



**UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO**

---

---

**FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS (SUA)**

ANÁLISIS DE LOS PERSONAJES NEGROS EN LAS  
CANCIONES DE FRANCISCO GABILONDO SOLER (CRI-CRI)

**T E S I S**

PARA OBTENER EL TÍTULO DE

**L I C E N C I A D A**

**EN LENGUA Y LITERATURAS HISPÁNICAS**

Presenta:

**ANGÉLICA AVELLANEDA DURAND ZÚÑIGA**

**ASESOR:**

**MARCO ANTONIO MOLINA ZAMORA**

México, D.F., 2015.





Universidad Nacional  
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

**Biblioteca Central**



**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.

*A la persona que sin conocer se robó mi corazón,  
quien a lo largo del tiempo ha sido más que mi amiga,  
más que mi hermana, más que mi bebé, y la persona  
que más me ha admirado, a Arantza Mikel, Mocholo,  
Mike, Piki, Michael.... Durand Zúñiga.  
¡Gracias por el libro, por tu complicidad, por tus chistes  
y por tu felicidad infinita!*

## AGRADECIMIENTOS

A mis padres quienes siempre me han apoyado en todos y cada uno de mis sueños, quienes sin ellos y su paciencia esta tesis no existiría. Porque cada detalle de mi vida es gracias a ellos. ¡Gracias mamá y papá por nunca permitirme rendir! ¡Gracias papá por tus libros, por tu apoyo siempre incondicional, por tus dejos de artista! ¡Gracias mamá por tu calma, por tus desvelos, por enseñarme a creer y a sonreír ante adversidades! ¡Gracias a los dos por enseñarme el valor del esfuerzo y a creer y hacer lo que amo!

A mi segunda madre, por sus, pellizcos, muecas, apoyo, ayuda y ser una preocupona sin remedio, Norma Durand Zúñiga.

A Nayeli Durand Zúñiga amiga y cómplice de infancia y adolescencia.

A Eduardo Barreda Castorena por hacerme la comida mientras yo estudiaba, por contagiarme de sus sueños, por su calma y paciencia, por escucharme siempre, por todas sus enseñanzas de vida y musicales, por dedicarme la canción que inspiraría esta tesis, por ser la persona con mayor fe y seguridad que conozco. Por estos más de seis años de felicidad: "*I'm in Heaven*♪".

A Roberto Ayala por sus enseñanzas y golpes, por enseñarme que el tap es más que "el bailecito". ¡*The show must go on!*

A Jorge Tinoco porque esta carrera en mucho se la debo a él, y como alguna vez le dije: "aún sigo utilizando tus enseñanzas".

A Ernesto Durand por toda su ayuda en lo referente al servicio social.

A mis locas y fresas amigas Vianey Juárez (gracias por años y años de coherencia y sensatez), Jocelyn Rojo (gracias por hacerme reír a carcajadas,

por las anécdotas locas) y Aline Quintero (gracias por darme de golpes cuando hacía falta, por tus locuras y tú escasas de inhibición). Aunque yo sea una hippie sin remedio, las amo.

Gracias a Alenka Ruiz por ayudarme a encontrar el camino al “hacer”.

Gracias maestro Marco Antonio Molina por creer en la tesis y asesorarme en su creación.

Gracias maestro Rodrigo Baeza por ser el último en recibir la tesis pero el primero en entregarme las observaciones. Un placer haberlo conocido.

Gracias maestra Ana Tsutsumi por su apoyo en las firmas de las FEPS y, sobre todo, en la lectura y asesoría de la tesis.

Gracias a la doctora Grissel Gómez Estrada por sus observaciones y el descubrimiento de nuevas figuras retóricas.

Gracias al maestro Galdino Moran por su revisión y sus consejos.

A todos aquellos que dicen: “por fin” ¡Gracias!

# ÍNDICE

<b>INTRODUCCIÓN</b> .....	7
<b>CAPÍTULO 1. CONTEXTO HISTÓRICO DEL NEGRO EN AMÉRICA</b>	
1. El “negrito” llega a América. Asentamiento durante la colonia.....	11
1.1. Negros en México.....	15
1.2. Breve contexto histórico de la presencia negra en Cuba: De la esclavitud a la libertad.....	17
1.3. Relaciones Cuba-Estados Unidos y Cuba-México.....	20
2. Negro estadounidense	
2.1. Origen y desarrollo de la esclavitud.....	25
2.2. De la esclavitud a la segregación: de la Reconstrucción a mediados del siglo XX (1865-1960).....	32
<b>CAPÍTULO 2. ARTE Y CULTURA DURANTE LOS SIGLOS XIX Y XX</b> .....	42
1. Estado Unidos.....	43
1.1. Canciones de trabajo ( <i>work songs</i> ).....	44
1.2. Espirituales negros ( <i>spirituals</i> ).....	45
1.3. Ministriles ( <i>Ministrel shows</i> ).....	47
1.4. Ragtime.....	51
1.5. Blues.....	54
1.6. Danza: nacimiento y evolución del tap.....	64
2. El Caribe	
2.1. Cultura y arte negros en Cuba. Preámbulo y popularización en el mundo.....	70
2.1.1. Teatro cubano.....	72
2.1.2. Música y danzas cubanas.....	75
2.1.2.1. Danzón.....	76
2.1.2.2. Son.....	80
2.1.2.3. Rumba.....	82

