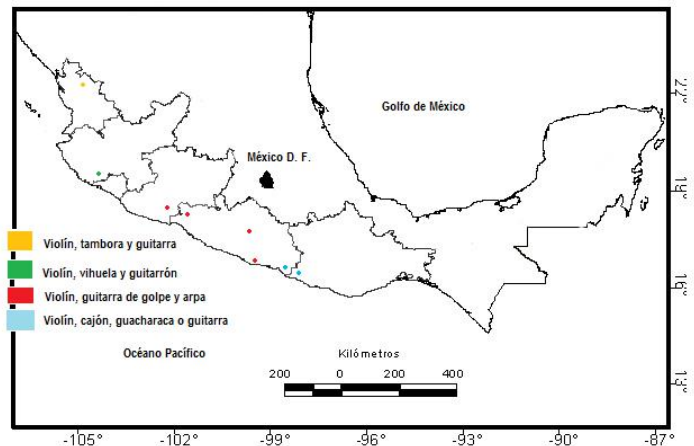
Carlos Vega supone que la descripciones posteriores a Labat son es un “plagio”, referencias tomadas de la lectura de sus viajes; sin embargo, creo que se trata de la descripción de un género de danzas híbridas donde el elemento bantú de la “envigada” o “vacunao” es preponderante y se mezcla con el uso simbólico que tenía los mandinga y otros pueblos del Sahel de los pañuelos; como agruparse los espectadores/bailarines en un círculo, de donde se desprende una pareja que baila agitando pañuelos, moviendo lascivamente las caderas, aproximándose y rehuyendo hasta que el bailarín trata de colocarse frente a su pareja para obligarla a hacer el “vacunao”, “ombligada”, “el dar barriga con barriga”, el nkumbe africano. Estas formas kinéticas estuvieron presentes también en las costas del pacífico del sur, con el nombre de *zamacueca* en Perú y *cueca* en Chile, y a partir del segundo cuarto del siglo XIX, con la creación de nuevos polos de desarrollo económico en Norteamérica, pobladores del sur se movieron al norte y en ése tránsito se encontraron con los “bailes de paño” de factura colonial, complejos en lo kinético y musical, en las costas del pacífico mexicano; entonces, pudieron establecer una serie de concordancias que les permitieron participar en los fandangos de origen afrohispoano con cierta empatía, a través de la *cueca* transformada en “chilena”. Así, la chilena se incorpora a los géneros musicales y coreográficos con los movimientos suaves, sin la mimesis sexual, o con metáforas para evitar la sanción de las autoridades eclesiásticas y civiles.

Nuestras “chinelas”, “sones zapateados” y “bailes de paño” tienen un origen compartido con la *zamacueca*, *cueca* y la *chilena*, no necesariamente subieron sólo con los “vapores chilenos”, tal vez hicieron el trayecto de “ida y vuelta” con las naos peruleras y la nao de china; pero de aquí habían salido como *zarabandas*, *chaconas*, *boleras* y *chuchumbés*, con una instrumentación compartida, con movimientos semejantes, en un mundo que usaba al español como lengua franca y a la kinética de los bantú como código de movimiento lúdico.

LOS BAILES DE GOLPE,

¹⁶ Pérez Fernández, “El chuchumbé...”, p. 30.

todavía se hacen en Arteaga, Michoacán, donde el tamboreo sobre el arpa dirige a la pareja de bailadores que responde sobre la “tarima”; también conocida como “artesa” y al otro lado del río Balsas como “tabla”. Varias personas saben bailar sobre la “tabla” los “sones de paño” de tres vueltas, entre ellos el *guaymé* (llamado también *zamba*), la *zamba rumbera*, el *toro* rabón o algunos más sencillos, como las *chinelas*; llamadas así porque el taconeo ruidoso de la “chinela”, ese chancleteo tan propio de los africanos del sur del Sahara que se utiliza en el baile del Gran Caribe y de las Costas del Pacífico.¹⁷



