



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA
DE MÉXICO

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS
Colegio de Estudios Latinoamericanos

**Música, poesía, danza y
teatro del Caribe Afroandaluz en
México: La Conga veracruzana,
cultura
popular y arte libertario.**

T E S I S

QUE PARA OBTENER EL TÍTULO DE
LICENCIADO EN ESTUDIOS LATINOAMERICANOS

PRESENTA:

Mariana Lozano Alonso

ASESOR:
DR. J. JESÚS M. SERNA MORENO



MÉXICO, D.F.

2014



Universidad Nacional
Autónoma de México



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

Agradecimientos:

A mis padres,

a mi familia,

a mis amig@s,

y maestr@s.

ÍNDICE

INTRUDUCCIÓN

CAPITULO I. HISTORIA DE LA CONGA

El contexto

Influencias culturales en el Sotavento

El Cancionero ternario caribeño, el Fandango, el Son jarocho y la Conga

CAPITULO II. ELEMENTOS DE LA CONGA

Los elementos de la Conga

Antecedentes

La música y la cinética en las “Rumbas navideñas”: *La canción del viejo* y *La canción del Gavilán*

La tradición del Viejo

La instrumentación

La canción del Gavilán

El ritmo

La Conga de San Benito y las plantas literarias: *el aguinaldo, el villancico, guineos y negrillas*

CAPITULO III. ESTÉTICA E IDENTIDAD AFROMESTIZA EN LA CONGA

La Estética afromestiza

Identidad afromestiza

CONCLUSIONES

BIBLIOGRAFÍA

Anexo 1

Anexo 2

INTRODUCCIÓN

*Los científicos dicen que estamos hechos de átomos pero a mí
un pajarito me contó que estamos hechos de historias.*

Eduardo Galeano

Bajo la inquietud de generar estudios correspondientes a la historia del arte latinoamericano contemporáneo y con la premisa de que las construcciones estéticas son un reflejo de lo que sucede en el entorno que las produce; la presente tesis perfila una investigación referente a *la Conga veracruzana* como una manifestación musical, lírica y dramática que forma parte de la variedad de expresiones afroestimizas¹ en México.

La conga veracruzana hoy en día se suma a la inmensa cantidad de géneros negros² latinoamericanos que proliferaron en México, Cuba, Puerto Rico, Panamá, Venezuela, Colombia, Argentina, Uruguay, Perú, Brasil, y donde quiera que hubiera personas esclavizadas de origen africano en América.

Durante la Colonia, paralelo a la imposición del catolicismo como religión

1 A lo largo de esta tesis se utiliza el término “afroestimizado” para hacer referencia a la población de descendencia africana, ya que en México “ni el discurso oficial ni los actores políticos influyentes en el plano nacional utilizan alguna categorización particular para referirse a las poblaciones que se autodefinen como “morenas” o “afroestimizadas”.” Odile Hoffman, “Negros Mestizos en México: viejas y nuevas lecturas de un mundo olvidado”, *Revista Mexicana de Sociología*, Vol. 68, Núm.1, enero-marzo, UNAM, 2006, pp. 103-135, p. 107.

2 Como llama García de León a los estilos líricos, musicales y bailables de la Nueva España *negrillas, guineos, puertorricos, panamás, chiqueadores, zarambeques*. Véase en Antonio García de León Griego, *El mar de los deseos. El Caribe hispano musical. Historia y Contrapunto*, México, Siglo XXI Editores, 2002, p. 172. Y a los que hay que agregar “*gayumbas, Paracumbés, retambos, cachumbas, yeyés, zambapalos, gurrumbés*, aludidos por los poetas del Siglo de Oro español, con los de *rumbas, bembés, sambas, batuques, macumbas, guaguancós, candombes, tumbas, chuchumbés, carrumbas, yambés[...]*.” Alejo Carpentier, *La música en Cuba*, México, Fondo de Cultura Económica, Colección Popular, 1972, p.61. Además de *chaconas, zaraos, zarabandas, tangos*, y otros estilos más difundidos como *el son, el bolero, la cumbia, la salsa, el merengue, el calypso* y un etcétera de derivados.

dominante, se instauraron principalmente en los espacios portuarios en paulatina urbanización, como los del Caribe y Sudamérica; festividades organizadas por negros y mulatos, por lo que la existencia de una cantidad considerable de población negra y afroestiza, así como su activa participación en manifestaciones musicales y tradicionales en la Nueva España, son hechos demostrados por investigadores en México y en el extranjero.³

De acuerdo con Gabriel Saldívar, el estudio de este tipo de expresiones es una tarea de suma importancia. El mismo autor dice sobre la música africana que “hay que reconocer que ha aportado un contingente más o menos amplio para la formación de nuestra música; sus manifestaciones se presentan en la Nueva España con su llegada, en tipos de música popular: el tango, la danza, sones, danzones y rumbas, son de antiguo conocidos en México, y no se crea que su producción no haya dado composiciones de mérito; en colecciones de jarabes y sones figuran algunas que en sus formas originarias fueron producidas con elementos de los negros, aunque posteriormente se han modificados sus ritmos, no habiéndose librado de su influencia el huapango.”⁴

Este trabajo tiene como objetivo evidenciar las herencias culturales y tradiciones populares compartidas con el Caribe Afroandaluz⁵ de las que este estilo musical se nutre;

3 Al respecto véase el trabajo de Carlos Ruiz Rodríguez “Estudios en torno a la influencia africana en la música tradicional de México: Vertientes, Balance y Propuestas”, Barcelona, España, *TRANS Revista Transcultural de Música*, julio, número 011, Sociedad de Etnomusicología, 2007.

4 Gabriel Saldívar, *Historia de la música en México*, Biblioteca enciclopédica del Estado de México, 1981, Edición facsimilar de 1934, p. 157.

5 El término “Caribe Afroandaluz” lo utiliza Antonio García de León para describir el área geográfica que incluye las relaciones entre la población africana con el “Caribe Andaluz”. “El espacio *geohistórico* español en esta parte de América, de la inmensidad atlántica de Sevilla y Cádiz en los siglos XVI y XVII, ha sido llamado por los Chaunu, “el Caribe Andaluz”. En gran medida porque la colonización, primordialmente procedente en esos siglos del sur de España -de Andalucía y Extremadura-, estuvo fuertemente marcada por

así mismo, aportar desde la documentación de las dimensiones totales y múltiples de la ocasión en las que la conga se interpreta, elementos para el conocimiento social de nuestra música; y con ello valorar las positivas capacidades de este sector de la población tan excluido, ignorado y discriminado, el cual, desde el espacio de la festividad y la creatividad musical, ha encontrado una manera de afirmar su identidad y con ello restar a lo negro, lo indio o lo afroestizo el complejo de inferioridad y la carga peyorativa a la que siempre ha estado sujeto.

En México la conga es un género musical relativamente nuevo cuya difusión surgió a partir de composiciones como *la Conga del Viejo* y *la Conga de san Benito*, del grupo Chuchumbé en los años noventa, a partir de entonces, este género ha ido consolidando su propio estilo, su temática e instrumentación se basa en reconocer su identidad afroestiza y dentro de esa exploración se encuentra innovando dentro y fuera del Estado de Veracruz. Así mismo la conga veracruzana y principalmente las piezas en las que se enfoca este estudio: *la Conga del Viejo* y *la Conga del Gavilán*, se inspiraron en melodías y versos del dominio popular pertenecientes a un limitado repertorio de lo que antiguamente se conoció por “Rumbas navideñas”. Estas canciones acompañadas de personajes en situaciones dramáticas aluden en su lírica a una tradición compartida con el Caribe Afroandaluz: el *aguinaldo*, manifestación colectiva que consiste en pedir una retribución económica o en especie a cambio de música y, que a la fecha tiene lugar en el puerto de Veracruz y sus cercanías, junto con otras festividades de tipo religioso como las posadas, las pascuas, las ramas, la Navidad, el Año Nuevo y el Día de Reyes.

las ruinas 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”. Antonio. García de León, *op. cit.*, 2002, p. 24. De la misma manera, a la relación posterior con la América indígena, el mismo autor la nombra como “Caribe Indo Afroandaluz”.

El *aguinaldo*, fue una costumbre esparcida durante el periodo colonial gracias al comercio de flotas que unía a los puertos que conformaban al área cultural mejor conocida como el Gran Caribe⁶. De acuerdo con Antonio García de León “entre 1492 y la Gran Depresión de 1873, la que concluye con la guerra hispano-cubana-norteamericana de 1898 -en un lapso de casi cuatro siglos-, el Caribe logró construir una *comunidad histórica* fuertemente ligada con rasgos comunes, enlazada por un sistema de circulación mercantil que conectaba entre sí a las islas de las Antillas y el Atlántico con la costa Occidental de África y la Península Ibérica. Esta comunicación se perdió desde fines del XIX, en gran medida debido a la dominación de Estados Unidos en el área” [...].⁷ Por lo que no es de sorprendernos que diversas características culturales entre los pueblos que circundan al mar Caribe quedaran estrechamente emparentadas, pues se aplicó el mismo sistema productivo que, naturalmente, afectó el lenguaje, la religión, la gastronomía y por supuesto, los recursos estéticos. Pérez Montfort apunta que:

Es de esta manera que advertimos que en Veracruz el uso del lenguaje rimado, en particular la décima y la copla, ya sea como cuarteta, quintilla o sexteta; la música cordófono, de métrica ternaria y el baile sobre tarima, sean expresiones compartidas con el jíbaro puertorriqueño, el guajiro cubano o el llanero venezolano. Expresiones comunes que se permiten aglutinarlas bajo el nombre genérico de expresiones culturales del Caribe (Indo) Afroandaluz.⁸

En este sentido, el mestizaje cultural es un elemento para comprender a la conga como derivado del constante intercambio de tradiciones literarias, musicales y cinéticas. Lo que

6 El cubano Argeliers León “percibió las ligas estrechas entre la vida material y las formas musicales asociadas, llamó a este piso de expresiones del Gran Caribe [...]” En Antonio García de León Griego, *op. cit.*, 2002, p. 13.

7 *Ibidem*, p. 22.

8 Ricardo Pérez Montfort. “Expresiones populares y estereotipos culturales en México. Siglos XIX y XX, Diez ensayos”, México, CIESAS, 2007, pp. 182-183.

permitió la fusión cultural entre las múltiples etnias que convergieron en esta región, durante centurias. A propósito del concepto de mestización, cabe definir que en el marco de referencia sobre el cual se basa esta tesis, nos referimos a la mestización cultural establecida por Aguirre Beltrán cuando sostiene que en México la música y la danza “mestizas” son básicamente el producto de procesos de transculturación entre hispanos y africanos.

En realidad durante el siglo XVII hubo un estira y afloja entre prohibición y licencia, entre cantos y bailes permitidos y condenados, entre operaciones española deliberada y negra espontánea, es decir, se produjo una interacción que vino finalmente a originar el baile y el canto mestizos, pero mestizos principalmente de español y negro.⁹

Sin embargo, consideramos la opinión de Gabriel Saldívar, quien recomienda que para estudiar la música vernácula “es preciso buscar sus relaciones con la música no solo española, sino ir más lejos a la arábica y a la africana.”¹⁰

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 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 puertos y tierras interiores, plantaciones y conucos, de los hatos ganaderos y las nostalgias marineras.¹¹

La conga representa la materialización de la evolución en los ritmos, instrumentos, puestas en escena y mentalidades poéticas que derivaron del constante proceso de traslado, interacciones y nuevas formas culturales que, en el terreno científico, Fernando Ortiz

9 Gonzalo Aguirre Beltrán, “Bailes negros”, México, 1970, *Desacatos*, otoño, número 007. CIESAS, 2001, pp. 151-156, p. 154.

10 Gabriel Saldívar, *op. cit.*, p. 154.

11 Antonio García de León Griego, *op. cit.*, 2002, p. 210.

definió con el término de transculturación: “Un proceso en el cual emerge una nueva realidad, compuesta y compleja: una realidad que no es una aglomeración mecánica de caracteres, ni siquiera un mosaico, sino un fenómeno nuevo, original e independiente.”¹². En este sentido, el mestizaje no significa necesariamente negar la pluralidad y diversidad de culturas. A este proceso de intercambio, transformación y recomposición cultural, Sidney W. Mintz y Richard Price denominaron como “creaciones” o “remodelaciones”¹³ culturales. Estos son los conceptos que se erigen como rectores en esta tesis y desde el punto de vista metodológico sirven para explicar cómo influyó la colonización de América en la cultura actual.

La manera en la que está estructurado este trabajo parte de examinar en el primer capítulo la confluencia de los elementos interculturales en este género caribeño mexicano a partir de una perspectiva histórica, así como desde el contexto geográfico y socio-económico. Así mismo, al focalizar nuestro estudio en la ejecución musical se hace imperativo partir de un análisis que considere a las diferentes raíces culturales que conforman esta expresión.

En el segundo capítulo se pretende analizar a la conga desde el área de la etnomusicología e historia de la música mexicana, así como sus antecedentes e influencias afrocaribeñas. En este apartado, es indispensable identificar y describir los componentes estructurales de este estilo musical (las células rítmicas, las claves, la instrumentación, las plantas literarias y la kinésis), también deben tomarse en cuenta las particularidades

12 Malinowski en su introducción a la obra de Ortiz: *Contrapunteo cubano del tabaco y el azúcar*, Santa Clara, Cuba, Universidad Central de las Villas, 1963.

13 Sidney W. Mintz y Richard Price. *El origen de la cultura africano-americana. Una perspectiva antropológica*, traducción Adriana Santoveña, México, Centro de Investigaciones y Estudios Superiores en Antropología Social, Universidad Autónoma Metropolitana, Universidad Iberoamericana, 2012, p. 122.

estéticas que actúan como rasgos identificables que coinciden o diferencian a esta manifestación de otros estilos musicales afroestizados. Para lo cual, la metodología se fundamenta en la elección de tres piezas, todas ellas alusivas a la tradición del aguinaldo: *la canción del Viejo*, la cual, sigue vigente en las fiestas tradicionales de año nuevo en el puerto; *la canción del Gavilán*, otra “Rumba navideña” de la que se recuerda la letra y la teatralidad que la caracteriza y, por último; *La Conga de San Benito*, de la que no se tiene registro musical o cinético como las anteriores, pero que en su estructura lírica guarda la tradición literaria afrohispanica de las *negrillas*, escritas por el maestro de capilla en la Catedral de Puebla Juan Gutiérrez Padilla en el siglo XVII, y que eran cantadas por los cofrades de san Benito en la Nueva Veracruz.

Por último, el tercer capítulo es una reflexión acerca de la función social de la conga como un movimiento contemporáneo de resistencia cultural, que retoma tradiciones ancestrales y que en la actualidad se vale del lenguaje estético para transmitir su orgullo identitario, para con ello comunicar la necesidad de reafirmar su confianza en sí mismos, como personas y como comunidad.

CAPITULO I

HISTORIA DE LA CONGA

Conga es un término que en el ámbito musical hace referencia al instrumento percusivo típico en la música latina que en Cuba, -de donde proviene este membranófono- se le denomina “tumbadora”. También por lo general, esta palabra está asociada con un estilo musical bailable cubano muy difundido en el siglo XX a nivel internacional y que llegó a México junto con otros géneros hermanos como el mambo, el chachachá, el son cubano, el bolero y otros.

De acuerdo con Alejo Carpentier, la conga cubana se genera a mediados del siglo XIX, a partir de una modificación rítmica en la conocida *contradanza* titulada *Tu madre es conga*, en donde una simple ligadura al elemento constitutivo: corchea con puntillo, semicorchea, dos corcheas; transforma totalmente el ritmo, sin alterar el compás.¹⁴

La *contradanza cubana* en 6 por 8 y sus derivaciones binarizadas en 2 por 4 son el resultado evolutivo de la música europea de los siglos XVI y XVIII, sobre todo al popularizarse. García de León nos dice sobre la forma binaria 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)*, *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

14 Alejo Carpentier, *op. cit.*, 1972, p. 143.

estas danzas llegaron al Caribe español (Cuba, Colombia, Venezuela, y Veracruz principalmente) a través del Caribe francés o 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.”¹⁵

Estas danzas influyeron en los músicos cubanos, quienes introdujeron conceptos de la música popular en las estructuras de la música clásica europea, generando así, un estilo criollo, además, con la inclusión de instrumentos como el piano, se revolucionó la tradición musical hasta ese entonces conocida. Este proceso de retroalimentación entre las formas líricas y musicales más cultas y las populares, se iría desarrollando en las escuelas de música cubana y de estas adaptaciones criollas, surgirían muchas de las células rítmicas que hoy en día predominan en los estilos musicales bailables latinoamericanos, los cuales comenzaron a distinguirse unos de otros por su forma de baile. Muchas de las danzas en América Latina ligadas al ámbito rural se bailan en pareja, “dominados por el galanteo sin mediación de abrazos. Manejos de faldas y pañuelos aparecen provocativamente por parte de la mujer que graciosamente se desliza con pasos deslizados, mientras el hombre zapatea duramente el suelo. Desde el bambuco colombiano hasta la cueca chilena, desde el joropo venezolano al jarabe tapatío mexicano o la chacarera argentina.”¹⁶

Un rasgo distintivo de la conga, es que no se baila en pareja, la conga, es una expresión multitudinaria organizada en comparsas con toda una puesta en escena de músicos, bailarines y otros personajes, cuyo espacio de desplazamiento por tradición es la calle. Aunque esto, no significa que la conga como otros géneros afrocaribeños, no haya sido también reproducida en recintos cerrados, prueba de ello son las composiciones de

15 Antonio García de León Griego, *op. cit.*, 2002, p.160.

16 Ramiro Guerra. *Eros baila danza y sexualidad*, La Habana, Letras Cubanas, Premio al ensayo Alejo Carpentier 2000, p. 28.

Manuel Saumell (1818- 1870), a quien se debe haber elevado la categoría de la contradanza cubana, de una tonadaailable a una verdadera “pièce de concert”, trasladando así, la música rural al mundo de las clases altas, como una moda. Al respecto Fernando Ortiz, dice que: “Los bailes de la oclocracia de los barracones treparon hasta la aristocracia de los palacios. El son y la conga, por ejemplo, nacidos en este mismo siglo XX y aún no ha muchos años considerados como “cosas de negros” hoy se bailan en los clubs de la más remilgada sociedad habanera” [...].¹⁷ Otro ejemplo es *La Conga Bilicoti*, interpretada con éxito en teatros de Europa en el año de 1936 por la orquesta Lecuona Cuban Boys junto con quien fuera la primera actriz afroamericana en el cine, Joséphine Baker.

Por otro lado para Fernando Ortiz, la conga también designa a la música religiosa de los esclavos congos. Para este autor la conga es parte de la variedad musical folclórica cubana y como podemos ver menciona la existencia de la música de ascendencia bantú o conga sin distinción:

En Cuba hay música *bantú* o *conga* preferentemente en los bailes más generalizados; tenemos música *carabalí* en los ritos *ñáñigos*; algo de música *arará* o *dahomé* y, por fin, esa música africana en Cuba parece ser la más conservada y varia, la de las liturgias religiosas de los negros *yoruba* que parece ser uno de los más caudalosos veneros de la música negra en la Gran Antilla. Aparte de otras músicas marginales menos importantes, como la de los negros *gangá*, la de los *takuá*, la de los *iyesá*, etc. Y cada una de estas músicas de “negros de nación”, o nacionales, trajo a Cuba sus peculiares instrumentos de varios timbres y estructuras.¹⁸

En Santiago y La Habana, la conga es también un ritmo de carnaval, mejor conocido como “ritmo de Conga”, que dentro de sus variaciones en La Habana, el cencerro mantiene como

17 Fernando Ortiz. *La africanía de la música folklórica en Cuba*, La Habana, Editora Universitaria, 1965, Introducción, p. XIV.

18 *Ibidem*, p.107-108.

base la “Clave¹⁹ de Rumba”; en estos carnavales a lo largo y ancho de la isla, también se entiende por conga a la formación de la gente en comparsas callejeras, y a esta forma multitudinaria en la que actualmente pueden congregarse miles de personas, se le conocía en el contexto colonial, por *tangos* o *cuadrillas*.²⁰ Estas procesiones se hacían el Día de Reyes y eran organizadas por los negros de nación para pedir el *aguinaldo*.

En Brasil existe una manifestación cultural y religiosa muy similar, conocida por *congado*, *congada*, o *congo*, en honor a san Benito que va del día 28 de diciembre al 6 de enero. Inclusive Rolando Pérez Fernández afirma que la fórmula rítmica que tradicionalmente se ejecuta en la Clave para el Son cubano -variante de la Clave de Rumba- (véase anexo 1, figura b) es la misma que el patrón binarizado que percute el gã (cencerro) en la avanía de los candombes afrobahianos.²¹

La conga en México y Cuba, así como sus variantes, -las congadas de Brasil y el candombe uruguayo-, nacen de la reinterpretación por parte los afrodescendientes de tradiciones festivas europeas, es así que “los instrumentos musicales, el repertorio poético, las danzas y la estructura rítmica importadas de la península ibérica experimentan en América modificaciones importantes, mediante influencias africanas que proceden de los

19 “Estar en clave”, quiere decir que todos los elementos rítmicos, melódicos y armónicos dentro de la estructura de un arreglo musical deben de estar alineados con la clave. Rebeca Mauleón- Santana, *101 Montunos*, Petaluma, California, U.S.A., Sher Music Co., 1999, p.8. Es decir, la clave es un patrón o célula rítmica establecida. En Cuba comúnmente se utilizan la Clave de Rumba y la Clave de Son, cuya diferencia es de sólo de medio tiempo (ver anexo 1). La Clave de Son también se encuentra en la Bomba de Puerto Rico y en general se utiliza para la Salsa.

20 Fernando Ortiz, *La antigua fiesta afrocubana del “Día de Reyes”*, La Habana, Departamento de Asuntos Culturales, 1960. p. 13. De hecho, la palabra *tango* también servía para designar cualquier “reunión de negros bozales para bailar al son de sus tambores y otros instrumentos” (Pichardo 1976:570), citado en Rolando Pérez Fernández, *La binarización de los ritmos ternarios africanos en América Latina*, La Habana, Cuba, Casa de las Américas, 1986, p. 69.

21 Rolando Pérez Fernández, *op. cit.*, 1986, p. 105.

sectores más humildes de la sociedad.”²² Estas festividades se desarrollaron por motivos religiosos y por la asimilación popular devinieron en profanas; heredaron la música, poesía, teatro y danzas cultas que florecieron en el barroco español y fueron recreadas por ladinos y bozales, esclavos u horros, del Caribe colonial.

En México se conoce de la presencia de “*congas*” y “*guineos*”²³ como cantares que proceden de la poesía afro-hispana, poesía que a su vez se encuentra enriquecida de un mosaico de acentos, tonos, voces y bailes donde cantan castellanos, gitanos, negros, gallegos, vizcaínos, franceses, alemanes, portugueses e italianos. Sin embargo, no parece haber una mención directa sobre la conga como estilo musical en México antes del siglo XX, por lo menos escrita, ya que existen composiciones mexicanas de influencia africana desde principios del siglo XVII. De acuerdo con Natalie Vodovozova, el más temprano compositor de villancicos de negros en la América española fue el portugués Gaspar Fernández, quien desde 1606 hasta su muerte en 1629 ocupó el puesto de maestro de capilla de la Catedral de Puebla. Después de su muerte, uno de sus pupilos que fue contratado como músico en la Catedral de Oaxaca, tomó consigo un libro de composiciones para festival, el manuscrito fue descubierto y catalogado por Stevenson en 1967 y contiene catorce villancicos de negros.

Después de Fernández, la posición de maestro de capilla fue asumida por Juan Gutiérrez de Padilla, quien además de musicalizar villancicos de negros escritos por Sor Juana, también publicó villancicos navideños anualmente y aquellos de los años de 1644,

22 Carmen Bernard, “Músicas mestizas, músicas populares, músicas latinas: gestación colonial, identidades republicanas y globalización”, Universidad EAFIT Colombia, *Co-herencia*, Vol. 6, Núm. 11, julio- diciembre, 2009, p. 87.

23 Alfonso Méndez Plancarte, “Estudio Liminar”, en *Obras Completas de Sor Juana Inés de La Cruz II Villancicos y Letras Sacras*, Edición prólogo y notas de Alfonso Méndez Plancarte, México, FCE, IMC, 1952, p. LXX.

1652, 1654 y 1656, contienen negrillas.²⁴ Entre ellas, la de la navidad de 1653, una negrilla a dúo llamada *Tumbucutú*, contenida “En 7 cuadernos”.²⁵

En 1650, Sebastián de Aguirre es autor un libro de tablaturas que contiene además de danzas como el *pasacalle*, *gallarda*, *branle*, *panamá*, *zarabanda*, *minuete*, *puertorrico de la Puebla*, *paso de fantasía*, *portuguesa*, *francés*, y *morisca*; *tocotines*, *corridos* y un *portorrico de los negros*, libro que a criterio de Robert Stevenson es probablemente la tablatura de la danza Negra más antigua.²⁶ Así mismo, en la *Tablatura de vihuela* que data aproximadamente de 1740, y que contiene música de bailes como la *jota*, *fandango*, *folias españolas*, *folias italianas*, *sarabanda*, *paspie*, *cotillón*, *rigaudon*, *rondeau*, *tarantella* y *seguidillas* entre otras; destacan también el tipo de *cantos negros* o *cumbees* subtitulados como *cantos en idioma guinea*.²⁷

Por otro lado, existe la presencia de esta palabra en los versos de Sor Juana Inés, dedicados a San Pedro Nolasco, impresos en 1677; en los que en la *Ensaladilla* del Villancico VIII entra un negro a la iglesia, y que “de su grandeza admirado, por regocijar la fiesta cantó al son de un calabazo”:

24 Natalie Vodovozova, “A contribution to the history of the Villancico de negros”, a thesis submitted in partial fulfilment of the requirements for the degree of arts in the Faculty of graduate studies, Department of Hispanic and Italian studies, Univesity of British Columbia, 1996, p. 50.

25 E. Tomas Stanford, *Catálogo de los acervos musicales de las Catedrales metropolitanas de México y Puebla de la Biblioteca Nacional de Antropología e Historia y otras colecciones menores*, México, 2002, p.246.

26 Robert Murrell Stevenson, *Music in Mexico a Historical Survey*, New York, Crowell, 1952, p. 161

27 *Ibidem*, p. 162.

Puerto Rico. -*Estrillo*

¡Tumba, la-lá-la; Tumba, la-lé-le;
que donde ya Oilico, escrava no quede!
¡Tumba, tumba, la-lé-le; tumba, la-lá-la,
que donde ya Oilico, no quede escrava!

Coplas (fragmento)

Hoy dici que en las Melcede
estos Parre Mercenaria
hace una fiesta a su Palre,
¿qué fiesta? Como su cala.
Eya dici que me ridimi:
cosa parece encantala,
por que yo la Oblaje vivo
y las Parre no mi saca.
La otra noche con mi conga
turo sin dormí pensaba,
que no quiele gente plieta,
como eya so gente branca.
Sola saca la Pañola;
¡pues, Dioso, mila la trampa,
que aunque neglo, gente somo,
aunque nos dici cabaya!²⁸

De esta manera, podemos ver que aún de la cercanía cultural entre México y Cuba, la conga en México tanto en su expresión literaria, festiva y musical, contiene su propia línea de desarrollo en lo histórico y lo semiótico.

28 *Ibidem*, pp. 39-40

El contexto

Desde el desembarco de Colón a las Antillas Mayores y Menores se modifica la concepción del mundo que hasta entonces tenía occidente y comienza un nuevo ciclo global de transición al capitalismo, lo que significó para el indígena la aplicación del sistema de explotación intensivo de la fuerza de trabajo y que junto con las epidemias y los suicidios masivos, provocaron que este sector de la población se diezmara, y sobrevivieran sólo aquellos que se adaptaron a las condiciones de la colonización y en el mejor de los casos, los que se fugaron. Ante esta situación se optó por importar la mano de obra esclava de origen africano, por lo que entre 1511- 1520 “se autoriza el tráfico directo entre Guinea y La Española. Fray Bartolomé de las Casas propone que los africanos replacen a los indios en minas y trapiches.”²⁹ De esta manera, “desde el siglo XVI fueron introducidos a América grandes contingentes de negros, con el humanitario objeto -en la mente de piadosos conquistadores- de suplir a los indígenas en los más rudos trabajos y en las más pesadas faenas” [...].³⁰

En los inicios del siglo XVI y alrededor del 1500, comerciantes españoles y portugueses, más piratas ingleses y holandeses lucran con el tráfico de negros entre las costas de África occidental y las indias occidentales, principalmente hacia la Cuenca del Caribe, convirtiéndolo en rentable y lucrativo negocio para autoridades de las coronas ibérica y portuguesa, también para conquistadores, autoridades coloniales, miembros de la Iglesia y comerciantes criollos.

La población negra llegada al Caribe, en su mayoría esclavos provenientes de toda la costa de África Occidental eran de pueblos tan distintos como Nigeria, Congo, Angola, Dahomey y Sudán, entre otros, proviniendo de diferentes culturas tales como

29 Luz María, Martínez Montiel, *Afroamérica I. La ruta del esclavo*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 2006, p.281.

30 Saldívar, Gabriel. *op. cit.*, p. 219.

la Yoruba, Congo, Bantú, Ewe-Fon, Arará, Wolofs, Fula, Male o Mandingas, Carabalí, Ba- Sundi, Gegés, Mantis Ashanti y otros, que hablaban distintas lenguas, y adoraban dioses diferentes. Según Mannix y Cowley (1970:7) estiman que la masa de esclavos africanos llegados a la costa Atlántica caribeña no fue menos de 15.000.000.³¹

El tráfico de mercancía humana fue un factor paralelo al de las exportaciones y, debido al incremento de la industria azucarera, otros productos agrícolas como el tabaco y el café; además de la explotación de los metales, se fue asentando una economía que fomentaba la agricultura local y proveía de materias primas necesarias para la metrópoli. “Fue esa temprana expansión azucarera la que ocasionó que, del flujo de esclavos que circulaban de Veracruz a México, se quedara en territorio veracruzano una parte considerable de ellos. Al finalizar el siglo, Xalapa, Orizaba y el puerto de Veracruz, funcionaban como centros regionales de trata o venta de esclavos, además de absorber mano de obra esclava en sus propias actividades.”³²

El ingreso de africanos a Nueva España tuvo lugar desde el comienzo de la conquista y duró hasta el primer tercio del siglo XVIII. No obstante, su ingreso masivo comenzó hacia finales del siglo XVI, abarcando alrededor de unos 70 años, es decir, de 1580 a 1650 aproximadamente (Aguirre Beltrán 1946; Ngou-Mvé 1994). A partir de esa fecha la introducción de africanos fue decayendo hasta casi extinguirse en las primeras

31 En Juan Podestá Arzubiaga. “Apuntes sobre el bolero: Desde la esclavitud africana hasta la globalización”, Universidad Arturo Prat, Iquique, Chile. *Revista de Ciencias Sociales (CI)*, segundo semestre, número 019, 2007, pp. 95-117, p. 98. Parece haber un consenso entre que fueron de 15 a 20 millones de personas esclavizadas de origen africano en América, aunque Curtin propone tentativas totales para variables territoriales, regionales y áreas continentales. Para Curtin Los esclavos africanos importados a la América española en todo el periodo de la trata esclava Atlántica es de 1552 millones. De este total 700 000 fueron embarcados entre 1521 y 1773 y 853 000 fueron embarcados de 1774 a 1867. La más grande exportación de esclavos se daba en Cuba y puerto Rico. Ver Philip D. Curtin, *The Atlantic slave trade. A Census*, Madison, University of Wisconsin Press, 1969.

32 Adriana Naveda Chávez- Hita, *Esclavos negros en las haciendas azucareras de Córdoba, Veracruz, 1690-1830*, Universidad Veracruzana, Centro de Investigaciones Históricas, 1987.

décadas del siglo XVIII. La mayoría de africanos fueron llevados a Nueva España en calidad de esclavos a través de la trata negrera. Al iniciar la Colonia los primeros esclavos procedieron de Marruecos y Mauritania. Durante el siglo XVI, predominaban los esclavos de las inmediaciones de Cabo Verde (desde Senegal hasta Sierra Leona) y el llamado Golfo de Guinea (región situada entre Costa de Marfil y Nigeria), más adelante, a finales de ese mismo siglo y durante la primera mitad del XVII, cuando la trata alcanzó su mayor auge, las deportaciones de africanos fueron del área cultural bantú (principalmente del Congo y Angola).³³

El auge de la trata se registra entre 1512 y 1790, después de 1740 “el puerto de Veracruz quedará temporalmente excluido como punto de ingreso, abriéndose en cambio la entrada por Campeche.”³⁴ Ya fuera por medio de licencias otorgadas por la Corona o por el contrabando, la trata significó para el Caribe su inserción en la economía mundial, además conformó un sistema complejo de comercio entre África, Europa y América. De África o Europa se trasladaba la mano de obra esclava para explotar los recursos materiales en América, los que se mercaban en Europa; el negocio era redondo, ganaban los esclavizadores, los colonizadores y los mercaderes que no veían rastro humano ni alma en los africanos o indígenas, quedando justificado así el sistema económico del imperio Español. De esta manera, resulta inevitable coincidir con Eduardo Galeano al decir que la historia del subdesarrollo de América Latina íntegra, es la historia del desarrollo del capitalismo mundial. “Nuestra derrota estuvo siempre implícita en la victoria ajena; nuestra riqueza ha generado siempre nuestra pobreza para alimentar la prosperidad de otros” [...].³⁵

Pensamiento sustentado con la Teoría del subdesarrollo y la dependencia desarrollada

33 Carlos Ruiz Rodríguez, *op. cit.*, 2007.

34 Adriana Naveda Chávez- Hita, *op. cit.*, p. 18.

35 Eduardo Galeano, *Las venas abiertas de América Latina*, México, Siglo XXI editores, s.a. de c. v. 1971, p. 16.

desde los años 50 por sociólogos y economistas como Theotonio Dos Santos, Ruy Mauro Marini, Celso Furtado, Enzo Faletto y Fernando Henrique Cardoso, entre otros.

La explotación de los recursos tanto humanos como de materia prima de estas tierras permite la concentración de la riqueza en Europa e, incluso, podría decirse que en gran parte el impulso de la Revolución Industrial se logró gracias a la acumulación de capital generado por siglos de comercio de esclavos y de metales como el oro y la plata.

En el Caribe colonial, en función de la circulación de metales preciosos, existen dos etapas: “la comprendida entre 1492 y 1600, 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, en función de las minas mexicanas.”³⁶

Cabe mencionar que los límites del Caribe colonial incluyen no sólo, a las islas y a las orlas aledañas de tierra firme. El Gran Caribe, como producto histórico, se extiende más allá de las Antillas y abarca, en la plataforma continental, a la Florida, la península de Yucatán, la costa Atlántica de Centro y Sudamérica y, en sentido más amplio, el espacio del Caribe está relacionado con “las islas Canarias, las Azores y Madeira -o con las islas de Cabo Verde en África y la costa occidental de este continente- así como Andalucía y el Algarbe del sur de Portugal”³⁷ y por supuesto, el puerto de Veracruz.

De hecho, para el siglo XVI, el puerto de Veracruz es el punto nodal en la red financiera del gran comercio, asociado éste a las ferias, al tráfico de esclavos, al contrabando y al sistema de flotas, es incluso el primer Cabildo de América fundado por Hernán Cortés.

36 Antonio García de León Griego, *op. cit.*, 2002, p. 22.

37 *Ibidem*, p. 27.

Hacia finales de este siglo y mediados del XVII, el puerto de Veracruz es considerado como el principal puerto de la Nueva España, el principal enlace americano con Europa, África y Asia y, en palabras de Pierre Chaunu, “el desembarcadero más importante de la *Carrera de Indias*, en el eje de lo que ha llamado “el Caribe Andaluz”.³⁸

García de León describe la vida del puerto:

[...] parece estar marcada por una característica muy perdurable y que aparece en la mayoría de las referencias documentales de la época; el contrabando y las "arribadas maliciosas", los enormes intereses que giran alrededor de las finanzas reales y el comercio interior y exterior, la convivencia la más de la veces pacífica con la piratería del litoral, el "comercio de rescate" a pequeña escala, -el comercio de balandra-; y, sobre todo, las complejas redes de corrupción y fraude que se desarrollan entre los contrabandistas y los funcionarios del puerto y los de seis jurisdicciones del litoral aledaño hacia el norte y el sur: la Veracruz Vieja centrada en La Antigua (el anterior emplazamiento de la villa), la Veracruz Nueva (el primer "anillo interior" cuya capital era el puerto y que llegaba al sur hasta el bajo Papaloapan: Alvarado y Tlacotalpan), Cosamaloapan (la comarca principalmente ganadera del medio Papaloapan), la región de Los Tuxtlas (del Marquesado del Valle) y la extensa comarca del río Coatzacoalcos (cuya capital, desde principios del XVII era el centro de comercio y arriería de Acayucan).³⁹

Si uno analiza el devenir de un puerto como el de Veracruz, ciudad de entrada y salida del gran comercio de la Nueva España, nota -por ejemplo- que en el siglo XVI predominan los intercambios con Andalucía y Portobelo; en el XVII la gran crisis obliga a una relación más estrecha con el interior, por lo que durante el siglo XVIII florecen las relaciones con

38 Cf. Pierre Chaunu, "Veracruz en la segunda mitad del siglo XVI y primera del XVII", *Historia Mexicana*, IX, 4, abril-junio 1960. pp. 521-557. Citado en Antonio García de León Griego, "Economía y vida cotidiana en el Veracruz del siglo XVII: 1585-1707", *Boletín americanista*, N°. 48, 1998, pp. 29-45, p. 32.

39 *Ibidem.* p. 32.

Venezuela,⁴⁰ Puerto Rico, Santo Domingo y, por último, con La Habana a finales del siglo XIX y en inicios del XX.⁴¹

Es sólo hasta el siglo XVIII que las bases de este sistema monopólico circular a gran distancia es abolido por la irrupción del libre comercio. Para ese entonces, en mayor o menor medida, todas estas regiones al interior de los puertos a pesar de su relativa lejanía comparten una cultura y un cancionero lírico y musical muy semejante entre sí, aun sobreviviente a pesar de que los procesos de independencia cortan su intercomunicación desde el siglo XIX.

Tenemos entonces que en la amplia geografía del Gran Caribe, con sus mundos alejados y comunicados entre ellos por el comercio trasatlántico a lo largo de cuatro siglos, intensificó el intercambio cultural; favoreciendo así, el trasiego inmaterial de la música, el teatro, el folclor cantado, los juegos, los cuentos, las narraciones y todo tipo de influencias que iban y venían. En este contexto, nació y maduró una nueva cultura de influencia multiétnica y criolla, en donde se construye bajo causas muy similares, una nueva civilización popular, que no es andaluza, ni africana, ni indígena, pero que es todo eso a la vez.