2.1.2.4. Danzonete.....	83
2.1.2.5. Mambo.....	84

### **CAPÍTULO 3. ANÁLISIS DE LAS LETRAS**

1. Preámbulo. “El negrito”: La herencia del diminutivo.....	86
2. Planteamiento: El estereotipo del negro.....	89
3. Negrito Estadounidense.....	92
1. <i>Nocturno negro</i> .....	92
2. <i>Negrito bailarín</i> .....	96
4. Negrito Caribeño.....	104
4.1 Habla y fonética caribeña.....	105
4.2 <i>Negrito Sandía</i> .....	108
4.3 <i>Cocuyito playero</i> .....	111
4.4 <i>Cucurumbé</i> .....	113
4.5 <i>Cristóforo</i> .....	117
4.6 <i>Cleta Dominga</i> .....	119
4.7 <i>Teté</i> .....	123
4.8 <i>El herrero tropical</i> .....	126
4.9 <i>Tierra caliente</i> .....	128
<b>CONCLUSIONES</b> .....	134
<b>ÍNDICE DE ILUSTRACIONES</b> .....	139
<b>FUENTES DE CONSULTA</b> .....	142
<b>DATOS CRONOLÓGICOS</b>	
1. Cronología de Francisco Gabilondo Soler.....	153
2. Cronología negros en América Latina.....	156
3. Cronología negros en Estados Unidos.....	161

“El arte nace por lo tanto del espíritu de una época, pero también moldea la cultura de su tiempo y de las épocas futuras”. Everar M. Upjohn



# INTRODUCCIÓN

Un tipo de personaje sobresaliente en la obra de Francisco Gabilondo Soler es el «negrito», como él lo llama. Esta representación puede estar relacionada por la procedencia veracruzana del autor, pero no sólo este factor interviene en la existencia de este tipo de figura ya que algunos negritos de Gabilondo Soler son una mezcla entre dos tipos de negros, caribeño y estadounidense. Los estilos musicales también juegan un papel preponderante en las dos clasificaciones; esta afirmación será explicada en el tercer capítulo de la tesis. Sólo cabe apuntar que nada es arbitrario en el compositor, cada una de sus creaciones está relacionada no sólo con las letras y los personajes, sino también con el estilo musical. Todas las canciones que tratan sobre negritos o refieren a ellos contienen un género musical cuyas raíces son africanas.

Para poder desentrañar las diversas preguntas acerca de ambos tipos de negritos, es necesario responder: ¿por qué Gabilondo Soler recurre en varias composiciones a estos personajes y cuáles son sus características? La primera pregunta es fácil de contestar, el compositor nació en Veracruz, un territorio con una alta concentración de gente con tez oscura; fue un gran observador pues retrató a la gente que veía con regularidad y que aparecían en los medios de comunicación. Pero esta afirmación lleva a otros cuestionamientos: ¿de dónde provienen estos sujetos y por qué están concentrados en Veracruz más que en otros territorios de México? ¿Por qué incluye al negro estadounidense? ¿Qué papel juega el afroamericano a mediados del siglo XX?

El primer capítulo de la tesis se centra en responder cómo llegó el negro a América Latina y cómo fue su contexto y su desplazamiento por el continente. Se incluye un apartado que explica la situación del negro en México.

Para comprender mejor la situación musical del Caribe, en particular del danzón, por el ser el que más acomete a este texto, es necesario entender la permanencia negra en Cuba a través del tiempo, ya que es el país de origen de dicho estilo musical, así como de muchos otros como el son, el mambo, etc. También es esencial conocer la relación que sostuvieron México y Cuba para

comprender por qué el autor utiliza este estilo musical y estos personajes. Por ello, dentro del capítulo tercero se incluye una breve historia del negro cubano, desde su llegada hasta su liberación, así como las relaciones que sostuvieron México y Estados Unidos con Cuba.

Posteriormente se plantea la cuestión del negro norteamericano –muy distinto al negro caribeño–, su situación personal, su importancia en la historia de Estados Unidos y su desempeño y desarrollo en la misma. Esta investigación tiene como finalidad comprender cómo era percibido el negro a través del tiempo; ya que la manera de pensar acerca de ellos comienza desde estas épocas, y será heredada al pensamiento y las acciones de muchos siglos posteriores.

Para tener el espectro completo de lo que retrata Gabilondo Soler, es necesario saber cómo influyeron los afroamericanos en la cultura y el arte de finales del siglo XIX y principios del XX, por ello, el segundo capítulo se centra en el arte de dichos siglos, y se divide en dos apartados explicando la historia de sus desarrollos, así como sus diferentes formas artísticas, principalmente la música, actuación y danza, expresiones retomadas por el autor.