En el sistema musical, lírico y coreográfico del Pacífico, en la costa de Zacatula, hay un orden de precedencia que va de lo simple a lo complejo; parte de los sones en tono de sol mayor y “golpe derecho”, hasta los sones con pasos a menor (o “menoreados”) y “golpe atravesado” (con acentos rítmicos no coincidentes entre la melodía y la armonía); el acceso libre a los niños y aprendices de la tradición se restringe conforme avanza el tiempo hasta que sólo pueden subir a la “tarima” los “buenos bailadores”. Los últimos sones ejecutados son “los de paños”, cuando se tocan *malagueñas*, el *toro* rabón, la *rumbera*, y el *guaymé*. En tanto que las “chinelas” o “chilenas”, son sones de carácter simple en tono mayor, con cambio de tónica y dominante, y se tocan al iniciar el fandango. ¿Cuál es la razón para que el género mas “reciente” en el sistema festivo se toque primero? La respuesta tal vez se encuentre en que, en el siglo XIX, ya estaba conformada la estructura procesual y climática del fandango; la música afronovohispana tenía un lugar predominante por su complejidad y arraigo, en tanto que los códigos de movimiento traídos por los marineros y gambusinos, que procedían de una tradición distinta, sólo podían tener empatía a partir de los elementos mas sencillos y de origen común: el paño, el trazo en forma de “8”, la persecución de la pareja como metáfora kinética del escarceo amoroso.

En el mar de tu pelo ¡Esmeralda!
navega un peine;
en las onditas que hace
mi amor se pierde.¹⁸

Algunos profesores llegados a la región desde los años 40 del siglo XX, y usando la terminología aprendida en las Normales para maestros, comenzaron a llamarles “chilenas”, a los “bailes de paño”, y a suponer un origen sudamericano, cuando era en realidad de la música que circulaba por la América y Europa desde el siglo XVII, y sin escuchar qué términos usaban los artistas tradicionales.¹⁹ Los profesores, encargados de conformar una identidad nacional mediante elementos

¹⁷ La etnografía se basa en varios recorridos de campo realizados durante la primera semana de marzo de 2005, en particular las entrevistas con don Luis Zapién, bailarín, 86 años, y don Crecenciano Capí, bailarín, 96 años (+), ambos nativos de Arteaga, Michoacán, México. Sobre el chancleteo y el pañuelo se puede ver: Ortiz, Fernando, *Los negros curros*, La Habana, Editorial de Ciencias Sociales, 1995, pp. 46-48.

¹⁸ “La Esmeralda”, es un son que forma parte del repertorio tradicional de la antigua parroquia de Sinahua, en la Tierra Caliente y “camino pasajero para la costa”, don Leandro Corona Bedolla, un centenario maestro del violín, que murió en 2008, decía que era una “chilena”, y en su lírica habla de Acapulco.

¹⁹ García de León Griego, Antonio, *El mar de los deseos. El Caribe hispano musical. Historia y contrapunto*, México, Siglo XXI/UROO/Gobierno del estado de Quintana Roo/UNESCO, 2002.

disímbolos, incluida la danza, dieron la espalda a los preservadores y propusieron un nuevo canon a partir de lo propuesto por sus maestros y los programas escolares nacionales. La “chinela” de Arteaga, en la Sierra Costa de Michoacán, tenía múltiples coincidencias con la “chilena” del Pacífico; pero pertenecía a una clasificación y un sentido distinto para sus recreadores.

La pregunta que nos hacemos, siempre que se encuentra una descripción de los bailes de paños de la Costa del Pacífico y se utiliza la palabra “chilena” o “cueca”, es si quien describe escuchó llamar con ése nombre a la danza, o bien, le aplicó la etiqueta a partir de lo que sucedía en su propia experiencia, es decir, lo que el conocía como “chilena” o “cueca” tenía coincidencias con lo que veía entonces suponía que se llamaban igual y que aquello que era nuevo para su experiencia necesitaba ser incorporado a partir de un término de referencia usado en su vocabulario. Existen danzas con distinto nombre, pero con una coreografía mínima coincidente: el coqueteo y asedio entre la pareja de bailarores una mimesis sexual con un final de rendimiento de la parte femenina;²⁰ los fandangos costeños del siglo XIX contenían bailes heredados de la colonia; las formas kinéticas novohispanas creadas por los afrodescendientes del siglo XVII y XVIII se volvieron populares y “mexicanas” en el siglo XIX, los *jarabes*, *tangos*, *tiranas* y *malagueñas* no tenían ya restricción alguna; sin embargo, cuando se habla de “chilenas” debemos preguntarnos: desde cuándo y desde dónde.