40 “La feria de jalapa fue un importante punto de contacto que favorecía 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 ruta 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 siglo XVII en el puerto de Veracruz, se ha reportado la existencia de instrumentos musicales, violines, guitarras, así como de libros de coplas, “relaciones” literaturas de cordel que se intercambian entre los puertos venezolanos, -La Guaira, Maracaibo y Cumaná-, y el puerto de Veracruz.” Antonio García de León Griego, *op. cit.*, 2002, p. 63.

41 El papel de La Habana resulta fundamental como centro de tornaviaje, 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. *Ibidem*, p. 172.

Las influencias culturales en el Sotavento.

Como toda sociedad portuaria, la de Veracruz estuvo integrada por una variopinta combinación de inmigrantes, viajeros, aventureros, piratas, comerciantes y esclavos procedentes de las más diversas y lejanas regiones.⁴² Por lo que resulta imposible establecer afirmaciones definitivas o deterministas de los diversos grupos culturales implicados, pues el proceso de formación de los pueblos asentados en el sur de Veracruz pasó por varias etapas a lo largo de su historia. En el siglo XVII, la ciudad de la Nueva Veracruz articuló una de las redes de comercio más importantes del mundo y el puerto, sobre todo llegó a ser el principal y único en su tiempo, ya que allí se recibía antes que en cualquier otro lugar todo lo que viniera del extranjero.

Las bases del sistema monopólico del trato circular a gran distancia “se reflejan así mismo en algunos trozos de cancionero, el romancero, 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 Magreb, y del Al-Ándalus de las costas del Mediterráneo y de la misma emergente y poderosa sociedad americana.”⁴³

La inserción del puerto de Veracruz en la geografía del Gran Caribe permite explicarnos las similitudes culturales con otros puertos del Caribe, por ejemplo:

[...] el Veracruz del XVII tiene gran similitud con San Juan de Puerto Rico y otros puertos del Caribe, en donde los portugueses y sus esclavos, adaptados a las enfermedades del trópico, constituían el grupo más poderoso, por lo menos hasta 1646. Su presencia, a más de ser favorecida por su adaptación al clima, contribuyó a la formación de las mentalidades y la cultura popular en sus orígenes, el puerto vivió así

42 Estela Roselló Soberón, “La cofradía de San Benito de Palermo y la integración de los negros y los mulatos en la ciudad de la Nueva Veracruz en el siglo XVII”, en Marialba Pastor y Alicia Mayer (eds.), *Formaciones religiosas en la América colonial*, México, UNAM, 2000, pág. 231.

43 Antonio García de León Griego, *op. cit.*, 2002, p.62.

una complicidad entre los indios españolizados, los portugueses (en su mayoría criollos de Angola) y los negros, siendo todos portadores de preferencias "afroandaluzas" y "lusotropicales" que formaron el primer mestizaje de esta parte del litoral. A lo largo de la costa, las pesquerías mercedadas a europeos estaban en poder de andaluces (Nautla y Alvarado), moriscos de Andalucía y Cuenca (Alvarado), flamencos (río Papaloapan), genoveses (Coatzacoalcos) y griegos (Jamapa). Los castellanos, los pretendidos conquistadores, definitivamente preferían el Altiplano.⁴⁴

De esta manera, la colonización y el poblamiento español, francés, portugués, inglés, danés y holandés, tanto en el Caribe como en tierra firme y las comunidades originales sobrevivientes a la devastadora baja en la densidad demográfica iban distinguiendo las diversas regiones entre sí.

Para finales del siglo XVI, en Veracruz ya existía una población mestiza muy original y local, el *jarocho*, “(tomado del ladino, el español de los judíos de Andalucía), aparece en esta región oriental de la Nueva España como un mote despectivo, un término de “casta” con que se marcaba al mestizo descendiente de negro e india generalmente llamado “zambo” o “pardo”.⁴⁵ Y “en su nombre se fundía la referencia al uso de las garrochas, llamadas por aquí jaras, del 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 asociaba más bien al oficio de ganadero.”⁴⁶ Humboldt escribe al respecto de los nuevos pobladores en las Indias que:

Esos ancestros de los *vaqueros, vaqueiros, gauchos, huasos y llaneros* de las Indias,

44 Antonio García de León Griego, *op. cit.*, 1998, p. 35.

45 Antonio García de León Griego, *Fandango*, México, Programa de Desarrollo Cultural del Sotavento. CONACULTA, Ira reimpresión, 2009, p. 20.

46 Antonio García de León Griego, *op. cit.*, 2002, pp. 111-112.

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.⁴⁷

Según la apreciación puntillosa de este viajero, quien, hacia 1801, los llamó “guajiros jaruchos”, aseguraba que “todos los jíbaros guajiros de la América tenían su origen en los grupos sociales de la Andalucía medieval”.⁴⁸

Estos nuevos grupos sociales pronto se distinguieron étnicamente diferenciándose del resto de la población y fueron catalogados bajo nombres específicos, en general derivados del mestizaje lingüístico o 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 y los *jarochos* en Veracruz.⁴⁹ Estos ejemplos ponen en evidencia que desde muy tempranas fechas los procesos de mestizaje y asimilación eran muy rápidos. En palabras de Héctor Vega:

[...] son representaciones culturales de un nuevo pueblo, el americano. Sin embargo no parten de la nada, sus orígenes se pueden encontrar en una interacción social entre el majo español, el negro cimarrón y en el indio nigromante.⁵⁰

Todo esto llegó a establecerse en el área metropolitana de la cultura olmeca. Cuando llegaron los españoles, esta región ya contaba con 3 mil años de antigüedad en el

47 Alejandro de Humboldt, *Ensayo político sobre el Reino de la nueva España (1802)*, Estudio preliminar de Juan A. Ortega y Medina, Editorial Porrúa, México, 1984, pp. 116-117.

48 Antonio García de León Griego, *op. cit.*, 2002, p. 112.

49 *Ibidem*, p.102.

50 Héctor Vega, “La Música tradicional mexicana: entre el folclore, la tradición y la World Music”, México, Universidad Autónoma de México, *La música tradicional mexicana, Historia Actual On Line, Núm. 23, Otoño, 2010*, pp. 155-169, p.159.

Sotavento, cuya ocupación geográfica iba desde la punta de Antón Lizardo hasta Huimanguillo, Tabasco.

Desde el primer contacto entre colonizadores y los aborígenes hubo un intercambio de lenguaje, ya que los colonizadores al encontrarse ante un nuevo mundo para ellos, con nuevos animales, nuevas plantas y nuevos objetos, no había otra forma de llamarle más que en su lenguaje original, cuando llegan los españoles a México, Bernal Díaz del Castillo ya utilizaba palabras que no son del castellano, por lo que el primer ejemplo de sincretismo sucedió en el campo lingüístico. Y lo mismo sucede con la música, así como con algunas festividades religiosas de origen prehispánico.

Un ejemplo concreto en la región del Sotavento, son las fiestas de Panquetzaliztli, en honor al nacimiento de Huitzilopochtli, donde los indígenas izaban emblemas y banderas de color rojo en las noches cercanas al día 28 de diciembre y al solsticio invernal en coincidencia con la navidad cristiana. Humberto Aguirre describe esta celebración en el poblado de Tlacotalpan:

La tradición señalaba necesario levantar una bandera roja por cada día que transcurriera de las nueve jornadas anteriores al día de Navidad; de manera que en cada casa, ya para el veinticinco de diciembre, flameaban en huertas y patios las nueve banderas o nueve “aguinaldos” simbólicos. Éstos que lucían únicamente durante el día, al caer la noche debían ser sustituidos por faroles encendidos que debían corresponder a los banderines; eran conocidas como “las luces”.⁵¹

De acuerdo con Aguirre Tinoco, otra tradición indígena es la fiesta del año nuevo, en la cual se cortaban ramas de los árboles que agitaban durante las fiestas en señal de la renovación total de la naturaleza. Este autor se cuestiona si las *ramas* veracruzanas de fin

51 Humberto. Aguirre Tinoco, *Sones de la tierra y cantares jarochos*, México: Programa del Desarrollo Cultural del Sotavento. 1991, p. 129.

de año eran una reminiscencia de las festividades de Tepeihuitl en honor a Tláloc, lo cual no resultaría extraño pues, como es sabido, muchas celebraciones indígenas sobrevivieron puesto que fueron toleradas dentro del afán por parte de la Iglesia de convertir al indígena al catolicismo a como diera lugar.

Sabemos que las "ramas" navideñas tradicionales deben ser de virsúchil, arbusto cuyas hojas terminan en una espina (huitz) y cuya flor (xóchitl) es roja como la sangre.

Recogidas las "flores de sangre" del virsúchil en el mes de mayo, hechas sartas en largos collares, son colocados sobre cruces y Cristos; pasan los meses y las florecitas se enjutan y se opacan, pero bastará sumergirlas en agua para que el virsúchil recobre sus colores de sangre renovada. Al arbusto también se le llama "Rosalia". Adornado con farolitos de corteza de naranjos y con cadenas de papel china, es sacada "la rama" a pasear, por los grupos populares. Para la ocasión se usa el estribillo "naranjas y limas" que hemos mencionado; consiste en una serie de mudanzas, coplas y "versos sabidos" en cuartetos sexasilábicos.⁵²

Ahora sabemos que estas herencias se deben a que durante la Colonia "el mundo indígena encontró una estrategia de sobrevivencia en las ligas familiares, la solidaridad entre clanes, el reconocimiento mutuo y los apegos territoriales, no por nada estas eran la base de la civilización campesina de larga duración. Algunas comunidades tuvieron éxito; pero otros pueblos se volvieron trashumantes en una dispersión que los fue borrando poco a poco del litoral. Otros linajes y grupos familiares retornaron a la caza y la pesca con arco y flecha, a la recolección y a un modo de vida similar al orden arcaico existente tres milenios atrás, justo antes del nacimiento de las primeras urbes regionales. La posible causa del surgimiento de estas nuevas "comunidades", además de la clara tendencia del despoblamiento indígena, tiene que ver con las más diversas estrategias de reacomodo. Para

52 *Ibidem*, p. 130.

mediados del siglo XVII mientras más cerca se estuviera del puerto y sus caminos, más predominaba la población de blancos, negros y castas; y mientras más se penetraba al sur, más subsistían las antiguas localidades nahuas y popolucas.”⁵³

En Veracruz, los indígenas se refugiaron en los enclaves montañoses de Santa Marta y en las llanuras de Playa Vicente⁵⁴. El proceso de repartición de la tierra en manos de ganaderos se llevó a cabo entre finales del siglo XVI y mediados del XVII, los pueblos indígenas fueron despojados paulatinamente de vastos territorios, al grado que para la centuria dieciochesca las comunidades indígenas eran islotes rodeados de vastas haciendas de ganado mayor. Durante el siglo XVIII, la población indígena se concentraba en 18 pueblos con gobierno propio llamado “república de naturales” o “república de indios” y contaban con un territorio comunal.⁵⁵ “Sin embargo a mitad de la centuria el repunte de la población era notable y afectó positivamente en el fortalecimiento de sus cajas de comunidad, en la creación de cofradías, en la compra de tierras y de ganado por parte de algunos pueblos e incluso en la comercialización de la sal”.⁵⁶

Desde finales del XVII y en el siglo XVIII, algunas de las principales “repúblicas de indios”, con sus obligaciones tributarias y sus usos y costumbres particulares estaban ya, en realidad, conformadas (en particular, las cabeceras de jurisdicción) por particulares amalgamas de españoles pobres, negros y mulatos libres, mestizos

53 Antonio García de León Griego, *Tierra adentro, mar en fuera. El puerto de Veracruz y su litoral a Sotavento, 1519- 1821*, FCE, México, Universidad Veracruzana, Secretaría de Educación del Estado de Veracruz, 2011, p. 414.

54 Odile Hoffman, *op. cit.*, p.118.

55 Alfredo Delgado Calderón, *Historia, cultura e identidad en el sotavento*, México, CONACULTA, Dirección General de Culturas Populares e Indígenas, 2004, p.69.

56 Álvaro Alcántara López, “Elites ganaderas, redes sociales y desobediencia cotidiana en el sur de Veracruz a finales del siglo XVIII”, en *Historia Mexicana Volumen LVI, número 3, Redes sociales e instituciones*, Colegio de México, enero- marzo 2007. p. 802.

descendientes de las anteriores comunidades nahuas y popolucas de cada lugar.⁵⁷

Por otro lado, además del indígena conviven dentro de este contexto, otras castas que desde muy tempranas fechas comienzan a manifestar ciertos rasgos de mestizaje:

En 1620 se registra un proceso por idolatría contra una noble india esposa del Alcalde Mayor de Acayucan, donde aparece una negra esclava suya con apenas diez años de haber sido traída del Congo: "más ladina que bozal y más india que negra", dice el Comisario del Santo Oficio, pues habla a la perfección la lengua indígena y ha adoptado los "dioses falsos" (iztacateteo) de los indios. Para los efectos de la cultura popular, esto explica por qué en la mitología actual de los nahuas y popolucas costeños es posible detectar todavía rasgos africanos.⁵⁸

Para tener una idea, la variedad en la población desde principios de la Colonia en el puerto de Veracruz, García de León, en su estudio, registra, de acuerdo a documentos del Archivo General de la Nación el caso de una acusación en el año de 1595 contra un pescador musulmán de Alvarado, -Diego de Almodóvar-; así como el suceso en 1606 de ese morisco curandero que curaba a los marineros "ligados" por sus amantes; la persecución a algunas gitanas establecidas en el puerto (1607, 1668) y de acuerdo con este autor, "el grueso de la información para el siglo XVII se concentra en dos grandes grupos sociales: las mujeres negras y mulatas acusadas de hechicería y prácticas afines; y la destrucción de las redes comerciales portuguesas a partir del año de la rebelión de Portugal, 1640 cuando la Corona, a través del Real Fisco de la Inquisición se apodera de las riquezas de más de un centenar de comerciantes de toda Nueva España, acusados de judaísmo".⁵⁹

Pero esta presencia multiétnica es inherente a España, pues recordemos que la cultura que trajeron los españoles ya venía impregnada de novecientos años de dominación

57 Antonio García de León Griego, *op. cit.*, 2011, p.428.

58 Antonio García de León Griego, *op. cit.*, 1998, p. 37.

59 *Ibidem*, p. 36.

árabe en la península ibérica. El pueblo árabe como lo describe Saldívar, surgió del desierto nómada e infatigable:

A su paso para llegar a España recogieron de todos los países cuanto pudo asimilar su grandeza; del Egipto cantos severos. Y el simbolismo hacia ciertos números, las melodías pentáfonas que escucharon a los pastores del Copto y los instrumentos que afectaron su sensibilidad; pasaron a Siria y Caldea, arrastrando consigo ideas; continúan su avance conquistando Grecia en donde encuentran música que en ciertos caracteres es semejante a la suya, sobre todo en correspondencia de ciertos modos.⁶⁰

Muchos habitantes de las zonas por las que pasaron los árabes en su afán de conquista se agregan y llevan con ellos instrumentos musicales y cantos, que de esta manera llegan a España.⁶¹ Allí se establecen y conviven junto con judíos y católicos hasta que en 1492 cae Granada bajo el poder de los Reyes Católicos, expulsando a los judíos y dominando o exiliando a los musulmanes, que al convertirse en católicos se les llamó “moriscos” o al “marranos” (igual que a los judío conversos), algunos de los cuales llegaron a América como lo muestran las fuentes de la Inquisición.

Este contexto estaría marcado por el tráfico comercial con Andalucía y la *alianza étnica* entre españoles y africanos en los entornos sociales en donde el indio no había sido del todo exterminado, o en donde constituía la mayoría de la población, “desde principios del siglo XVIII, y a partir de la recuperación demográfica indígena, el arribo de esclavos disminuyó (Aguirre Beltrán, 1972: 85) y el mestizaje se acentuó, sobre todo, pero no únicamente, con los(as) indígenas, con los cuales compartían la condición de subordinados frente a los españoles criollos y mestizos. El fin “precoz”, de la importación de esclavos negros tuvo como consecuencias principales la intensificación del mestizaje y la rápida

60 Gabriel Saldívar, *op. cit.*, p.154.

61 Instrumentos de cuerda básicos como el arpa y el Laúd fueron los inventados por los egipcios.

disminución del porcentaje de esclavos entre la población negra, dos rasgos que marcan la especificidad de las poblaciones negras de México en relación con las de otros países de América Latina.”⁶²

De esta manera, el negro se convertiría en *portador* de la cultura popular hispana, una *civilización popular* que entretejía tradiciones neoafricanas diluidas en un contexto de colonización española,⁶³ dejando su huella en la cultura del “nuevo” continente, diluyéndose, recreándose y dando origen a una nueva fusión, una nueva población distintiva; los afroestizos veracruzanos, los jarochos, quienes eran originalmente vaqueros libres producto de las uniones de esclavos fugitivos con indias de comunidad, ligados a los oficios de la ganadería extensiva, la pesca y el comercio trashumante.

Cabe decir que en este contexto el desarrollo de lazos sociales nuevos marcó la experiencia inicial de la esclavitud y de esta manera comenzaron a tomar forma nuevos “sistemas culturales”.

Todos los esclavos debieron haberse descubierto aceptando, si bien por necesidad, innumerables prácticas culturales extranjeras, y esto implicó una remodelación gradual de sus propias costumbres tradicionales para llevar a cabo muchas cosas. Para la mayoría de los individuos, el compromiso con un nuevo mundo social y cultural debió adquirir prioridad bastante rápido sobre eso que se habría transformado en poco tiempo, más que nada, en nostalgia por sus tierras natales. Nos recordamos a nosotros

62 En el momento de la abolición de la esclavitud (prohibida una primera vez en 1810, abolida en 1817, pero cuyo último decreto de abolición fue firmado por Vicente Guerrero en 1829), las poblaciones negras (negros, pardos y mulatos en los censos) de México ya eran, en gran medida, mestizas y estaban compuestas de campesinos, obreros y artesanos “libres” (como podían serlo las clases pobres del siglo XVIII, por lo general sometidas a mecanismos feroces de dominación capitalista, clientelismo o paternalismo). Odile Hoffman, *op. cit.* p. 110.

63 Antonio García de León Griego, “El Caribe Afroandaluz: permanencias de una civilización popular”, México, *La Jornada Semanal*, 135, 12 enero 1992, pp. 27-33, p. 31.

mismos y a nuestros lectores que la gente no añora un “legado cultural” perdido en abstracto, sino las relaciones personales vividas de manera inmediata, desarrolladas en un marco cultural e institucional específico, y que cualquier trauma, como la guerra o la esclavitud, puede destruir. Una “cultura”, en estos términos, se vincula inmediatamente con los contextos sociales dentro de los cuales los lazos afectivos son vividos y percibidos. Con la destrucción de dichos lazos, el conjunto cultural de un individuo se transforma fenomenológicamente, hasta que la creación de otros marcos institucionales permite la refabricación de contenido basado en –lo mismo que muy apartado de– el pasado.”⁶⁴

De acuerdo con Luz María Martínez, en un principio (1501), los esclavos “ladinos” provenientes de los depósitos de Portugal y Andalucía empezaron a poblar las colonias ibéricas, pero fueron sustituidos por esclavos traídos directamente desde África ya que al trasladarse a América causaban revueltas y, “contaminaban” con sus ideas a los otros traídos de las costas de Guinea.⁶⁵ De acuerdo con la autora, entre 1521-1530 se tiene registro de insurrecciones de esclavos en Cuba y México. Se reglamentan procesos penales para los esclavos fugitivos y se nombra un aguacil de campo para perseguir a los huidos, por lo que se prohíbe la entrada en el Nuevo Mundo de negros ladinos.⁶⁶

A final de cuentas “lo que empujaba a los españoles a procurarse de esclavos negros era la idea de que estos resultaban mucho menos peligrosos y desleales que los turcos o bárberos. Estas ideas habían sido diseminadas por comerciantes y dueños de esclavos durante el siglo XV.”⁶⁷

64 Sidney W. Mintz y Richard Price, *op. cit.*, p. 88.

65 Luz María, Montiel. *op. cit.*, p. 251.

66 *Ibidem*, p. 282.

67 María Zielina, “Teatralización de la condición villana del negro en el villanciquero de Sor Juana: una perspectiva afrocéntrica”, Uniwersytet Warszawski, Varsovia, Polonia, *Revista del CESLA*, núm. 9, 2006, p. 38.

Al respecto de estos negros ladinos, Pérez Fernández apunta que, de acuerdo a afirmaciones de Fernando Ortiz, la presencia del negro africano en la Península Ibérica data desde su prehistoria junto con los tartesios, romanos, moros y cristianos.⁶⁸

El negro no llegó por primera vez a América desde África, sino de España, y el mulato no fue un flamante producto americano, pues existía ya en España y Portugal. Y lo mismo puede decirse de sus músicas, que necesariamente tenían que haber experimentado ya en menor o mayor grado un proceso de transculturación.⁶⁹

La fuerte influencia africana que había en Andalucía para el siglo XV, era de tal magnitud que en 1410 se organizó una cofradía de negros en la Catedral de Sevilla.⁷⁰ En España había miles de negros, unos esclavos y otros que lo fueron pero que al fin llegaron a gozar de libertad; muchos de aquellos negros no eran *bozales*, sino nacidos en España, de segunda, tercera o cuarta generación. La población negra en ciertas ciudades era muy significativa.⁷¹ Fernando Ortiz apunta sobre la música cubana, pero aplicable también a toda la música de origen africano en América, que “de España se trajeron negros a Cuba y con ellos venían en sus tambores y vihuelas una música ya amulatada en Andalucía”.⁷²

En este sentido, el origen geográfico de la población negra que llegó a México incluye el sur de la península ibérica y la mayor parte de los puertos del “Caribe Andaluz”. Un mundo hegemonizado durante más de 200 años por la Casa de Contratación de Sevilla y

68 Rolando Pérez Fernández, *op. cit.*, 1986, p. 20.

69 *Ibidem*, p. 19.

70 Robert Stevenson, “Acentos folklóricos en la música mexicana temprana”, *Heterofonía* 53, 1977, p. 5.

71 José J. Labrador Herraiz, Ralph A. Difranco. “Villancicos de negros y otros testimonios el caso en manuscritos del Siglo de Oro”, *De la canción de amor medieval a las soleares: profesor Manuel Alvar “in memoriam”*: Actas del Congreso Internacional “Lyra minima oral III”, Sevilla, España, Pedro Manuel Piñero Ramírez (coord.), 26-28 de noviembre de 2001) p. 167.

72 Fernando Ortiz, *op. cit.*, 1965, p. 4.

que comprendía Cádiz y Sevilla, las islas Canarias, los enclaves comerciales isleños de Cuba, Santo Domingo, Puerto Rico y los principales puertos de la franja continental: Cartagena de Indias (Colombia), La Guaira y Maracaibo (Venezuela), Portobelo (Panamá) y Veracruz (México).⁷³

[...] si bien la factoría negrera de Veracruz, durante el periodo portugués (1580-1642), introdujo cerca de 70.000 esclavos de Angola, el Congo y Cabo Verde⁷⁴, podemos hoy decir que la mayoría fueron vendidos a las plantaciones, minas y ciudades del interior de Nueva España. Estos "bozales", capturados directamente en África, pasaron por Veracruz mientras que los negros del puerto eran en su mayoría "ladinos", que gozaban de algunos privilegios: como la libertad, licencias para el abasto menudo de la ciudad en su primer "anillo interior", el control de algunas redes de arriería (en sociedad con los portugueses), o ser caporales y vaqueros de las estancias y haciendas del litoral sur. Asimismo, esposas, amantes y nodrizas, -mujeres solteras, viudas o abandonadas-, reproducían también el uso de algunas lenguas africanas, en especial el angola, usado por negros, mulatos y portugueses.⁷⁵

Al igual que en el resto de América Latina, las poblaciones negras que llegaron a México como esclavos eran empleados en numerosos sectores, a veces concentrados por región (minas, plantaciones de azúcar, ganadería), pero, más a menudo, dispersos en prácticamente todas las regiones del país, tanto en el campo como en la ciudad, donde se dedicaban a la artesanía, empleos domésticos, o como obreros.⁷⁶

Uno de los primeros puntos de llegada de los esclavos fue un ingenio establecido

73 Antonio García de León Griego, *op. cit.*, 1992, p. 28.

74 Cf. Enriqueta Vilar, *Hispanoamérica y el comercio de esclavos. Los asentamientos portugueses*. Escuela de Estudios Hispano-Americanos. Sevilla, 1977. También, el clásico ensayo de Gonzalo Aguirre Beltrán, *La población negra de México. Estudio etnohistórico*. Fondo de Cultura Económica. México, 1946.

75 Antonio García de León Griego, *op. cit.*, 1998, p. 36.

76 Odile Hoffman. *op. cit.*, p. 110.

por Hernán Cortés en un lugar llamado Tepeaca al norte de Santiago Tuxtla.⁷⁷ Estos esclavos se asentaron en lugares como “Alvarado, Tlacotalpan, Coatzacoalcos, y algunos recorrieron la región de los Tuxtlas, entre otros lugares, y debido a los conflictos bélicos internos que sostenían entre grupos (también llamados cabildos) originó que estos se dispersaran buscando *libertad*”.⁷⁸ Algunos esclavos lograron comprar su libertad, y otros la obtuvieron por medios extralegales (cimarrones). Por esta razón aumentó la población afroestiza libre, aunque la esclavitud no desapareció.

Desde mediados del siglo XVI, negros huidos del puerto de Veracruz, de los trapiches de Orizaba y de las haciendas vecinas a lo que luego vino a ser la villa de Córdoba, buscaron refugio en el pantano.⁷⁹ De acuerdo con Adriana Naveda Chávez de Hita, “existe evidencia de presencia cimarrona en lugares como Alvarado, Tlaliscoyan, Tlacotalpan, Zongolica, Rinconada, Huatusco, Orizaba, Medellín, y en el valle en donde después se asienta la Villa de Córdoba.”⁸⁰ Estos negros cimarrones fueron la preocupación constante de los virreyes, quienes en repetidas cédulas ordenaron a los justicias de la zona procuraran su exterminio y el castigo de quienes les ofrecían refugio -Luis de Velasco el Viejo, 26 de abril de 1563-; En 1576, el virrey Martín Enríquez, mandó a los justicias que “cualquier esclavo negro que se averiguase haber huido del servicio de su amo y se hallase en los montes, por el mismo caso sea preso y capado” (AGN. Ordenanzas 1.34).⁸¹

77 Alfredo Delgado Calderón, *op. cit.*, p. 64.

78 Juan Manuel Saldivar Arellano, “Nuevas formas de Adoración y culto: La construcción social de la santería en Catemaco”, Veracruz, México, *Revista de Ciencias Sociales Universidad de Costa Rica*, núm. 125, 2009, p. 159.

79 Gonzalo Aguirre Beltrán. *Los pobladores del Papaloapan: biografía de una Hoya, México*, CIESAS, 1992, p.96.

80 Adriana Naveda Chávez- Hita, *op. cit.*, p. 20.

81 Gonzalo Aguirre Beltrán, *op. cit.*, p. 159.

Aun así, el periodo colonial no se libró nunca de movimientos de resistencia, de cimarronería, revueltas y fugas. En 1591 se nombró al castellano Carlos Sámano capitán para las “entradas y prisiones de los cimarrones”, y en 1593 se le comisionó para que prendiera a los negros cimarrones que salteaban los caminos de la costa del Golfo, de Alvarado a Coatzacoalcos.⁸² Pero Sámano fracasa y desde 1602 le siguen varios sustitutos,⁸³ hasta las rebeliones de Gaspar Yanga.

Yanga fue un esclavo evadido alrededor de 1570. Junto con otros esclavos formó un palenque en las montañas de Olmealca, en las faldas de la sierra de Zongolica, un lugar fértil con condiciones perfectas para el escondite. Por 30 años estos cimarrones que habían nombrado por Rey a Yanga vivieron de asaltar los parajes y pueblos como Tlalixcoyan, saqueando haciendas, llevándose a negros esclavos, sembrando pánico en los dueños y pasajeros, a quienes les llegaba el rumor de que “... Yanga se levantaría para dar muerte a todos los blancos...” Yanga atacaría las haciendas cercanas en enero de 1609, pero el miedo provocado entre los hacendados había logrado que el Virrey mandara una expedición a sofocarlos al mando del capitán Pedro González de Herrera [...].⁸⁴

La acción terminó con la huida de los rebeldes a las montañas, desde donde continuaron su lucha. Yanga mandó una carta explicando que su gente había huido de las haciendas para escapar “[...] de la crueldad y mal trato de los españoles quienes sin ningún derecho se habían llegado a apropiarse de su libertad” [...] y pactaron una serie de condiciones con el Virrey. Para 1635 sería concedido bajo el nombre de San Lorenzo de los Negros (también llamado San Lorenzo Cerralvo, hoy llamado Yanga) un territorio constituido como pueblo

82 Alfredo Delgado Calderón, *op. cit.*, p. 63.

83 Véase Gonzalo Aguirre Beltrán. *op. cit.*, 1992, p. 97.

84 Adriana Naveda Chávez- Hita, *op. cit.*, p.126.

85 Enrique Herrera Moreno, *El cantón de Córdoba* (2 vols.), Córdoba, Ver., Prensa R. Valdecilla y Compañía, 1959, p.91.

“libre”.⁸⁶

Años después, en 1741 hubo otro intento colectivo de liberación en la hacienda Las palmillas, “logrando reducirlos”,⁸⁷ en 1747 de capturó y ahorcó al cabecilla de los cimarrones, “un negro llamado Ignacio”⁸⁸ y un año después queda constancia de que “...hicieron otro movimiento tumultuoso; porque bajaron de los palenques algunos fugitivos harto insolentes” [...].⁸⁹ Finalmente estas acciones contribuyeron a que en 1768 también se reconociera legalmente por la Corona al pueblo de Nuestra Señora de Amapa⁹⁰ como “pueblo de negros libres”. Experiencias similares son una constante que se encontraría en otros lugares de América como en los palenques⁹¹ de Colombia; “en tanto que en Venezuela fueron *cumbes*; en Brasil *quilombos*, *mocambos*, *ladeiras* y *mambises*, así como *maroons* en el Caribe, las Guayanas y en regiones de lo que actualmente es el sur de

86 Adriana Naveda Chávez- Hita, *op. cit.*, pp.127-128.

87 *Ibidem*, p. 140.

88 *Ibidem*.

89 AGN, Tierras. Vol. 3543, f. 82. Citado en *ibidem*, p.141.

90 Estos espacios de negros libres, representaron una instancia importante en la vida de los esclavos ya que significaban un área de refugio para los negros que habían obtenido la libertad o se habían fugado de sus amos. Estos refugios fueron centros neurálgicos para levantamientos, revueltas o insubordinaciones, pero también un espacio de canto, baile, festejos, vida familiar, religiosa y sobre todo en la memoria histórica de estos espacios se guarda la identidad de un pueblo orgulloso de su rebeldía.

91 El palenque es una estrategia de seguridad que consta de barricadas de palos y obstáculos construidos alrededor de las aldeas de los cimarrones con el objetivo de protegerse de los ataques. Estas estrategias son registradas en países como Colombia donde en el año de 1599, el líder Benkos Biohó, traído de Guinea a Cartagena y llamado Rey de la Matuna, junto con un grupo de rebeldes al hacer frente a las milicias españolas, se asentaron en un territorio de la Ciénaga de la Matuna, ahí construyeron un fuerte o empalizada alrededor de lo que después fue el poblado. En 1603 lograron firmar acuerdos de paz y consolidarse como población oficialmente en 1621, lo que estimuló nuevos grupos de rebeldes. Fuente: Formación de palenques liberados por Benkos Biohó, en Biblioteca Virtual Luis Ángel Arango, www.banredpcultural.org/blavirtual/linea-de-tiempo/palenques-benkos-bioho fecha de consulta: junio 2013

Estados Unidos.”⁹²

A fines del siglo XVI y principios del XVII en las haciendas ganaderas ya se contaba con un número considerable de negros libres, también llamados “horros”⁹³, mulatos y pardos libres. Según Roselló Soberón para 1650, la Nueva Veracruz tenía una población de seis mil habitantes, de los cuales, unos cinco mil eran de origen africano.⁹⁴ Este sector de la población, se dedicó al raptó de mujeres indígenas⁹⁵ especialmente en los llanos de Huaspaltepec y Cosamaloapan, buscando que sus hijos nacieran libres, ya que la esclavitud se transmitía por el vientre materno.

“El número de cimarrones en cada época varió considerablemente. Sus palenques estaban constituidos por una o dos docenas de casas que albergaban de veinte a sesenta cimarrones, a sus mujeres -generalmente indígenas- y a sus hijos.”⁹⁶ La necesidad de mano de obra en las haciendas y pesquerías hicieron posible que el cimarrón fuera bien recibido, por esta razón, en el transcurso de la Colonia, la población mulata de La Hoya alcanzará los guarismos más elevados.⁹⁷

“En el último tercio del siglo XVIII, cuando el proceso de mestizaje se acentúa, aumenta el número de trabajadores libres, que o bien eran negros libres o pertenecían a

92 Cultura Palenquera: Primer pueblo libre de América. Fuente: <http://www.planeta-afro.org/index.php/rtl-languages-native-support/palenqueros.html> fecha de consulta: junio 2013

93 Gonzalo Aguirre Beltrán. *op. cit.*, 1992, p. 96.

94 Estela Roselló Soberón, *op. cit.*, 2000, p. 231.

95 “La relación entre indígenas y afroestizos fue ríspida durante casi toda la época colonial. Los negros vaqueros además de robar mujeres indígenas, eran los responsables de cuidar el ganado que muchas veces perjudicaba las sementeras de los pueblos indios. A eso hay que agregar que generalmente eran mulatos los ayudantes de los alcaldes mayores que se encargaban de cobrar los tributos y repartimientos forzosos y eran negros milicianos los responsables de reprimir las rebeliones indígenas”. Alfredo Delgado Calderón, *op. cit.*, p.71.

96 Gonzalo Aguirre Beltrán. *op. cit.*, 1992, p. 98.

97 *Ibidem.*

mezclas afro-indígenas.”⁹⁸ En el área de Chinameca había al menos dos rancherías formadas exclusivamente por negros: Chacalapa y Tonalapa⁹⁹ y los lugares con mayoría afroestiza eran Cosamaloapan con el 65% de mulatos, Tesechoacán con el 90%,¹⁰⁰ Cuatutolapan, El Marquesillo, El Coyol, Chicaján, Los Quemados, Cerro Alto, entre otros.¹⁰¹

Para concluir, cabe destacar que esta llamada influencia indoafroandaluz se refiere a la herencia cultural impregnada en la cultura jarocho, ya que al conjunto de esta población se le caracterizó por tener pocos o nulos privilegios y por formar parte de los estratos más bajos de la sociedad, no así estaban al margen de la cultura, pues gracias a los viajes de *ida y vuelta* en el Gran Caribe llegaron a través de la tradición oral, desde composiciones que se dieron en el canto popular de la Edad Media, hasta las formas más cultas de la literatura barroca del Siglo de Oro español; aunado a esto, en las fiestas religiosas y carnavales de los siglos XVI y XVII se dio una relación más estrecha entre el bajo pueblo con la nobleza local, lo que permitió la inserción de elementos “cultos” en la corriente de la poesía tradicional cantada en el mundo hispánico, lo que da pie al siguiente apartado.

98 Adriana Naveda Chávez- Hita, *op. cit.*, p. 117.

99 Alfredo Delgado Calderón, *op. cit.*, p. 69.

100 Gonzalo Aguirre Beltrán. *op. cit.*, 1992, p. 99.

101 Es recomendable para profundizar en el tema sobre los antiguos asentamientos indígenas, así como la distribución de la población negra y europea en el área del Sotavento, el capítulo III de “Origen y Desarrollo del son jarocho”, Tesis de Licenciatura de Báez Ramón en sociología por la FCPy S, UNAM y el libro: *Tierra adentro, mar en fuera. El puerto de Veracruz y su litoral a Sotavento, 1519- 1821*, *op. cit.*, 2011 de Antonio García de León Griego.

El Cancionero ternario caribeño, el Fandango, el Son jarocho y la Conga

Conformado el Gran Caribe como un área cultural a lo largo de cuatro siglos, sus elementos culturales de diversas influencias dieron pie a nuevas expresiones populares. Un ejemplo de dichas expresiones se encuentra en los cancioneros de origen fundamentalmente hispánico, como el Cancionero ternario caribeño,¹⁰² del que pueden distinguirse dos niveles: “un nivel antecedente, en el que se incluye el punto cubano, el galerón venezolano y otros géneros rurales en Colombia, Panamá y México, etcétera; y un nivel más elaborado que comprendería especies que se han prestado al culteranismo, como la guajira cubana, el joropo venezolano, las variantes de huapango mexicano del golfo, etcétera.”¹⁰³

Los centros de difusión de este cancionero, fueron el eje México-Veracruz, La Habana y Cartagena de Indias¹⁰⁴ y los géneros que derivaron de éste; -algunos de estos ya casi extintos o de plano extintos- se dan en Tampico con el *son rioverdeño*, la variante *huasteca* que comparte el norte de Veracruz, en el sur de este mismo estado el *son jarocho*, en Tabasco el *son o zapateo* y en Campeche el *fandango*, *fandanguillo*, *jaranas*, *jarabes*, y *zarabandas*, y en Yucatán las *jaranas*, *vaqueiras* y *bombas*.¹⁰⁵

De acuerdo con la definición de Carlos Vega (1898-1966), un cancionero es “un conjunto más o menos numeroso de composiciones musicales de igual o distinta especie, que presentan determinados elementos musicales comunes orgánicamente consolidados [...]. Un cancionero se descubre analizando comparativamente la música de una región

102 Entre las variantes que dieron origen al Cancionero ternario caribeño se encuentran grupos de significación andaluces, lusitanos y africanos. Elementos que estuvieron interactuando de manera diversa hasta fines del XVI sin conformar todavía géneros particulares. Estos en realidad no serían visibles sino hasta un siglo después. Antonio García de León Griego. *op. cit.*, 2002, p. 166.

103 *Ibidem*, p. 65.

104 *Ibidem*, p.114.

105 *Ibidem*, p. 182.

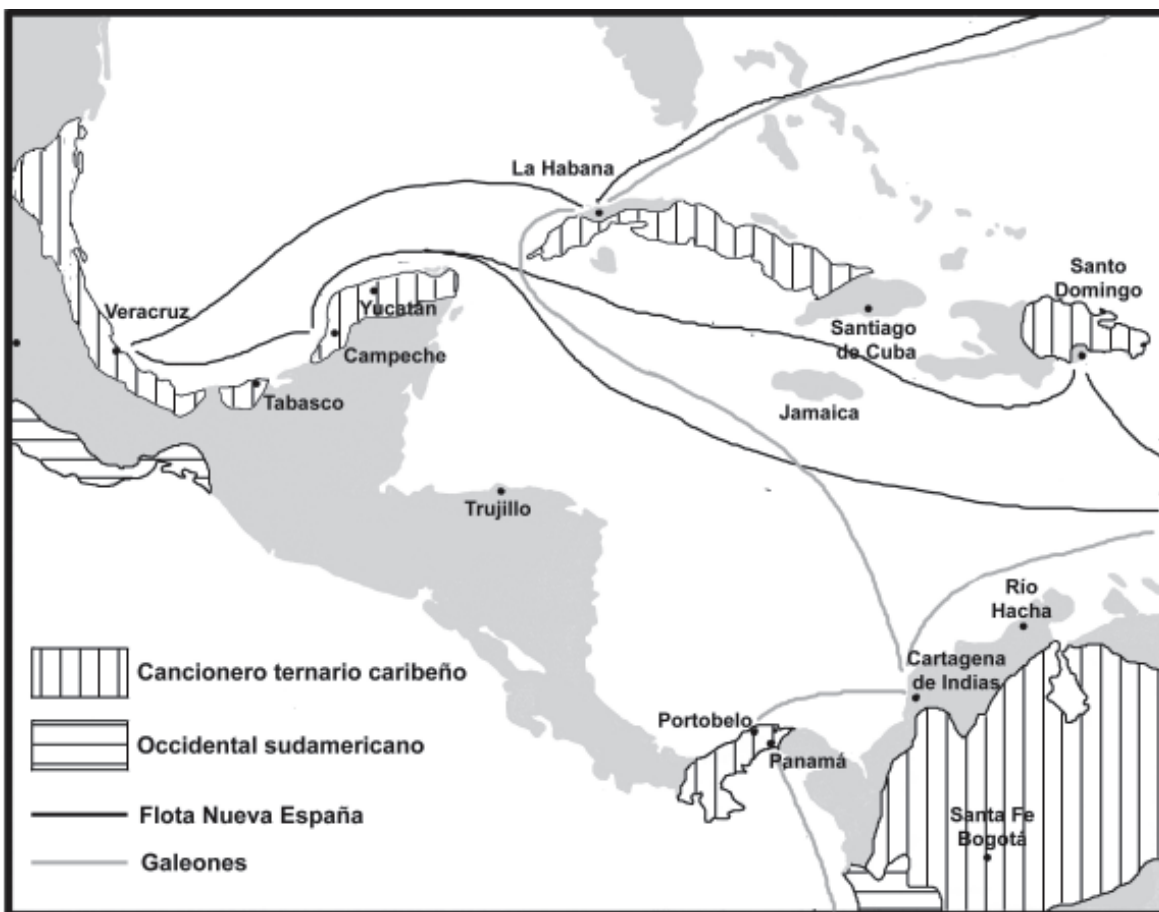
determinada de un país, del país entero y hasta de distintos países, e inclusive, continentes.”¹⁰⁶ “Aparte estas grandes agrupaciones consideradas *cancioneros*, hay que decir que el vocablo *especie* supone un *género*. En efecto, en nuestros países, y considerando las funciones a las que se adscribe la etnomúsica, tenemos los posibles géneros siguientes: infantil, laboral, religioso, profano-religioso, festivo, galante, teatral, funerario.”¹⁰⁷

De acuerdo con Antonio García de León Griego, un “cancionero” es 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 constelaciones dentro de un 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.¹⁰⁸

106 Isabel Aretz y Luis Felipe Ramón y Rivera, “Áreas musicales de tradición oral en América latina. Una crítica y tentativa de reestructuración de los “cancioneros” establecidos, por Carlos Vega”, *Revista Musical Chilena*, Vol. 30, No. 34, 1976, Universidad de Chile Facultad de Artes- Departamento de Música, p. 9.

107 *Ibidem*, p. 12.

108 Conformado de acuerdo con este autor, desde Andalucía, Extremadura, Castilla y otras regiones peninsulares como las islas de Las Canarias, hasta algunos nichos del mundo portugués (las Azores y Madeira) y en el extremo oriente (Las Filipinas). *Ibidem*, p. 38.



Cancionero ternario caribeño.

Entre los aspectos comunes al “Cancionero ternario caribeño” sobresale la fiesta popular mejor conocida como *fandango*.¹⁰⁹ En toda América se difunde el fandango, “antiguo baile español a tres tiempos, y con un movimiento vivo y apasionado; música y coplas con que se acompaña y por extensión, alboroto”.¹¹⁰

Cabe destacar que el *fandango* en el Sotavento Veracruzano tiene un origen colonial y se consigna como parte del Cancionero ternario caribeño Afroandaluz que se desarrolló tanto en las islas caribeñas como en Tierra Firme. En México, se ubica en toda la costa del Golfo que va desde, Tamaulipas, Veracruz, Tabasco, Campeche y Yucatán.

109 La palabra *fandango* es un neologismo andaluz de origen africano. el cual, Alejo Carpentier sugiere que deriva del kimbundu *fanda* “fiesta” y la terminación española *-ango*. *Ibidem*, p. 67.

110 Carmen Bernand, *op. cit.*, p. 99.

El *fandango* es un lenguaje compartido de un continente cultural, esta sensación de parentesco alude a una lírica particular con formas poéticas específicas, a las dotaciones instrumentales, los ritmos y las danzas zapateadas en una extensa parte del mundo ibérico, que en cierto momento constituyó una inmensa comunidad vinculada por el comercio y redes culturales. Por este motivo el *fandango* hace alusión a un tipo lírico y coreográfico de los siglos XVI, XVII, XVIII y XIX ¹¹¹ y a la fiesta en torno a la tarima. La procedencia americana del fandango es indiscutible y el *Diccionario de Autoridades*¹¹² de 1742 menciona que esta expresión indoafroespañola tenía que ver con un género y una fiesta acompañada de instrumentos de cuerda, con danzas y cantos aprendidos y apropiados por “los españoles que han estado en las Indias, que se hace al son de un tañido muy alegre y festivo” ¹¹³.

Moreau de Saint- Mery, en 1789, al describir una danza de “origen africano”, bailada en Santo Domingo -y que designa con el nombre probablemente erróneo de *la chica*- que es la misma *calenda*, en las Islas de Barlovento, *congó* en Cayenta, *fandango* en España”[...]. Fray Iñigo Abbad, pintando las costumbres de Puerto Rico, en 1782, llama *fandangos* a los bailes de negros.¹¹⁴

111 “En España derivó junto con otros como las tonadillas, los fandanguillos, las malagueñas, las sevillanas, las peteneras, las seguidillas, los boleros, las guajiras, los tangos, etc.” Octavio Contreras Hernández, “La originalidad lírica popular del son jarocho”, tesis de licenciatura en Lengua y Literaturas Hispanoamericanas México, UNAM, Facultad de Filosofía y Letras, 2008, p. 102.

112 Inventario del léxico español del siglo XVII.

113 Véase “Una lengua común en cantares de ida y vuelta”, Antonio García de León Griego, *op. cit.*, 2002, Introducción.

114 Alejo Carpentier, *op. cit.*, 1972, p. 61.



F. Fandango.

*Fandango de niñas tiernas
Espectáculo de pecuarias!!!*

Fandango de las niñas tiernas.

En Haití perduró como *fandan*, definido allí como una danza española y desde el siglo XVII, alude no solamente a estos bailes zapateados sino también a un género o una tonada en tono menor, que desde finales del XVII aparecerá como *fandango* en la música escrita, en especial en la Nueva España.¹¹⁵ En Venezuela el joropo más típico de la región llanera, ejecutado con arpa, cuatro y maracas que en el siglo XIX se conoció como *Fandango redondo*, tiene una enorme similitud con algunas variantes del *son jarocho*, debido muy posiblemente al intenso tráfico comercial del cacao venezolano de La Guaira y Maracaibo hacia el puerto de Veracruz desde mediados del XVII, un tráfico iniciado allí por la

115 Antonio García de León Griego, *op. cit.*, 2002, p. 67.

comunidad afro portuguesa, de judíos sefarditas de Angola y Portugal y la “raya de Portugal” en Extremadura, que controló el comercio, los asientos esclavos y el tráfico de cacao venezolano entre 1580 y 1640.¹¹⁶ El Veracruz afro portugués 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.¹¹⁷ De hecho, subsiste en el son jarocho la tendencia portuguesa de formar “ensambles de diferentes tamaños de guitarras, afinadas en diversos *temples a lo viejo* con el fin de aumentar la coloratura” [...].¹¹⁸

Alejo Carpentier concluye sobre el fandango que, proviene de primitivas danzas traídas desde la península y que en América adquirieron una nueva fisionomía, “al ponerse en contacto con el negro y el mestizo. Modificadas en el *tempo*, en los movimientos, enriquecidas por gestos y figuras de origen africano, solían hacer el viaje inverso, regresando al punto de partida con caracteres de novedad.”¹¹⁹

En el sur de Veracruz la palabra *fandango* se utiliza como un genérico de los bailes de tarima incluyendo algo del territorio de Tabasco y Oaxaca.¹²⁰ Esta palabra de origen afroandaluz, se usa también para nombrar a los bailes acompañados de la música de cuerdas en el Sotavento, región que al igual que el Caribe, hace referencia a una región cultural, por lo que no están delimitadas por fronteras políticas, sino de acuerdo al contexto histórico. “Conforme a las divisiones estatales del siglo XIX el sotavento quedó restringido

116 *Ibidem*, p.173.

117 *Ibidem*, p.181.

118 Antonio García de León Griego, *op. cit.*, 2009, p. 41.

119 Alejo Carpentier, *op. cit.*, 1972, p. 62.

120 En México existen muchas otras formas festivas cuyo centro es una tarima sobre la que se percuten ritmos con los pies y en las que suenan cordófonos de diversas dimensiones, afinaciones y se tocan *sones: huastecos, planecos, istmeños, de jalisco, de mariachi antiguo o sin trompeta, costeños* u otros.

al sur de Veracruz, pero la cultura sotaventina sigue permeando partes de Oaxaca y Tabasco. Una rica y variada expresión de rasgos culturales conforman actualmente la identidad del jarocho sotaventino: el son jarocho (con sus fandangos, afinaciones, creencias, instrumentos musicales, ritmos, sones, etcétera) se toca desde el puerto de Veracruz hasta Huimanguillo, Tabasco, San Juan Guichicovi, Tuxtepec, Ixcatlán y Ojitlán, Oaxaca, y es un elemento de identidad de mestizos, nahuas, popolucas, mixes, mazatecos, zapotecos y chinantecos.”¹²¹

El fandango o huapango¹²² de acuerdo con Pérez Montfort -quien ha explorado el término fandango en diversos trabajos-, contiene remotos orígenes indígenas, negros e hispanos.

Si bien la presencia del fandango puede rastrearse clara y documentalmente hasta los siglos XVII y XVIII, en su infinidad de dimensiones es posible encontrar vertientes de fuerte sabor prehispánico.¹²³

El fraile franciscano de origen inglés Thomas Gage, realizó una visita a Nueva España entre 1625 y 1627, y describe el efecto que le causaron unos jóvenes indios en el convento franciscano de Huejotzingo:

Vinieron al convento unos doce muchachos, el mayor tendría sobre catorce años; cantaron y bailaron hasta media noche y la verdad, no sólo nos causaron placer aquellas letrillas españolas tan bien cantadas y con un acompañamiento de guitarra tan

121 Alfredo Delgado Calderón, *op. cit.*, p.31.

122 Palabra que proviene del náhuatl “cuahpanco” que quiere decir: “en la tarima de madera” y tienen el mismo sentido: es decir, hace referencia a la fiesta, la danza y a la música. Antonio García de León Griego, en su Introducción a Claudia Cao- Romero, *Tablados y fandangos: ...algo sobre los bailes de tarima en el son jarocho...*, México, D.F., Consejo Nacional para la Cultura y las Artes FONCA Sotavento, programa de desarrollos cultural, 2003.

123 Ricardo Pérez Montfort: “Fandango: fiesta y rito”, México, *Revista de la UNAM*, núm. 478, noviembre, UNAM, 1990, p.45.

magistral, aquellos movimientos de cuerpo, aquellos trenzados y pasillos, aquel repiqueteo de castañuelas y hasta sus canciones indias, sino que quedamos atónitos y llenos de admiración.¹²⁴

Este mismo viajero “menciona el uso de guitarrillas en los conventos del puerto de Veracruz con los cuales se interpreta música profana”.¹²⁵ La primera mención de la que se tiene noticia del son jarocho como tal, es del año 1695 en una acusación contra unos mulatos de San Juan Michapa,¹²⁶ por hacer conjuros y cantar sones jarochos.¹²⁷

Al ser el fandango una fiesta en la que comienzan a integrarse los diversos grupos étnicos de la región, se engloban en él distintos géneros asociados no solo a los negros, sino también a los indígenas y europeos principalmente. “Fuera del estado de Veracruz, pero todavía dentro de la región sotaventina, en 1883 el jefe político del distrito de Tuxtepec, Oaxaca. Manuel Medinilla, informaba sobre los usos y costumbres de Tuxtepec, San Pedro Ixcatlán, Santiago Xalapa, San Felipe Usila y San Lucas Ojitlán pueblos donde todavía hay jaraneros), donde nuevamente el fandango aparece ligado a los negros”:¹²⁸

En los bailes la raza española asiste previo convite, y danza y valsa; las mulatas concurren a los bailes de tarima llamados guapangos, para los que no necesitan convite, pues basta colocar una tarima y colgar unos faroles en una enramada o jacal descubierto, hacer unos disparos o quemar cohetes al comenzar la noche, para que todos se den por convidados. Estos bailes se hacen regularmente a los cuatro vientos.

124 Thomas Gage, *Nuevo reconocimiento de las Indias Occidentales*, prólogo de Brian F. Connaughton, México: Conaculta, (mirada viajera). 1994. p. 92.

125 Alcántara López, Álvaro. *Los motivos del son*, en www.ciesas-golfo.edu.mx/istmo/docs/motivoson/motivos2.htm, 1998. Fecha de consulta: julio 2013

126 Este río afluente del Papaloapan que baja hasta las cercanías de Acayucan, este paso fue durante la Colonia una importante vía de transporte e intercambio comercial que unía al sur de Veracruz con el altiplano, *ibidem*.

127 Antonio García de León Griego, “La isla de los tres mundos”, *La jornada semanal*, 24 de marzo 1991. Citado en *ibidem*.

128 Alfredo Delgado Calderón, p. 43.

La raza indígena no baila, pero asiste a ver bailar, ya en los guapangos o ya en los salones de baile de los españoles y mestizos.¹²⁹

En este sentido el son jarocho en su historia reciente como género dentro del fandango “es producto del mestizaje o, en todo caso, una hibridación de distintos universos culturales (arabo- andaluz, nahua, africano, napolitano, canario), además de que ha recibido distintas influencias y se ha movido en contextos diversos a lo largo de la historia de su constitución; pero esta múltiple adscripción no se ha detenido en la mera estructuración de una narrativa estética, sino que ha abierto el juego múltiple de espejos de las pertenencias identitarias.”¹³⁰

Existen ciertas generalidades con respecto a estas pertenencias: Primeramente, el uso de una frecuencia armónica “paleo-andaluz” 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. *La Lloroncita* de Veracruz por ejemplo, cuya frecuencia armónica es do mayor, sol mayor, la menor y su dominante. Esta secuencia que aparece 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” [...].¹³¹

El recurso poético de la décima espinela y del contrapunto se utiliza frecuentemente en los fandangos.

Se canta también en los fandangos para enamorar a las mujeres y provocar a los rivales. Juegos de palabras, metáforas, ingenio son cualidades que dan al que las posee una fama que puede ir más allá de los límites del vecindario. En Cuba, la décima

129 *Ibidem.*

130 Ishtar Cardona, “Los actores culturales entre la tentación comunitaria y el mercado global: El resurgimiento del son jarocho”, México, *Política y Cultura, otoño, número 026*, Universidad Autónoma Metropolitana Xochimilco, p. 215.

131 Antonio García de León Griego, *op. cit.*, 2002, p.122.

aparece publicada en 1762. Se transforma en romances y en corridos mexicanos; entra en el punto cubano, que surge en la segunda mitad del XIX (ritmo de 3/4). El punto está acompañado por un zapateado. Lo importante en el punto cubano tradicional es el virtuosismo del recitante en la controversia.¹³²

En la secuencia rítmica del son, un compás de $\frac{3}{4}$ por ejemplo marca un ritmo ternario, mientras que uno de $\frac{2}{4}$ marcaría un ritmo binario. En la actualidad muchos de los sones jarochos son ternarios, aunque puede haber partes de los sones que sea pertinente escribirlos en un compás de $\frac{6}{8}$ (binario). Hay sones que no son completamente ternarios ni binarios. La mayor parte de los sones pertenecen al cancionero ternario, con variantes sesquiálteras y con principios de binarización de 2 por 4, en algunos sones en especial en los de pareja (García de León) o familia latinoamericana de los $\frac{3}{4}$ y $\frac{6}{8}$ variando ocasionalmente a los $\frac{5}{8}$ (Pérez Montfort).¹³³ El compás de los sones tanto de los instrumentos como la del canto y el baile zapateado es muy flexible. Esto no quiere decir que no tenga una forma determinada, pero dentro de su forma básica da espacio a la improvisación y creatividad de cada músico, cantante, bailadores.

Entre otras generalidades están el afinar los instrumentos “por fantasía”, es decir, al oído y la disposición de los tonos más altos que el natural persiste en toda el área, así como algunas referencias de posible reminiscencia de la música oriental. El uso de cuerdas octavadas en los instrumentos armónicos aumenta las posibilidades de mejorar el sonido, también de potenciar los armónicos altos, al combinar en el mismo tono de una cuerda grave y una aguda, se logra mayor brillantez y calidad. Cantar por menor con un instrumento rasgueado en modo mayor “cubre” artificialmente secuencias melódicas. Otra

132 Bernand, Carmen. *op. cit.*, pp.101-102.

133 Leonardo Prieto Dorantes, “El son jarocho y sus actores: identidad y cambio en las prácticas”, tesis de licenciatura en sociología, FCPyS, UNAM, México D.F., 2009, p.47.

característica tiene que ver con las supervivencias del cancionero levantino y portugués relacionados con las canciones de trabajo de los marineros, más particularmente con el arte de zalomar o recurre a falsetes multimodales de tipo oriental. La alternancia de entre pregonero y coro se mantiene también en algunas tonadas que recurren a este rasgo.¹³⁴ Las danzas que derivan de las danzas populares y callejeras que se generalizaron en el imperio español en el siglo XVII, como las zarabandas, las chaconas, folías, gambetas, también conocidas con el nombre de sones,¹³⁵ son otro vestigio afroandaluz común en toda la región, en su mayor parte recurren al zapateo y al escobillado de 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 un aire de “danza inglesa” o portuguesa de Algarbe.¹³⁶

Estos elementos de influencia andaluz no pasaron por alto para Gabriel Saldívar quien describe que:

En el *son jarocho*, el folklore lírico y musical es mucho más de raíz andaluza que puramente africana, estos géneros del *son* en la costa del Golfo son los que más cerca se hallan del Caribe hispánico a un ternario de base común y danzas zapateadas con énfasis en las combinaciones de un compás ternario simple y otro binario y están documentadas más claramente como “sones de la tierra”. A las formas de música europea, -no solo española como hemos visto- el conglomerado estable de nuestro país lo tomaba y lo componía a su sentir, resultando de ello las múltiples formas de la música mexicana, caracterizada por la tendencia a combinar los ritmos binario y ternario de un modo sistemático y deliberado: en la manera de cortar los incisos por

134 Antonio García de León Griego, *op. cit.*, 2002, pp. 127- 129.

135 César Azuara Hernández, “*El son huasteco y sus instrumentos en los siglos XIX y XX*”, México, CIESAS, COLSAN, Programa de Desarrollo Cultural de la Huasteca, 2003, p. 55.

136 *Ibidem*, p. 29.

aspiraciones o silencios en lugar de ligarlos como acontece de ordinario en la música europea; en el enredo de fragmentos musicales; en la prolongación de una nota seguida de un movimiento rápido y regular [...].¹³⁷

Sin embargo, más adelante, autores como García de León darían cuenta de que la raíz africana está también implícita en el son jarocho:

Para principios del XIX el repertorio de sones de la tierra consiste en un centenar de aires diferentes de “sones” o bailables en tonadas en modo mayor, menor y “menoreado”, cuya base, musical lírica y danzaria es claramente andaluz, con una orquestación de cuerdas que proviene del siglo XVI español con influencias portuguesas e italianas. Otras influencias vienen del África occidental (percusiones y giros en la guitarra de son y el arpa) y de reminiscencias muy claras de la música del Magreb y el Oriente.¹³⁸

A lo que Pérez Fernández agrega que el esquema métrico (2+2+3)+(3+2), tan ampliamente difundido en el son mexicano, es característico de las etnias akán y ewé-fon localizadas en las actuales repúblicas de Ghana, Togo, y Benin, es decir, en la Costa de Guinea. Por lo tanto dichas etnias debieron tener una apreciable participación en la integración del son mexicano.¹³⁹

En conclusión, el fandango es una festividad que evolucionó del cancionero ternario caribeño que juntó un rico coplero traído por la población española, con un fuerte sustrato afroestizo que puede abarcar una serie de variedades rítmicas. Este coplero hispano “era una síntesis de viejas maneras mediterráneas de cantar y un decir versificado y rimado en el que tanto había participado el árabe. Se trataba de un coplero que respondía a las múltiples circunstancias que llenaban la vida del pueblo español, con coplas para todas las ocasiones,

137 Gabriel Saldívar, *op. cit.*, p.160.

138 Antonio García de León Griego, *op. cit.*, 2009, p. 40.

139 Rolando Pérez Fernández. *La música afroestiza mexicana*, Universidad Veracruzana, 1990, p. 230.

sin faltar las que se decían en un baile colectivo, en una feria, en una fiesta de bodas o en un funeral. Pero este coplero sufrió un profundo cambio en la América y muy particularmente en las zonas de economía agraria, al no corresponder a las mismas instancias que en España. La copla buscó el suceso local y se acomodó a nuevas relaciones sociales en que quedaban los sectores blancos de la clase explotada. El negro se encontraría con este sector y adoptaría también la copla.”¹⁴⁰

De acuerdo con García de León, el Cancionero ternario caribeño, se relaciona con un tipo especial de estructura rítmica, “muy característica de las danzas renacentistas, del África bantú y del mundo colonial que, después en el 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”.¹⁴¹

Los puntos comunes de los lenguajes europeo, americano, y africano, que permitieron esta variedad de fusiones, se refieren sobre todo a los ritmos, las melodías y al estilo musical. 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 las diferencias se fueron haciendo cada vez menos visibles y más naturales y compartidas por “comunidades tradicionalmente de habla”, en este caso musical dando origen a las nuevas especies, ritmos y cadencias y cuya gama iba desde los estilos más ternarios e “hispanicos” a los

140 Argeliers León, *Del canto y el tiempo*, La Habana, Editorial Pueblo y Educación, 1974, p. 92.

141 Antonio García de León Griego, *op. cit.*, 2002, p. 13.

más binarios y “africanos”¹⁴².

Para explicar la influencia de la música africana en México, en el ámbito de la musicología, Rolando Pérez Fernández (1996; 1997) propone como marco histórico de referencia una periodización del canto y baile afroestizados en el México colonial¹⁴³. Esta línea de tiempo abarca, según el autor, cuatro etapas: de 1519 a 1580 es una etapa marcada por una fase de transición en cuanto a economía y organización social, la Inquisición todavía no se establece y prevalece cierta permisividad en torno a las manifestaciones músico-dancísticas de los esclavos (principalmente de origen sudanés y bantú). La segunda etapa, de 1580 a mediados del siglo XVII; que refiere a la consolidación colonial y a una economía basada en un sistema esclavista -con el ingreso masivo de africanos a la Nueva España-, se caracteriza, en lo músico-dancístico, por ser una etapa de constante oscilación entre prohibición y permisión de bailes por parte de las autoridades coloniales. Según Pérez Fernández, en esta misma etapa habría una marcada influencia recíproca indígena-africana en lo danzario y lo musical. En la tercera etapa, de 1650 a 1766, cesa el ingreso de africanos a la Nueva España y comienza la decadencia de la esclavitud como sistema económico y social. Esto genera una abundancia de expresiones afroestizadas -en las que intervienen también españoles y mestizos- caracterizadas por sus atrevidos “excesos”, pero enmascaradas muchas veces bajo el disfraz de supuestas ceremonias de carácter religioso. La cuarta etapa va de 1766 a 1820, marcada por el Despotismo Ilustrado y sus consecuencias sociopolíticas y económicas en la Nueva España, se caracteriza por la “expansión de la danza y el canto afroestizados”, en donde “predomina el mestizaje entre lo español y lo africano” y en la que la represión de la Inquisición toma acciones más severas.

142 Antonio García de León Griego, *op. cit.*, 2002, 163.

143 Citado por Carlos Ruiz Rodríguez, *op. cit.*, p. 13.

De acuerdo con Pérez Fernández, durante la primera etapa hay una marcada interacción entre lo indígena y lo africano; más tarde, entre lo español y lo africano; y finalmente, lo indígena es influido por lo afromestizo. El canto y baile afromestizos al final de la Colonia serían así la base común que se perpetuaría luego en el periodo independiente a través del llamado *tango*,¹⁴⁴ que en México Saldívar lo menciona como tango etíope cuando dice: “el tango etíope nos llegó con algunas modificaciones sufridas a su paso por las islas del Caribe, camino forzoso que tuvo que sufrir pues los negros en su mayoría primero residían allá y después eran transportados al continente.”¹⁴⁵ Al igual, Aguirre Tinoco describe que “en 1803 ante la Inquisición se denuncian los sones El Toro Viejo, Toro Nuevo y El Torito, que se habían extendido entre la gente del campo, y que derivaban de un antiquísimo tango que podría ser gitano o quizás el tango etíope.”¹⁴⁶ Esta distinción entre un tango de raíz africana y otro de descendencia gitana da a entender que cuando se habla de tango, se habla de un estilo musical y no sólo hace referencia a una fiesta, como sucede en el relato sobre un baile de negros en 1816 cerca del convento de la Merced en Veracruz de Antonio López Matoso, -también conocido como Perico Liger-, en donde el tango, es también conocido como fandango:

Al son de un arpa, hay una fiesta de madamitas bien puestas y caballeros de expresión que bailan congot, bamba, afandangado, boleras de la aurora y van a cantar las seguidillas del gorjeo. Lo mismo que en los negros es este tango, entre las otras gentes es el fandango. Baile tan nuevo, que se usó desde Uvanda y sus abuelos.¹⁴⁷

144 *Ibidem.*

145 Gabriel Saldívar, *op. cit.*, p. 224.

146 Humberto Aguirre Tinoco, *op. cit.*, p. 60.

147 “Viaje de Perico Liger al país de los moros (1816)”. La narración se encuentra en el tomo II de los libros *Cien Viajeros en Veracruz*, publicado en 1992 por el Gobierno de Veracruz. pp. 208-209. Citado por Alfredo Delgado Calderón, *op. cit.*, p.42.

Actualmente en Veracruz se conoce por *tanguero* a la improvisación rítmica en la jarana y en el requinto jarocho. Por otro lado, el ritmo de tango surgió en Cuba entre 1790 y 1868 en el estilo de la contradanza criolla cubana (derivada del *contradanse* europeo) y luego en la conocida habanera.¹⁴⁸ ”Según Friedenthal, habría sido llevado a España por los moros [...]”¹⁴⁹ Curt Sachs, elude la cuestión de orígenes y afirma que “el tango no es una pura danza de negros”,¹⁵⁰ mientras que “a mediados del siglo XIX Bachiller y Morales da el nombre de *tangos* a todas las danzas callejeras de esclavos.”¹⁵¹

La célula rítmica del tango (véase anexo 1), se caracteriza por ser binaria y formaría parte del desarrollo de muchos estilos y patrones musicales mestizos, como el tango argentino (1880), que se formó en Buenos Aires en el barrio del Mondongo como danza de negros y junto con la milonga¹⁵², el malambo, el candombe¹⁵³ y la samba¹⁵⁴ son parte de

148 El danzón cubano y el merengue dominicano también surgieron de la *contradanse* europea. Rebeca Mauleón- Santana, *op. cit.*, p. 199.

149 Alejo Carpentier, *op. cit.*, 1972, p. 62.

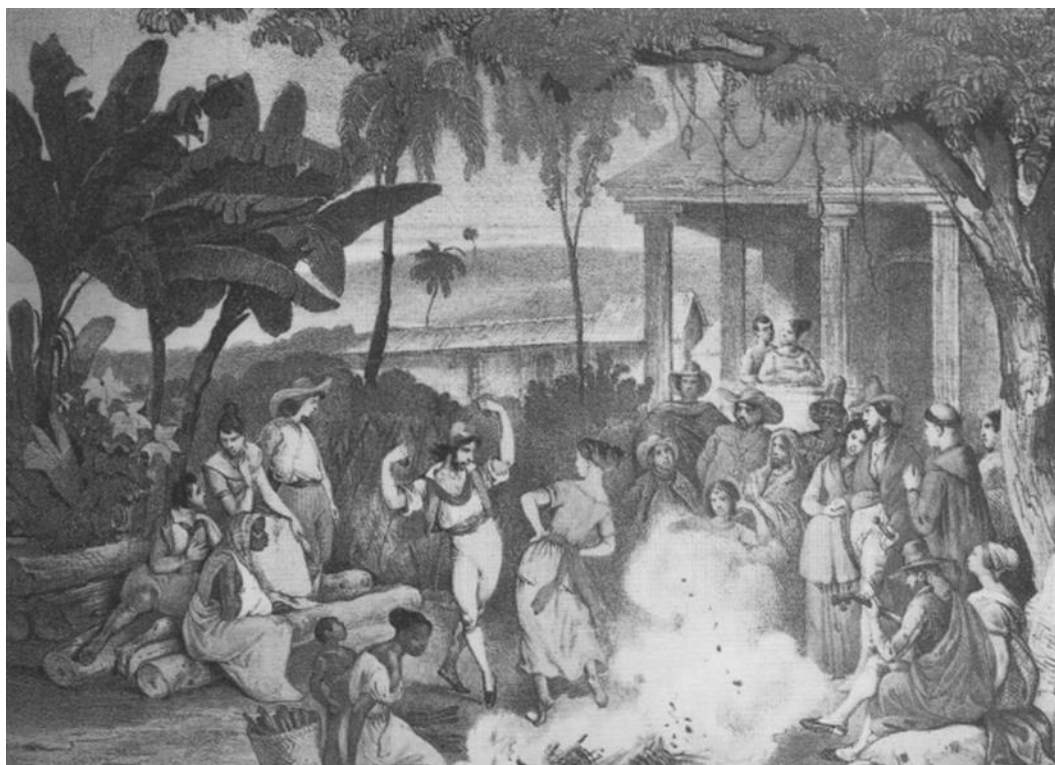
150 *Ibidem.*

151 *Ibidem.*

152 Wilkes consigna que las transformaciones rítmicas sufridas por la primitiva milonga se consumaron en la década de 1870 a 1880, cuando el compás de dos por cuatro desplazó definitivamente al seis por ocho originario. En, Wilkes, Josué Teófilo. “Ensayo para una clasificación rítmica del cancionero criollo según la rítmica clásica”, en *Boletín Latino Americano de música*, a. II, n. 2, abril, pp.294- 313, 1946.

153 La palabra Candombe es uruguaya, proviene del término bantú K'ndombe que se utilizó por los lanceros negros del General Artigas. “En 1803 varios negros ingresan al batallón negros y pardos entre ellos Joaquin Lenzina llamado Ansina, médico bantú y miembro del estado mayor artiguista junto al capitán Manuel Antonio Ledesma y Soledad Cruz, lancera .artiguista que difundió el candombe y la bambula.” En 1834 “el diario el Universal publica la palabra Candombe en referencia a las artes, poemas, esculturas, bailes, danza y música de la nación Bantú Oriental, por africanos de los Reinos de Benguela, Ngola y Kongo.” La Nación Bantú Oriental se integró con “la Nación Charrua, Nación Gaucha y europeos para fundar el Uruguay. Culturalmente aportará dos danzas y ritmos: la Bambúla o Candombe guerrero con lanzas practicado en grupo y; la Chica o llamada Chicha o Candombe danzado, el cual se podía realizar en parejas. Cuando el candombe era lento se llamaba Milongón. Existiendo otros estilos llamados Celandá, Lariate y Tangó. A todo esto debe agregarse la Semba venida de Angola.” <http://candombe.info/Historia.html> Fecha de consulta: noviembre

una misma familia musical de raíces africanas. Existen varias hipótesis con respecto a esta palabra, pero si hay algo que podemos afirmar es que el tango junto con el fandango son composiciones de " ida y vuelta", ya que también hay tango en España, el cual se cuenta por cuatro, al igual que el tango en Sudamérica.



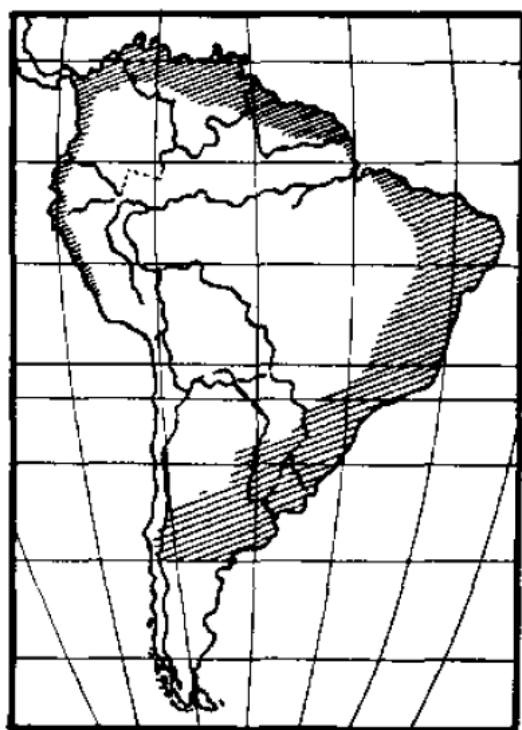
Lundu, 1835

De igual manera, la Clave de Son, de Rumba y de Samba son por cuatro, el ritmo binario por cuatro, es también característico de la Cumbia que nació en la costa Atlántica de Colombia en el siglo XVII, "producto de los cantos y bailes con remembranzas de las danzas ancestrales, que los negros traídos como esclavos para ser ocupados en las obras de

2013.

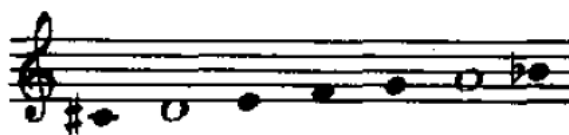
154 En el siglo XVIII cimarrones que habían formado pequeños quilombos, se mestizaron con el aborigen, el indio charrua, chaná, y guaraní. "De esa mezcla nació el Sambo o Zambo. Sambo es una palabra de origen Bantú. Viene de Semba de donde proviene la palabra samba. Se refiere a bailar tocándose el ombligo o la cadera." <http://nacion-bantu-oriental.blogspot.com/2008/09/nacin-bant-oriental-africanos-del.html?m=1> Fecha de consulta: noviembre 2013

amurallar la ciudad de Cartagena, al cabo de sus duras faenas, celebraban en las playas antillanas la Cumbia, en razón de que se bailaba “ombligo con ombligo”.¹⁵⁵ En realidad este tipo de ritmos binarios se encuentran catalogados por Carlos Vega dentro del cancionero llamado “Cancionero Binario Colonial” o “Cancionero Binario Oriental”.



CANCIONERO BINARIO COLONIAL
Cancionero (Binario Oriental)

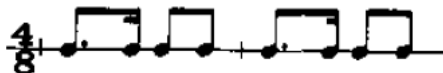
ESCALA ANTIGUA



RITMICA



FRASE



Acompañamiento

El cancionero de Carlos Vega excluye la música indígena, a la Nueva España, y las islas del Caribe de donde el más claro ejemplo de ritmos binarios lo tenemos en Cuba con la rumba cubana,¹⁵⁶ de la cual se dice que muy seguramente es descendiente del baile del “chuchumbé,¹⁵⁷ ya que según el relato de Sheehy,¹⁵⁸ en 1766, llegó al puerto de Veracruz

155 Humberto Aguirre Tinoco, *op. cit.* p. 16.

156 La rumba es un ritmo de cuatro por cuatro que no adopta guitarras ni instrumentos melódicos de cuerda, se baila por parejas que salen y compiten, durante horas. Carmen Bernand, *op. cit.*, p. 99.

157 “Aunque muchos lo asocian al cancionero jarocho, nada muestra que este baile sea un son jarocho: su estructura es la de una rumba típica con un “vacunao” (unión de ombligos) de donde deriva su nombre, así

en un barco europeo, después de haber pasado por la isla de Cuba, y “pudiera ser como lo intenta demostrar Rolando Pérez Fernández, que hubiera llegado de los cabildos cimarrones del interior, pues coincide con la llegada de negros cimarrones pacificados que se integran en ese año a las milicias creadas por José de Villalba.”¹⁵⁹ Alejo Carpentier coloca esta danza como precursora de la *guaracha* y de la *rumba*, dentro de la misma categoría que la *calenda*, los batúques, los fandangos y los candombes.¹⁶⁰

Además de que resulte obvio, por su claro doble sentido, el significado de la palabra chuchumbé, literalmente podríamos relacionarlo con el vocablo de origen africano: cumbé, “ombligo”, que dio nombre en España al paracumbé, y a la cumbia en Colombia y en las Antillas al merecumbé, etc.¹⁶¹

A pesar de que hoy en día el tango argentino, la milonga uruguaya, el son cubano, el ballenato colombiano, y otros estilos musicales comparten la forma de bailar del chuchumbé, no existe registro musical de este baile, lo único que tenemos de esta pieza, son coplas en cuartetos que alternan octosílabos, y coplas de cuatro y cinco sílabas que el fraile don Nicolás Montero, procurador de la Merced de la ciudad de Veracruz rescató irónicamente para que desaparecieran.¹⁶²

De cualquier manera, hemos visto que el fandango “puede abarcar una serie de variedades rítmicas como los *jarabes*, *chuchumbés*, *mariacumbés*, nombres que tienen

como los de otros bailes similares: “cumbé”, “cumbia”, etcétera.” Antonio García de León Griego, *op. cit.*, 2009, p. 32.