Comparemos cómo se bailaba en México, en la costa del Pacífico, a fines del siglo XIX, empecemos por las riveras del río Balsas, con la descripción literaria de *Un idilio a través de la guerra*, realizada por Eduardo Ruiz.²¹ Su forma costumbrista empieza siempre por detenerse en el aspecto físico de los personajes vinculado a características morales detrás de las cuales hay muestras evidentes del sistema colonial de castas; no olvida los fandangos y las coplas cantadas en ellos.²²

El arpa no cesaba de tocar; ya un jarabe alegre y bulliciosos como el *Gusto federal*, o el corriente tan entusiasta que se baila por sí solo; ya uno de esos sones melancólicos y voluptuosos de la Costa o de la *Tierra caliente*, como la “Indita” o la “Malagueña”. En esos bailes no se acostumbra invitar a la compañera. La mujer es la que busca la ocasión, provocando, por decirlo así, a su compañero. Se coloca en un extremo de la tarima que forma el palenque y comienza a bailar sola. Al instante se presenta un hombre, no siempre un desconocido, sino antes bien, el que de antemano ha podido hacer una señal imperceptible, el que está de acuerdo desde la víspera, el escogido, en suma, por la discreta bailadora.²³

²⁰ Martínez Ayala, Jorge Amós, “¡Voy polla! El fandango en el Balsas”, en Zárate, Eduardo (coordinador), *La Tierra Caliente de Michoacán*, Zamora, El Colegio de Michoacán, 2001, p. 385.

²¹ Ruiz, Eduardo, *Un idilio a través de la guerra*, “Obras completas”, tomo III, Morelia, Balsal, 1988. Quien toma el argumento de *Calvario y Tabor* del general Vicente Riva Palacio.

²² *Ibid.*, p. 82. “Todo el día se le vio estar entrando en la cocina, llevando copitas de catalán y de jerez. No era, ciertamente por ver a la novia, preciosa mulata, de ojos negros, de talle gentil, la cual estaba en el rincón más oscuro huyendo de los curiosos”. Para ahondar en el vínculo entre etnicidad y lírica: Martínez Ayala, Jorge Amós, “Por la orillita del río...y hasta Panamá. Región, historia y etnicidad en la lírica tradicional de las haciendas de La Huacana y Zacatula”, en *Tzintzun. Revista de Estudios Históricos*, Morelia, UMSNH, 44, julio- diciembre, 2007, pp. 13-38.

²³ Ruiz, *op. cit.*, pp. 75-81.

El compañero de andanzas militares contra los franceses y literarias de Ruiz, el general Riva Palacio, nieto de Vicente Guerrero, héroe patrio y afrodescendiente que llegó a ser presidente de la república, describe literariamente un fandango en San Luis, ya en la Costa Grande, donde:

En un espacioso palenque que en las noches se convertía en salón de baile...un músico con un arpa, y otro con una vihuela, preludiaban alegres *malagueñas*...por fin, la plaza se llenó y comenzaron los bailadores a lucir el garbo.

Jamás baila sino una pareja; allí no hay abrazos, apretones de manos, ni cortesías, ni contacto alguno entre el bailador y su pareja.

Uno frente al otro, sin más espacio para mostrar su habilidad, que una tarima de dos varas de ancho por cinco de largo, colocada sobre una excavación que cierra herméticamente para darle la sonoridad de un tambor, aquel hombre y aquella mujer zapatean y se mueven; se acercan, se separan y cambian de colocación, sin llegar a tocarse, hasta que uno de ellos se cansa y se retira a su asiento, dejando a la pareja, sin ninguna especie de ceremonia.

Entonces, si hay quien lo reemplace, siguen bailando; y si no, el que ha quedado continúa solo hasta que se cansa o se enfada... Perucho, nuestro conocido, se hacía rajas, como se dice por allá, bailando un *zamba-rumbero* con una chica como un confite, y los aplausos eran repetidos.²⁴

En la descripción aparece por primera vez, hasta donde sabemos la “zamba rumbera”, que la gente de Arteaga llama a veces “la rumbera”. El político liberal parece escuchar lo que dice la gente de la región, además de describir la curiosidad artística.