158 Daniel Sheehy Edward, “The “Son jarocho”: The History, Style, and Repertory of a Changing Mexican Musical Tradition”, Tesis Ph. D., Doctor of Philosophy, Los Angeles, University of California, 1979, p.23

159 Antonio García de León Griego, *op. cit.*, 2009, p. 32.

160 Carmen Bernand, *op. cit.*, p. 99.

161 Humberto Aguirre Tinoco, *op. cit.* p. 15.

162 Humberto Aguirre Tinoco, *op. cit.*, pp., 15-16

evidentes resonancias africanas.”¹⁶³ Y el toque lascivo “africano” es un tema recurrente que construye una categoría musical genérica caracterizada por la sensualidad de los movimientos. “Yvonne Daniel dice sobre la rumba que se trata de una puesta en escena de la seducción, de la conquista sexual y de la virilidad. Esta definición conviene a todas las músicas de los criollos como la cueca, la zamba, la marinera y todos los bailes derivados del fandango, que conllevan juegos de pañuelos, revoleo de faldas y enaguas y movimientos de cadera. La música de los criollos, con sus variantes y sus géneros, no sólo es movimiento corporal sino también un discurso sobre el amor: la pasión, la sexualidad pícaro o el abandono.”¹⁶⁴

También se dice, del Sacamandú, otro son “muy deshonesto”, que es también introducido al puerto de Veracruz por un negro de La Habana en 1779.¹⁶⁵ Estos sones supuestamente venidos de Cuba, “se pusieron rápidamente de moda y junto con la Bamba, llevan en sus nombres, evidentes resonancias africanas.”¹⁶⁶ De hecho, la palabra “Bamba”, se acepta ser corrupción de algún vocablo afrocubano propio de la gente esclava que habitó la región a partir del siglo XVI, cuando Hernán Cortez en 1544 envió a su trapiche de Coanapa Ayotzinapa, en tierras de Tlazintla del antiguo cacicato de Tlacotalpan, la primera remesa de esclavos negros que provenían de Cabo Verde; “el nombre de Bamba, evoca la ciudad de Mbamba, provincia original de los negros angolese, llegados a Sotavento a principios del 1600.”¹⁶⁷ También se dice de este baile que, ya se mencionaba en las crónicas del Coliseo de la Ciudad de México, en 1775, como uno de los sones más representativos y

163 Carmen Bernand, *op. cit.*, p. 99

164 Carmen Bernand, *op. cit.*, p. 103.

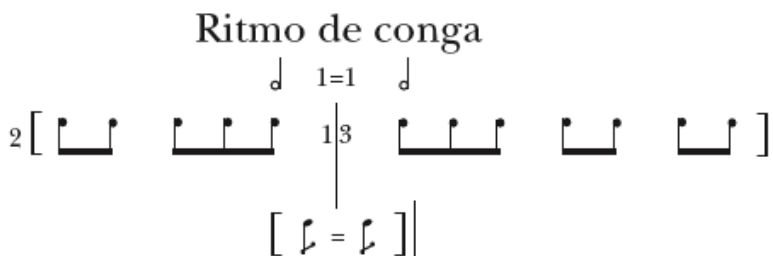
165 Álvaro Alcántara López, *op. cit.*, p. 33.

166 Humberto Aguirre Tinoco, *op. cit.*, p. 54.

167 *Ibidem.*

en boga, y “uno de los bailes más antiguos, de inspiración afro-cubana.”¹⁶⁸.

Así mismo para fines del siglo XVIII las comparsas y carnavales de Cádiz y Sevilla influyen a que en Veracruz se consoliden danzas asociadas en particular a las congas binarias (o de transición entre lo binario y lo ternario, en tanto que mantienen un ritmo de 2/3) que caracterizan a todo el Gran Caribe, y que se reproducen en los entornos portuarios. García de León destaca que estas congas en Cádiz, La Habana, Veracruz, y aún en el Río de la Plata (candombe) suelen tener una secuencia rítmica muy parecida (2+3) + (3+2+2):



169

Estos rasgos más africanos son generalmente más cercanos a las ciudades debido a que en la etapa temprana de la Colonia los negros y mulatos son más urbanos, muy numerosos y, sobre todo, constantemente confrontados a otros esclavos que llegan de África, y a las influencias exteriores; contrariamente a los indígenas, que son demográficamente poco numerosos y la mayoría, campesinos. Además, la comunicación entre los puertos es constante, siempre está en movimiento y, por lo tanto, se comparten rasgos más cosmopolitas, lo que contribuyó a la creación de una cultura común; mientras que el campo es más cerrado; por lo mismo acumula y conserva más las influencias externas que van llegando lentamente, aunque sin dejar de modificarlas o recrearlas.

En las tierras interiores, se expresan géneros característicos de cada región: patrones

168 Otto Mayer- Sierra, *Música y músicos de Latinoamérica*, México, Atlante, 1947, p. 114.

169 Antonio García de León Griego, *op. cit.*, 2002, p.104.

“campesinos” estrechamente ligados al comercio rural. Y es por este motivo, que las rumbas o congas pertenecen a las festividades del puerto y sus cercanías, más no en el repertorio tradicional de los fandangos, inclusive la inclusión del chuchumbé es también reciente.



Músico negro de Veracruz, siglo XIX.

CAPITULO II

ELEMENTOS DE LA CONGA

Los elementos de la conga

Los elementos en cuestión son el canto, la poesía, la melodía, la armonía, el ritmo, los instrumentos musicales, el baile, la teatralidad y todo el conjunto de elementos sensitivos y perceptivos involucrados, que resultaron de una evolución específica a través del tiempo y que se expresan por medio de una serie de combinaciones y modificaciones correspondientes a las peculiaridades de las diversas generaciones que han adoptado a la conga como una tradición.

Este capítulo se desarrolla a partir del análisis de la música, la lírica y la kinésis, en base a la descripción de tres ejemplos: las “Rumbas navideñas” *del Viejo y del Gavilán* y *La Conga de San Benito*.

La canción del Viejo es una pieza fundamental en las festividades que cada fin de año deja de manifiesto su vigencia y evolución músico-cinética. *La canción del Gavilán*, de la cual se presumía extinta y que gracias a el registro de la letra, junto con la melodía y la puesta en escena; y por último, *La Conga de San Benito*, cuyos versos provienen de una *negrilla* del siglo XVII.

En todas estas piezas el elemento común es que su motivación se encuentra en el aguinaldo, tradición que evidencia la presencia del Caribe Afroandaluz en México.

Antecedentes

De acuerdo con Saldívar, antes de que llegara la instrucción musical de los misioneros a América, ya había millares de colonos europeos que se divertían en festejos, “en los que el arpa y la vihuela acompañaban los cantos aprendidos de su tierra y los nuevos que componían [...]”¹⁷⁰ Posteriormente, la música que llega de la península ibérica, proviene de “maestros de capilla, de catedrales y templos principales, u organistas de las comunidades monásticas, porque las únicas composiciones musicales que se oían en el siglo XVI y principios del XVII eran religiosas, por lo que la música del siglo XVI fue exclusivamente sacra”. Estos misioneros para su propósito evangelizador aprovecharon el carácter ritual de la música para el indio, aunque “el factor indígena interviene en una mínima parte; quizá está restringido al ritmo en cierto género de composiciones, pues fue absorbido por el mestizaje [...]”¹⁷¹ Los españoles introducen también una escala musical más amplia que la pentatónica indígena y un repertorio melódico y poético, transmitido oralmente y por mediación de escritos como los cancioneros. Así las formas musicales de los indígenas “fueron destruidas, sufrieron modificaciones o sirvieron de base a los géneros mestizos del continente”¹⁷² y al igual que la música de occidente no sólo se vio enriquecida, sino que también conservó algunos elementos ahora desaparecidos en Europa y que persisten como vestigios de la tradición popular latinoamericana.

Estas supervivencias tienen que ver con los vestigios de la música antigua, renacentista y barroca principalmente que siguen presentes y evolucionaron en toda el área del cancionero ternario caribeño. Cabe mencionar que la música española trasplantada, fue sobre todo, laailable como el zapateado, la seguidilla, el fandango y otras más. De

170 Gabriel Saldívar, *op. cit.*, p. 158.

171 *Ibidem*, p. 156.

172 Antonio García de León Griego, *op. cit.*, 2002, p, 157.

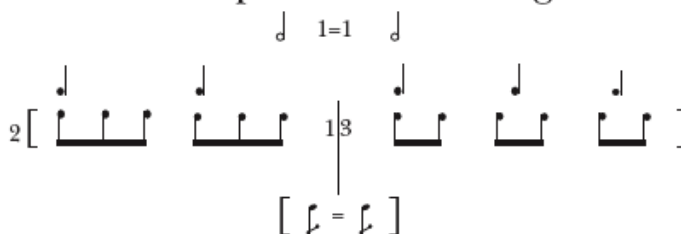
acuerdo con Gabriel Saldívar, apenas se estaba edificando la ciudad y algunos de los conquistadores ya solicitaban permiso para establecer escuelas de danzar.¹⁷³

La mayoría de las danzas que provenían del Renacimiento eran 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. 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 [...].

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 árabe, o introducido a España por los árabes, y consiste en un ternario básico de notas “alteradas” al estilo antiguo, que bien pueden estar en el origen de los estilos iberoamericanos ternarios modernos. Este se fusionó, como veremos, con el sesquiáltero africano, creando preferencias mestizas en la adopción del ternario en América.

Este ritmo de 3/2 de “tres a dos que es proporción sesquiáltera”, resultaría según Stanford en la siguiente figura:¹⁷⁴

Sesquiáltera en la práctica de los siglos XVI al XVIII



173 Gabriel Saldívar, *op. cit.*, p, 158.

174 Antonio García de León Griego, *op. cit.*, 2002. pp. 129-130.

Muchas de estas danzas y ritmos perduraron gracias a la prosperidad que trajo el tráfico de oro y plata a América, pues mucha de esa riqueza, antes de irse a Europa en manos de administradores o piratas, se gastó en celebraciones eclesiásticas (velorios, procesiones y mascaradas, bailes, *saraos*, corridas de toros, jaripeos, etcétera), lo que permitió el desarrollo de la arquitectura material e inmaterial.

Desde el 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.¹⁷⁵

Desde finales del XVI en la órbita de ida y vuelta en la *Carrera de Indias* se habían originado cantos y danzas como la *zambra*, *zarabandas*, *contrapás*, *danzas* y *contradanzas*, *las pavanas*, *gallardas*, *danzas de hacha*, *pasacalles*, *chaconas*, etc. Gabriel Saldívar relata sobre *la pavana*, que: “en el año de 1528, Cortés llevó a la península danzantes mexicanos, los que llamaron poderosamente la atención y su influencia fue tal que se impresionaron de ella algunas danzas populares...”, en esta danza “los bailadores hacen rueda, como los pavos de Indias con su hembra, ennobleciendo así alguna danza indígena, a tal grado que llegó a ser baile favorito de la reina de Francia, quien contribuyó a darle más gracia. La música de *la pavana* es completamente europea”.¹⁷⁶

Las danzas, al igual que la lírica, el teatro y la música van a recrearse en los lugares que componían la ruta comercial trasatlántica, trayendo influencias de ida y vuelta;

175 *Ibidem*, p. 62.

176 Gabriel Saldívar, *op. cit.*, p. 159.

el papel de la Iglesia toma importancia como promotora de festividades en donde se daban cupo estas manifestaciones. “La gran teatralidad que imprimió la Iglesia en su culto exacerbado, sacó a la calle en las procesiones una puesta en escena de una gran creatividad, en donde se fijaron demás 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 (circa1674)...”.¹⁷⁷ José Antonio Maravall, en su obra *Teatro y literatura en la sociedad barroca*. (1972: 21-22.) menciona que “El teatro español, sobre todo después de la revolución lopesca, aparece como una 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”.¹⁷⁸

En este sentido, las festividades que eran promovidas por la Iglesia para tratar de implantar las buenas costumbres utilizando el ciclo de carnavales como un instrumento de control, se incrementaron desde el siglo XVII, particularmente en los puertos. Estas fiestas y representaciones públicas, tienen su antecedente en las procesiones de Corpus Christi que “-durante la segunda mitad del XVII, y en la medida que la vigilancia religiosa se debilitaba-, ya habían derivado en toda la Nueva España un complejo bufo y carnavalesco, se trataba de manifestaciones eminentemente urbanas y plebeyas que mezclaban lo divino con lo profano y se habían fijado en las celebraciones de los tres días de Carnavales,

177 Antonio García de León Griego, *op. cit.*, 2002. p. 73.

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

concentrando allí las diversiones “grotescas” y bailes de máscaras de ciudades como México, Puebla y Veracruz, en expresiones callejeras que las autoridades consideraban excesivas. Estos carnavales, a su turno, influirán en los fandangos rurales, en la medida en que reflejarán en ellos algunas de sus letras y ritmos, que acompañaban a los gremios en las procesiones callejeras.”¹⁷⁹

La festividad urbana del carnaval reprodujo muchas de estas formas procesionales, las cuales fueron apropiadas de manera sincrética por las inestables clases subalternas, entre las que se encuentran las cofradías de indios, españoles, negros y morenos. Algunas como las dedicadas a San Benito de Palermo tomaron el control de estas fiestas tan difundidas y adoptadas con gran rapidez en el Caribe insular y de Tierra Firme, pues a la par que atenuaban sus duras condiciones de vida, las clases explotadas iban con sus cantos y bailes quebrantando las estructuras originales de estas festividades religiosas, añadiendo particularidades propias y con esto dando paso a riquísimos contenidos musicales, dancísticos, literarios y teatrales, impregnados de múltiples influencias europeas y africanas a las que por cierto, se clasificó de profanas.

A decir de estas fiestas, “los bailes, las máscaras, los tambores y las sonajas de origen africano encontraron un nuevo sentido en la teatralidad de las fiestas religiosas del barroco novohispano. Los negros y los mulatos adoptaron las imágenes del catolicismo tridentino, les dieron un significado propio y las hicieron suyas.”¹⁸⁰

La tutela religiosa le sirvió al esclavo de cierta manera para brindarle naturalidad y legitimidad a su presencia en las iglesias y le ayudó a levantar nuevas cofradías en honor a vírgenes y santos.

179 Antonio García de León Griego, *op. cit.*, 2009. p. 28.

180 Estela Roselló Soberón, *op. cit.*, 2000, p. 234.



Sin título 1

Podía asistir a las iglesias y procesiones en calidad de espectador o ejecutante; unas veces acompañaba al amo y otras veces ellos eran los que organizaban los festejos y bailes de sus cofradías. Las cofradías eran espacios sociales aprobados por las autoridades y la Iglesia, en donde los negros bautizados se organizaban acorde con etnias o gremios, generalmente, con el propósito de bailar y cantar en honor a un santo.¹⁸¹

Al principio, autoridades y amos tenían que conformarse con entrar a la iglesia sin sirvientes, a causa de decretos proclamados antes de 1555, y en los que “se establecía que la entrada de esclavos al templo no estaba permitida. Sin embargo, el Primer Concilio Provincial Mexicano de ese año, ordena que los amos debían entrar a las iglesias con sus respectivos esclavos. Para justificar este nuevo cambio, se alegó que se hacía para conservar el orden, evitar “el alboroto” que los esclavos formaban cuando permanecían

181 Gonzalo Aguirre Beltrán, *El negro esclavo en Nueva España*, México, Fondo de Cultura Económica, 1994, p. 56.

fuera, en los atrios y calles aledañas al templo. Aunque esta justificación era válida, ésta escondía el miedo que sentían los amos de que los esclavos se comunicaran entre sí; el temor de que se fueran a diseminar noticias sobre brotes de resistencia, o ejecuciones de esclavos. Se recelaba de que entre estos esclavos hubiera líderes, auxiliares de cabildos, capaces de organizar y canalizar envíos de ayuda a aquellos cimarrones que trataban de esconderse, o *desaparecer*, en las ciudades o parajes cercanos.”¹⁸²



Sin título 2

182 María Zielina, *op. cit.*, p. 41.

Pero los domésticos no eran los únicos fieles que asistían a las ceremonias, como hemos escrito anteriormente, existía otra clase social constituida por libertos, mercaderes, músicos y esclavos a jornal que también se mostraban deseosos de expresar su fidelidad tanto a la Corona como a la Iglesia Católica y de esta forma huir de la mirilla del Santo Oficio. La participación de los mismos se limitaba muchas veces a la de ser observadores del *espectáculo* que presentaban ante sus ojos tanto la administración colonial como el clero, con ese despliegue de riquezas y de esclavos a sus servicios. Esta manifestación de fervor y fidelidad que desplegaban esclavos y espectadores fue llevada exitosamente a la literatura, y escritores como Góngora crearon y *fijaron* al personaje negro como un ser gracioso, alegre y jovial, apto para ganar indulgencias y simpatías.¹⁸³

Esta significó para el esclavo, “la oportunidad de crearse un nuevo enmascaramiento, tener acceso a ceremonias altamente ritualísticas y evitar ser visto como un *salvaje* o ser acusado de *infiel*.”¹⁸⁴ Lo que le posibilitaba llevar adelante su proceso de autenticidad social, así como poder competir por trabajos y ganarse la confianza de colonos a través de los diferentes oficios que desempeñaban para su subsistencia, aunque hay que aclarar que era el esclavo urbano el que gozaba de estos privilegios, los cuales no tenía el esclavo del campo.

Una vez que se logró el acceso de la población negra ladina o bozal a las iglesias, su participación en las celebraciones, trajo consigo vistosas vestimentas, algarabías, carraspeos de cencerros y cueros africanos, con ostensibles esfuerzos por vestir sus bailes con la indumentaria occidental y la representación del culto a los santos católicos. Estos negros y mulatos poco a poco fueron impregnando la *africanía* en sus ritos; es así que, desde entonces, conjuros de negros se ejecutaban por las calles de las ciudades mexicanas a pesar

183 *Ibidem.*

184 *Ibidem.*

de prohibiciones, excomulgaciones y en contravención de numerosos edictos, como los que proclamara el Santo Oficio en 1543. Estas fiestas diseminaban cantos y bailes que creaban peligrosas interacciones entre mestizos y negros, esclavos y amos, y animadas controversias acerca de lo que oían, hablaban y bailaban los devotos. Esto escandalizó a las autoridades eclesiásticas, quienes continuamente se quejaban de estas expresiones. Por supuesto, las respuestas del Santo Oficio no se hacían esperar y, de esta manera, iban en aumento la cantidad de expedientes y acusaciones que se levantaban contra negros, mulatos, mestizos y españoles acerca de "las deshonestidades y abusos introducidos con motivo de los coloquios que hacían en las Navidades".¹⁸⁵

185 Carmen Bernand, *op. cit.*, p.42.

La música y la cinética en las “Rumbas navideñas”: *La canción del viejo* y *La canción del Gavilán*

La tradición del viejo

Desde principios de diciembre en el puerto de Veracruz y sus cercanías comienzan las celebraciones como *las posadas*, *las ramas*, y *las pascuas*, donde un grupo de “parranderos” en procesión nocturna con panderetas cantan versos que hacen referencia a temas religiosos, entre ellos el nacimiento del Niño Jesús. Se va de casa en casa esperando el agradecimiento con algún “aguinaldo”, generalmente de dulces, frutas o dinero. Las *ramas* se llevan a cabo del 16 al 24 de diciembre, “aunque por la crisis hay aventureros que sacan las ramas después del 24”,¹⁸⁶ y del 24 al 31 se prepara la *quema del viejo*. Como rasgo particular ambas tradiciones son eventos populares que coinciden en desplazarse por las calles pidiendo el aguinaldo, aunque se diferencian en que las *ramas* son más cercanas a lo religioso, por lo que sus temas musicales son villancicos, mientras que la tradición del *viejo*, está más relacionada con la sátira y musicalmente acompañada por *La canción del viejo*, una “Rumba navideña” ahora conocida como conga.

Sobre estas fiestas Rafael Figueroa investigador del Centro de Estudios de la Cultura y de la Comunicación de la Universidad Veracruzana dice que:

La rama nace en algún momento de la Colonia... cuando menos en el primer siglo se comenzaron a dar las primeras manifestaciones y ya como la conocemos actualmente se fue forjando a lo largo del siglo XIX [...].

Con esta estructura como la nuestra se realiza en cuatro lugares que son Puerto Rico, el Oriente de Venezuela y Trinidad (además de Veracruz [...]).

La gente va de casa en casa cantando, se mueven de lugar en lugar y la música tiene una base muy cercana al son jarocho, música de cuerdas derivados de las guitarra

186 Patricio Hidalgo, en entrevista personal, 5 de mayo, 2013.

y las estructuras líricas son del siglo de oro español.¹⁸⁷

Eulogio P. Aguirre nos narra al respecto que:

En toda la costa veracruzana de sotavento existe la costumbre de la “rama” desde la Noche Buena hasta la Noche de Reyes. Es una rama de “paraíso” o de caña de otate, adornada con flores naturales, banderitas y cadenas de papel, y farolitos hechos de cáscara de naranja agria con una velita adentro para ir cantando de casa en casa para pedir el aguinaldo.¹⁸⁸

Destaca también que hay dos tipos de *ramas*, “las ramas grandes” con los adultos y las de los niños que salen temprano. De acuerdo a descripciones hechas por compañeros que han participado desde su infancia en estas fiestas, recuerdan instrumentos improvisados como los hechos de varias corcholatas previamente aplanadas con una piedra y agujeradas con un clavo por el centro para unirse con un aro de alambre; también las latas se rellenan con piedras, granos de arroz, frijol o cualquier cosa que permita marcar el pulso, el tiempo o ritmo de la ejecución en turno.

Las visitas de las *Ramas* 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. Estas celebraciones son el preámbulo para las fiestas de Navidad, Año Nuevo, Día de Reyes y la Candelaria.

La fiesta de Año Nuevo se prepara generalmente desde el 28 de diciembre y culmina con la *quema del Viejo*, que sucede cada 31 de diciembre. *El viejo* es un muñeco que representa al año viejo, es relleno de cohetes y se quema a la media noche; también se acostumbra pedir el aguinaldo casa por casa, acompañado de una comparsa callejera de gente disfrazada que lleva a cabo una farsa teatral “[...] en la que participan niños y adultos,

187 En entrevista con *El mercurio de Veracruz*, por Carmen Reyes, 19 Diciembre 2013.

www.elmercuriodeveracruz.mx/sitio/noticia.php?nId=3405 Fecha de consulta: diciembre 2013.

188 Antonio García de León Griego, *op. cit.*, 2009, p. 263.

cuyos personajes principales, además del Año Viejo, el Año Nuevo y la Viuda, son el Cura, el Diablo, el Doctor y otros más.”¹⁸⁹ “El Año Viejo puede ser representado por un muñeco o una persona; la Viuda, acostumbra ser un hombre vestido de mujer; también están, el Año Nuevo, caracterizado por lo regular por un niño; no faltan los huerfanitos y los dolientes que van llorando,”¹⁹⁰ además de un etcétera de personajes que van sumando en lo posible, el efecto dramático a la escena de despedir al *Viejo año* que está por morir.

Es frecuente la lectura del “testamento” del *viejo*, donde se cantan estrofas que “satirizan o hacen burla de personas conocidas, de políticos, de la situación social y de temas de interés general.”¹⁹¹ El testamento es algo así como el periódico del pueblo, un espacio donde los temas de la letra suelen enfocar el chisme tanto como las noticias del día; también se hace un recuento de los sucesos en el año y de la situación sobre todo local, dándose incluso recomendaciones o propuestas a sus protagonistas para el siguiente año.

La *quema del viejo*, es una tradición que México comparte con otros países latinoamericanos como Cuba, Colombia, Venezuela, Ecuador, Chile, Uruguay y Argentina. Debido a la influencia cultural de la península Ibérica en nuestras festividades, es muy probable que esta tradición provenga de la región de Navarra en la península Ibérica, donde existe una tradición muy parecida en relación a la quema de Olentzaro, un personaje de la mitología vasca que:

En los territorios que hoy conocemos como Euskadi y en el País Vasco francés, existía una tradición muy extendida por la cual durante los días cercanos al solsticio de invierno se conmemoraba la necesaria renovación de la naturaleza y del hombre.¹⁹²

Olentzaro convertido por el cristianismo “dejó su papel de la renovación de la naturaleza y

189 Alfredo Delgado Calderón, *op. cit.*, p. 285

190 Patricio Hidalgo, en entrevista personal 5 de mayo 2013.

191 Alfredo Delgado Calderón, *op. cit.*, p. 285

192 Imanol Villa, “El Olentzero”, Vizcaya, elcorreo.com, 23/12/07, Fuente: www.elcorreo.com/vizcaya/20071223/vizcaya/olentzero-20071223.html, Fecha de consulta: septiembre 2013

se convirtió en el portador de un mensaje con profundo calado cristiano: el nacimiento de Jesús.”¹⁹³ Olentzaro es un carbonero que vive en las montañas y trae regalos a los niños el día de Navidad, su personaje es de aspecto desarrapado, descuidado y viejo. Simboliza el tiempo pasado y su quema, el día de noche buena, representa la destrucción de toda relación con el “tiempo viejo” y el recibimiento del tiempo nuevo. Esta celebración varía en cuanto a las fechas, por ejemplo, en el país Vasco y Navarra hay un desfile la tarde del 5 de enero y en lugares como Ermua (Vizcaya), la quema se realiza el día 31 de diciembre. De igual manera que en Latinoamérica, Olentzero es representado como un muñeco o una persona, en algunos lugares va con su esposa o novia, le acompaña canción tradicional y también va pidiendo dinero,¹⁹⁴ pues una de las teorías sobre su nombre es que proviene del término “Oles”, “una expresión muy utilizada para las canciones de ronda y cuyo significado sería el de la cuestación o petición de limosnas para una buena causa.”¹⁹⁵

Otra teoría sobre esta tradición según Delgado Calderón son sus orígenes indígenas. En algunos pueblos del Sotavento veracruzano *el viejo* recibe diferentes nombres. En Comoapán, municipio de San Andrés Tuxtla se le conoce como Chalom, mientras que en Oluta se le llama Chenu y también Sancuchi. En Oluta se lleva a cabo una farsa teatral que más bien parece pastorela, pues participan San Rafael, San Miguel, Satanás y Caifás, junto

193 *Ibidem.*

194 Curiosamente en esta tradición también encontraron cabida demandas sociales, se dice que en algunas de las comitivas de Olentzero en Pamplona los participantes exhibieron pancartas en contra de la dispersión de los presos de ETA, por lo que, a raíz de estos sucesos, las autoridades decidieron que en los años sucesivos las solicitudes de las organizaciones convocantes para “celebrar falsos *olentzeros* no contarán con autorización municipal y serán tratadas como lo que en realizada son: una solicitud de manifestación” [...]. Fuente: El mundo.es, “El papá Noel vasco muestra su cara proetarra en algunos barrios”, España, jueves 31/12/2009, en www.elmundo.es/elmundo/2009/12/31/espana/1262261652.html Fecha de consulta: julio 2013

195 Imanol Villa, *op. cit.*

con el año viejo, llamado Juan Chenu cuya muerte es conmemorada, igual que la de una persona, haciendo una “velada” la noche del día 19 para amanecer el 20.¹⁹⁶

Williams (1984) sugiere que la quema del viejo debe tener reminiscencias olmecas debido al nombre, presuntamente popoluca que se da en Oluta al Año viejo; Sancuchi, que traducen como vejestorio o viejo inútil, que para Williams puede tomarse como tiempo transcurrido o computado.¹⁹⁷

Para el cronista de Veracruz Antonio Salazar Paéz, la tradición del viejo, tal y como la conocemos, “inició en 1875 en el puerto de Veracruz y fue tomada de los aguinaldos de Cuba con carácter de protesta social. La inician un grupo de estibadores y mulatos dirigidos por M. A. Brovil, quienes recorrían los patios golpeando latas y cencerros pidiendo aguinaldo a sus patrones”.¹⁹⁸

Se dice que esto sucedió el 24 de diciembre y que, aunque Brovil fue detenido y multado, al año siguiente los trabajadores repitieron la manifestación a la cual se unió más gente que exigió su derecho a este beneficio, y así, lograron su objetivo. Con los años, fueron convirtiendo este evento en una costumbre que fue enriqueciéndose al punto de que, hoy en día, las comparsas desfilan con una gran diversidad de instrumentos y estilos musicales como samba, cumbia, rumba, salsa y, por supuesto, conga.

El compositor Patricio Hidalgo, recuerda que en su infancia escuchó la *Conga del Viejo* a ritmo de *chunchaca*, un subgénero de la cumbia que se hizo muy popular en Veracruz en los setenta; lo cual -explica- “derivaría en un ritmo muy monótono que ya no era conga.”¹⁹⁹ De este testimonio podemos deducir que por lo menos desde los años setenta ya se hablaba de conga, aunque no sabemos cómo era, ni si este término estaba

196 Alfredo Delgado Calderón, *op. cit.*, p. 287.

197 *Ibidem.*

198 *Ibidem*, p. 288.

199 En entrevista personal, realizada el 5 de Mayo de 2013.

generalizado en el resto de la población, lo que sabemos es que Patricio Hidalgo lo recuerda así y que él y el grupo Chuchumbé retomaron composiciones líricas y melodías populares que autores como Humberto Aguirre Tinoco y Alfredo Delgado describen como “Rumbas navideñas” y las estilizaron como congas. Por esto, la versión que se conoce de la *Conga del Viejo* es la realizada por el grupo Chuchumbé en los años noventa, y la *Conga del Gavilán* de Patricio Hidalgo y su Afrojarochó. Dichas reproducciones no se apegan de manera estricta a una tradición musical, pues no se tiene un registro de alguna partitura. Sobre *la canción del Viejo*, lo más seguro es que la manera en la que se ejecutaba esta pieza antiguamente tenía más que ver con la espontaneidad e improvisación de los participantes que año con año iban modificando, agregando o quitando, consciente o inconscientemente, algún elemento músico-kinético sobre la siguiente base lírica:

Una limosna	Ya se va el viejo
para este pobre viejo	muriéndose de risa
que ha dejado hijos	porque a media noche
para el año nuevo.	lo vuelven ceniza

Estos versos se van alternado con otros improvisados o aprendidos a manera de estribillo, mientras que “el viejo es paseado por los bares, las tiendas y casas particulares, ya sea presentando la farsa teatral o cantando al ritmo de rumba o con jaraneros la canción del viejo...”²⁰⁰.

La conga, al carecer de una forma musical, dramática o bailable estricta, permite que exista cierta libertad en su ejecución y que su reproducción e instrumentación musical

200 Alfredo Delgado Calderón, *op. cit.*, p.285.

sea variada. De hecho, la libertad es un tema recurrente y en el simbolismo de quemar al viejo, radica su esencia renovadora que, por el hecho de estar en constante transformación y creación, no le quita su carácter tradicional, por lo menos en cuanto a lo festivo, ya que la conga como género musical afromexicano, es un estilo relativamente nuevo y en proceso de reinención. Por otro lado, el ingrediente contestatario de la conga, como una formación en los carnavales y expresiones religiosas del Caribe y Sudamérica, siempre ha estado presente, como hemos visto, desde la Colonia, manteniéndose este aspecto como rasgo característico en las composiciones contemporáneas.²⁰¹

201 Algunos ejemplos son: “Conga Patria”, “Política sifilítica” y otras de Patricio Hidalgo; “Conga anticorrupción” de Andrés Flores; “la Conga del Dino” de Zenén Zeferino y “La Conga del 132” del Colectivo Musiquero Oaxaqueño.

Instrumentación

En la musicología, los instrumentos musicales, tanto como el contexto social, los ejecutantes y la expresión verbal o cinética del público, son parte integral de la pieza musical. En las festividades del Veracruz colonial, se registra que los instrumentos utilizados fueron principalmente para las procesiones de los negros y mulatos de la cofradía de san Benito tambores y sonajas. En Cuba, a diferencia de México, se tiene un registro más exacto de los instrumentos utilizados por los negros de Nación en sus fiestas:

Lucumies, bantús, ñañigos, yorubas, al toque del tambor, bombo o respondedora, los músicos organizados en cuadrillas, que llamaban “tangos”, recorrían la población sonando tambores de varios tipos: los yuca, maracas, erukandis de origen carabalí, cascabeles, campanas, güiros, pitos, fotutos, cencerros, tamboriles, botijas, aderezadas con sus respectivas botellas de ocoro nimba (aguardiente) colgadas del pecho de los que tocaban o a la espalda de los negros que coreaban.²⁰²

Cabe mencionar que, en las fiestas de los descendientes de africanos en México y el resto de Latinoamérica, íntimamente ligados a los bailes, están los instrumentos musicales que los acompañan, de modo que es bastante común que el nombre o el sonido característico de estos últimos puede, muy fácilmente, denominar el nombre, la coreografía u otras características del baile que se realiza. Esta relación se observa más claramente en el *tamborito* panameño, *la bomba* de Puerto Rico, *el candombe* uruguayo y *los chimbángueles* venezolanos. En todos estos ejemplos el baile lleva el nombre de los tambores con que se ejecutan, destacando los dos últimos como fiestas en forma de procesiones callejeras. También podríamos incluir entre estos bailes a la conga cubana, aunque en Cuba la palabra conga no se entiende propiamente como un tambor o conjunto de tambores como en los

202 Manuel Vázquez y Adolfo López Malapica, “El regreso de la Conga”, Xalapa, Veracruz, *Formato siete*, sección Crónica cultural, Número 274. Año 5, 1 de febrero de 2012, p. 12.

anteriores casos, sino como un ritmo o en todo caso como las comparsas, tangos o cuadrillas que salen a las calles los días de carnaval. Este tipo de formaciones multitudinarias son acompañadas por membranófonos hechos con troncos ahuecados y parche de piel, denominados “tambó”, “tahona” o “tumba”²⁰³, tambores que evolucionaron en las actuales “congas” -o como se conocen en Cuba- “tumbadoras”, cuando en 1839 el gobernador de la isla, Ezpeleta, concedió licencia libre para hacer instrumentos musicales. La “tumbadora” o “conga” fue adaptada para ser tocada en recintos cerrados y se popularizó tanto en la música de salón en los años cuarenta que hasta el día de hoy se ha vuelto imprescindible en la música latina.

La música bantú o conga²⁰⁴ como la llama Fernando Ortiz fue creada en Cuba por los congos que llegaron provenientes de Zaire, fundamentalmente en la región de Colón, provincia de Matanzas, a estos grupos practicantes se les conoce como paleros, pertenecientes al culto de la Regla Conga, también conocida como Palo Monte o Mayombe, y de la que se desprenden otras vertientes religiosas como la Kimbisa y la Brillumba, hasta llegar a la Kimbisa del Santo Cristo del Buen Viaje, organizada en el siglo XIX por Andrés Facundo de los Dolores Petit.²⁰⁵ Musicalmente emplean el instrumento llamado Kinfuiti y los tres tambores Yuka²⁰⁶, de gran tamaño y escalonados de mayor a menor. De hecho, los

203 Posteriormente se emplearon nombres para designar a los cinco diferentes tipos de congas como: “salidor”; “macho”, “3-2” o “conga”; “Hembra” o “tumbadora”; “retumbadora” o “mambisa”; y el “quinto” o “requinto”. [www.ecured.cu/index.php/Conga_\(Instrumento_musical\)](http://www.ecured.cu/index.php/Conga_(Instrumento_musical)) Fecha de consulta: agosto 2013

204 Cabe mencionar que la conga a la que se refiere Fernando Ortiz es una manifestación religiosa, que al igual que la rumba, baile de fertilidad; el mambo, canto ceremonial de los paleros; y el candombé, del candombe-ilé o candomblé, religión afrobrasileña; prestaron sus nombres para denominar estilos musicales-bailables de los siglos XIX y XX en Sudamérica y el Caribe.

205 www.ecured.cu/index.php/Regla_de_Palo_Monte Fecha de consulta: agosto 2013

206 Según Fernando Ortiz el vocablo Yuca es bantú y significa golpear o percutir. Fuente: www.ecured.cu/index.php/Tambor_Yuka Fecha de consulta: septiembre 2013

tambores que se tocan en las congas callejeras y comparsas no son otros que los de origen congo.²⁰⁷

Las referencias a bailes asociados a un tambor en específico, como sucede en varios países de América Latina, no son tan comunes en la música mexicana. Esto quizá se deba a que para el cristianismo, el tambor era considerado pagano y durante la Colonia se persiguió y castigó severamente el uso de tambores como el huehuetl, el teponaztle u otros instrumentos que evocaran cualquier forma de culto a los antiguos dioses; por lo que las formas que sobrevivieron a esta represión, se deben gracias a que los indígenas guardaron las células rítmicas de la percusión en las sonajas, la danza y en el rasgueo de las guitarras como sucede con la tradición conchera. De la misma manera, los africanos tuvieron que trasplantar sus ritmos a instrumentos que estuvieran permitidos por la Inquisición. Tenemos entonces que, en el son veracruzano, la percusión está generalmente asociada con el zapateo sobre la tarima, la quijada de burro o el pandero, y la forma en la que se escribieron estos ritmos fue a base de sonsonetes; es decir, frases en donde cada sílaba funciona como una nota. Por ejemplo, la clave de *ca- fé- con-pan* (ternario), encaja en sones “a tiempo”, como el Siquisirí, mientras que el soniquete de *cho-co-la-te* encaja con sones a “destiempo”, como el Cascabel.

Lo importante a destacar aquí es que la instrumentación que se utilizaba para acompañar las fiestas de las que derivaría la conga mexicana varió de acuerdo a la época, tanto en la Colonia como en la etapa posterior a la independencia, estas celebraciones se desarrollaron más como una expresión popular que como una tradición musical. En la etapa colonial se registra la presencia de instrumentos como arpas, tambores y sonajas, mientras que, en el siglo XIX la *canción del Viejo* resurge como una manifestación de la clase

207 www.ecured.cu/index.php/Música_Bantú Fecha de consulta: septiembre 2013

trabajadora en donde los estibadores del puerto salieron a la calle con instrumentos improvisados como latas, cacerolas y cencerros, por lo que es lógico pensar que al tratarse de una masa de gente desplazándose, se requiere de instrumentos portátiles y de fuerte efectividad sonora, como lo son las pequeñas percusiones: cencerros o campanas, claves, maracas y panderetas o panderos. De hecho el pandero y la pandereta son el tipo de membranófonos que se usaban en las festividades de diciembre en España y, por lo tanto, su uso también se extendió en América Latina. En la navidad de Puerto Rico por ejemplo se utiliza todo un conjunto de panderos cada uno con su nombre, afinación y forma de ejecución.