También de fines de siglo XIX es un informe, menos literario e imaginado, realizado por el Ing. Carlos Allen, prefecto porfiriano del distrito de Salazar, quien cuenta al gobernador:

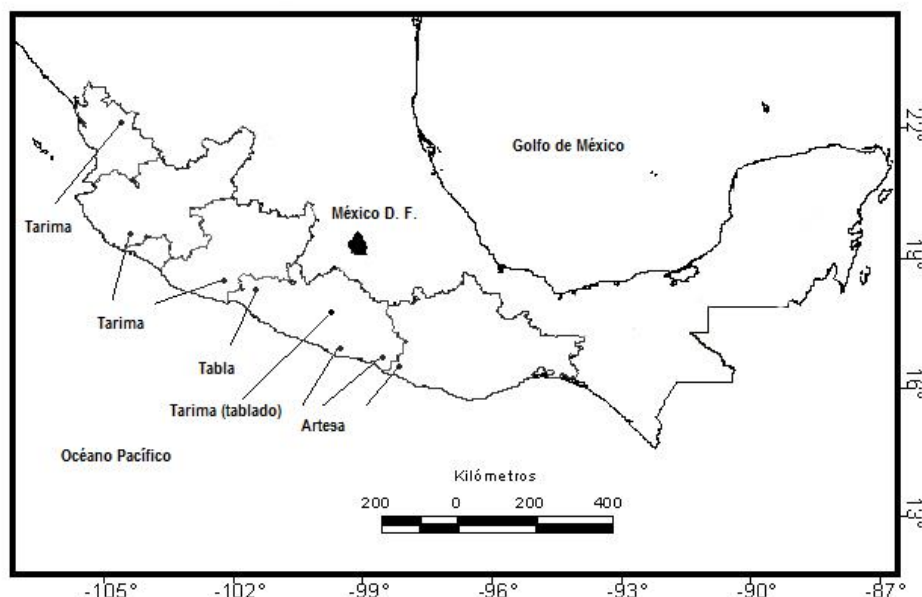
Los habitantes de la Costa [han tomado] de la sangre del africano, tanto en su modo de andar como de hablar, son por regla general de buenas costumbres pero algo indolentes por los motivos del clima [cálido]. Sus diversiones se concretan exclusivamente al fandango, que consiste en tamborear el arpa y bailar encima de un cajón invertido... el modo de bailar *la Chilena* entre la gente de la Tierra Caliente y de la Costa es algo diferente, pues el costeño siempre tiene mas gracia en este sentido debido tal vez a su sangre africana.²⁵



²⁴ Riva Palacio, Vicente, *Calvario y Tabor*, “Obras escogidas”, Vol. VI, 3ª, México, CNCA/UNAM, 1997, pp. 107-108.

²⁵ Allen, Carlos, *Informe General del Distrito de Salazar*, Morelia, Talleres de la Escuela Industrial Militar “Porfirio Díaz” 1908; tomado de Ochoa Serrano, Álvaro, “Africanos en México (1821-1924)”, en *Afrodescendientes. Sobre piel canela*, Zamora, El Colegio de Michoacán, 1999, p. 34.

Los escritos son próximos en lo temporal, fueron publicados hacia fines del siglo XIX y principios del XX, aunque la factura de los primeros se refieren hacia 1866 y 67 cuando los autores estuvieron en la región luchando contra los franceses. El ingeniero Allen no parece escuchar mucho a sus gobernados y sí a los estereotipos.



Del otro lado del río Balsas, territorio del estado de Guerrero, llamado así en honor a Vicente Guerrero, también aparece la representación idealizada de un fandango, un tanto estereotipada porque se incluye en un diccionario:

Baile popular que se establece en el palenque, en uno de cuyos extremos se instalan los músicos, arpero, violinista, guitarrero, cantadores y tamboreadores que marcan el son golpeando con la palma de la mano sobre la caja del arpa; y en el centro se pone la tarima, que es una gran canoa invertida en la que caben hasta cuatro parejas de bailarines. Los fandangos son muy alegres y de lejos se oyen como los retumbos del mar. Desgraciadamente rara es la vez que no se registran pendencias y delitos de sangre, pues a veces basta con un “relate” o verso intencionado, que por lo regular es desafiante, dando a la vez un machetazo de fajo en la tarima, para que se inicie la contienda; con la agravante de que en esas fiestas se liba mucho.²⁶

Fandangos, arpas, artesas y zambas no eran exclusivos de las costas de Michoacán y Guerrero, entrado el siglo XX, un viajero describe una fiesta en el puerto de Manzanillo, Colima.

Allí toda fiesta concluye con albures. Y todo el día y toda la noche sigue jugando, mientras los jóvenes bailan en el portal la **zamba cueca** y la **zamba chilena**... El baile es también en el portal de la casita del “tío” Pedro; espléndido salón que tiene por paredes las colgaduras del firmamento, tachonadas de estrellas; por alumbrado un mal quinqué, y la luna que eleva

²⁶ López, Héctor F., *Diccionario Geográfico, Histórico, Biográfico y Lingüístico del estado de Guerrero*, México, Pluma y Lápiz, 1942; tomado de Ochoa Serrano, Álvaro, “Fandango: bailongo de negros entre blancos y descoloridos”, en *Afrodescendientes. Sobre piel canela*, Zamora, El Colegio de Michoacán, 1999, p. 139.

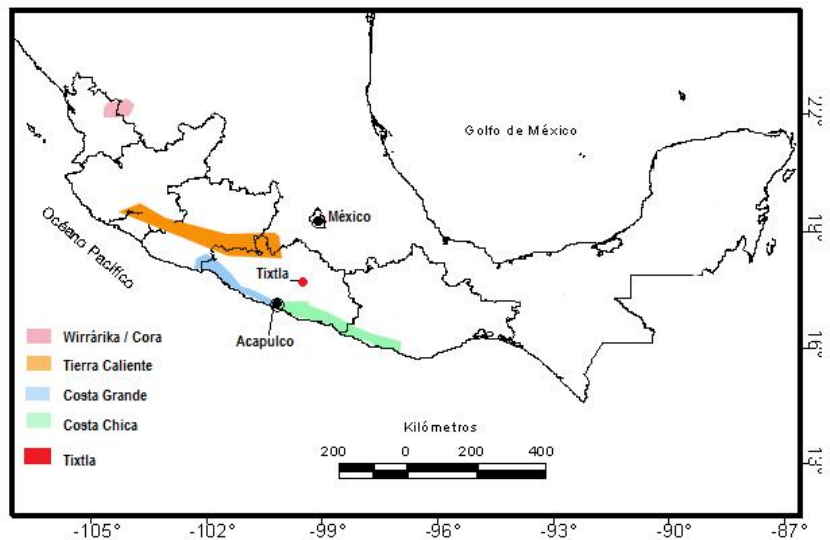
encima del horizonte su fanal de plata; y por orquesta las arpas acompañadas por la gama armoniosa de las olas.

Para bailar se coloca un gran cajón vacío, el cual se procura que sea lo más alto posible. Alrededor se sientan en bancos los circunstantes, dejando el lugar de preferencia a los tocadores de arpas.

Todas las muchachas del puerto empiezan a llegar: se han puesto sus trajes de mas lujo... En cuanto a los hombres, van con descuido, y sólo dispuestos a lucirse en el zapateado, con el cual hacen retumbar el cajón en que bailan.

Allí se baila de una manera muy diferente de la nuestra. Se empieza a tocar el arpa, acompañando el “son” con redondillas cantadas, llenas de sal y de originalidad, e inmediatamente se levantan la mujer y el hombre que quieren, y sin invitarse suben al cajón; y mientras la mujer hace los mas difíciles “tejidos” de pies en un extremo, el hombre, con tremendos golpes y sacudiéndose con furia, recorre todo el cajón hasta romperlo. Si alguno se cansa, se baja sin ceremonia, y deja al compañero solo, y sube otro hombre u otra mujer a ocupar su puesto. A veces sucede que alguno de los concurrentes tiene impaciencia por bailar, y buenamente se sube al cajón delante de la persona que baila, la cual tiene entonces que bajarse.²⁷

Las descripciones no dejan duda de que se trata de una región cultural que comparte la presencia afrodescendiente y algunas prácticas sociales. Próximas en lo geográfico la Tierra Caliente y la Costa tuvieron mas vínculos en el pasado que ahora no podemos apreciar. Si hablamos de música podemos encontrar similitudes en el repertorio e instrumentación que con el tiempo se fueron separando; bailes de paño, zambas, malagueñas, indias, sones y gustos se escuchaban con violines, guitarras de diferentes formas y órdenes, “tamborita” o arpas por el Balsas y sus afluentes hasta la Costa.