Por consiguiente, el pandero navideño mexicano adquiere vital importancia, considerando que lleva consigo el nombre de la festividad en la que es imprescindible; y la forma octagonal de su marco sólo coincide con la forma de las panderetas de China.²⁰⁸ Aquí cabe aclarar que este pandero es en realidad una pandereta²⁰⁹, puesto que contiene en la forma de su marco discos metálicos cencerrantes. En este caso, hacemos uso del término “pandero” en el sentido popular, es decir, sin distinción. Según Tinoco, el uso del pandero era exclusivo de la época de navidad:

[...] aparecía en los templos de las misas de aguinaldo y en los cantos navideños de las “*ramas*” y las “*parrandas*”, estas últimas solían constituirse del 25 de diciembre al 6 de enero, para dar las pascuas de Navidad y pedir los aguinaldos del Año Nuevo; iban acompañadas, las *ramas* y *parrandas* de soneros, y por supuesto, del pandero navideño, de manera que intervenía este instrumento en los sones tradicionales, sólo por ese

208 Aunque no se ha estudiado su descendencia. Curiosamente en Cuba además de los tambores otro instrumento típico de la conga es la trompeta china, “insertada en las congas santiagueras en 1916”. www.ecured.cu/index.php/Conga_Santiaguera Fecha de consulta: septiembre 2013

209 La pandereta se originó en Mesopotamia, Medio Oriente, India, Grecia y Roma, y fue usada especialmente en contextos religiosos.

tiempo.²¹⁰

El autor nos relata incluso que, para el año de 1940, los conocedores de la música, arpistas y jaraneros de Tlacotalpan, no toleraban la intromisión del pandero como acompañamiento de los sones. Sin embargo, hoy en día el “pandero navideño” ha adquirido irónicamente como otro de sus nombres el de “pandero tlacotalpeño” y su uso se ha venido generalizando a lo largo de todo el año dentro del conjunto de los sones y congas.

Actualmente, el acompañamiento instrumental de la conga, como el de cualquier son, se ha ampliado. Además de los instrumentos musicales comúnmente utilizados en los fandangos tradicionales como las jaranas, el requinto, la guitarra de son, el marimból, la quijada de burro, el pandero, el violín, la armónica e incluso la tarima (aunque la conga es una expresión que va desplazándose por la calle en forma de comparsa, en la propuesta escénica de Patricio Hidalgo la conga se zapatea), se han sumado, el cajón peruano, tambores africanos, afrolatinos, de Medio Oriente, y otros que traen consigo una nueva propuesta de evolución e identificación con las diferentes raíces que conforman al afroestizo. Sin dejar de lado otros instrumentos como contrabajos, acordeones; u otros eléctricos como los teclados, bajos, guitarras, etcétera.

210 Aguirre Tinoco, Humberto. *op. cit.*, p.14.

La canción Gavilán

Hemos visto en el primer capítulo y los recientes apartados, que el fandango en México, antiguamente también llamado tango, evolucionó del cancionero ternario caribeño, y que consolidó un amplio repertorio dentro del son jarocho, entre el que se incluyen sones de tipo ternario como: *la petenera, el fandanguito o la lloroncita*; y que se distinguen de otros que alternan entre lo binario y ternario como los llamados “sones de la tierra”: *la candela, el coco, los negritos*, etcétera. Por otro lado, dentro del conjunto de la música tradicional veracruzana además de los sones, tenemos en las fiestas decembrinas otro tipo piezas correspondientes al grupo de los villancicos navideños, como *Naranjas y limas* y las llamadas “Rumbas navideñas” como la *Canción del Viejo* y la *Canción del Gavilán*, ahora interpretadas como congas.

De acuerdo con Randal Kohl S. en algunos poblados de Veracruz el fandango está relacionado con las fiestas de diciembre ya que según este autor, “existen referencias con respecto a que en la tradición de “la rama”, terminando los versos religiosos, una o varias parejas comienzan a bailar generalmente con una *Bamba* o un *Siquisirí* dando inicio al fandango”.²¹¹ Por esto, no es raro encontrar referencias en las que se menciona que en Jalapa (México), en 1772 “se oyó un *Chuchumbé* endiablado en una iglesia, durante la celebración de la Navidad”.²¹² Sin embargo, actualmente esto sería inconcebible en otros poblados de la región, por lo que tampoco podemos generalizar que el fandango se celebra forzosamente al terminar las ceremonias religiosas.

Tenemos entonces que diferenciar entre la fiesta del fandango donde se interpretan sones que van acompañados del baile de tarima; de las fiestas religiosas donde se ejecutan

211 Randal Kohl S., *Ecos de “La Bamba”*: una historia etnomusicológica sobre el son jarocho de Veracruz 1946- 1954, Veracruz, Colección ataranzas, Instituto Veracruzano de Cultura, 2007, p.174.

212 Carmen Bernand, *op. cit.*, p. 99.

los villancicos y de las rumbas navideñas, un subgénero ejecutado por parrandas callejeras que comparte con los villancicos las fechas de celebración y el tema del aguinaldo, sin olvidar que para todos estos estilos se utilizan los mismos instrumentos.

Al respecto de estas “rumbas” Aguirre Tinoco se refiere a ellas como un género navideño que recorría las calles de Tlacotalpan a fines del siglo XIX:

Consistían en grupos de gentes del pueblo que portando congas y maracas, entonaban el siguiente estribillo:

Miren muchachos

al gavián

se lleva un pollo

tírenle un tiro

¡pum!

Complementando el acto con una pantomima, como si dispararan armas de fuego, el que hacía de “Gavián” cae a los pies de la persona a la cual todos rodeaban, y entonces ésta se veía obligada a repartir algún aguinaldo a la comparsa.²¹³

Nótese que Aguirre Tinoco describe esta “Rumba navideña” como “un género navideño” y como “grupos de gentes” en una situación dramática; mientras que para Delgado Calderón, la rumba es uno de los ritmos que acompañaban a *la canción del Viejo*. De aquí, podemos deducir que el la rumba en Veracruz es un ritmo que, aunque no está propiamente definido en una estructura musical escrita, como la rumba cubana, el pueblo ha aprendido a interpretarlo, reconocerlo y diferenciarlo del resto de sones y villancicos, por el método de oído. En este sentido, habría que entender a estas “Rumbas navideñas”, como el antecedente de la conga contemporánea veracruzana. Incluso hay que decir que este parentesco entre “rumbas” y “congas” no resulta tan extraño si consideramos que en La

213 Humberto Aguirre Tinoco, *op. cit.*, p.136.

Habana, la *Conga de carnaval* posee un ritmo establecido que contiene a la Clave de Rumba, (véase Anexo 1) clave también cercana a la tradición musical de los Yoruba, sólo que en la *Conga de carnaval*, la Clave de Rumba no se toca con “las claves” o “palitos” sino con “la campana” o el “cencerro”.²¹⁴

En la conga veracruzana no podemos hablar propiamente de una transición tan natural de la rumba a la conga como en el caso cubano, ya que por falta de interés, motivación o recursos para registrar o estudiar estos fenómenos musicales, no sabemos cómo era el ritmo de las esas antiguas rumbas navideñas en México, todo lo que sabemos por las descripciones de Aguirre Tinoco y Delgado Calderón, es que la “rumba” era un ritmo y también una forma de llamar a las agrupaciones de gente en una festividad como pasa con el tango, el fandango, la parranda, la conga y la comparsa.

Lo que ha derivado ahora como conga, es un estilo propio que por no encontrarse escrito en el formato de una partitura no carece de valor musical; de la misma manera sucede en los actos teatrales donde no hay un guión, sino situaciones interpretadas de manera espontánea e informal; ya que desde el momento en que una persona que va por la calle y se cruza con la comparsa de gente que lo rodea para pedirle el aguinaldo, y esta persona decide darlo o no y cómo hacerlo, desde ese momento ya es participante, es decir, estamos hablando de música sin partituras, de teatro sin proscenio, de una cinética que puede ser baile, teatro o danza, de un arte fuera de museos, galerías o circuitos comerciales, arte popular, pero este tema será tratado más adelante.

214 Michael de Miranda, *Conga: Cuban carnival.mov*, www.youtube.com/watch?v=xIGrT5NrXL0,
Fecha de consulta: septiembre 2013

El Ritmo

Dentro de las supervivencias africanas en América, han sido las expresiones musicales las que han permitido un proceso más complejo de integración y persistencia dentro de las sociedades históricas surgidas en el continente.²¹⁵ Y entre los rasgos musicales con que los africanos han contribuido a la formación de la música americana, en particular a la de América Latina, el ritmo posee una especial importancia.

“En toda serie de sonidos, las diferencias de duración, de intensidad, de tonalidad o de timbre se ordenan en ritmos por el ser humano.”²¹⁶ El ritmo es inherente a la naturaleza humana, es “condición esencial de la vida, tan misterioso como la vida misma y la energía cósmica.”²¹⁷ La naturaleza está siempre en movimiento y la repetición de ciertos patrones en los astros, en la tierra y en la vida no pasaron por desapercibidos para el hombre, quien a lo largo de su existencia ha dejado constancia de la necesidad de estudiar y registrar esos ciclos para ordenarlos y utilizarlos de manera eficiente y productiva para su sobrevivencia, implicando un desarrollo espiritual a partir del concepto como el de ritmo y armonía entre el ser, el espacio y el tiempo.

De acuerdo con la tesis de Pérez Fernández en la música mestiza o criolla mexicana se observan rasgos rítmicos que resultan ajenos al sistema rítmico hispánico y que tampoco son atribuibles al factor indígena. Para este autor, la rítmica binaria de la franja oriental americana es de origen africano y no europeo.²¹⁸ Por otro lado hablar de la música africana como tal es un tema complejo ya que se trata de un área bastante amplia en cuanto a lo étnico y lo musical, por lo que este “legado africano” tan generalizado en las culturas

215 Argeliers León. *Tras las huellas de las civilizaciones negras en América*. La Habana, Fuente Viva, 2001, p. 84.

216 Fernando Ortiz, *op. cit.*, 1965, p. 181.

217 *Ibidem*, p. 180.

218 Rolando Pérez Fernández, *op. cit.*, 1990, p. 125.

afroamericanas requiere de ciertos matices.

Mintz y Price sugieren que “[...] gran parte del problema con el modelo tradicional de la historia temprana de la cultura africano-americana radica en su visión de la cultura como una especie de todo indiferenciado. Dado el entorno social de las primeras colonias del Nuevo Mundo, los encuentros entre africanos de una veintena o más de sociedades diferentes entre sí, y con sus amos europeos, no puede interpretarse en términos de dos (o incluso varios diferentes) “cuerpos” de creencias y valores, cada uno coherente, funcional e intacto. En un principio, los africanos que llegaron al Nuevo Mundo no constituían “grupos”. De hecho, en la mayoría de los casos, sería incluso más preciso verlos como “multitudes” y, además, muy heterogéneas. Sin reducir la probable importancia de algún núcleo de valores comunes, así como la ocurrencia de situaciones en que pudieran haberse concentrado algunos esclavos de origen común, el hecho es que éstos no conformaban “comunidades” y sólo podían convertirse en comunidades mediante procesos de cambio cultural.”²¹⁹ Y continúan:

Lo que sin lugar a dudas compartían los esclavos en un principio era su esclavitud; todo –o casi todo– lo demás *tuvieron que crearlo ellos mismos*. Para que las comunidades de esclavos tomaran forma, tuvieron que establecerse patrones normativos de conducta, y estos patrones sólo podían crearse con base en formas particulares de interacción social.²²⁰

Con esto Mintz y Price refieren que los esclavos no pudieron transferir el complemento humano de sus instituciones tradicionales al Nuevo Mundo, sin embargo reconocen que transportaron en la mente enormes cantidades de conocimiento, información y creencias, y este punto es el que nos interesa.

219 Sidney W. Mintz y Richard Price, *op. cit.*, pp. 61-62

220 *Ibidem*.

En el caso de las influencias musicales, cabe aclarar que de acuerdo con Rolando Pérez Fernández, existe suficiente evidencia de que puede hablarse de una relativa homogeneidad entre las culturas musicales de los pueblos africanos que constituyeron a la integración de la población americana.²²¹ Coincidiendo con el musicólogo Joseph Howard cuando dice que “casi todos los esclavos africanos en el hemisferio occidental tuvieron su origen en la franja de territorio bastante homogénea musicalmente que va a lo largo de la costa occidental de África desde Sierra Leona hasta Angola”.²²² García de León agrega que:

Las influencias de la música musulmana, sobre todo en el norte de 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 hemiolía -o estilo sesquiáltero africano-.²²³

Según Pérez Fernández, los rasgos de descendencia africana presentes en la música mestiza mexicana son, en primer lugar, la presencia de numerosos patrones rítmicos y esquemas métricos tanto divisivos como aditivos, entre los que sobresale el denominado patrón estándar, indicio inequívoco del atavismo musical africano.

El esquema (2+2+3) + (2+3) ha sido llamado patrón estándar (standard pattern) debido a su gran difusión en África. En América Latina el mismo está también muy extendido y tanto en su forma ternaria original, como en sus diversas variantes binarizadas. Su estructura es tan característica que su sola presencia es capaz de revelar, de manera inequívoca, la contribución de los esclavos negros y sus descendientes a la formación de determinada música latinoamericana, pues la existencia del mismo en el continente

221 Rolando Pérez Fernández, *op. cit.*, 1990, p. 125.

222 Joseph Howard, *Drums in the Americas*, New York, Oak publications, 1967, p. 226.

223 Antonio García de León Griego, *op. cit.*, '2002, pp., 163-164.

sólo es atribuible al factor africano.²²⁴

En segundo lugar, el empleo de diferentes esquemas de subdivisión ternarios (tres en total) que al superponerse entre sí o a esquemas métricos aditivos crean el efecto denominado contrarritmo, así como el amplio uso de lo que hemos denominado recursos africanos de variación rítmica (véase anexo 1), tal como aparecen en la música africana o en la música de América Latina más apegada a esos orígenes étnicos: la de los cultos afroamericanos de Cuba, Brasil, Trinidad y Haití.²²⁵

Entre las características de la música negra están los desarrollos a partir de “microciclos”, los cuales pueden provenir de células rítmicas o sus combinaciones y derivaciones (claves). La repetición de estos motivos a los que se les atribuye cierto efecto hipnótico. Esto sucede en el son y en la rumba cubana con sus respectivas claves, y en el caso de México con el son y su clave de “café con pan” -por llamarle de alguna manera a esta constante rítmica-.

El papel preponderante del canto y los tambores; el ritmo en función de la dinámica del discurso musical; es inherente a esto, la polirritmia, la polimetría, más la presencia del elemento improvisatorio y la utilización preeminente de la forma antifonal de llamado y respuesta, son particularidades que al integrarse a las producciones hispanoamericanas sufrieron cambios y transformaciones en diferentes niveles durante el proceso de creación y recreación de la cultura.

El uso de la improvisación es otro elemento que explica la capacidad sincrética de los géneros americanos; este recurso, característico de la música y la lírica americana desde el siglo XVI, permite que los géneros y las especies se enriquecieran de manera constante. En el Caribe, la bimusicalidad parece haber antecedido a la fusión y al sincretismo

224 Rolando Pérez Fernández, *op. cit.*, 1986, p. 102.

225 Antonio García de León Griego, *op. cit.*, '2002, p. 229.

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 fueran hablantes bilingües que, poco a poco empezaron a sincretizar los elementos de ambas estructuras a partir de los componentes comunes.²²⁶

El uso del contrapunto, donde se muestran diversos grados de la polirritmia africana, 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: 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 donde alcanza la cultura africana en el campo de la música.²²⁷

Pérez Fernández destaca que en algunos lugares de México se conserva la práctica africana de realizar variaciones improvisatorias en la percusión.

Tenemos entonces en los cantos africanos dos tipos de ritmo: el ritmo libre y el ritmo en tempo estricto. En el ritmo libre la sensación de una pulsación básica regular está ausente: son cantos amétricos, en los cuales los acentos rítmicos están en dependencia de la naturaleza de la línea melódica y de los acentos del texto. El ritmo en tempo estricto, se basa en una pulsación regular, pero su presencia como un principio organizador puede exteriorizarse o articularse por medio del palmoteo de un idiófono.

228

226 *Ibidem*, p.163.

227 *Ibidem*, p. 123.

228 Rolando Pérez Fernández, *op. cit.*, 1990, p. 61.

Y por último, la binarización de ciertos ritmos ternarios,²²⁹ aunque en ocasiones sólo de manera parcial, es otro rasgo africano que debe añadirse a los ya enumerados. Según los musicólogos, la americanización de la música barroca se debe a la generalización sistemática de esas estructuras rítmicas. La reproducción no es copia fiel del original ya que los acentos de los tiempos fuertes y débiles se desplazan según los instrumentistas. En este proceso de americanización, los esclavos negros y los libertos han desempeñado un papel fundamental dando a las percusiones una relevancia que no tenían en Europa y creando células rítmicas nuevas caracterizadas por las notas sincopadas, a contratiempo, y por las suspensiones (prolongando una nota que forma parte de un acorde sobre el siguiente, produciendo disonancia).²³⁰

Alejo Carpentier relata sobre este aspecto que en numerosas crónicas y artículos de periódicos coloniales se hablaba de la creciente preferencia que se tenía por las “orquestas de color”. Se decía que en referencia al baile ciertas contradanzas “gustaban más” cuando las tocaban los pardos.

Blancos y negros ejecutaban las mismas composiciones populares, pero los negros añadían un acento, una vitalidad, un algo no escrito, “que levantaba”. [...] El negro se escurría, inventando, entre las notas impresas. El blanco se atenía a la solfa. Gracias al negro comenzaban a insinuarse, en los bajos, en el acompañamiento de la contradanza francesa principalmente, una serie de acentos desplazados, de graciosas complicaciones, de “maneras de hacer” que creaban un hábito, originando tradición.²³¹

Para resumir, diremos que, en las características rítmicas de la música latinoamericana, los

229 Para abundar en el tema véase: Rolando Pérez Fernández, *op. cit.*, 1986, y del mismo autor, “El son Jarocho como expresión afroestizada”, *Musical cultures of Latin America Global Effects, Past and Present* (Proceeding of an International Conference), en *UCLA Selected Reports in Ethnomusicology*, XI. ed. Steven Loza, 39-56. Los Angeles: University of California Los Angeles, 2003.

230 Antonio García de León Griego, *op. cit.*, 2009, pp. 89-90.

231 Alejo Carpentier, *op. cit.*, 1972, p. 141.

ritmos coloniales son predominantemente hispánicos y están tipificados en el metro dual de tres por cuatro, seis por ocho; a la vez que la influencia negra aporta la sincopación casi invariablemente dentro de un compás de dos por cuatro.²³²

La estructura binaria 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.²³³

En general, en la escritura occidental de la músicaailable afrolatina, abundan el tresillo, el quintillo, la hemiola o sesquiáltera, la síncopa, los patrones binarios, ternarios, compuestos, polirrítmicos, arrítmicos, amalgamas, además del elemento básico y casi imprescindible de la improvisación. (Para una lectura más especializada sobre el tema, se recomienda revisar los anexos).

Por otro lado, mucha de la música latinoamericana de descendencia africana es ágrafa, los ritmos sobreviven en la memoria por medio de soniquetes, como sucede con el “café con pan” del son mexicano o el “papa con yuca” del *currúao* o *abozao* del pacífico colombiano, por citar algunos ejemplos.

En el caso de la conga mexicana el ritmo no está propiamente establecido en una clave o frase musical constante y generalizada, tampoco se determina entre lo binario o lo ternario, es un estilo nuevo que encuentra en su búsqueda de identidad un juego de combinaciones entre lo tradicional y la innovación, además de la basta y amplia riqueza musical que ha heredado.

Y hablando de las composiciones del grupo Chuchumbé, *La Conga del Viejo* y *La*

232 Nicolas Slonimsky, *Music of Latin America*, New York, Thomas Y. Growell Company, 1946, p. 55.

233 Antonio García de León Griego, *op. cit.*, p. 161.

Conga de san Benito, podemos decir que es un estilo que permanece dentro de los compases de 6/8 y 3/4 con pulso binario; destaca la clave de “café con pan” sobre todo en las percusiones, el pandero, el cajón peruano y la quijada de burro. En el caso particular de *La Conga del Viejo*, hay una relación entre la melodía vocal y el rasgueo las jaranas que coincide con el patrón (2+3)+ (3+2+2) en la primera frase, es decir, si consideramos la regla de nota por sílaba como sucede en muchos sonos, tenemos la siguiente fórmula:

(U- na + li- mos- na) + (pa- ra_ es- te + po- bre + vie- jo)

(2 + 3) + (3 + 2 + 2)

De esta manera, tenemos que los acentos fuertes en el texto van generando una frase rítmica, la que a su vez se modifica y acomoda a un ciclo repetitivo, y de ahí se parte para ir conformando la melodía. Lo que sucede en las composiciones populares, es que teniendo una base rítmica, caben *n* cantidad de juegos de variación, improvisación y recomposición melódica, armónica, tonal, y lírica, lo que demuestra en la pieza su carácter libre, versátil e inagotable en cuanto a recursos musicales y poéticos.

En *La conga del Gavilán* de Patricio Hidalgo, es evidente la presencia de la conga (instrumento) y la Clave de Rumba; mientras que en las composiciones de años atrás como *La Conga del Viejo* y *La Conga de san Benito* no hay una inclinación deliberada hacia la música cubana, pues este compositor no escribe su música en partituras con un compás, pulso, ritmo, clave, tono o frecuencia armónica establecida; para la composición de *La Conga del Viejo* y *La conga del Gavilán*, se partió de melodías que se han cantado por generaciones en el puerto de Veracruz y sus cercanías, estas melodías se adaptaron sobretodo el compás de 6/8 tan característico de muchos sonos del fandango, además de que se sumaron elementos que coinciden y reafirman los elementos rítmicos estandarizados por los estudiosos de la música latinoamericana.

La Conga de San Benito y las plantas literarias: *el aguinaldo, el villancico de negros, guineos y negrillas.*

De acuerdo con Patricio Hidalgo, *La Conga de San Benito* se compuso en base a una grabación que Antonio García de León Griego le dio a conocer y de ahí, él hizo su propia interpretación. Entre los versos principales que retoma Patricio Hidalgo para esta pieza están los siguientes: “Déme mi aguinaldo/ Y aunque sea poquito/ Una vaca gorda/ Con su becerrito”. Estos mismos versos fueron escritos por el maestro de capilla Juan Gutiérrez de Padilla²³⁴ en forma de negrillas, en el siglo XVII.

Las negrillas, también llamadas guineos²³⁵ o villancico de negros, “un subgénero de villancico muy popular en España y sus colonias en los siglos diecisiete y dieciocho”.²³⁶ El villancico es el estilo musical por excelencia del barroco español, era obligatorio para los maestros de capilla en las catedrales y muy recurrido para las fiestas de *Corpus* y de Navidad. Ya hemos dicho que estas fiestas significaron la integración de la comunidad negra en las actividades religiosas de la mayoría blanca, y por ende el negro aportó en el

234 Málaga, España 1590- Puebla México 1664. Alumno y sucesor del compositor portugués Gáspar Fernández, Maestro de Capilla de la Catedral de Puebla desde 1622. Manejaba una fábrica de instrumentos musicales que se vendían en Guatemala en la cual trabajarían negros esclavos, como era común en la Nueva España. Compuso los villancicos *Tambalagumbá (1657)*, *¡Ah, siolo flasiquilyo!(1653)*, y otras obras. Véase Nelson Hurtado, *Tres cuadernos de Navidad Juan Gutiérrez de Padilla*, Caracas, Fundación Vicente Emilio Sojo- Cinac, 1998, 370 pp.

235 Los guineos se reconocen como “Baile de negros”. Se mencionan junto con el Cumbé, Paracumbé, Gurumbé, Guirigay, Zarambeque o Gurujú, entre otros, desde el siglo XV en la literatura castellana de Rodrigo de Reinosa. Véase Marcella Trambaioli. “*Apuntes sobre el guineo o baile de negros: tipologías y funciones dramáticas*”, en *Memoria de la palabra. Actas del VI Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas del Siglo de Oro* (Burgos- La Rioja, 15-19 de junio del 2002), ed. María Luisa Lobato y Francisco Domínguez Matito. Madrid, Frankfurt am Main, Iberoamericana Vervuert, 2004, Vol. II, pp. 1773-1783, p. 1773.

236 Carolina Santamaría, “Negrillas, Negros y Guineos y la representación musical de lo africano”. Bogotá, D.C. Colombia, *Cuadernos de Música Artes Visuales y Artes Escénicas*, Bogotá, Colombia, 2 (1): 4–20, Octubre 2005–Marzo 2006. Pontificia Universidad Javeriana. 2005, p. 4.

villancico además de su música y cinética, su lírica, cultivada tanto en España como en América, ejemplo de esto son los llamados villancicos de negros, donde se puede oír en su hablar *bozal*, un estilo literario que forma parte del acervo hispano-africano.

La *Conga de San Benito*, como su nombre lo indica, está dedicada al santo patrono negro cuyo culto en la Nueva España ya existía por lo menos desde 1599, fecha en la que se funda la cofradía de San Benito de Palermo en la ciudad de México.²³⁷

San Benito de Palermo nació en San Fratello, un barrio de los alrededores de Mesina en 1526. Sus padres descendían de unos esclavos traídos de Etiopía, por lo que también se conocía al Santo con el nombre de Nigero. A los veintiún años Benito fue insultado públicamente a causa de su color de piel, un ermitaño de la comunidad de Jerónimo de Lanza observó la escena y al ver la paciencia y dignidad con las que el joven negro manejara la situación, le invitó a unirse a su comunidad eremítica, misma que seguía la regla de San Francisco, ahí trabajó como cocinero pero ganó fama por sus curaciones milagrosas. Murió en Palermo, Sicilia, en el año de 1589. Fue beatificado en 1743 y canonizado en 1807. Tuvo varios milagros en vida y *post mortem* que beneficiaron a las mujeres que tenían problemas en el parto, lo que explica el relevante papel femenino que desempeñaron en sus cofradías y hermandades en todo el territorio de la monarquía hispana, al grado de que en la Nueva Veracruz existió incluso el cargo de la “madre mayor”.²³⁸

La constitución de cofradías²³⁹ fue uno de los mecanismos más importantes para la

237 Estela Roselló Soberón, *op. cit.*, p. 232.

238 Estela Roselló Soberón, “Las fiestas religiosas de la cofradía de San Benito de Palermo: herencia medieval en la sociedad barroca novohispana del siglo XVIII”, En *Textos medievales: recursos, pensamiento e influencia trabajos de las IX Jornadas Medievales*, Aurelio González, Lillian von der Walde Mohen, El Colegio de México, UNAM, UAM, editado por Concepción Company Company, 2005, p. 388.

239 La cofradía funcionaba como un instrumento fundamental para la evangelización de los negros y

evangelización de los negros mulatos, esclavos y libres, ya que la condición étnica y racial fue otro de los factores para la integración de dichas solidaridades.

En ciertas ocasiones como en la de san Benito u otras festividades (entradas de algún virrey, Los Reyes, fiesta del santo patrono de la cofradía) se les permite ir con sus instrumentos. Los negros (como los ingas o los muisca o los mexicanos) [sic] tienen también sus “reyes” y sus “reinas”. En estos acontecimientos locales las cofradías de los Congos desempeñan un papel crucial en toda América y han dado origen a las congadas (Brasil, Caribe, Río de la Plata).²⁴⁰



Sin título 3

mulatos. Evangelizar significaba hispanizar, homogeneizar las conciencias de los súbditos para poder inducir y controlar sus conductas y comportamientos dentro del orden social tridentino. La cofradía de san Benito se encargó de difundir un código de valores, y creencias monárquicas y católicas entre todos sus miembros. Dos de las vías más importantes para hacerlo fueron, por un lado, la celebración de fiestas religiosas para sus santos, santas, vírgenes y mártires y, por otro, la administración de los santos sacramentos. *Ibíd.*, p. 234.

240 Bernard Carmen .op. cit., p. 96.



Congado, 1835

En Veracruz los cofrades de esta corporación celebraban a su patrono el 4 de abril, día de María Magdalena, difiriendo y coincidiendo con otros países latinoamericanos como Cuba, Nicaragua, Venezuela, Uruguay, Brasil y Argentina, esto debido a que San Benito no fue canonizado oficialmente sino hasta 1807, por lo que se careció mucho tiempo de una fecha propia para festejarlo.

En Venezuela por ejemplo, se reconoce la misma fecha que en México para el santo, aunque en la región Atlántica, en pueblos como Zulia, Mérida y Trujillo celebran desde la madrugada del 27 de diciembre. En Bobures, Palmarito, El Batey, Santa María, Gibraltar, y otros pueblos se le celebra al santo desde el 28 y 29 de diciembre hasta el 6 de enero. En el sur del Lago de Maracaibo²⁴¹ se realiza un ritual de festejo colmado de música

241 Maracaibo fue uno de los puertos más importantes de Venezuela durante la Colonia y estuvo estrechamente vinculado con México gracias a la feria del cacao de Jalapa, que a mediados del XVIII llegó a significar el 64% del comercio veracruzano. Antonio García de León Griego, *op. cit.*, 2002, p. 173.

frenética y danza, que consiste en manifestaciones callejeras con tambores²⁴², llamados chimbángueles,²⁴³ ya que según la tradición, a este santo le gusta mucho la parranda, el baile, la música y las bebidas.

En Montevideo, otro puerto importante para los traficantes de esclavos, su capilla más antigua (1761) lleva el nombre de este santo y se le celebra con tambores de candombe el 6 de enero junto con el rey mago negro Baltasar, también llamado San Baltasar.²⁴⁴

En Atibaia, Brasil también se celebra a san Benito y a Nuestra Señora del Rosario en las congadas que van del 25 de diciembre al 6 de enero. La iglesia de Nuestra Señora del Rosario de Atibaia fue construida en 1763 y terminada en 1817 por los esclavos que no podían asistir a la iglesia principal de Atibaia, y “desde hace 200 años las congadas se reúnen fuera de la iglesia de Nuestra Señora del Rosario en la madrugada, vestidos con uniformes de color escarlata verde, azul, rosa o blanco, y portando espadas banderas e instrumentos musicales.”²⁴⁵

En la Nueva Veracruz la cofradía de San Benito de Palermo se erigió alrededor de

242 Estos tambores se tocan con baqueta como en los bateys de Haití, República Dominicana; el candombe uruguayo y los Yuka en Cuba.

243 Los chimbángueles son el nombre con que se designa a los tambores que originalmente resonaban para enaltecer a la divinidad Ajé, la cual fue unificada con la imagen del San Benito también conocido como el “Moro”. El culto de San Benito es el resultado de un crisol de culturas, en el que predomina el aporte africano, pero también podemos encontrar elementos europeos e indígenas. Es muy posible que la música sea un aporte de los Imbangalas de Angola, mientras el instrumento es una herencia de los carabalí, pues los tambores chimbángueles, en su morfología organológica, son muy similares al “bonkó enchemillá”, tambor utilizado en la música procesional de la sociedad secreta Abakuá, lo que nos indica una afinidad cultural entre ambos cultos. En Carlos Suárez, *Los Chimbángueles de San Benito*, Venezuela, Fundación de Etnomusicología y Folklor FUNDEF, Consejo Nacional de la Cultura, 2004.

244 “El día de Baltasar el Rey Mago se celebra el 6 de enero no solo en Uruguay y Paraguay, pues en Cuba y Puerto Rico antiguamente se le llamaba Pascua de Negros, esta tradición fue muy difundida en Etiopía y Sudán.” <http://candombe.info/Personajes.html> Fecha de consulta noviembre 2013

245 Fuente: <http://forosdelavirgen.org/451/nuestra-señora-del-rosario-de-atibaia-brasil-27-de-diciembre/> Fecha de consulta: diciembre 2013

1636, teniendo como fundadores 91 mujeres y cinco hombres, siendo sus miembros, negros y negras, mulatos y mulatas, libres y esclavos, criollos y bozales que tenían la obligación, entre muchas otras, de celebrar cinco fiestas a lo largo del año.²⁴⁶ Estas celebraciones eran las del propio San Benito, la de María Magdalena, el Día de Reyes, la fiesta de Todos los Santos y una procesión de Luz y sangre que debía sacarse los lunes de cada Semana Santa.²⁴⁷

Con las celebraciones religiosas de las cofradías de negros y mulatos se plasmaron el tipo de manifestaciones, propias de una religiosidad católica que, no obstante, en el puerto de Veracruz habían cosechado mala fama en toda la Nueva España, de tal manera que “las máscaras, los cantos y bailes, el ritmo de los tambores y las sonajas, las carcajadas producto de la alegría, el relajo, la sensualidad y la embriaguez daban a las fiestas de negros un carácter carnavalesco que, en ocasiones, preocupaba y disgustaba a las autoridades civiles y religiosas”.²⁴⁸

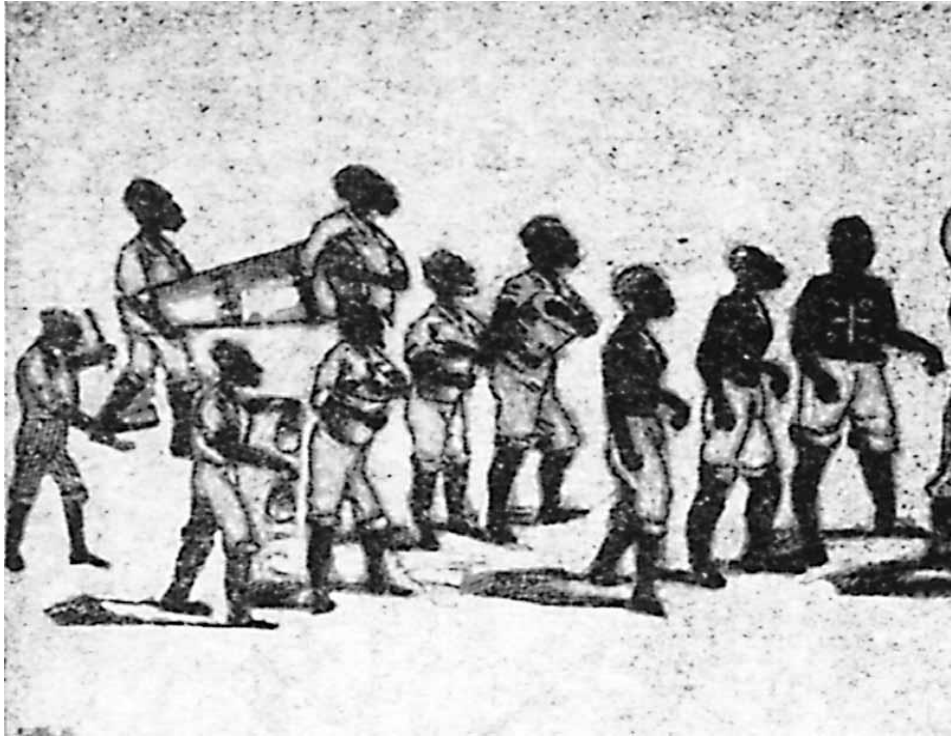
En el puerto de Veracruz el Día de Reyes los cofrades de San Benito salían a la calle con música de arpas, cencerros, tambores de tronco hueco y cuero de buey, en cuadrillas para pedir el aguinaldo a su amo, el Rey. Entre disfraces, máscaras y sombreros puntiagudos los esclavos recorrían las calles divirtiendo a la población con sus saltos maromas, bailes, y cánticos.²⁴⁹ Ese día se elegía a un fundador o una fundadora para cobrar las cuotas y limosnas.

246 Estela Roselló Soberón. “La cofradía de negros: una ventana a la tercera raíz. El caso de San Benito de Palermo”, tesis de licenciatura en historia, México, UNAM, FF y L, 1998, p. 50.

247 Estela Roselló Soberón, *op. cit.*, 2005, p.385.

248 *Ibidem.*

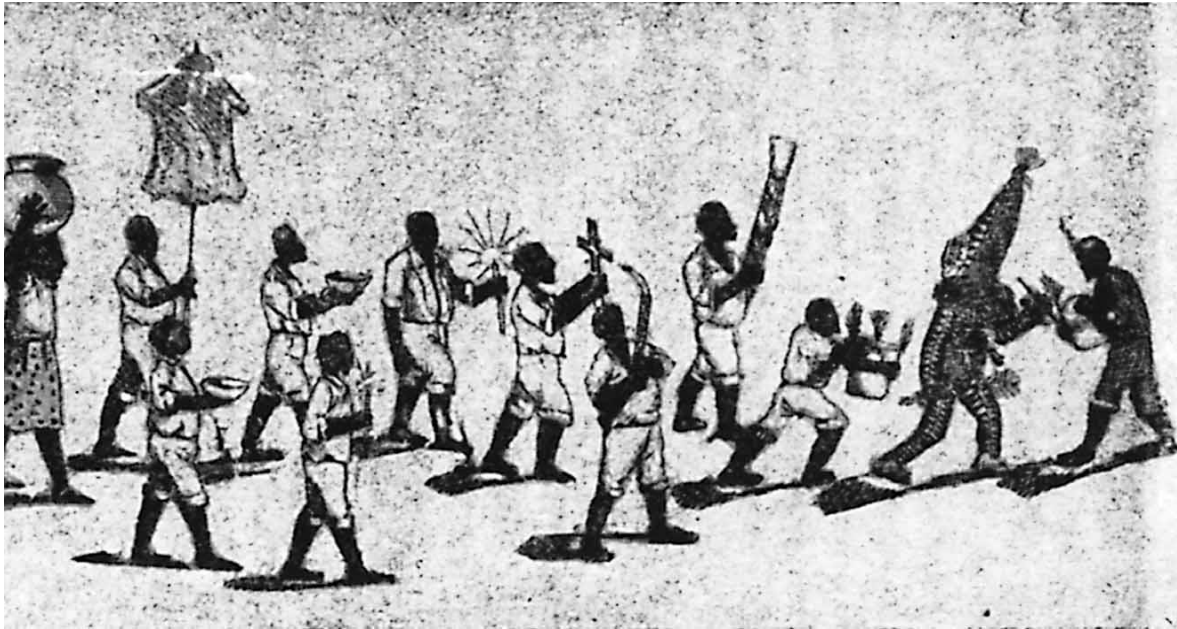
249 *Ibidem*, p.386.



La procesión de los Abakuá en Cuba

En Cuba a este tesorero en la sociedad Abakuá se le denominaba *Kundiabón*. “En tiempos de España, cuando los ñañigos el seis de enero iban a bailar y a buscar su aguinaldo, vestidos de Iremes, al Palacio del Gobernador, el Kundiabón era quien recogía y guardaba las monedas que le regalaban a él. En cada casa rica les daban dinero. Luego, legalmente las monedas se repartían entre todos, o de acuerdo al general, Kundiabón las retenía para afrontar los gastos de la Potencia o resolver las dificultades que atravesasen los moninas.”²⁵⁰ De igual manera que el Kundiabón en Cuba, en la nueva Veracruz el “fundador” o “fundadora” cobraba mensualmente las cuotas de los cofrades, para reserva de alguna necesidad como enfermedades, problemas con la justicia, o gastos de defunción.