Es de resaltar el uso de los términos “zamba cueca” y “zamba chilena” por un profesionista que viaja del centro de México a la región y no deben entenderse como de uso común entre las personas del puerto. No se trata de conceptos locales sino de la imposición de términos creados a partir de referencias literarias indirectas, sobre todo en el caso de Chavero, un licenciado en leyes, historiador e incipiente arqueólogo. Debido a su importancia económica, vinculada al ferrocarril, Manzanillo, mas que Acapulco, recibió en mayor número a marineros y mineros chilenos durante el siglo XIX, debió

²⁷ Chavero, Alfredo, “El Manzanillo y Colima” (1904), en Ortoll, Servando (compilador), *Por tierras de cocos y palmeras. Apuntes de viajeros a Colima siglos XVII a XX*, México, Instituto Mora/EOSA, 1987, pp. 76-77.

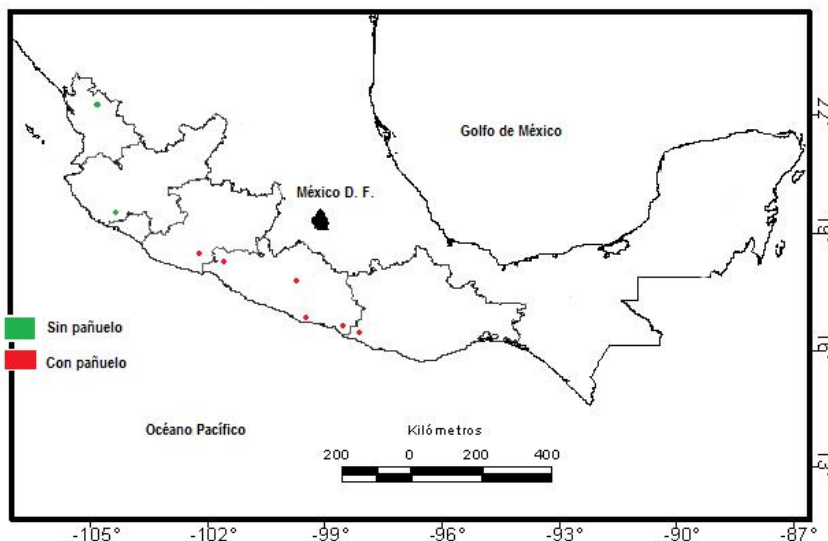
haber visto bailar la *cueca*, sin embargo, no tiene “chilenas”, en su repertorio tradicional el mariachi de Colima, aunque toca como un son “la zamba”.²⁸

Detrás del término “chilena” de Allen si hay una coincidencia con el vocabulario local, la gente de la Costa; sin embargo, debemos aclarar que el número de “chilenas” presentes en la Tierra Caliente es mínimo y que no todo lo que los costeños bailan son “chilenas”, sobre todo en el área próxima a la desembocadura del Balsas; caso contrario a lo que sucede en Acapulco, donde comienza la Costa Chica, tierra de “chilenas”.

Ese *zamba* y *que le da* presente también en los sones de Tixtla, de la Costa Chica y la de Zacatula y Motines, dicen algunos llegó por Acapulco procedente del sur, de la zamacueca del virreinato del Perú; pero para nosotros estaba presente en el panorama kinético de la Nueva España y del antiguo obispado de Michoacán, cuyos pobladores de piel canela habían creado bailes que impactaron en Europa, América, Asia y a las caderas del mundo.

Los antiguos “bailes de paño” del occidente se encontraron primero con “La zamba”, a la que incorporó como un “son” aislado y no como género, luego topó con la *cueca* y fue transformada en “chilena”, la cual si creó un género que se baila en las costas y puertos mexicanos: San Blas, Manzanillo, Zacatula y Acapulco; se trata de una apropiación decimonónica sobre una construcción híbrida de ida y vuelta en las Naos de “China”. El orbe hispano construyó un “cancionero” con vasos comunicantes: coplas, géneros líricos, bailables y musicales que caminaron de norte a sur y de sur a norte, crearon “aires” comunes y distinciones que pueden ser notables o mínimas; sin embargo, con las “independencias”, y la necesidad de conformar identidades nacionales “distinguibiles”, entonces los “bailecitos de la tierra” se transformaron en “aires nacionales”; así la “chinela”, la “rumbera”, el “guayme” se transformaron en “chilenas”, motivada tal clasificación más por folcloristas y profesores que por el uso de los términos creados por los artistas locales.