250 Castellanos Isabel & Castellanos Jorge. *Cultura Afrocubana*, tomo 3, Miami, Universal, 1992, p. 236.



Al igual que en México, en Cuba el aguinaldo lo pedían los negros en la fiesta de “Día de Reyes”, de acuerdo con Fernando Ortiz, aquella costumbre de festejar con bailes y música, les venía de tradición al celebrar todos los acontecimientos importantes; desde un plenilunio; al terminar la cosecha, los solsticios, el año nuevo, etc. “La enumeración sería larga y ociosa. Todas esas saturnales se fueron refundiendo en Cuba, en la única que les fue lícita, en el Día de Reyes”.²⁵¹

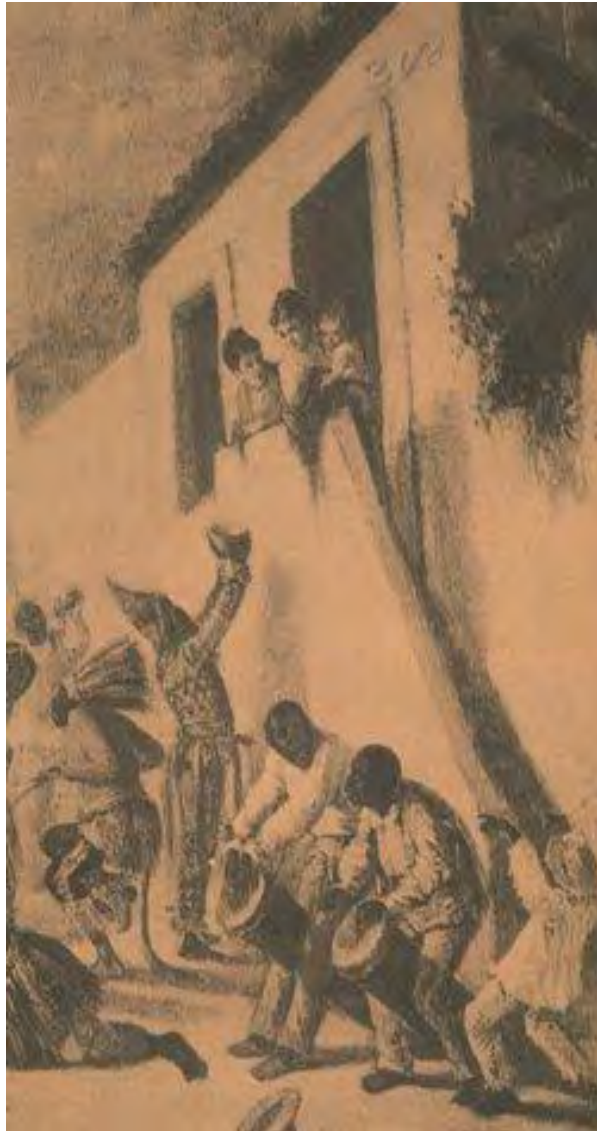
Y sobre la costumbre de los negros de salir en procesión a las calles, el mismo autor apunta:

En las Bermudas y en la Antilla inglesa de St. Kitts, los negros desde Nochebuena hasta Año Nuevo bailaban todos los días en la calle, ataviados con máscaras y trajes grotescos. Otros negros llevan cuernos, otros semejan indios, etc. Allí se ven hombres vestidos de mujer, y otros andando en zancos, como se acostumbró en Cuba.²⁵²

251 Fernando Ortiz, *op. cit.*, 1960, p. 27.

252 *Ibidem.* p.23.

Día de Reyes en La Habana



La tradición del aguinaldo abarca desde Puerto Rico, siguiendo la ruta del *situado* hacia, las islas de Barlovento, Trinidad, en el oriente de Venezuela, la isla de Margarita y el puerto de Cumaná, la franja costera del Golfo de México en las costas de Barlovento y Sotavento de Veracruz, Tabasco y Campeche. Tanto en el género *jibaro* puertorriqueño, en las *parrandas* de Trinidad y Venezuela, así como la tradición de *Ramas* en la costa del golfo mexicano,

las coplas son en cuartetos hexasílabos (ABAB)- y estribillos recurrentes y alternados, de tema religioso.²⁵³

De acuerdo con López Cruz, “Las coplas que en Andalucía se llaman playeras acá se llamarán villancicos y aguinaldo.”²⁵⁴ En España la costumbre del villancico era antigua, y se catalogan cuatro tipos: el secular, cultivado en la corte; el religioso, usado para el culto en las iglesias; el teatral, atado a las representaciones escénicas; y el popular, asociado con festividades multitudinarias realizadas en fechas importantes como Navidad y Año Nuevo.²⁵⁵

En el teatro medieval español y en los autos de nacimiento, se desarrollaba siempre una escena final en torno del lírico villancico. “un rústico frente a las figuras del Nacimiento, canta uno o más villancicos monologando. Entonces los otros pastores lo rodean, bien repitiendo el villancico o usándole como estribillo de sus cantares. De igual manera, ya entrado el Renacimiento, lo usaron en composiciones dramáticas para ser representadas en Navidad, Juan del Encina, Gil Vicente, Lucas Fernández y otros.”²⁵⁶

El villancico constituía la única sección del servicio religioso que exhibía dialectos y la representación de personajes de los diversos grupos étnicos -gallegos, jácaros (rufianes), asturianos, gitanos e indios-, e incluso algunas veces el villancico teatral se presentaba en tablados populares a la salida de misa; en otras palabras, podía convertirse en un espectáculo escandaloso que amenazaba la solemnidad y el recato que se debía tener en la casa de Dios. A finales del siglo dieciséis, el villancico parece haberse convertido en un

253 Antonio García de León Griego. *op. cit.*, 2002, p. 185.

254 Francisco López Cruz, *El aguinaldo en Puerto Rico (su evolución)*, San Juan de Puerto Rico, Instituto de la Cultura Puertorriqueña, 1972, p.6.

255 Carolina Santamaría, *op. cit.*, p. 8.

256 Francisco López Cruz, *op. cit.*, p. 7

arma de doble filo para la Iglesia, atraía a la gente a la ceremonia religiosa, pero con costos muy grandes en términos de disciplina.²⁵⁷

En América las fiestas religiosas por su carácter gozoso y carnavalesco, tuvieron una gran aceptación entre las masas integradas por los diferentes grupos étnicos del imperio español, cuya devoción se expresaba a través de distintas formas. Entre ellas, la poesía popular cantada en forma de coplas, en las que se divulgaba el nacimiento de Cristo, la llegada del Año Nuevo y la Epifanía entre otros temas del Cancionero Sagrado. Las formas literarias de este cancionero se popularizaron en España y en América en los siglos XVI y XVII. La copla, como poesía lírica popular, se arraiga fuertemente en la vida de la colectividad hispánica, lo que permitió que se recreara en ambientes cultos por poetas de reconocido prestigio, tales como Lope de Vega, Luis de Góngora, Francisco de Quevedo, y Cervantes. Desde fines del siglo XVI se popularizaron las décimas en todas sus variantes, predominando las escritas por Vicente Espinel.²⁵⁸

De esta adopción de ambientes cultos se derivaron preferencias literarias tales como las seguidillas, la cuarteta libre y romance, la redondilla, las quintas, los sextetos (generalmente octosílabos), la octava real, la ensalada, el villancico y otras variantes que conforman los cánones poéticos cultos y populares del Siglo de Oro. Hoy reproducidas en el mundo rural hispanoamericano.

257 Carolina Santamaría, *op. cit.*, p. 9.

258 En toda la cuenca caribeña predomina la décima espinela cantada con plantas musicales de 6/8 y se contiene en especies como la guajira cubana, el joropo venezolano y las variantes de huapango en México. Una forma poética tan hispánica como la décima espinela, cabe perfectamente dentro del marco rítmico de un guaguancó o una rumba”. Antonio García de León Griego, *op. cit.*, 2002, p. 65. Las décimas cubanas tienen un origen canario y constituyen la poesía del campesino guajiro. Su presencia en la rumba afrocubana se origina posiblemente a comienzos del XX, con las migraciones rurales a la ciudad, aunque según otros estudiosos aparece ya en 1830 entre los esclavos domésticos, que cantaban el “llanto”, un punto cubano utilizando una pequeña guitarra, el triple. Carmen Bernand, *op. cit.*, p. 102.

La importancia de los trovadores populares que se dedicaran al cultivo en campo abierto de esas plantas poéticas de los jardines culteranos, sólo se explica en función de su dimensión comunitaria, característica que permitió la conservación y el cuidado de estas mismas plantas para que llegaran hasta la actualidad.²⁵⁹

De acuerdo con Saldívar en la segunda mitad del siglo XVIII ya se usaba el término *copla* aplicado a la letra y se da como nombre definitivo el de *son* a las producciones musicales del pueblo “la palabra *son* aplicada a la música se utilizó por primera vez oficialmente en 1766 al prohibirse en baile y coplas.”²⁶⁰ Esta relación entre la poesía y la música se hace presente en todo el gran Caribe, con los villancicos.

En Puerto Rico las formas poéticas tradicionales del *aguinaldo*²⁶¹ fueron la *copla* y la *décima*, para cantar el aguinaldo el campesino prefirió el metro hexasílabo. López Cruz, registra lo que los trovadores llamaban cantar a lo divino y a lo humano en una muestra de 1843 del poeta Vassallo:²⁶²

Aquí está la <i>trulla</i>	A la media noche	Naranjas y limas,
del año pasado,	y al rigor del yelo,	limas y limones
que viene a pedirnos	entre humildes pajas	más vale la Virgen
le dé su <i>aguinaldo</i>	nació el Rey del Cielo.	que todas las flores

259 Octavio Contreras Hernández, *op. cit.*, p. 122.

260 Confundiéndose después la denominación al hablarse de música, letra y baile. Llegando a determinarse particularmente como un ritmo. *Ibidem*, p. 132.

261 El aguinaldo existe en Puerto Rico como un estilo de música jíbara muy viva y alegre que se utiliza primordialmente durante fiestas y celebraciones, sobre todo en las navidades, cuando los grupos llamados parrandas tocan por las calles de casa en casa. La instrumentación consiste en el cuatro puertorriqueño, (instrumento de cinco cuerdas dobles derivada de la guitarra española), la guitarra y varios instrumentos de percusión. Uno de los elementos más sobresalientes de este género es la habilidad del cantante de improvisar décimas complejas al momento, además del virtuosismo de tocar el cuatro. Mauleón- Santana, *op. cit.*, p. 120.

262 Francisco López Cruz, *ibidem*, p.11, (fragmento).

En México esta tradición desarrollaría sus propias particularidades en la fiesta de *La Rama*, y como podemos ver en la descripción de Aguirre Tinoco, en el verso de “Naranjas y limas” el mexicano cambia el verso puertorriqueño “más vale la virgen”, por el de “más linda es la virgen”:

Entrada la Colonia, banderas, aguinaldos, vítores, luces y hogueras, eran acompañados de estos cantos navideños, (“Naranjas y limas/limas y limones/más linda es la virgen/ que todas las flores”) villancicos y arrullos al niño Dios.²⁶³

García de León comenta que una de las fuentes de origen del aguinaldo “visible aun en Venezuela y Veracruz, es el aguinaldo gallego de tradición oral navideña”²⁶⁴ y que “la preferencia hacia el metro hexasílabo es un rasgo del villancico hispánico que se remonta al siglo XVI, cuando predominaba esta forma, aun cuando existían también villancicos octasílabos, que poco a poco fueron abandonados”.²⁶⁵

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-.²⁶⁶

De acuerdo con Behague, el villancico del siglo XVII se construye “con un ritmo vivaz de

263 Humberto Aguirre Tinoco. *op. cit.*, p.129.

264 Antonio García de León Griego, *op. cit.*, 2002, pp. 186-187.

265 *Ibidem*, p. 186.

266 Antonio García de León Griego, *op. cit.*, 2002, pp.49- 50.

6/8 con continuos efectos de hemiola a 3/4; con fa o do mayor como tonos casi exclusivos; y la práctica responsorial de solistas versus coro”.²⁶⁷ Para este autor, Juan de Araujo (1646-1712) “logra sus efectos más originales con dialectos pseudo negros y “gitanos” en sus villancicos y jícaras, tales como el villancico de Navidad “Los coflas desde la estleyae”, cuyo impulso rítmico resulta del uso sistemático de la síncopa.”²⁶⁸ Behague ha sugerido que la reutilización de elementos de tradición africana por compositores de los siglos XVI al XVIII proporciona un ejemplo temprano, aunque descolorido, de la herencia musical afroamericana del área.²⁶⁹ Entre estos elementos están la síncopa, la simultaneidad métrica y la práctica responsorial.” La utilización de síncopas y hemiolas crean la sensación de polimetría, de uso constante en la música de los villancicos de negros.²⁷⁰ En un estudio realizado por José V. González Valle (1992) se propone que la alteración entre 6/8 a la que se le da el nombre técnico de sesquiáltera, apareció históricamente como consecuencia natural del cambio de acentuación que se dio entre la poesía latina y la emergente poesía en lengua castellana. En esta última la versificación se hace en términos de regularidades del acento, mientras que la poesía en latín se basa en la longitud de las sílabas. En consecuencia, la sesquiáltera no sería una característica exclusiva de los villancicos negros sino más bien un rasgo que aparece comúnmente en todo el corpus del villancico.²⁷¹ Por ejemplo, si en una quarteta hexasílaba sucede que, en lugar de haber seis sílabas, hay siete; entonces la voz, al igual que una nota en un instrumento musical, se acorta en forma de

267 Gerard Béhague, *La música en América Latina*, Venezuela, Monte Ávila Editores, 1979, pp. 46-52

268 *Ibidem*.

269 *Ibidem*, p. 43.

270 Gerardo E. Meza Sandoval, “Villancico de Negros, una ventana por donde se ve e integra al otro”, Instituto Tecnológico de Costa Rica, *Comunicación*, Vol. 18, Núm. 2, agosto-diciembre, 2009, pp. 13-21. p.18

271 Carolina Santamaría, *op. cit.*, p. 13.

síncopa para encajar dentro de la métrica.

Los villancicos de negros pretendían retratar a los esclavos africanos imitando su música y su manera de hablar. El villancico de negros “daba voz a personajes africanos que hablaban en una temprana variedad criolla del castellano o el portugués, a veces mezclando algunas palabras sueltas de las lenguas yoruba o bantú”,²⁷² así como onomatopeyas y jitanjáforas, en donde el efecto a la vez lingüístico y estético del poema reside fundamentalmente en la estructura acústica del mismo. Es un poema para ser escuchado como música impresionista, más que para ser inteligido, es decir, importa más la “melodía” que la “letra”. Estas negrillas también tendían a “incorporar los fuertes esquemas rítmicos de percusión que eran considerados como típicos de las danzas africanas, así como efectos antifonales y de responso entre solistas y el tutti, que eran frecuentemente asociados con las ejecuciones vocales, de la tradición africana”.²⁷³ El ejemplo más temprano de notación de este subgénero puede encontrarse en la “ensalada” *La Negrina* del compositor catalán Mateo Flecha el Viejo, escrita probablemente en 1535 o 1536²⁷⁴ y de donde proviene la negrilla “San Sabeya gugurumbé a langandanga, gugurumbé, gurumbé”²⁷⁵, que sirvió como

272 Camilo López García, “Guineos, Negros, Negrillas o Villancico de Negros”, *MusicaAntigua.com Revista de música antigua*, miércoles 31 de octubre, 2012. www.musicaantigua.com/guineos-negrillas-o-villancico-de-negros/ fecha de consulta: febrero 2013

273 *Ibidem*.

274 Natalie Vodovozova, *op. cit.*, p. 43.

275 De acuerdo con Fernando Ortiz, “el cucumbé o gurumbé es un baile muy popular entre los afrohispanos del siglo XVII.” Citado por Ambrosio Rabanales, “Relaciones asociativas en torno al “canto negro” de Nicolás Guillén”, *Onomázein*, núm. 8, 2003, pp.99-126, Pontificia Universidad Católica de Chile, p.113.

Este vocablo aparece también en el son veracruzano de Los Negritos y en Bogotá Colombia en una composición del siglo XVII de Joseph de Cascante “Al plimigio que adornamo/ hazele fiesta quelemo; / pues bailemo usia, / la pranta se mueve/ de alegre que sa/ gurumbé; / ¡la gala se la yeva/ soó Manue! Cucua”. En Natalie Vodovozova, *op. cit.*, p. 43.

modelo de muchos ejemplos posteriores del Nuevo Mundo, como Gaspar Fernández, Juan Gutiérrez de Padilla, Antonio Salazar, entre muchos otros, en los siglos XVI, XVII, XVIII.

De esta manera tenemos que la *Conga de San Benito*, en la versión de Patricio Hidalgo mantiene algunas *negrillas* originales escritas por Juan Gutiérrez Padilla, las cuales evocan los cantos que los miembros de la cofradía de San Benito de Palermo solían cantar el Día de Reyes:

Santo san Benito	Déme mi aguinaldo	Tumbucutú, cutú
Tu gran fe me guía	Y aunque sea poquito	Ahora bailaremos
Somos los negritos	Una vaca gorda	Pa'que no espantemos
De tu cofradía	Con su becerrito	Al niño Jesús ²⁷⁶

El último verso de Gutiérrez Padilla recuerda el *Entremés de los negros* (1602) del actor y dramaturgo granadino Simón Aguado donde se festejan las bodas de “Gasipar / y Dominga de Tumbucutú”. En esta obra los esclavos defienden las pasiones humanas y Gaspar es un esclavo libertario, un crítico de la sociedad y de las costumbres que le han tocado vivir, y este es también un rasgo característico del villancico.

La figura del negro como personaje cómico fue una creación de la literatura portuguesa que pasó luego al teatro español, apareció en el teatro desde los comienzos del siglo XVI con Gil Vicente y llegó al protagonismo escénico con los autores más prominentes del escenario ibérico, como Lope de Vega (1562–1635) y Calderón de la Barca (1600–1681). Aunque existen testimonios de la lírica de los negros en el siglo XVI con los que se pueden establecer dos grupos de cantos de negros, entre ellos los cultos y artificiosos hechos por "villanciqueros" (poetas blancos a sueldo) y otro grupo de canciones

276 Estela Roselló Soberón, *op. cit.*, 2005, p. 386.

de villancicos hechos por negros, anclados en la tradición popular más próxima a denunciar el entorno social en canciones que inspiran al ritmo, además de otros compases distintos a los canónicos, en donde se expresan también valores y aspiraciones, tales como tener el mismo derecho que los blancos a ser "gente" o a participar de la religión. Con frecuencia en la poesía de negros se transforma a la Virgen en morena y al Niño Jesús como negro etíope. También sobre este segundo grupo de villancicos tenemos que en 1993 en España, se encontró un texto que bien pudiera ser de finales del siglo XVII o de principios del XVIII, esta canción “está toda en castellano, no imita la *lengua de negro*, no incorpora africanismos”,²⁷⁷ ni otros rasgos del villancico tradicional, aunque sí “se ajusta a los patrones métricos acostumbrados: coplas terminadas en estribillo.”²⁷⁸

Soy libre, aunque negro:	¿De qué se compone
ya mi alma no arrastra	la familia blanca?
de la tiranía	De hombres sin virtudes
la cadena ignata	de vida estragada,
que arrastra vilmente	fieros asesinos,
la blanca canalla.	gente desalmada,
Siempre el negro adora	de ordas de ladrones
la libertad santa;	y de otra canalla.
grillos y cadenas	En la especie negra
al negro no adaptan	<i>nada de esto anda:</i>
<i>y, así, mi negrura</i>	<i>su feliz negrura</i>
<i>ni tizna ni mancha</i>	<i>ni tiñe ni mancha.</i> ²⁷⁹

277 José J. Labrador Herraiz, Ralph A. Difranco, *op. cit.*, p. 164.

278 *Ibidem.*

279 *Ibidem.*

De acuerdo con José J. Labrador Herraiz, Ralph A. Difranco, “El negro del poema no es bufón, ni es un blanco tiznado de jorguín, ni es sujeto ni objeto de risa”²⁸⁰, ni sale a escena para divertir a un público. Por el contenido, los autores piensan que el texto tampoco sea obra de un “villanciquero”, sino de un negro libre muy consciente de sus circunstancias. Por otro lado, Glenn Swiadon, en su antología, nos ofrece varios testimonios de cómo ciertos negros eran capaces de componer sus propios villancicos:

Y un saclistán que es negliyo,
echando de la Globosa,
en *Nigra sum sedformosa*
cantó al son del archilau.
(Swiadon, p. cxvi)²⁸¹

Al parecer, es a principios del siglo XVII cuando se copian villancicos guineos en manuscritos y se multiplica su difusión en pliegos sueltos. La presencia de minorías étnicas en villancicos navideños y sacramentales adquiere mucha popularidad, hasta el punto que las genuinas canciones de negro son pretexto para crear imitaciones cultas: los "guineos" se ponen de moda y su venta en pliegos es negocio rentable. La aparición de nuevos textos manuscritos, que complementan los impresos, parece indicar que los negros, esclavos o libres, españoles durante generaciones, debido a su incorporación a la religión y a su convivencia con la cultura blanca más culta y también a sus aficiones musicales, compusieron sus propios poemas, incorporando a ellos elementos populares, como correspondería a su condición social, habiéndolos tomado de la tradición lírica castellana y mezclándolos con versos "africanos". El género cae en manos de músicos que lo encuentran apropiado para los cantos navideños en capillas y conventos,

280 *Ibidem*.

281 *Ibidem*, p. 172

haciendo que los villancicos guineos se pusieran de moda.²⁸²

De esta manera, poetas cultos como Góngora y Sor Juana reproducen la espontaneidad, el repentismo, la facilidad de rimas, las torpezas métricas y la simplicidad de expresión que se cantaba por las calles y lo imitan, consiguiendo una mezcla entre lo culto y lo popular.

La escritora mexicana documenta el *ingenio y la gracia* que desplegaban los negros en la ejecución de bailes y músicas pero también en sus "salidas", "ocurrencias" enjuiciadoras de comportamientos sociales y reclamadoras de derechos. Desatiende el concepto *estático* de esclavo, al que se le veía como herramienta de trabajo, simple *receptor* de gentilezas provistas por *hijodalgos*, y lo muestra como un ser humano, *dador de ethos* culturales. Sus villancicos dan cabida al espacio americano, al espacio transgresivo de la fiesta, al carnaval homogenizador de clases y lo hace en medio del "artífice de la indiferencia". Al hacerlo documentó aspectos de la marginación y discriminación que sufrían no sólo el esclavo doméstico y el jornalero sino el indio y el mestizo que llegaban a la Ciudad de México u otras poblaciones en busca de trabajos o para vender sus mercancías. Entre ensaladas, tocotines, juguetes, hipérboles, tersura culterana e intenciones poéticas, la monja de San Gerónimo supo integrar a su personaje ficticio, al gracioso, la realidad de los hombres y mujeres negras que iban al mercado, amamantaban herederos o pregonaban mercancías dentro del paisaje social de la Nueva España.²⁸³

El villancico ha sobrevivido como un género popular exclusivamente asociado con la Navidad y seguramente muchos ejemplares continúan en la cultura oral. El "villancico de negros" es todavía muy común en ciertos lugares con poblaciones de color. Uno de los ejemplos de villancico negro que sobreviven es el "Festejo de Negros," un género popular en el Perú, donde también se dedican estas fiestas a San Benito.

282 *Ibidem*, p. 176.

283 María Zielina, *op. cit.*, p. 41

Hoy, esta tradición navideña común enlazada, persiste 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 en Cuba y Santo Domingo, es decir, en las dos regiones insulares en donde la economía de plantación de la caña de azúcar se desarrolló con fuerza desde finales del 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 cae justamente en el periodo navideño.²⁸⁴

Finalmente se puede afirmar que el villancico de negros entre los siglos XVI al XVIII sirvió de herramienta en el sincretismo cultural hispanoamericano, en el que destaca que estén basados en las tradiciones musicales afrohispanicas y sus letras están fundamentadas en dialectos “*pseudo-negros*”, proporcionando un ejemplo temprano de la herencia musical afroamericana del área.²⁸⁵

Por último, cabe mencionar a las *justicias* o *bombas*, en Veracruz estas décimas aparecen como una coda del villancico y se cantan también dentro del cancionero *jarocho*.

Las justicias recuperan el aire de los villancicos al cerrar las estrofas con un verso del estribillo, la diferencia es que mientras los villancicos se componen de siete versos, los de las justicias y las décimas glosadas se componen de diez. Quizá se desarrolló de ese modo porque la décima se popularizó bastante. Si vemos la estructura de los dos, las justicias del son jarocho parece la continuación de un villancico.²⁸⁶

De acuerdo con Delgado Calderón, para algunos, la justicia es un *son*, mientras que, para

284 Antonio García de León Griego, *op. cit.*, 2002, p.185.

285 Gerardo. E. Meza Sandoval, *op. cit.*, p, 16.

286 Octavio Contreras Hernández, *op. cit.*, p.132.

otros, forma parte del son llamado el fandanguito.²⁸⁷ En el siglo XVIII se 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*”.²⁸⁸ Estos versos son la expresión poética, estética, de lo cotidiano, bajo una base rítmica estable se acoplan una lírica sencilla, espontánea, aprendida o improvisada, fragmentos de lírica popular pero también antigua y culta, entre otras formas de expresión a la vez divertidas y contestatarias. Los temas reflejan el momento social que vive la comunidad que los genera y, de esta manera, van construyendo su propia historia, van educando, expresando y transmitiendo ideas, valores y cultura.

287 Alfredo Delgado Calderón, *op. cit.*, p. 54.

288 Antonio García de León Griego, *op. cit.*, 2002, p. 67.

CAPITULO III

ESTÉTICA E IDENTIDAD AFROMESTIZA

La Estética afromestiza

El marco teórico en el que englobamos a la estética en este apartado, consiste en comprenderla como lo “perteneiente a los sentidos”, enfatizando su función cognoscitiva. Es decir, los sentidos que despierta la obra estética, en este caso, la conga como una expresión musical, lírica y performativa²⁸⁹ a partir de su particular lenguaje abre una nueva dimensión de experiencia que permite dar a conocer una realidad establecida, (histórica, económica, moral, espiritual, etc.) por la cultura dominante, pero no sólo eso, también revela acontecimientos y al mismo tiempo cuestiona la situación social; es realmente una actitud, una experiencia que aproxima al sujeto a conocerse a sí mismo, a otros, y su entorno, no importa la técnica o el medio, lo que importa es que las ideas y revelaciones tienen lugar, se comunican efectivamente y permanecen en los sentidos.

Este estilo musical se identifica por tener un pulso constante y un acento muy marcado, el ciclo rítmico y repetitivo fácilmente puede sugerir una reacción corporal a la movilidad; además la música, la letra y la emoción con la que va cargada, está relacionada con la manifestación creativa de los sectores dominados, con la incitación a la movimiento, con la toma de las calles como espacio público de manera masiva pero organizada, con la

289 De acuerdo con el diccionario panhispánico de dudas 2005 de la Real Academia Española, la palabra performance es un término inglés sinónimo de Actuación o interpretación. <http://lema.rae.es/dpd/srv/search?key=performance> Fecha de consulta: noviembre 2013. Según Jaques Derrida, “las expresiones performativas remiten siempre a una convención, a un patrón de comportamiento autorizado que permite que las palabras o las acciones tengan el poder de transformar la realidad.” <http://granerbcn.cat/glosario-06-performatividad-ii-segun-jaques-derrida-y-judith-butler/> Fecha de consulta: noviembre 2013.

denuncia, la protesta y la fiesta. En la conga, el afromestizo encontró un espacio para el desarrollo de su propia cultura.

De acuerdo con el puertorriqueño José Luis González, en el seno de toda sociedad dividida en clases coexisten dos culturas: la cultura de los opresores y la cultura de los oprimidos, donde la relación real entre la cultura de elite y la cultura popular es una relación de dominación.²⁹⁰

Claro está que esas dos culturas, precisamente porque *coexisten*, no son compartimentos estancos sino vasos intercomunicantes cuya existencia se caracteriza por una constante influencia mutua. La naturaleza dialéctica de ésta relación genera la impresión de una homogeneidad esencial que en realidad no existe.²⁹¹

En este sentido, el afromestizo, dentro de la explotación colonial y actual, ha encontrado la manera no solo de coexistir, si no de resistir y conformar una nueva cultura popular y alternativa.

La “cultura de los oprimidos “, es la cultura producida por la clase más marginada, la cual, de acuerdo con José Luis González, ha sido estudiada y catalogada como folklore, “ese invento de la burguesía europea que tan bien ha servido para escamotear la verdadera significación de la cultura popular”.²⁹² En relación a estos términos, García de León define, lo “popular”, como 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 crearlo 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

290 José Luis González, *El país de cuatro pisos y otros ensayos*, Río Piedras, Puerto Rico Ediciones Huracán, 1989, p. 13.

291 *Ibidem*.

292 José Luis, González, *op. cit.*, p. 19.

autoría. La esencia de lo tradicional está más allá de la mera recepción como el folclor, el cual es una construcción regionalista o nacionalista.²⁹³

En este sentido, la conga es popular y tradicional al mismo tiempo, puesto que toma “pedacerías” del cancionero ternario caribeño, pero en su reproducción, recrea coplas y ritmos que derivan en verdaderas piezas originales. En estas nuevas composiciones, se combinaron ciertos rasgos culturales heredados y mantenidos por la dinámica repetitiva de la tradición, es decir, la apropiación colectiva y el intercambio; ambos dotados de sentido histórico, han permanecido y trascendido por generaciones, demostrando que lo musical, lo poético, dramático, o lo artístico, no es sólo aquello que permanece de manera escrita, en versos, partituras u obras, sino que se transmite de ver, de escuchar, por tradición oral, por la participación y la composición repentina.

En el arte popular, el sujeto siempre puede ser parte de la obra, incluso como espectador, y sobre todo en *la tradición del Viejo*, acompañado de rumba, conga, u otro estilo que ejecute la comparsa; pues una de las características principales de esta tradición, es la de ser una manifestación masiva, desde la que se recuerda a los trabajadores su derecho al aguinaldo y con el testamento se hace una crítica de lo sucedido en el año; ambas acciones son dramatizadas de manera casi o totalmente imprevistas por los asistentes. “De hecho, el carnaval ignora toda distinción entre actores y espectadores [...]. Los espectadores no asisten al carnaval, sino que lo viven, ya que el carnaval está hecho para todo el pueblo” [...].²⁹⁴

Augusto Boal, dramaturgo brasileño, aplica el concepto de espectador-actor en el teatro popular, ya que es un teatro en contraposición al monólogo narrativo acostumbrado,

293 Antonio García de León Griego, *op. cit.*, 2002, pp. 56-57.

294 Mijail Bajtin, *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento*, Madrid, Alianza Editorial, traducción de Julio Forcat y César Conroy, 1987, 1988, p. 13.

y en donde los mismos participantes pasan a ser protagonistas a agentes y productores de cultura. En *la tradición del Viejo* y otras representaciones escénicas como *La canción del Gavilán*, no hay directores, actores profesionales ni público. Augusto Boal nos recuerda que:

Al principio, el teatro era el canto ditirámico: el pueblo libre. El carnaval. La fiesta. Después las clases dominantes se adueñaron del teatro y construyeron sus muros divisorios. Primero dividieron al pueblo, separando actores de espectadores: gente que hace y gente que mira: ¡se terminó la fiesta! Segundo, entre los actores, separó los protagonistas de la masa: ¡empezó el adoctrinamiento coercitivo!²⁹⁵

La ausencia de un foro o de protagonistas no determina que el teatro popular no sea arte, lo que pasa es que el teatro acompañado de la conga veracruzana en su contenido y expresión estética no coincide con la estética burguesa de emociones efímeras, del “[...]sumo sacerdote, el artista elegido, el único (que justamente por ser único puede ser vendido a mejor precio: la estrella, cuyo nombre aparece antes del título de la obra, antes del asunto, del tema, del contenido de lo que se va a ver) y, del lado opuesto, el otro artista, el hombre; el hombre que por ser hombre, es capaz de ser lo que los hombres son capaces de ser. El arte es inmanente a TODOS los hombres y no tan sólo a algunos elegidos; el arte no se vende como no se vende el respirar, el pensar, el amar. El arte no es una mercancía” [...].²⁹⁶

Por esto, la realización de este tipo de festividades tiene que ver más con seguir una tradición que con una actividad meramente mercantil, nadie gana o paga dinero por salir a la calle disfrazado y divertirse, la gente ofrece su tiempo sin ninguna ganancia material, es un tiempo que se da a sí misma y a los demás, comparte su música, su poesía, su baile, su

295 Augusto Boal, *Teatro del oprimido I Teoría y práctica*, traducción Graciela Schmilchuk, México, Nueva Imagen, 1980, p. 15.

296 *Ibidem*, p. 215.

arte, arte que no es reconocido ni valorado como tal. “El mercado capitalista nos enseña que si un objeto puede ser vendido como arte, es arte”,²⁹⁷ y en este sentido, la política influye en lo que definimos como arte. En este tipo de “arte” existe un propietario: el artista, quien determina el valor y función de un producto que está destinado a la adquisición o consumo de determinado público, y esta formalización corresponde a una dinámica de poder en la obra de arte, poder- vender, poder- comprar, lo que hace del arte un hecho político. Andrea Fraser, artista norteamericana nos dice al respecto que:

[...] todo arte es político, el problema es que la mayoría (del arte) es reaccionario, es decir, pasivamente afirmativo de las relaciones del poder bajo las cuales fue producido [...]. Yo definiría al arte político como el arte que conscientemente se propone intervenir en las relaciones de poder (en lugar de solamente reflexionar sobre ellas), y esto significa necesariamente las relaciones de poder dentro de las cuales el arte existe. Y hay una condición más: Esta intervención tiene que ser el principio organizativo de la obra de arte en todos sus aspectos, no solamente en su “forma” y su “contenido”, sino también en su forma de producción y de circulación.²⁹⁸

De esta manera, la conga como festividad, es también un producto político, porque no es propiedad privada, no se hace con el objetivo de venderse, proviene del pueblo, es libre, puede participar quien quiera y como quiera, es un ejercicio colectivo que permanece en la memoria popular, fortalece los valores identitarios, se asienta como base común a los sujetos históricos que la conforman, los politiza.

La diferencia entre la conga cubana destinada a los salones de la alta burguesía de mediados del siglo XX con la *Conga de Hoyos* en Santiago, otras de los carnavales de

297 Luis Camnitzer, “La enseñanza del arte como fraude”, Bogotá, *esferapública*, texto de la conferencia del artista en el marco de su exposición en el Museo de Arte de la Universidad Nacional. Marzo de 2012. <http://esferapublica.org/nfblog/?p=23857>

298 Gregg Bordowitz, “TacticsInside and out”, *Artforum* 9, 2004, p.215, Citado en *Ibidem*.

Cuba, y la conga mexicana, radica en que estas últimas se mantienen como tradiciones ancestrales, cuya belleza radica en la cualidad de ser conscientes de la situación social y buscar su transformación hacia una mejor realidad desde el lenguaje artístico. Al respecto Marcuse dice que:

En virtud de estas cualidades, la dimensión estética puede servir como una especie de calibrador para una sociedad libre. Un universo de relaciones humanas que ya no esté mediatizado por el mercado, que ya no se base en la explotación competitiva o el terror, exige una sensibilidad liberada de las satisfacciones represivas de las sociedades sin libertad; una sensibilidad receptiva de formas y modos de realidad que hasta ahora sólo han sido proyectados por la imaginación estética. Porque las necesidades estéticas tienen su propio contenido social: son los requerimientos del organismo humano, mente y cuerpo, que solicitan una dimensión de satisfacción que sólo puede crearse en la lucha contra aquellas instituciones que, por su mismo funcionamiento, niegan y violan estos requerimientos. El contenido social radical de las necesidades estéticas se hace evidente a medida que la exigencia de su más elemental satisfacción se traduce en acción colectiva en una escala ensanchada.²⁹⁹

De esta manera, la nueva sociedad colonial conformada culturalmente por la inextricable mezcla de influencias del “Caribe Indoafroandaluz” en la región Veracruzana, se va abriendo paso en las festividades del carnaval a través de la música, la danza y el goce, en ese espacio de relativa libertad de expresión y creatividad, donde también se manifiesta una lírica burlona e irreverente que atentaría contra las buenas costumbres. Destacaría en este contexto (1766) por su contenido satírico, el *chuchumbé*, del que se distinguen primordialmente versos que se burlan de la autoridad de la Iglesia. La danza afromestiza, nos dice Pérez Fernández, cuyo germen había aflorado entre los negros y mulatos del

299 Herbert Marcuse, *Un ensayo sobre la liberación*, México, D.F., Primera edición en español, junio de 1969, Cuadernos de Joaquín Mortiz, S.A., traducción de Juan García Ponce, revisado por J. G. T., p. 34.

puerto de Veracruz, se propaga por la Colonia y se extiende a amplios sectores y estratos de la sociedad, a la vez que suscita el recuerdo de una africanía.³⁰⁰

Los bailes, siempre acompañados por el canto, se difunden por toda la Colonia pero en lo particular en los centros de desarrollo capitalista: la ciudad de México, Puebla, Guanajuato, Morelia, Pachuca y el puerto de Veracruz. El baile acompañado del canto refleja irreverencias. Parece como si el racionalismo de la Ilustración hubiese usado el canal de la copla para dar rienda suelta al anticlericalismo.³⁰¹

El canto de los afromestizos responde en proporción inversa a la fuerza represiva y expresa en su hablar una creatividad propia y libre que rompe con la pasividad, porque confronta paradigmas en lugar de confirmar las estructuras existentes. La generación de ideas y revelaciones difundidas bajo estos llamativos canales de comunicación, terminan por traer resultados impredecibles, e incluso derivar en actividades subversivas, “lo impredecible no siempre se acomoda al estatus quo” y la subversión, nos dice Pérez Fernández “es la base de la expansión del conocimiento”.³⁰²

Es el caso del baile del Saranguandingo, que surge en 1769 en la ciudad de Valladolid, hoy Morelia, capital del Estado de Michoacán, y el que fuera denunciado por sus obscenos versos y estribillos, tanto como sus lascivos y escandalosos meneos.

Estaban aún frescos en la memoria los disturbios protagonizados principalmente por los mulatos de Valladolid, de 1766 a 1767, en protesta por la “leva” (reclutamiento forzoso en las milicias provinciales) y, en general, como rechazo a las reformas borbónicas implantadas desde 1759. Son estos afromestizos vallisoletanos quienes primero pronuncian en público la palabra *patria*, y quienes acuñan la frase “¡muera el mal gobierno!” (Mendoza Briones 1997), que después de 1810 se convertiría en el

300 Rolando Pérez Fernández, *op. cit.*, 2003. p. 53.

301 Gonzalo Aguirre Beltrán, *op. cit.*, 2001, p. 154.

302 Luis Camnitzer, *op. cit.*

lema de los insurgentes independentistas.³⁰³

Devalle denomina a estas manifestaciones culturales como de oposición, ya que pueden ser entendidas a través de estudios del contenido social en el marco de situaciones históricas concretas. “La experiencia de la conquista, de la desposesión material, de la subyugación por la fuerza, de continuos ataques etnocidas y la explotación diaria están en el centro de la cultura de protesta. Estas expresiones artísticas nacieron de una situación de dominación espiritual y física pero eso no significó que gozaran pasivamente. Danzas, canciones, y dramas, proveen la oportunidad para enfrentar y comunicar el mensaje de resistencia y autodefensa y a veces, hacer un llamado a la lucha.”³⁰⁴

Es por esto que tales acciones resultan en sí subversivas, funcionan como un espacio de cuestionamiento y emancipación al orden colonial, a su vez son el punto de partida desde donde el colonizado hace una reivindicación mínima de sí mismo, esa conciencia modifica fundamentalmente su ser, dejan de ser los espectadores aplastados por la falta de esencia para transformarse en actores privilegiados de quienes han sido, son y lo que en ese momento deciden ser por voluntad propia. Este proceso es en sí, libertario en el sentido de que, cuando el sometido niega su condición ante el opresor, al mismo tiempo se está descubriendo, afirmándose y asumiéndose como sujeto libre, en palabras de Frantz Fanon “la descolonización introduce en el ser un ritmo propio creando nuevos hombres, un nuevo lenguaje, una nueva humanidad”.³⁰⁵

En la Colonia, los carnavales organizados por la Iglesia, significaron la integración

303 Rolando Pérez Fernández, *op. cit.*, 2003, p.52.

304 Devalle B.C., Susana. “Danzas como expresión de una cultura clandestina de protesta”, México, *Estudios de Asia y África*, mayo-agosto, año/vol. XXXVII, número 002. El Colegio de México, pp. 241-269, 2002, pp. 259 -260.

305 Frantz Fanon. *Los condenados de la tierra*, 1961, publicado por Fondo de Cultura Económica, revisado y corregido por Matxingune Taldea en 2011, p.35.

del negro a la religión dominante, pero también fueron un logro para los negros de Nación, manifestar su cultura; reconocer y honrar en sus expresiones su identidad *nacional* lo reafirmaba como sujeto consciente. Un ejemplo de esto, sucede en Cuba, donde el acto de recibir a los cabildos de negros en Palacio el día de Reyes representó un importante triunfo de legitimación cultural ante la sociedad colonial. María Montiel ubica entre 1761-1770 el posible comienzo de esta costumbre de saludar al capitán general con sus tambores y banderas, recibiendo presentes y bailando en el patio del Palacio. Estas ceremonias duraron hasta 1862³⁰⁶, cuando las autoridades comenzaron a hostigar a la secta Abakúa y en plena Guerra de los Diez Años, en 1876, la policía colonial declaró a los ñañigos reos de “atentado a la autoridad, sacrilegio y herejía, de asociación ilícita y de conspiradores contra la paz pública”, también el Gobernador General de la Isla resolvió en un decreto prohibir completamente las reuniones de ñañigos, y en 1880 el Gobierno Civil de la Provincia de La Habana ratificó la eliminación de los ñañigos en las fiestas de carnaval.³⁰⁷

[...] iban a Palacio los negros libres, si eran negros de *nación*, y asistían con sus *cabildos* porque estos fueron su representación social organizada, como sus *reyes* o *capataces*, o dicho en otros términos, desde ese punto de vista, como sus *cónsules*”.³⁰⁸

Este ejercicio de elegir a un miembro de la comunidad como representante de una figura simbólica, en este caso el de un rey, con el objetivo de pedir el aguinaldo, coincide también con la tradición del *Viejo*, quien de igual manera exige el aguinaldo y a final de cuentas en su “testamento” deja expuestas las denuncias y exigencias, ya sea a la misma comunidad o a manera de protesta frente a las autoridades. Por otro lado, las coronaciones simbólicas y

306 Luz María Martínez Montiel, *op. cit.*, p. 288.

307 Castellanos Isabel & Castellanos Jorge. *op. cit.*, p. 260.

308 Fernando Ortiz, *op. cit.*, 1960, p. 22.

rituales de reyes congos, son una tradición mantenida por los africanos en América.³⁰⁹ La imagen de un rey negro o “pequeño rey”³¹⁰, de un de un rey mago negro (Baltazar), o de un santo negro (San Benito), era ocasión para que los esclavos se identificaran con estas fiestas y se integraran como comunidad católica. Ya que durante la Colonia la sociedad era profundamente jerárquica y estamental, los novohispanos no tuvieron ningún reconocimiento jurídico o legal como individuos, por lo que era sólo mediante la

309 "Según Marina de Mello e Souza, la fiesta de la coronación nos transporta al África habitada por pueblos de lenguas bantúes". Marina de Mello e Souza, *Reis negros no Brasil escravista: História da festa de coroação de Rei Congo*, Belo Horizonte Minas Gerais, UFMG, 2002. "Pueblos que previamente habían sido cristianizados por religiosos portugueses. Los convertidos filtraron a partir de una red de significaciones peculiares a la cultura *bacongo*, las enseñanzas católicas que se asentaron sobre una cosmogonía propia e inalterada. Estas fiestas de coronación acontecieron en Portugal, en América La coronación tenía lugar en el mes de marzo, durante la fiesta anual de Nuestra Señora del Rosario o durante otras festividades...". Citado en Natalia Silva Prada, "'El año de los seises' (1666) y los rumores conspirativos de los mulatos en la ciudad de México: coronaciones, pasquines, sermones y profecías, 1608-1665" en *Cofradías de negros y mulatos en la Nueva España: devoción, sociabilidad y resistencias*, Coord. Rafael Castañeda García, 27/10/2012, <http://nuevomundo.revues.org/64277#bodyftn52>, Fecha de consulta: noviembre 2013.

310 "Durante 1647, último momento de la vida novohispana de Palafox, corrieron rumores de que el obispo podría ser electo "pequeño rey" por los mulatos de San Lorenzo, esos que una vez lideró Yanga. El rumor lo transmitió el esclavo negro de Francisco de Acosta, Pedro de la Cruz, al alcalde de Cholula. *Sacra Rituum Congregationis*. Escrito de 1647, dirigido al cardenal Nigro encargado del proceso de beatificación de Juan de Palafox en el siglo XVIII. Citado por Fabio Troncarelli en *La spada e la croce: Guillén Lombardo e l'inquisizione in Messico*, Roma, Salerno Editrice, 1999, pp. 366-367. "Chico-rei fue el apodo que los comerciantes de esclavos portugueses dieron al líder tribal Francisco Natividade, llamado en una novela, "Galaga". A comienzos del siglo XVIII habría sido traído de África a Minas Gerais donde compró su libertad, convirtiéndose en un mito afrobrasileño hacia 1740. Junto con el único hijo que no murió en el mar lograron liberar a casi 400 esclavos y comprar un morro. Los negros libres subían al morro y hacían fiestas en honor de Chico Rey y adoraban a la Virgen del Rosario. Varios autores mencionan este hecho. Véase por ejemplo Rubens Alves da Silva, "Chico Rei congo do Brasil" en Gonçalves da Silva, Vagner, *Imaginario, cotidiano e poder*, São Paulo, Selo Negro Edições, 2007, pp. 43-85. A pesar de la leyenda y el mito identitario que se fue formando alrededor de Chico Rei como primer rey coronado, existen documentos de 1720 que revelan la existencia previa de la práctica de coronación. Véase Kiddy, Elizabeth W., *Blacks of the Rosary: Memory and History in Minas Gerais, Brazil*, University Park, Penn State University, 2007, pp. 77-79." Citado en Natalia Silva Prada, op. cit.

pertenencia a un cuerpo, ya fuera gremio, una orden religiosa, una orden de caballería, una hermandad, un colegio, o una cofradía, que los sujetos adquirirían su verdadera función y lugar dentro de la sociedad.³¹¹

La tradición del aguinaldo era llevada a cabo por los negros de nación, es decir los negros que venían de África y posteriormente se sumarían lo negros libres, “quizás solicitados por los mismos gobernadores que encontraban así un modo de sostener una fiesta popular y captarse la simpatía de los esclavos en general, de cuya adhesión no se estuvo nunca muy seguro”.³¹²

Estas fiestas contaban con el permiso de las autoridades eclesiásticas, aunque siempre fueron vistas con mucha desconfianza, ya que en 1537 “se tuvo noticia de la coronación de un rey negro, amenazas de acabar con los españoles y asociación con la población india”.³¹³

Los negros, en México, calculando sin duda su número, la debilidad relativa de las fuerzas de la Colonia y con la esperanza de contar en todo caso con el auxilio de los indios, conspiraron secretamente para levantarse contra los españoles apoderándose de la tierra y a este fin eligieron entre ellos un rey y prepararon armas para la sublevación.

El 24 de septiembre de 1537, uno de los negros conjurados denunció la conspiración al virrey; envió éste, comprendiendo la inmensa gravedad del peligro, espías para tener seguridad de la denuncia; descubrieron esos espías todo lo que Mendoza deseaba saber, y en la misma noche el escogido para rey y los principales de la conjuración fueron aprendidos [...].³¹⁴

311 Estela Roselló Soberón, 2005, *op. cit.*, p. 380.

312 Fernando Ortiz, *op. cit.*, 1960, p. 22.

313 David Davidson, “Negro Slave Control and Resistance in Colonial Mexico, 1519-1650”, *The Hispanic American Historical Review*, 1966, (vol. 46), n°. 3, p. 243.

314 Vicente Riva Palacio, *México a través de los siglos*, tomo tercero, México, editorial Cumbre S.A., 1988, p. 240.

Siete décadas después, en diciembre de 1608³¹⁵ un grupo de criollos africanos subvirtiendo el orden establecido, nombraron en un domicilio particular, rey y reina bajo palio, mayordomos, capitán de guardia y otros oficios. El gesto fue considerado subversivo porque violaba las disposiciones establecidas para las cofradías de negros y mulatos, la de celebrar juntas en la Iglesia y bajo supervisión de un fraile y los españoles que ocupaban los altos cargos de estas cofradías. Un año después fray Juan de Torquemada en su *Monarquía Indiana* se lamentaba de la forma en que en México se venía desarrollando la fiesta de los Reyes, que en otros lugares tenía las manifestaciones que hemos descrito : nombramiento de reyes y reinas bajo quitasol extramuros de la ciudad y recolección de limosnas. De hecho, la descripción de Torquemada hace referencia al mismo disturbio que data como “alboroto de la noche de reyes de 1609”, en donde dice, “hubo en México un alboroto y rumor de alzamiento de negros, diciendo que la noche de Reyes se habían juntado muchos de ellos y elegido Rey [...]”³¹⁶, de quien se dice, se trataba de Yanga, que para esa fecha llevaba ya 30 años de fugitivo y había entregado el mando en armas al cimarrón angoleño Francisco de la Matosa.³¹⁷ Recordemos debido a la rebelión de Yanga (principios del siglo XVII) y, sobre todo, la de 1735 en la región de Córdoba (Veracruz) desembocaron en la fundación de “pueblos de negros libres”.

315 Según Ngou-Mve. Citado en Natalia Silva Prada, *op. cit.*

316 Juan de, Torquemada, *Monarquía Indiana. De los veinte y un libros y monarquía indiana...*, vol. 2, 3ª. Edición, obra preparada bajo la coordinación de Miguel León-Portilla, México, Universidad Nacional Autónoma de México-Instituto de Investigaciones Históricas, 1975, (Serie de historiadores y cronistas de Indias), p.564.

317 Pitalúa Torres, Víctor David. *La tercera raíz del mestizaje y algunas rebeliones que antecedieron al movimiento de independencia en México. Yanga primer pueblo libre de América*, Congreso REDIPAL Red de Investigadores Parlamentarios en Línea (virtual III). Cámara de diputados del H. Congreso de la Unión, Comisión bicameral del sistema de bibliotecas, Secretaría General, Secretaría de servicios parlamentarios. Dirección General del CEDIA, junio 2010, p. 19.

Aunque la coronación de reyes negros era parte de fiestas tradicionales, estas fueron reprimidas y prohibidas en el transcurso del siglo XVII.

Muchas crónicas y reconstrucciones históricas a lo largo de toda América testimonian estas costumbres y la tendencia histórica de las autoridades portuguesas y españolas a reprimir las *congadas*.³¹⁸ Al parecer estamos frente a un importante elemento de identidad asumido como bandera de afirmación cultural, el cual emergía en momentos de insatisfacción generalizada de las poblaciones afroamericanas. No podemos reducir cada coronación a un acto rebelde, como lo hicieron los españoles de la época y algunos historiadores contemporáneos, pero tampoco debemos enterrar un importantísimo testimonio de permanencia cultural de costumbres africanas en territorio americano durante un amplio arco temporal. Las coronaciones pueden haberse constituido en puntal de la defensa de su identidad pero también, y a través de este mecanismo, de participación en la vida política y social de las localidades americanas.³¹⁹

La razón por la que estas coronaciones, *reisados* o *congados* fueran tan vigiladas tiene sentido si consideramos que “tienen un significado simbólico, como lazos que unen a las poblaciones afroamericanas a sus viejos espíritus ancestrales. No se trataba simplemente de la reproducción de un ritual en el Congo, sino de una tradición centroafricana que permitía mantener vivos los lazos ancestrales. A esto hay que añadir que estos reyes electos no solo jugaban un papel en el ámbito religioso de las cofradías, o como intermediarios de otros grupos africanos, sino que también fueron líderes de los mocambos y quilombos y líderes de los levantamientos.”³²⁰

318 Mario de Andrade, *Obra escogida*, Caracas, Biblioteca Ayacucho, 1979. También lo menciona Meznar, Joan, “Our Lady of the Rosary and the Struggle against Heretics in Brazil, 1550-1660”, *Journal of Early Modern History*, 2005, n° 9, pp.371-397. Citado en Natalia Silva Prada, *op. cit.*

319 *Ibidem.*

320 Elizabeth W. Kiddy, “Who is the King of Congo? A New Look at African and Afro-Brazilian Kings

En Cuba Portuondo Zúñiga describe que:

A finales del siglo XVIII, el gobernador departamental Juan Bautista Vaillant prohibía las celebraciones de aquellos toques de tambor en la ciudad por considerarlos atentatorios contra la tranquilidad pública, mientras se hallaba candente la sublevación de los obreros en la vecina villa de Santiago del Prado.³²¹ También se prohibirían los carnavales, durante la repercusión en el Departamento Oriental de la violenta inmigración, procedente de Saint-Domingue, a causa de la insurrección de sus esclavos.³²²

La presencia de danzas y ritmos provenientes de Haití como “la tumba francesa” en Santiago de Cuba y Guantánamo influyeron en las congas carnavalescas de la región, esto debido a que los haitianos que emigraron hacia Cuba a finales del siglo XVIII para trabajar en las plantaciones cañeras, llevaron a Cuba sus tambores, que utilizaban también los guerrilleros *mambises* independentistas de 1890 para comunicarse entre ellos.

No se sabe con certeza el origen de la expresión *mambí*. Cuando la guerra de Santo Domingo (1861-65), los españoles llamaban así a sus enemigos. Parece que en referencia a un pájaro de una mitología africana, el *mbi*, cuyo cantar se escucha por toda la selva, pero que jamás se deja ver. El antecedente pudo ser que los negros huidos a los palenques, se comunicaban con tambores y con silbidos que imitaban el canto de los pájaros. Según otra versión probablemente apócrifa, uno de los cabecillas haitianos fue un tal Jean Ethne Mambu, cuyos seguidores fueron llamados *mambises*.³²³

De hecho, a la conga (instrumento) más grave y ancha en cuerpo, se le conoce con el

in Brazil” en Linda Marinda Heywood (ed.), *Central Africans and Cultural Transformations in the American Diaspora*, Cambridge, 2002, pp.153-182. Citado en *ibidem*.

321 En 1731. Fuente: www.ecured.cu/index.php/Minas_de_El_Cobre Fecha de consulta: mayo 2013

322 Olga Portuondo Zúñiga, “El Carnaval Santiaguero, origen y resistencia”, *Revista Brasileira do Caribe*, vol. X, núm. 20, enero-junio, 2010, pp. 475-484, Associação, Caruaruense de Ensino Superior Brasil. p. 477.

323 Perinat, Santiago. *Las Guerras Mambisas*, Barcelona, Ediciones Carena, 2002, p.141.

nombre de *retumbadora* o *mambisa*. Todo esto en relación a que la diversión carnavalesca funcionó como una forma de escape para el optimismo de los grupos sociales menos favorecidos y también como un pacto entre gobernantes y gobernados, pero a razón del temor por parte de las autoridades, el carnaval también protegió la acción conspirativa contra la clase dominante. Este es el motivo por el que el asalto al Cuartel Guillermo Moncada en 1953 es planeado el día de Santa Ana. La única forma de que se trasladarían sin levantar sospecha, más de un centenar de hombres dispuestos a derrocar la tiranía de Fulgencio Batista, fue entre el anonimato que les permitió la muchedumbre reunida para el carnaval de Santiago, de hecho se relata que después de pasar la conga por el recinto conocido como el Cuartel Moncada, comenzó el ataque.³²⁴ Curiosamente, se dice que Guillermo Moncada fue creador de la parranda denominada “Los brujos del limón”, la cual salía por el barrio de Los Hoyos con cantos de puya o sátira a la metrópoli española. Actualmente esta conga, conocida desde 1902 como La Conga de Los Hoyos, es una de las instituciones culturales más importantes de Santiago de Cuba.³²⁵

De igual manera, en el puerto de Veracruz la historia de los trabajadores exigiendo su aguinaldo evidencia esta herencia subversiva de los carnavales. Pero esta característica permisiva y desafiante del carnaval es una costumbre de la Europa medieval que trajeron a América los navegantes españoles y portugueses a partir del siglo XVI. El carnaval ha mantenido esta esencia por siglos en las tradiciones populares, a esto se debe su fuerte arraigo y explica su vigencia en el presente.

La raíz del carnaval procede de las celebraciones saturnianas, que datan de la

324 Combati. *La Conga Santiaguera: Voice of Resistance*, Youtube, 25 de febrero 2011, www.youtube.com/watch?v=6JjVW-RYd-c fecha de consulta: agosto 2013

325 Sánchez Cervera, Adonis. “Yo he sido una mujer de verdad”, *El caimán barbudo, La revista cultural de la juventud cubana*, 2010. www.caimanbarbudo.cu/artes-escenicas/2010/04/yo-he-sido-una-mujer-de-verdad/

tradición babilónica y que recordaba esencialmente al Mitra indio, el dios sol. Estas fiestas paganas eran importantes festividades romanas que se celebraban del 17 al 23 de diciembre coincidiendo con la entrada del sol en el signo de capricornio (solsticio de invierno), simbolizando el nacimiento del *sol invictus*.³²⁶ Los romanos dedicaban esta fiesta al dios Saturno, asociado a la agricultura, protector de los sembradíos y garante de cosechas.

En las saturniales las casas eran decoradas con plantas y velas encendidas, también se intercambiaban regalos como velas, muñecos de barro y dinero. En estos días se daba un juego de inversiones: lo que de ordinario estaba prohibido, se autorizaba; de tal manera que los amos actuaban como esclavos, y los esclavos eran liberados de sus obligaciones, e incluso tenían licencia de decir a su señor verdades incómodas. Por esta razón a estas fiestas se les llegó a denominar "fiestas de los esclavos", recordando la mítica Edad de Oro de la tierra, cuando en los comienzos de la humanidad bajo la égida de Saturno, los hombres vivían una utopía social en la que no existían separaciones sociales.³²⁷

Vive y deja vivir era el lema de estas fiestas y el 17 de diciembre, según cuenta el poeta Cátulo, su mejor día. Catón el Viejo, que por lo demás calculaba con un rigor sin compasión los costos y utilidad del trabajo de los esclavos de sus posesiones rurales, les concedía en las Saturnales una ración extra de 3,5 litros de vino.³²⁸

Esta festividad pasó a ser cristiana en el año 354 cuando el papa Liberio decreta el 25 de diciembre como el nacimiento de Jesús de Nazaret³²⁹, sustituyendo al *sol invictus* y utilizando ésta celebración para facilitar la conversión de los romanos al cristianismo. La misma fórmula fue aplicada en América por parte de la corona española, pues una de las

326 Klaus, Bribmann. *La fiesta del triunfo y las saturnales romanas*. www.alconet.com.ar/varios/mitologia/fiestas_populares/fiestasromanas.html fecha de consulta: julio 2013

327 *Ibidem*.

328 *Ibidem*.

329 Encyclopedy World Book, 1907, Vol. V, p. 611.

principales acciones fue incorporar las tradiciones católicas con el objetivo de ejercer el control absoluto de las tierras conquistadas.

Los ciclos del carnaval potenciados por la Iglesia y el complejo dinámico alrededor de estas festividades fue logrando un mayor contacto entre las elites y el pueblo, haciendo cada vez más tenue la línea entre lo culto y lo popular, y retomando lo que mencionábamos anteriormente sobre la estética del pueblo afroestizo, el espacio transgresivo de la fiesta, también permitía a los integrantes de cofradías, cabildos y "sociedades" aligerar las tensiones que el propio sistema generaba. Mijail Bajtin nos dice que:

En el curso de la fiesta sólo puede vivirse de acuerdo a sus leyes, es decir, de acuerdo a las leyes de la libertad. El carnaval posee un carácter universal, es un estado peculiar del mundo: su renacimiento y su renovación en los que cada individuo participa. Esta es la esencia misma del carnaval, y los que intervienen en el regocijo lo experimentan vivamente.³³⁰

Mc Phee sugiere al respecto que las festividades y celebraciones populares son una oportunidad para reafirmar la solidaridad, las elites ven estas actividades desde fuera como manifestaciones de pérdida y exceso, como formas elementales de satisfacción de los pobres y los de abajo o como formas desviadas, erradas, de comportamiento colectivo. Para los sectores subordinados, son en realidad ocasiones periódicas para romper las condiciones sociales restrictivas. En las celebraciones populares de las mascaradas y los carnavales, el poder es burlado, las leyes ignoradas y los papeles invertidos, en este espacio la jerarquía social y las leyes impuestas por los de afuera, son cuestionadas. En este sentido el carnaval opone la igualdad, la autonomía comunal y la justicia popular.³³¹

En este sentido, la conga hereda estos aspectos del carnaval y los incorpora en su

330 Mijail Bajtin, *op. cit.*, p.13.

331 McPhee, 1978, Citado por, Susana B.C. Devalle, *op. cit.*, p. 242.

estructura tradicional, aquí la tradición se convierte en una herramienta de resistencia cultural tan poderosa que va debilitando a los grupos dominantes desde estructuras tan sencillas como la composición de letras, bailes y actos teatrales que hacen de las autoridades, los valores morales y la religión objeto de burla, la risa funciona como un desafío a la vez que una catarsis, al mismo tiempo los participantes encuentran un lazo identitario y desde su ubicación en el mundo y su sentir proponen a la expresión creativa como alternativa a la sumisión, la esclavitud y la explotación.

Identidad afromestiza

El concepto de afromestizo que se maneja en esta tesis va de acuerdo con lo establecido por Odile Hoffman cuando dice que en el caso mexicano no existe un consenso con respecto a la definición de las poblaciones negras:

[...] mientras la antropología mexicana siga intentando definir los límites de un eventual “grupo afromestizo” (o afromexicano), será incapaz de comprender el proceso de construcción y desconstrucción permanente de esta identidad social volátil, incierta y, sin embargo, activa en el campo social.

Por lo que se entiende, que el término afromestizo, tiene que ver más con una identificación personal, local o regional, antes que una categoría étnica o racial, es una autodenominación colectiva que reconoce también en el mestizaje un factor conformador de su identidad. El sólo imaginar esta interacción y convivencia de elementos europeos, africanos, árabes, asiáticos y americanos rompe necesariamente con los mitos acerca del “encuentro de dos mundos”.

El mestizaje cultural entendido como un nuevo producto derivado las relaciones entre las múltiples culturas, es un elemento para comprender como es que los pueblos que circundan al mar Caribe comparten rasgos comunes que van desde recursos lingüísticos, gastronómicos, lúdicos, formas literarias y musicales. De aquí parte la necesidad de un marco histórico social al hecho cultural específico en donde la geografía cultural debe ser vista como un proceso acumulativo de una generación a otra y de una cultura a otra.

La música, la danza, el teatro y la lírica son expresiones universales de las sociedades humanas y sus variantes presentes en el mundo, aun las más sencillas, comparten rasgos que son producto de una evolución común, por lo que sólo podemos ofrecer algunas suposiciones de acuerdo a las evidencias, pues como dice Aguirre Beltrán “el proceso de aculturación que operó y sigue operando incansable borra los perfiles

acusados de los elementos originales hasta volverlos irreconocibles”.³³²

Las diferentes influencias o raíces culturales, que desde la Colonia ponen en evidencia la unidad cultural de la región del Caribe, -demostrado por autores como García de León, Pierre Chaunu y Pérez Fernández- en la música, la danza, la gastronomía y otras expresiones culturales, dan cuenta de una herencia muy compleja, que no puede atribuirse en particular a ninguno de los lejanos predecesores. Lejos de los esquemas de la interpretación afrogenética, estos investigadores ponen de relieve la creatividad cultural de tales sociedades regionales que reivindican influencias claramente africanas.³³³

Es importante destacar que desde esta perspectiva, el concepto de mestización se maneja desde aspectos culturales y no desde aspectos raciales, por lo que ya que hablar de razas humanas en lugar de una sola raza humana, resulta obsoleto y ha sido el discurso de ideologías racistas para justificar la supremacía de una “raza” sobre otra. Por otro lado, “El mestizaje desde una perspectiva hegemónica se ha utilizado generalmente y sobre todo desde el ámbito jurídico para homogeneizar a la sociedad, anulando la presencia de una pluralidad de etnias con problemas y necesidades particulares.”³³⁴

[...] no se trata de ocultar las diferencias étnicas bajo el manto de un bondadoso mestizaje, sino de reconocer las dolorosas diferencias étnicas, primordialmente

332 Gonzalo Aguirre Beltrán, *op. cit.*, 2001, p. 153.

333 Odile Hoffman, *op. cit.*, p.118.

334 He ahí uno de los tantos motivos por el cual apenas en 1994 después del levantamiento armado en Chiapas comienzan a plantearse los derechos de los pueblos indígenas, y en los últimos años, los derechos de los afrodescendientes. Sin mayores avances, el Estado mexicano sigue ignorando y manteniendo al margen a estos sectores. Por ello se busca una sociedad incluyente, y han habido esfuerzos significantes en esta búsqueda como el de asociar la cuestión de la diversidad a la unidad y, al mismo tiempo, a la identidad abarcante con propuestas como la de Carlos Lenkersdorf: “Afroamerindia” o “Indoafrolatinoamérica”, así como la expresión martiana de “Nuestra América” retomada por Cerutti.

económicas y culturales, con todas sus consecuencias: políticas, sociales, jurídicas y pedagógicas, etc. Todo esto para llegar a la conclusión de que las razas son un invento muy peligroso, un recurso mistificador de la realidad colectiva, utilizado como manipulación por parte de los colonialismos para justificar dominaciones inhumanas.³³⁵

De esta manera podemos estudiar y analizar a la conga veracruzana como una táctica de integración a las tradiciones hegemónicas, en donde en contraposición a la postura de Aguirre Beltrán sobre que: “La destrucción de la cultura original y la adopción de la cultura enajenada fue el destino general del negro”,³³⁶ ya que éste no permaneció pasivo ante esta desvinculación con su cultura; en la inserción del negro a las costumbres de la mayoría blanca, resultó un juego de ruptura, nuevos bailes, ritmos y tradiciones como el aguinaldo se desarrollaron en un contexto en el que el esclavo está en transición hacia la libertad, y antes de la abolición de la esclavitud, el afrodescendiente ya venía acumulando procesos de reinención, autodefinición y autoafirmación. Supieron mantener sus expresiones estéticas a modo de conservar la cohesión entre sí. La población afroestiza tomó parte de la expresión del antecedente hispánico, lo mezcló con los resultados sorprendentes de la música acriollada por los negros, cambiaron estructuras, afinaciones, métricas y de esta manera obtuvieron una música criolla de base popular que se hizo tradicional en un pueblo integrado por blancos, indígenas, negros, mulatos, mestizos.

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, al sincretismo religioso, la mezcla cultural y todos los procesos de fusión dinámica que

335 Cerutti Guldberg, Horacio. *Doscientos años de pensamiento filosófico Nuestroamericano*, Bogotá D.C, Colombia, Ediciones: desde abajo, mayo de 2011, p.107.

336 Aguirre Beltrán, Gonzalo. *La población negra de México*. Estudio etnohistórico, México, Fondo de Cultura Económica. 1972, p. 290.

aquí resultan a menudo imprevisibles. En lo que fuera el imperio 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.³³⁷

Hemos visto que la conga en México es una expresión popular que procede de los sectores más humildes de la sociedad, fue una de las diversas formas con las que la población afroestiza desde las festividades de Colonia hasta las composiciones musicales contemporáneas, ocupan un espacio no solamente de resistencia, sino también de alteridad, es decir, en la resistencia se logró la pervivencia de muchos rasgos de su cultura original y en el sincretismo de estos rasgos encontraron una alternativa que reducía de cierta forma el carácter opresivo que ejercía la clase dominante, a la vez que también brindaba una forma de desahogo de este grupo social tan poco favorecido. De esta manera, el espacio lúdico que utilizaron los afrodescendientes esclavos en la Colonia y los trabajadores del puerto exigiendo sus derechos en el siglo XIX, funcionó y funciona todavía como una motivación, una conquista del sufrimiento por la permanencia de la alegría, esta es la identidad del sujeto que hace la conga, la parranda o la rumba como se le llamaba anteriormente, el afroestizo es hoy un sujeto consciente de su raíz negra, indígena y mestiza, que no olvida, y el recuerdo de su doloroso pasado lo inspira a cantar y bailar sus denuncias y exigencias, aspirando a un mejor futuro.

La falta de conocer la propia historia, es el origen de muchos problemas, entre ellos, la alienación y los complejos de inferioridad que con frecuencia menguan las energías colectivas de los pueblos, reproduciendo ambientes violentos que van desde el racismo hasta la justificación de la marginación y la pobreza. El sujeto que no reconoce su

337 Antonio García de León Griego, *op. cit.*, 2002, p. 55.

individualidad o colectividad corre el riesgo de perderla y orientarse hacia influencias nocivas o autodestructivas, desvinculadas de su entorno y su comunidad. Un individuo desarticulado de su visión pasada, también lo está de su presente y por consiguiente de la construcción de un futuro próximo. Por otro lado, la violencia que proviene por parte de un Estado que no reconoce el derecho a la diferencia de las distintas comunidades que conforman a la sociedad, traerá consigo la marginación y ésta, a su vez pobreza y hambre, lo que provocará en respuesta más la violencia, o como diría Fanon “una rabia volcánica cuya fuerza es igual a la de la presión que se ejerce sobre ellos”.³³⁸ Por eso, es importante el estudio de estas manifestaciones, como un registro de las capacidades positivas de este sector de la sociedad y con ello apoyarlos en su esfuerzo por encontrar en el arte una opción y una herramienta educativa para erradicar la desigualdad en la que se encuentran.

338 Frantz Fanon. *op. cit.*, p.70.

CONCLUSIONES

De lo expuesto a lo largo de este estudio podemos concluir que, desde una perspectiva histórica, la conga en México es un estilo musical reciente, pero presenta en sus características estructurales tradiciones populares muy antiguas y de connotaciones lúdicas y espirituales compartidas con el Caribe Afroandaluz, tales como bailes y actos teatrales que se expresan en *el aguinaldo*, en las celebraciones a San Benito y en el aspecto literario, *los villancicos de negros*; aspectos culturales que se han originado y desarrollado en conjunto a las transformaciones económicas, políticas y sociales ocurridos en Latinoamérica desde la época Colonial.

El comercio trasatlántico trajo en sus naos y barcos, bienes materiales e inmateriales provenientes de los diferentes puertos que conformaron el Gran Caribe, y el puerto de Veracruz, en su posición estratégica en la economía colonial -como todo centro cosmopolita- recibiría las más diversas influencias culturales.

En este sentido, las manifestaciones culturales que florecieron desde entonces, son también el resultado concreto de las relaciones entre las personas esclavizadas de origen africano, entre ellas afrohispanos y bozales junto con otras etnias aborígenes, más otras implicadas en el proceso de colonización, además de claro está, con los propios colonizadores.

Por la relación entre el puerto de Veracruz con el de Sevilla, son evidentes las presencias culturales de una Andalucía árabe y oriental, además del afromestizaje previo al contacto con el continente americano, que aportó tradiciones literarias y dancísticas, como los villancicos o poemas de negros, las negrillas, congas y guineos.

De igual manera, el elemento africano que llegó al Caribe para cumplir con las

exigencias de un sistema económico-mercantil y latifundista trajo consigo ritmos que en las celebraciones populares se mezclarían con las más cultas tradiciones literarias, todo en un flujo constante de intercambio, y desde donde, a la distancia temporal, los complejos estéticos se encuentran fusionados a tal grado que es imposible determinar que tanto de ellos pertenecen a una cultura o a otra, en todo caso sólo es posible sugerir las coincidencias, diferencias o alteridades.

La Conga del Viejo, La Conga del Gavilán y La Conga de san Benito, son un ejemplo claro de la participación e inclusión del puerto de Veracruz en la red de economía trasatlántica durante la Colonia, estas piezas reúnen dentro de sus características líricas y músico-kinéticas, elementos compartidos como: la tradición del *aguinaldo*, característica generalizada tanto en el puerto de Veracruz como en las islas de Cuba, Puerto Rico, Haití, República Dominicana y otras; también, las coronaciones de reyes y reinas negros; el culto a San Benito; la *quema del viejo*, y la forma multitudinaria de una puesta en escena que sale en forma de procesión a las calles con instrumentos percutivos, estructuras rítmicas particulares, personajes satíricos, y el tema de la protesta social que en sus formas poéticas, musicales y dramáticas que se muestran también en otros puertos más lejanos como el de Río de la Plata, con el *candombe* en Uruguay y Argentina; y con los *congados* y *reinados* de Brasil. Estas festividades significaron una revitalización musical constante a lo largo de tres siglos y medio (si incluimos a Cuba y a Brasil),³³⁹ razón por la cual perviven rasgos africanos en gran parte de la música latinoamericana.

Estos rasgos semejantes, hispanos y africanos entre otros, que sobreviven hasta hoy y se encuentran expandidos por toda Latinoamérica, se explican con base en centurias de interacción entre el circuito de puertos del Gran Caribe y el Caribe Afroandaluz. Proceso

339 Carmen Bernard, *op. cit.*, p. 96.

que fue interrumpido por las guerras de independencia en el siglo XIX, lo que dio paso al desarrollo de particularidades regionales. Por esto, la importancia de reconocer en la conga mexicana los componentes estructurales que la definen y hacen única.

Ahora bien, estas aportaciones y coincidencias culturales, sobre todo en los complejos estéticos, adquirieron nuevas formas mestizas que se perpetuaron en América a través del sincretismo y la reinterpretación; por lo que fueron adquiriendo valor de acuerdo a su espacio tiempo. Cabe aclarar que cuando hablamos de mestizaje, no hacemos referencia a la homogeneización de la cultura, sino al reconocimiento de la diversidad de culturas que la conforman.

En la estructura lírica y músico-cinética de la conga veracruzana se reconoce un proceso histórico, en el que hay que distinguir las diferentes etapas. La primera es en relación a las festividades que las cofradías de negros y mulatos organizaban junto con la Iglesia desde el siglo XV en las islas del Caribe y la Nueva España. En estas fiestas, los *negros de Nación* acreditados por las autoridades eclesiásticas, salían en procesión a las calles para pedir el aguinaldo a sus amos y, con estos actos reflejaban la integración de la comunidad negra en las actividades religiosas de la mayoría blanca. En las cofradías como la de san Benito, el negro bozal y ladino encontró una estrategia para viabilizar su proyecto de legitimación dentro de una sociedad opresiva, a la vez que en las festividades de la Iglesia plasmó una religiosidad católica americana y mestiza que, si bien establecía los principios de orden y jerarquía, al mismo tiempo enriquecía costumbres y tradiciones de origen africano.

En esta etapa el negro bozal, ladino, criollo, horro y esclavo, comenzó a recrear una nueva música, basándose en su identidad y expresión propia. En estas fiestas, fue determinante el préstamo cultural africano, ya que cuando las personas esclavizadas de

descendencia africana desembarcaron en las costas americanas, trajeron consigo un número indeterminado de células rítmicas, en donde la combinación de pulsaciones, silencios, sonidos y tiempos, contenían un significado proveniente de una relación directa entre el hombre y la naturaleza. Dentro de patrones rítmicos el negro bozal encerró parte de su conocimiento, espiritualidad y creencias, siendo así, que estos ritmos representaban todo un lenguaje comunicativo vía musical, danzario o teatral.

Lo que para nosotros serían expresiones estéticas, para el bozal, éstas formas eran todo un idioma, un fenómeno lingüístico de carácter religioso con el que pudo transmitir un poco de su religión, lengua, costumbres y ritos que al combinarse con los de otras etnias, derivaron en una inmensidad de ramificaciones, muchas de las cuales han permanecido latentes hasta hoy a pesar de tantos siglos de convivencia, de mezcla y de conflicto.

De esta manera, la música como todo lenguaje, y sobre todo en los espacios portuarios tan dinámicos y en constante cambio, sufrió modificaciones y generó formas híbridas que para el siglo XVII ya mostraban la riqueza musical del Caribe insular y de Tierra firme. Aunque en esta etapa no podemos hablar de una conga como género musical, historiadores como García de León reconocen que a estas fiestas se asociaron “ritmos intermedios 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.”³⁴⁰

En el mundo caribeño del siglo XIX comienza a definirse una mayor separación entre el campo y la ciudad, y este hecho marca las diferencias entre la música y bailes en el ámbito rural y urbano. De esta manera tenemos que en la música barroca peninsular predominan los compases de (3/4 y 6/8), mientras que los estilos binarios de 2/4 y 4/4 son

340 Antonio García de León Griego, *op. cit.*, 2002, 72.

más comunes en los grandes puertos y dentro del género de la música popularailable como el tango, la conga, la cumbia, la salsa, la samba, el candombe, algunas rumbas, etcétera. Otros aspectos generalizados en estos estilos son: la tendencia a la utilización del sesquiáltero, la polirritmia, y la improvisación.