La mayoría de las referencias históricas sobre tradiciones dancísticas son descripciones breves y descontextualizadas, narradas por viajeros extranjeros, eclesiásticos o funcionarios del Estado, que nunca tomaron en cuenta lo que los artistas tradicionales pudieron decir sobre sus prácticas. Desde principios del siglo XX inició el estudio sistemático de las artes tradicionales por parte de profesores, músicos, folcloristas aficionados que desarrollaron “cuadros nacionales”; pero, de nuevo, sin escuchar a los artistas tradicionales.



LA “CHILENA” EN MÉXICO

es un género tradicional vivo y actual; presente en las comunidades afromexicanas, “mestizas” e indígenas en la Costa Chica, en Tixtla, y en menor medida, en la Tierra Caliente; se toca con diversas dotaciones musicales que aparecieron en la región vinculadas con procesos históricos, desde las percusiones y los tríos de arpa, violín y guitarra hasta la banda de alientos o los conjuntos eléctricos. Se baila sobre el espacio coreográfico de la tarima/artesa, o bien, desde la llegada de la música mecanizada,

²⁸ Chamorro, Arturo, *Mariachi antiguo, jarabe y son*, Guadalajara, El Colegio de Jalisco, 2000. Stanford, Thomas, “Lírica Popular de la Costa Michoacana”, *Anales del INAH*, XVI, México, INAH, 1963.

sobre el suelo. Es un baile folclorizado que se emplea en los cuadros escolares; pero también es una género danzado en los bailes multitudinarios de los “costeños”: ya sea en Carolina del Norte o en la ciudad de México lejos del Pacífico.

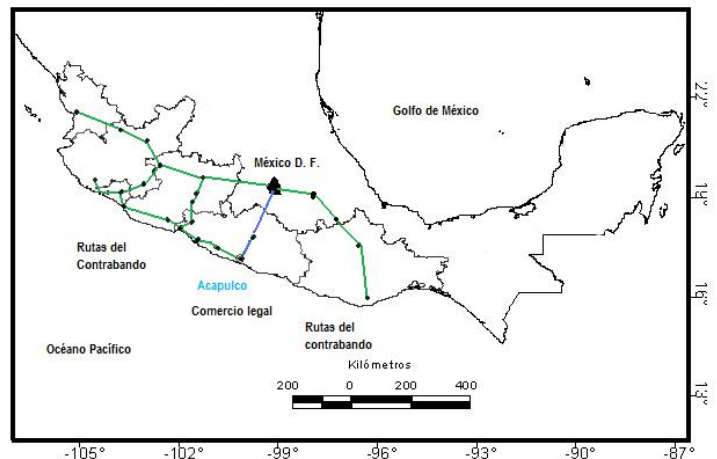
En otras regiones culturales del occidente de México se tocan y bailan “chilenas”; pero a diferencia de la Costa Chica, el género músico-coreográfico no tuvo el efecto de atracción y arraigo; no es un elemento importante para construir en la experiencia de su práctica la identidad, como sucede en la costa. Comparte el occidente algunas de las versiones mas antiguas de los “bailes de paño”, como “la malagueña” o “el toro rabón”; que en estricto sentido no son “chilenas”, aunque algunos preservadores las catalogan como tales a partir de los criterios impuestos por los profesores.²⁹

El Estado posrevolucionario reconstruyó la identidad nacional, “lo mexicano”, en torno a la noción del “mestizaje”; pensado sólo como la unión de lo “indio” y lo “español”, estereotipos ajenos a la diversidad multicultural y plurilingüe del país. Además, una región próxima a la ciudad de México, El Bajío, lugar de procedencia de los políticos y las principales familias de la elite, conformó, en los imaginarios, la cultura “nacional”; con ello, regiones, como la Tierra Caliente y las Costas del Pacífico, con población afrodescendiente, quedaron marginadas, no se consideran como “representativas” de México.³⁰