De acuerdo con García de León, la mayoría de los esclavos traídos a América que procedían del África subsahariana, trajeron consigo una música destacada por su riqueza rítmica, donde la inmensa mayoría de los estilos africanos están “sujetos a una estricta aplicación de compases binarios, ternarios y binarios compuestos (además de los patrones arrítmicos)”,³⁴¹ así mismo, la polirritmia y el compás de doce partes, hace posible una gran variedad de efectos de hemiola -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.”³⁴²

La siguiente etapa histórica que marcaría y definiría a la conga como la conocemos hoy en día, se da hasta 1875 con *La tradición del Viejo* y el movimiento de los estibadores y mulatos del puerto liderados por M. A. Brovil, pero es hasta los años noventa del siglo XX que *la canción del Viejo* y *la canción del Gavilán*, conocidas como Rumbas navideñas, empiezan a generalizarse en las fiestas decembrinas como congas.

De esta manera podemos ver en el segundo capítulo que la conga en México contiene una línea de desarrollo muy particular, así como características propias dentro de los elementos líricos y músico-cinéticos que la conforman.

En cuanto a lo músico cinético:

- Las coincidencias en las variantes rítmicas ya mencionadas, tan difundidas a lo largo y ancho del continente, constituyen,-como lo diría Pérez Fernández con

341 *Ibidem*, pp,163-164..

342 *Ibidem*, p. 164.

respecto a los rasgos rítmicos africanos- “un elemento más que reafirma la unidad de la cultura latinoamericana y que deviene como un factor conformador de su identidad.”³⁴³

- Las melodías se componen en virtud de una fórmula rítmica cíclica que va generando en sí misma una cadencia que invita al movimiento, por lo que este estilo musical va forzosamente ligado al baile y a la teatralidad libre y espontánea de los participantes.
- Otra característica es la presencia de un desarrollo de esquemas rítmicos, melódicos y armónicos repetitivos previamente fijados como base, sobre la que cabe la posibilidad de improvisar musical, lírica y cinéticamente.
- La música es ejecutada por una comparsa callejera acompañada de una farsa teatral, con el objetivo de ser retribuidos con el “aguinaldo”.
- Los instrumentos percutivos son un componente imprescindible.
- La conga absorbió a las rumbas navideñas y con ello se adhiere al repertorio tradicional navideño de Veracruz junto con los villancicos.
- La conga veracruzana, tanto en las festividades como en el estudio de grabación - hasta el momento- es ágrafa, por lo que carece de una forma específica para su reproducción, (compases, claves, tonos, etcétera) lo que permite cierta libertad en su instrumentación, composición y ejecución.
- Aunque los rasgos característicos de la conga de Veracruz no están establecidos musicalmente, se reconoce un estilo particular diferente del son y de los villancicos, pues su ejecución musical posee elementos connotados que determinan una estructura inmediatamente identificable.

343 Rolando Pérez Fernández, *op. cit.*, 1986, p. 17.

- El surgimiento de la conga veracruzana como género popular se debe a la memoria que guardó el pueblo de las letras, las melodías y actos teatrales que se han transmitido de generación en generación en el espacio festivo.
- En la actualidad, la conga ha dejado de ser exclusiva de la época navideña y se ha incorporado al fandango, sobre todo en los fandangos fuera del Estado de Veracruz³⁴⁴, e incluso, su forma dancística se ha trasplantado a la tarima, (esto sucede como propuesta escénica del proyecto Afrojarrocho de Patricio Hidalgo).
- La conga dentro de las festividades de diciembre ha encontrado un punto de conexión con las tradiciones que se hacían desde la Colonia; aunque no existía entonces como género musical, mantiene características como la de exigir el aguinaldo, la utilización de negrillas y el culto a san Benito, además de ser una experiencia que revela verdades, expone contradicciones y propone transformaciones.

En cuanto a lo lírico:

- La popularización de las plantas literarias cultas, como las coplas a lo divino (pascuas, villancicos y aguinaldos) son rasgos que están presentes en *La Conga de san Benito*, en ésta se expone, precisamente la adecuación o adaptación de poemas castellanos en ritmos criollos.
- La motivación navideña del villancico hexasílabo -herencia directa del cancionero ternario caribeño- está activa alrededor de la costumbre de pedir el “aguinaldo”

344 En una comparación que hace Jessica Gottfried sobre los fandangos de la ciudad de México con los de Veracruz dice “se tocan los mismos sonos, incluso quizás algunos versos serán los mismos en ambos contextos, y aun así son enteramente diferentes.” Jessica Gottfried, “El fandango veracruzano: performance escénico y festivo”, LASA2009: *Repensando las desigualdades* XXVIII Congreso Internacional de la Asociación de Estudios Latinoamericanos Río de Janeiro, Brasil. Junio 11-14.

como es evidente en las negrillas a san Benito.

- *La Conga de san Benito* se inspira en negrillas escritas en el siglo XVII. Este elemento afrohispanico, ya fuera escrito por blancos villanciqueros o por afro descendientes, generó desde su métrica ritmos que se consolidarían recientemente como un verdadero estilo musical.
- La lírica en la conga se conforma por lo general con un estribillo repetitivo que en el canto responde un coro al solista, cada décima, cuarteta o sexteta preferentemente, dotando de armonía al conjunto del poema.
- Otro recurso en el canto, es la presencia de afronegrismos, jitanjáforas u onomatopeyas, cuyas sílabas le dan a la voz la capacidad tanto rítmica como melódica. En la conga, como en el son, es común encontrar que el ritmo instrumental está en dependencia con la métrica del texto.
- En las congas actuales, los compositores no se apegan a ninguna tradición literaria en particular.
- En cuanto a la temática, se ha dejado de lado la afirmación religiosa y se opta por temas más profanos con una diversidad de asuntos como la historia, la naturaleza, el amor, la filosofía, temas jocosos, y sobre todo la protesta y lo alusivo a la identidad negra.
- En los últimos tiempos, la poesía en la conga es alegórica a la realidad, sobre todo política. Esta característica también la comparten otras plantas literarias como las bombas y las justicias, donde, además de su contenido contestatario, la capacidad de improvisación poética es otro componente.

Por último, en la estructura de la conga, además de los componentes estéticos, también tenemos su función social. En esta última parte, reafirmamos que este género musical,

como todo fenómeno estético es atravesado por discursos sociales y, por tanto, muestra las marcas de la sociedad que lo construye.

La conga encuentra su inspiración en situaciones que se dan dentro de un contexto opresivo, así mismo, retoma los espacios de reproducción que fueron generados por las clases más marginadas de la urbe colonial. En las festividades religiosas, cuando las personas esclavizadas o libres de origen africano salían a las calles a cantar sus coplas y bailar sus ritmos catalogados de “indecentes”, y desligados de cualquier contenido sagrado ante los ojos de las autoridades, originaron una música profana en la que comunicaban su inconformidad hacia las circunstancias de explotación a las que eran sometidos en lo cotidiano; con sus poemas, sus juegos, su risa, su música, su baile y sus movimientos escandalosos, cuestionaban el orden establecido e, incluso, lo desafiaban desde la alegría y la satisfacción momentánea. En esta fugaz libertad, el negro desarrolló una cultura de resistencia, opuesta a la cultura dominante que le imponía obediencia, sufrimiento, seriedad y jerarquía.

Esta esencia subversiva en la conga veracruzana resurgió en el siglo XIX con *la canción del Viejo* y con la exigencia del aguinaldo como una acción de protesta por parte de los trabajadores del puerto. Desde entonces, esta tradición musical y política alcanzaría su maduración y asumiría su raíz social, dejando impreso su carácter público y colectivo, demostrando que el contexto social de una composición o pieza no es ajeno a la estructura musical. Aquí, la música, la lírica y la kinésis de la masa son un grito de rebelión, una exigencia de mejores condiciones de vida, un reclamo de justicia y de necesidades; es en fin, un auténtico acto performativo que rompe con las barreras sociales impuestas, cambia el curso de la historia y deja su huella en la sociedad.

En este sentido, la conga, como cultura popular, retoma tradiciones ancestrales que

permanecen impresionantemente a pesar del paso del tiempo. Además, sigue en movimiento, pues la cultura no es estática, se encuentra en constante evolución, dejando en claro que los procesos de aculturación provocan el enriquecimiento en ambas direcciones y no únicamente en el sentido de la cultura dominante hacia la dominada.

Por último, en la conga, el afroestilizado bajo un sistema complejo de comunicación estético ha sido capaz de transmitir su historia, su memoria colectiva, su situación y su identidad, articulando la tradición, la cultura popular y la creatividad con lo social. Su motivación, parte de la profundidad de un sentimiento transformador de la realidad, ya que el afrodescendiente es consciente de su pasado africano e indígena, está orgulloso de la rebeldía del cimarrón y del trabajador; de su identidad libertaria. En la estética de la conga está implícita la necesidad de conservar y difundir todos estos valores a través del lenguaje del arte, en la amenidad de la festividad y la convivencia comunitaria.

BIBLIOGRAFÍA

Libros

Aguirre Beltrán, Gonzalo. *El negro esclavo en Nueva España*, México, Fondo de Cultura Económica, 1994.

_____. *La población negra de México. Estudio etnohistórico*, México, Fondo de Cultura Económica, 1972.

_____. *Los pobladores del Papaloapan: biografía de una Hoya*, México, CIESAS, 1992.

Aguirre Tinoco, Humberto. *Sones de la tierra y cantares jarochos*, México: Programa del Desarrollo Cultural del Sotavento. 1991.

Alcántara López, Álvaro. “Elites ganaderas, redes sociales y desobediencia cotidiana en el sur de Veracruz a finales del siglo XVIII”, en *Historia Mexicana Volumen LVI, número 3, Redes sociales e instituciones*, Colegio de México, enero- marzo 2007.

_____. *Los motivos del son*, en www.ciesas-golfo.edu.mx/istmo/docs/motivoson/motivos2.htm, 1998.

Andrade, Mario de. *Obra escogida*, Caracas, Biblioteca Ayacucho, 1979.

Azuara Hernández, César. *El son huasteco y sus instrumentos en los siglos XIX y XX*, México, CIESAS, COLSAN, Programa de Desarrollo Cultural de la Huasteca, 2003.

Bajtín, Mijail. *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento*, Madrid, Alianza Editorial, traducción de Julio Forcat y César Conroy, 1987, 1988.

Béhague, Gerard. *La música en América Latina*, Venezuela: Monte Ávila Editores, 1979.

Boal, Augusto. *Teatro del oprimido I Teoría y práctica*, traducción Graciela Schmilchuk, México, Nueva Imagen, 1980.

- Cao- Romero, Claudia. *Tablados y fandangos: ...algo sobre los bailes de tarima en el son jarocho...*, México, D.F., Consejo Nacional para la Cultura y las Artes FONCA Sotavento, programa de desarrollos cultural, 2003.
- Carpentier, Alejo. *La música en Cuba*, México, Fondo de Cultura Económica, Colección Popular, 1972.
- Castellanos, Jorge & Castellanos, Isabel. *Cultura Afrocubana*, tomo 3, Miami, Universal, 1992.
- Cerutti Guldberg, Horacio. *Doscientos años de pensamiento filosófico Nuestroamericano*, Bogotá D.C, Colombia, Ediciones: desde abajo, mayo de 2011.
- Contreras Hernández, Octavio. “La originalidad lírica popular del son jarocho”, tesis de licenciatura en Lengua y Literaturas Hispanoamericanas, México, UNAM, Facultad de Filosofía y Letras, 2008.
- Curtin, Philip D., *The Atlantic slave trade. A Census*, Madison, University of Wisconsin Press, 1969.
- Davidson, David. “Negro Slave Control and Resistance in Colonial Mexico, 1519-1650”, *The Hispanic American Historical Review*, 1966, (vol. 46), nº. 3.
- Delgado Calderón, Alfredo. *Historia, cultura e identidad en el Sotavento*, México D.F., CONACULTA, Dirección General de Culturas Populares e Indígenas, 2004.
- Fanon, Frantz. *Los condenados de la tierra*. Fondo de Cultura Económica, revisado y corregido por Matxingune Taldea 2011.
- Gage, Thomas. *Nuevo reconocimiento de las Indias Occidentales*, prólogo de Brian F. Connaughton, México: CONACULTA, (mirada viajera), 1994.
- Galeano, Eduardo. *Las venas abiertas de América Latina*, México D.F, Siglo XXI editores, s.a. de c. v. 1971.

García de León Griego, Antonio. *El mar de los deseos. El Caribe hispano musical. Historia y Contrapunto*, México: Siglo XXI Editores, 2002.

_____. *Fandango*, Programa de Desarrollo Cultural del Sotavento. México, CONACULTA, 1ra reimpresión. 2009.

_____. *Tierra adentro, mar en fuera. El puerto de Veracruz y su litoral a Sotavento, 1519- 1821*, México, Universidad Veracruzana, FCE, Secretaría de Educación del Estado de Veracruz, 2011.

González, José Luis. *El país de cuatro pisos y otros ensayos*, Río Piedras, Puerto Rico Ediciones Huracán, 1989.

Guerra, Ramiro. *Eros baila danza y sexualidad*, La Habana. Letras Cubanas, Premio al ensayo Alejo Carpentier 2000.

Herrera Moreno, Enrique. *El cantón de Córdoba* (2 vols.), Córdoba, Ver., Prensa R. Valdecilla y Compañía, 1959.

Howard, Joseph H. *Drums in the Americas*, New York, Oak publications, 1967.

Humboldt, Alejandro de. *Ensayo político sobre el Reino de la nueva España (1802)*, México, Estudio preliminar de Juan A. Ortega y Medina, Editorial Porrúa, 1984.

Hurtado, Nelson. *Tres cuadernos de Navidad Juan Gutiérrez de Padilla*, Caracas Fundación Vicente Emilio Sojo- Cinac, 1998, 370 pp.

Kiddy, Elizabeth W. *Blacks of the Rosary: Memory and History in Minas Gerais, Brazil*, University Park, Penn State University, 2007.

_____. “Who is the King of Congo? A New Look at African and Afro-Brazilian Kings in Brazil”, en Linda Marinda Heywood (ed.), *Central Africans and Cultural Transformations in the American Diaspora*, Cambridge, 2002,

Klaus, Bribmann. *La fiesta del triunfo y las saturnales romanas*. www.alconet.com.ar/variros/mitologia/fiestas_populares/fiestasromanas.html

Kohl S., Randal. *Ecos de "La Bamba": una historia etnomusicológica sobre el son jarocho de Veracruz 1946- 1954*, Veracruz, México, Colección ataranzas, Instituto Veracruzano de Cultura, 2007.

Labrador Herraiz, José J.; Difrancó, Ralph A. "Villancicos de negros y otros testimonios el caso en manuscritos del Siglo de Oro", en *De la canción de amor medieval a las soleares: profesor Manuel Alvar "in memoriam": Actas del Congreso Internacional "Lyra minima oral III"*, Sevilla, España, 26-28 de noviembre de 2001). En Pedro Manuel Piñero Ramírez (coord.).

León, Argeliers. *Del canto y el tiempo*, La Habana, Editorial Pueblo y Educación, 1974.

_____. *Tras las huellas de las civilizaciones negras en América*. La Habana, Fuente Viva, 2001.

López Cruz, Francisco. *El aguinaldo en Puerto Rico (su evolución)*, San Juan de Puerto Rico, Instituto de la Cultura Puertorriqueña, 1972.

Marcuse, Herbert. *Un ensayo sobre la liberación*, México, D.F., Primera edición en español, junio de 1969, Cuadernos de Joaquín Mortiz, S.A. traducción de Juan García Ponce, revisado por J. G. T.

Martínez Montiel, Luz María. *Afroamérica I. La ruta del esclavo*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 2006.

Mauleón- Santana, Rebeca. *101 Montunos*, Petaluma, California, U.S.A., Sher Music Co., 1999.

Mayer- Sierra, Otto. *Música y músicos de Latinoamérica*, México, Atlante, 1947.

- Mello e Souza, Marina de. *Reis negros no Brasil escravista: História da festa de coroação de Rei Congo*, Belo Horizonte Minas Gerais, UFMG, 2002.
- Méndez Plancarte, Alfonso. *Obras Completas de Sor Juana Inés de La Cruz II Villancicos y Letras Sacras*, Edición prólogo y notas de Alfonso Méndez Plancarte, México, FCE, IMC, 1952.
- Meznar, Joan. “Our Lady of the Rosary and the Struggle against Heretics in Brazil, 1550-1660”, *Journal of Early Modern History*, 2005, n° 9, pp.371-397.
- Mintz, Sidney W.; Price, Richard. *El origen de la cultura africano-americana. Una perspectiva antropológica*, traducción Adriana Santoveña, México, Centro de Investigaciones y Estudios Superiores en Antropología Social, Universidad Autónoma Metropolitana, Universidad Iberoamericana, 2012.
- Naveda Chávez- Hita, Adriana. *Esclavos negros en las haciendas azucareras de Córdoba, Veracruz, 1690-1830*, Universidad Veracruzana, Centro de Investigaciones Históricas, 1987.
- Ortiz, Fernando. *La antigua fiesta afrocubana del “Día de Reyes”*, La Habana, Departamento de Asuntos Culturales, 1960.
- _____. *Contrapunteo cubano del tabaco y el azúcar*, Santa Clara, Cuba: Universidad Central de las Villas, 1963.
- _____. *La africanía de la música folklórica en Cuba*, La Habana, Editora Universitaria, 1965.
- Pérez Fernández, Rolando. *La binarización de los ritmos ternarios africanos en América Latina*, La Habana Cuba, Casa de las Américas, 1986.
- _____. *La música afromestiza mexicana*, Universidad Veracruzana, 1990.

-
- “El son Jarocho como expresión afromestiza”, *Musical cultures of Latin America Global Effects, Past and Present* (Proceeding of an International Conference), en *UCLA Selected Reports in Ethnomusicology*, XI. ed. Steven Loza, 39-56. Los Angeles: University of California Los Angeles, 2003.
- Pérez Montfort, Ricardo. *Expresiones populares y estereotipos culturales en México. Siglos XIX y XX, Diez ensayos*, México, CIESAS, 2007.
- Perinat, Santiago. *Las Guerras Mambisas*, Barcelona, Ediciones Carena, 2002.
- Pitalúa Torres, Víctor David. *La tercera raíz del mestizaje y algunas rebeliones que antecedieron al movimiento de independencia en México. Yanga primer pueblo libre de América*, Congreso REDIPAL Red de Investigadores Parlamentarios en Línea (virtual III). Cámara de diputados del H. Congreso de la Unión, Comisión bicameral del sistema de bibliotecas, Secretaría General, Secretaría de servicios parlamentarios. Dirección General del CEDIA, junio 2010.
- Prada, Natalia Silva. ““El año de los seises” (1666) y los rumores conspirativos de los mulatos en la ciudad de México: coronaciones, pasquines, sermones y profecías, 1608-1665” en *Cofradías de negros y mulatos en la Nueva España: devoción, sociabilidad y resistencias*, Coord. Rafael Castañeda García, 27/10/2012, <http://nuevomundo.revues.org/64277#bodyftn52>
- Prieto Dorantes, Leonardo. “El son jarocho y sus actores: identidad y cambio en la práctica”, tesis de licenciatura en sociología, Facultad de Ciencias Políticas y Sociales, México D.F., UNAM, 2009.
- Riva Palacio, Vicente. *México a través de los siglos*, tomo tercero, México, editorial Cumbre S.A., 1988.

Roselló Soberón, Estela. “La cofradía de negros: una ventana a la tercera raíz. El caso de San Benito de Palermo”, tesis de licenciatura en historia, Facultad de Filosofía y Letras, México D.F., UNAM, 1998.

_____. “La cofradía de San Benito de Palermo y la integración de los negros y los mulatos en la ciudad de la Nueva Veracruz en el siglo XVII”, En *Formaciones religiosas en la América Colonial*, Pastor Marialba y Mayer Alicia (eds.), México, UNAM, 2000.

_____. “Las fiestas religiosas de la cofradía de San Benito de Palermo: herencia medieval en la sociedad barroca novohispana del siglo XVIII”. En González Aurelio, *Textos medievales: recursos, pensamiento e influencia*, von der Walde Mohen Lillian (eds.), Concepción Company, México, UNAM/ UAM/ El Colegio de México, 2005, pp. 378-39.

Rubens, Alves da Silva. “Chico Rei congo do Brasil” en Gonçalves da Silva, Vagner, *Imaginário, cotidiano e poder*, São Paulo, Selo Negro Edições, 2007.

Saldívar, Gabriel. *Historia de la música en México*, Biblioteca enciclopédica del Estado de México, 1981, Edición facsimilar de 1934.

Sheehy Edward, Daniel. “The “Son jarocho” The History, Style, and Repertory of a Changing Mexican Musical Tradition”, Tesis Ph. D., Doctor of Philosophy, Los Angeles, University of California, 1979,

Slonimsky, Nicolas. *Music of Latin America*, New York, Thomas Y. Growell Company. 1946.

Stanford, E. Tomas. *Catálogo de los acervos musicales de las Catedrales metropolitanas de México y Puebla de la Biblioteca Nacional de Antropología e Historia y otras colecciones menores*, México, 2002.

Stevenson, Robert Murrell. *Music in Mexico a Historical Survey*, New York, Crowell, 1952.

Suárez, Carlos. *Los Chimbángueles de San Benito*, Venezuela, Fundación de Etnomusicología y Folklor FUNDEF, Consejo Nacional de la Cultura, 2004.

Torquemada, Juan de. *Monarquía Indiana. De los veinte y un libros y monarquía indiana...*, vol. 2, 3ª. Edición, obra preparada bajo la coordinación de Miguel León-Portilla, México, Universidad Nacional Autónoma de México-Instituto de Investigaciones Históricas, 1975, (Serie de historiadores y cronistas de Indias).

Trambaioli, Marcella. “Apuntes sobre el guineo o baile de negros: tipologías y funciones dramáticas”, en *Memoria de la palabra. Actas del VI Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas del Siglo de Oro* (Burgos- La Rioja, 15-19 de junio del 2002), ed. María Luisa Lobato y Francisco Domínguez Matito. Madrid, Frankfurt am Main, Iberoamericana Vervuert, 2004, Vol. II, pp. 1773-1783. p. 1773.

Troncarelli, Fabio. *La spada e la croce : Guillén Lombardo e l'inquisizione in Messico*, Roma, Salerno Editrice, 1999.

Vodovozova, Natalie. “A contribution to the history of the Villancico de negros”, a thesis submitted in partial fulfilment of the requirements for the degree of arts in the Faculty of graduate studies, Department of Hispanic and Italian studies, University of British Columbia, 1996.

Periódicos y revistas

Aguirre Beltrán, Gonzalo. “Bailes negros”, México, D. F., 1970, *Desacatos*, otoño, número 007. CIESAS, 2001, pp. 151-156.

- Aretz, Isabel y Ramón y Rivera, Luis Felipe. "Áreas musicales de tradición oral en América latina. Una crítica y tentativa de reestructuración de los "cancioneros" establecidos, por Carlos Vega", *Revista Musical Chilena*, Vol. 30, No. 34, 1976, Universidad de Chile Facultad de Artes- Departamento de Música.
- Bernand, Carmen. "Músicas mestizas, músicas populares, músicas latinas: gestación colonial, identidades republicanas y globalización", Universidad EAFIT Colombia, *Co-herencia*, Vol. 6, Núm. 11, julio- diciembre, 2009, pp. 87-106.
- Camnitzer, Luis. "La enseñanza del arte como fraude", Bogotá, *esferapública*, texto de la conferencia del artista en el marco de su exposición en el Museo de Arte de la Universidad Nacional. Marzo de 2012. <http://esferapublica.org/nfblog/?p=23857>
- Cardona, Ishtar. "Los actores culturales entre la tentación comunitaria y el mercado global: El resurgimiento del son jarocho", Distrito Federal, México, *Política y Cultura*, otoño, número 026, Universidad Autónoma Metropolitana Xochimilco, pp. 213-232.
- Chaunu, Pierre. "Veracruz en la segunda mitad del siglo XVI y primera del XVII", *Historia Mexicana*, IX, 4, abril-junio 1960. pp. 521-557.
- Devalle B.C., Susana. "Danzas como expresión de una cultura clandestina de protesta", México, *Estudios de Asia y África*, mayo-agosto, año/vol. XXXVII, número 002. El Colegio de México, pp., 241-269, 2002.
- El mundo.es, "El papá Noel vasco muestra su cara proetarra en algunos barrios", España, jueves 31/12/2009, en www.elmundo.es/elmundo/2009/12/31/espana/1262261652.html
- García de León Griego, Antonio. "El Caribe afroandaluz: permanencias de una civilización popular", México *La Jornada Semanal*, 135, 12 enero 1992, pp. 27-33.

- _____. “Economía y vida cotidiana en el Veracruz del siglo XVII: 1585-1707”, *Boletín americanista*, N°. 48, 1998, pp. 29-45.
- Gottfried, Jessica. “El fandango veracruzano: performance escénico y festivo”, LASA2009: *Repensando las desigualdades XXVIII Congreso Internacional de la Asociación de Estudios Latinoamericanos Río de Janeiro, Brasil. Junio 11-14.*
- Hoffman, Odile. “Negros Mestizos en México: viejas y nuevas lecturas de un mundo olvidado”, *Revista Mexicana de Sociología*, Vol. 68, Núm.1, enero-marzo, pp. 103-135, Universidad Nacional Autónoma de México, 2006.
- López García, Camilo. “Guineos, Negros, Negrillas o Villancico de Negros”, *MusicaAntigua.com, Revista de música antigua*, miércoles 31 de octubre, 2012.
www.musicaantigua.com/guineos-negrillas-o-villancico-de-negros/
- Meza Sandoval, Gerardo E. “Villancico de Negros, una ventana por donde se ve e integra al otro”, Instituto Tecnológico de Costa Rica, *Comunicación*, Vol. 18, Núm. 2, agosto-diciembre, 2009, pp. 13-21.
- Pérez Montfort, Ricardo. “Fandango: fiesta y rito”, México, *Revista de la UNAM*, núm. 478, noviembre, UNAM, 1990.
- Podestá Arzubiaga, Juan. “Apuntes sobre el bolero: Desde la esclavitud africana hasta la globalización”, Universidad Arturo Prat, Iquique, Chile. *Revista de Ciencias Sociales (CI), segundo semestre, número 019*, 2007, pp. 95-117.
- Portuondo Zúñiga, Olga. “El Carnaval Santiaguero, origen y resistencia”, *Revista Brasileira do Caribe*, vol. X, núm. 20, enero-junio, 2010, pp. 475-484 Associação, Caruaruense de Ensino Superior Brasil.

- Rabanales, Ambrosio. "Relaciones asociativas en torno al "canto negro" de Nicolás Guillén", *Onomázein*, núm. 8, 2003, pp.99-126, Pontificia Universidad Católica de Chile.
- Reyes, Carmen. "La Rama, tradición viva en Veracruz", *El mercurio de Veracruz*, 19 Diciembre 2013. www.elmercuriodeveracruz.mx/sitio/noticia.php?nId=3405
- Ruiz Rodríguez, Carlos. "Estudios en torno a la influencia africana en la música tradicional de México: Vertientes, Balance y Propuestas", Barcelona, España, *TRANS Revista Transcultural de Música*, julio, número 011, Sociedad de Etnomusicología, 2007.
- Saldivar Arellano, Juan Manuel. "Nuevas formas de Adoración y culto: La construcción social de la santería en Catemaco, Veracruz, México", *Revista de Ciencias Sociales Universidad de Costa Rica*, (Versión impresa): núm. 125, 2009, pp. 151-171.
- Sánchez Cervera, Adonis. "Yo he sido una mujer de verdad", *El caimán barbudo La revista cultural de la juventud cubana*, 2010. www.caimanbarbudo.cu/artes-escenicas/2010/04/yo-he-sido-una-mujer-de-verdad/
- Santamaría, Carolina. "Negrillas, Negros y Guineos y la representación musical de lo africano". Bogotá, D.C., Colombia *Cuadernos de Música Artes Visuales y Artes Escénicas*, 2 (1): 4–20, Octubre 2005–Marzo 2006. Pontificia Universidad Javeriana. 2005.
- Stevenson, Robert Murrell. "Acentos folklóricos en la música mexicana temprana", *Heterofonía* 53: 5-7, 1977.
- Vázquez, Manuel y López Malapica, Adolfo. "El regreso de la Conga", Xalapa, Veracruz, *Formato siete*, sección Crónica cultural, Número 274. Año 5, 1 de febrero de 2012, p.12.

Vega, Héctor. “La Música tradicional mexicana: entre el folclore, la tradición y la World Music”. Universidad Autónoma de México, México. *La música tradicional mexicana, Historia Actual On Line, Núm. 23, Otoño, 2010*, pp. 155-169.

Villa, Imanol. “El Olentzero”, Vizcaya, elcorreo.com, 23/12/07, Fuente: www.elcorreo.com/vizcaya/20071223/vizcaya/olentzero-20071223.html

Wilkes, Josué Teófilo. “Ensayo para una clasificación rítmica del cancionero criollo según la rítmica clásica”, en *Boletín Latino Americano de música*, a. II, n. 2, abril, pp.294-313, 1946.

Zielina, María. “Teatralización de la condición villana del negro en el villanciquero de Sor Juana: una perspectiva afrocéntrica”, *Revista del CESLA*, núm. 9, 2006, pp. 37-55, Uniwersytet Warszawski, Varsovia, Polonia.

Páginas web

<http://candombe.info/Historia.html>

<http://candombe.info/Personajes.html>

<http://forosdelavirgen.org/451/nuestra-señora-del-rosario-de-atibaia-brasil-27-de-diciembre/>

<http://granerbcn.cat/glosario-06-performatividad-ii-segun-jaques-derrida-y-judith-butler/>

<http://lema.rae.es/dpd/srv/search?key=performance>

<http://nacion-bantu-oriental.blogspot.com/2008/09/nacion-bantu-oriental-africanos-del.html?m=1>

<http://www.planeta-afro.org/index.php/rtl-languages-native-support/palenqueros.html>

<http://pt.m.wikipedia.org/wiki/Rugendas>

<http://ralphalpizar.com/2013/07/26/ensayos-etnográfico/>

www.banredpcultural.org/blavirtual/linea-de-tiempo/palenques-benkos-bioho

[www.ecured.cu/index.php/Conga_\(Instrumento_musical\)](http://www.ecured.cu/index.php/Conga_(Instrumento_musical))

www.ecured.cu/index.php/Conga_Santiaguera

www.ecured.cu/index.php/Minas_de_El_Cobre

www.ecured.cu/index.php/Música_Bantú

www.ecured.cu/index.php/Tambor_Yuka

www.ecured.cu/index.php/Regla_de_Palo_Monte

www.hemisphericinstitute.org/cuaderno/censura/html/danza/danza.htm

Fonografía

Chuchumbé. *Conga del viejo y Conga de san Benito*, en ¡Carámba niño!, México: CONACULTA, 1999.

Patricio Hidalgo. *Conga del Gavilán* en : El regreso de la conga, México: Afrojarocho/ Cós mica Records, 2012.

Joséphine Baker & The Lecuona Cuban Boys. *La Conga Bilicoti, 1936*.

Fuentes videográficas

Combati. *La Conga Santiaguera: Voice of Resistance*, 25 de febrero de 2011, www.youtube.com/watch?v=6JjVW-RYd-c

Michael de Miranda, *Conga: Cuban carnival.mov*, 13 de octubre de 2011 www.youtube.com/watch?v=xIGrT5NrXL0

ANEXO 1

Clave del Son Cubano figura b) y su antecedente ternario africano figura a)³⁴⁵



Clave 6/8 y pulso hacia adelante e invertido

Un patrón muy común en la música sagrada africana, se toca mayoritariamente en la campana.³⁴⁶



345 Rolando Pérez Fernández, *op. cit.*, 1986, p. 105.

346 Mauleón- Santana, Rebeca. *op. cit.*, p.2.

Célula rítmica del Tango

Surgió en el siglo XIX, en estilo de contradanza criolla cubana derivada del *contradanse* europeo, y luego en la conocida habanera y formaría parte del desarrollo del tango argentino.³⁴⁷



Célula rítmica del tresillo

También del siglo XIX, figura central en muchos estilos de la música africana y constituye la primera parte del patrón de la clave de son.



El tresillo representa el compás fuerte dentro de la estructura binaria de la clave, y aparte contiene otra célula importante denominada conga, que consiste de la últimas dos notas.

Célula rítmica de la conga (Cuba)³⁴⁸



347 *Ibidem*, p. 4.

348 *Ibidem*, p. 5.

Patrón de la clave de son

Su estructura polirrítmica, binaria y antifonal, son elementos característicos de la música afrocubana.³⁴⁹



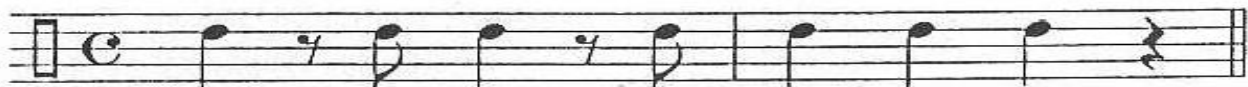
Clave de rumba con Pulso en Tres- Dos y Dos- Tres³⁵⁰



La rumba es un género acústico de percusión y canto lo cual contiene un componente muy importante de danza, se divide en varios estilos: el yambú, el guaguancó y la columbia.

Se considera que la clave de rumba actual es derivada de un patrón antecesor que aún se utiliza para empezar algunas rumbas, y que suele tocarse dos veces antes de seguir con el patrón normal. A este patrón original se le denomina clave de guaguancó.

Clave de Guaguancó en tres-dos³⁵¹

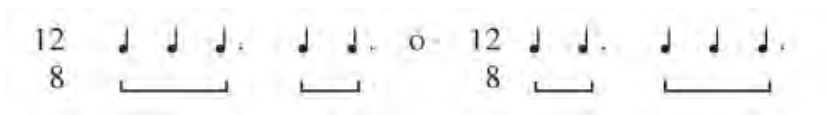


349 *Ibidem*, p. 6.

350 *Ibidem*, p. 7.

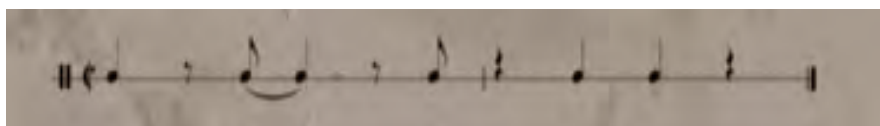
351 *Ibidem*, p. 7.

Clave de la música afrocubana. (2+2+3) + (2+3) o alterada en (2+3) + (2+2+3)³⁵²

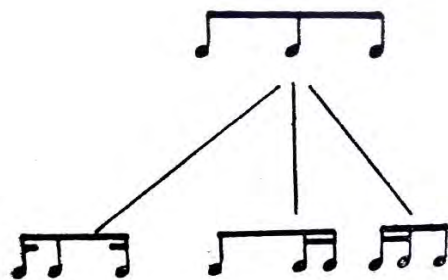


Clave de rumba estilo “La Habana”³⁵³

Esta clave se toca en el cencerro para acompañar el ritmo de Conga en el carnaval de La Habana.



La forma básica del pie ternario (tres corcheas) y las figuraciones rítmicas que resultan al binarizarse.³⁵⁴



352 Antonio García de León Griego, *op. cit.*, 2002, p .80.

353 Michael de Miranda, *Conga: Cuban carnival.mov*,13 de octubre de 2011
www.youtube.com/watch?v=xIGrT5NrXL0

354 Rolando Pérez Fernández, *op. cit.*, 1986, p. 80.

Recursos africanos de variación rítmica³⁵⁵

(1)

a ♩ ♩ ♩

b ♩ ♩ ♩

c ♩ ♩ ♩

d ♩ ♩ ♩

e ♩ ♩ ♩

f ♩ ♩ ♩

(2)

a ♩ ♩ ♩

b ♩ ♩ ♩

c ♩ ♩ ♩

d ♩ ♩ ♩

e ♩ ♩ ♩

f ♩ ♩ ♩

(3)

a ♩ ♩ ♩

b ♩ ♩ ♩

c ♩ ♩ ♩

d ♩ ♩ ♩

(4)

a ♩ ♩ ♩

b ♩ ♩ ♩

c ♩ ♩ ♩

d ♩ ♩ ♩

(5)

a ♩ ♩

b ♩ ♩

c ♩ ♩

d ♩ ♩

(6)

a ♩ ♩ ♩

b ♩ ♩ ♩

c ♩ ♩ ♩

d ♩ ♩ ♩

355 Rolando Pérez Fernández, *op. cit.*, 2003, p.46.

ANEXO 2

ÍNDICE DE IMÁGENES

Cancionero ternario caribeño

García de León Antonio griego, *op. cit.*, 2002, p. 54.

Fandango de las niñas tiernas.

Tomado de Krauze y Zerón- Medina 1993:39, en el cuadernillo fotográfico de César Azuara Hernández, *op. cit.*

Lundu, 1835

Autor: Johann Moritz Rugendas.

Nació en Augsburgo, Alemania en 1802. Llegó a Brasil en 1821, en 1831 visitó Haití y México donde residió tres años, posteriormente, viajó por Chile y Uruguay también. Murió en Alemania en 1858. En <http://pt.m.wikipedia.org/wiki/Rugendas>

Cancionero binario oriental

Aretz y Luis Felipe Ramón y Rivera, *op. cit.*, p. 13.

Músico negro de Veracruz, siglo XIX.

Colección Banco Nacional de México, Gerencia de Patrimonio Artístico.

Autor: Edouard Pingret.

De Saint- Quentin, Francia, (30 de diciembre 1788- 1875). Pintor y litógrafo, llegó a México en 1850. En www.hemisphericinstitute.org/cuaderno/censura/html/danza/danza.htm

Sin título 1

Ilustrado en Bernand, Carmen. *op. cit.*, p. 98.

Sin título 2

Ilustrado en *ibidem*, p.98.

Sin título 3

Ilustrado en *ibidem*, p. 96

Congado, 1835

Autor: Johann Moritz Rugendas.

En <http://pt.m.wikipedia.org/wiki/Rugendas>

La procesión de los Abakuá en Cuba

Ilustrado en Fernando Ortiz, *op. cit.*, 1960. p. 195

Día de Reyes

Óleo sobre tela, 51X 61 cm. Museo Nacional de Cuba.

Autor: Víctor Patricio Landaluze.

Nació en Bilbao, España en 1830. Llegó a Cuba en 1863, estableciéndose en La Habana como ilustrador y escritor murió allí en 1889.

En <http://ralphalpizar.com/2013/07/26/ensayos-etnográfico/>