El Estado mexicano usó a la educación como una herramienta para construir procesos de interiorización de la identidad nacional, en particular mediante la participación de los niños en cuadros estereotipados vestidos de charros abajeños bailando con chinas poblanas el jarabe, acompañados musicalmente por un mariache incluso se realizaron algunos eventos masivos en el Estadio Nacional.³²

De igual manera, algunos miembros de la elite, pioneros en la producción cinematográfica, llevaron este cuadro “nacional” estereotipado una y otra vez a la pantalla; en una fórmula de “éxito”, pero sin interés en abrir la representación a otros espacios y grupos sociales. La costa del Pacífico y la Tierra Caliente apenas si aparecen en cuatro o cinco películas.³³

Los esporádicos estudios etnográficos sobre la población afromexicana iniciaron en la segunda mitad del siglo XX, con Gonzalo Aguirre; su descripción del ciclo de vida de Cuajinicuilapa excluyó a las artes tradicionales presentes en el fandango y entorno a la artesa.³⁴ La monografía sobre la “chilena”, realizada por el profesor José Guerrero, no parece darse cuenta de que el género es parte de un sistema lírico, kinético, y musical materializado alrededor de la artesa; tampoco entiende los procesos



²⁹ Entre los preservadores de la tradición que son menores a 70 años la influencia de términos contruidos por los profesores de educación primaria es mayor; la mayoría acompañó o acompaña, a veces, “bailes folclóricos” y se tienen que someter al vocabulario escolar que tiene el peso de autoridad del “maestro”; en cambio, los preservadores mayores no lo emplean.

³⁰ Pérez Monfort, Ricardo, “Una región inventada desde el centro. La consolidación del cuadro estereotípico nacional, 1921-1937, en *Estampas de nacionalismo popular mexicano. Diez ensayos sobre cultura popular y nacionalismo*, México, CIESAS /CIDHEM, 2003, pp. 121-148.

³² *Ibid.*, pp. 134. Ramos Villalobos, Roxana Guadalupe, *Una mirada a la formación dancística mexicana (ca. 1919-1945)*, México, FONCA/INBA/CONACULTA, 2009, pp. 54-55.

³³ Pérez Montfort, Ricardo, “Nacionalismo y regionalismo en el cine mexicano 1930-1940. Algunas reflexiones finales”, *Expresiones populares y estereotipos culturales en México. Siglos XIX y XX. Diez ensayos*, México, CIESAS, 2007, pp. 299-321. *El rebozo de Soledad*, México, El gallero, México, . Buñuel, Luis, *El río y la muerte*, México, CLASA Films Mundiales, 1954, 93 min.

³⁴ Aguirre Beltrán, Gonzalo, *Cuijla. Esbozo etnográfico de un pueblo negro*, México, FCE, 1985 (1958), pp.

históricos que relacionan a la Costa Chica con las regiones vecinas, como Tixtla, y no discrimina la información que recaba en presentaciones de ballets escolares con la que pudo compilar en campo.³⁵

Las prospecciones etnográfica y folclorista no llegaron, sino hasta los años 80 del siglo pasado, a la Costa Grande y a la Náhuatl en Michoacán, que compartieron en el pasado a la tarima/artesa como espacio coreográfico y sonoro con la Costa Chica.

En un escenario mundial de rápidos cambios que llegan al nivel local, al cual no se enfrentaron nuestros abuelos, es necesario, si se quiere salvaguardar la diversidad cultural, dialogar con los músicos y bailadores para poder entender los sistemas festivos que aglutinan a las artes tradicionales, los sentidos que estos tienen en la actualidad y las relaciones presentes y pasadas con otros espacios. Preguntar

Dime como te llamas para decirte
¡Zamba! ¡ay! ¡que le da!
Mariquita me llamo, para servirle
y esa es la verdad.³⁶

³⁵ Guerrero, José, *La chilena. Estudio geomusical*, México, FONADAN, 1976 (1956?).

³⁶ Mariachi Reyes de El Aserradero, Zapotiltic, Jalisco, “La zamba”, en: *El son del sur de Jalisco*, 4ª Ed., vol. 1, México, CONACULTA/INAH/Ediciones pentagrama, 2002 (1976), CD. Los hermanos Gaspar de Las Cruces, Mich., “El guayme”, en: *Sones Michoacanos*, Uruapan, Alborada Records, 1999, CD, CDIM2065.