Así mismo, abordo de manera breve las influencias y las implicaciones históricas que tuvieron los estilos. Se exhiben principalmente los géneros musicales que tienen que ver directamente con el autor, o los que lo atañen.

El tercer capítulo se propone ensamblar la parte histórica con el análisis en la obra de Gabilondo Soler, examinando las causas por las que el autor utiliza el término «negrito», se suma un apartado sobre el estereotipo y cómo influye en el habla y el pensamiento colectivo. El análisis canción por canción se divide en negros estadounidenses y negros caribeños, a éste último se le agrega un apartado sobre el habla y la fonética caribeña.

Al principio, el tema no estaba siquiera relacionado con el asunto de los negros; todo comenzó en pláticas acerca de las figuras retóricas musicales que Gabilondo Soler utilizaba –seguramente sin pensarlo– en sus canciones. Un breve acercamiento al análisis retórico-musical me produjo un cierto descontento; pero de la misma manera que fue encontrado el primer argumento de la tesis, el segundo surgiría en una plática.

Leyendo acerca del autor y sus canciones encontré una constante en su obra, el retrato de la realidad, un acercamiento a su pasado y al México en el que el autor vivía. Así, comencé a analizar cada uno de los personajes, objetos, acontecimientos, etc., y reconocí ciertos patrones. Mi asesor me sugirió primero la elección de personajes, y después la selección, de entre todos éstos, de los que más llamaran mi atención. De los posibles personajes elegí a los que a lo largo del tiempo han sido más vulnerables y discriminados, la mujer y el negrito. Comencé por el que aparentemente me parecía más fácil, y de este breve análisis surgieron las preguntas anteriormente manifiestas. Pronto abandoné la idea de tratar el asunto de la mujer, sobre todo cuando mi asesor me sugirió lo dejara, ya que éste podía ser tema para una tesis completa; para entonces no sólo había comenzado a escribir e investigar sobre los negros, sino que me había apasionado con él.

Pronto descubrí un mundo un tanto inexplorado, y cómo la inocencia de Cri-Cri había plasmado tan profundamente lo relacionado con los afroamericanos. Analizando encontré que todo lo concerniente a los negros en América derivaba de sus orígenes y el desarrollo de su existencia a lo largo de siglos, y de ahí surgió el primer capítulo de la tesis. Luego nació la necesidad de establecer ciertos parámetros artísticos que explicaran por qué los géneros utilizados por el autor se atañen con el asunto de los negros; el conocimiento de la cultura y las artes fue indispensable para poder llegar al proceso del análisis canción por canción, por ello el segundo capítulo de la tesis. Tenía que relacionar las épocas de Gabilondo Soler con acontecimientos mundiales, a la par del primer y segundo capítulos desarrollé las cronologías, indispensables para comprender tanto los estilos musicales y su evolución, como la forma de pensamiento de la época, plasmado en muchas formas artísticas, comerciales, culturales, etc.

El análisis fueron las conclusiones de más de un año de investigación sobre el tema de los afroamericanos en donde se desarrolla, principalmente, la visión que se poseía del negro desde una perspectiva estereotipada impuesta desde siglos atrás, y mezclada con una serie de tradiciones evolucionadas y plasmadas en sus formas artísticas.

Este texto trata de demostrar cómo Gabilondo Soler fue clasificado a caricaturista, así como la influencia en él de su entorno, y las raíces que lo llevaron a componer música de raíces africanas sobre temas afroamericanos.

Uno de los cuestionamientos que se desprenden de las canciones es si el autor plasma desde una perspectiva racista a los personajes negros, como señalan documentos diversos, por ejemplo, en el artículo de *La Jornada* de José Blanco sostiene que la negrita Cucurumbé es el reflejo de una forma de discriminación<sup>1</sup>, o el de Edwin Vázquez describe la relación entre carteles que asocian a los negros con las sandías; en este texto sale a relucir su incredulidad y rechazo por las canciones de Cri-Cri, e intenta esconder los discos a sus hijas para que no lo escuchen más<sup>2</sup>.

Para poder determinar si el compositor escribe con cierto pensamiento racista es indispensable conocer el contexto histórico y social que lo rodeó, y desarrollar el análisis de cada una de las canciones, por ello es hasta las conclusiones que se aborda este tema.

Las cronologías se unen para explicar el contexto histórico-social en que se vio inmerso Gabilondo Soler. El primer apartado trata directamente la vida del compositor; el siguiente es sobre el negro en América Latina, desde su arribo y los acontecimientos más fundamentales de su estancia en el Nuevo Continente, este apartado está basado principalmente en Cuba y México por ser los países más involucrados en las formas musicales y el tipo de negro de las canciones; y el tercero es acerca del negro en Estados Unidos. Las cronologías se separaron con dicho criterio porque la situación del negro estadounidense es muy distinta a la del latinoamericano; también porque los acontecimientos históricos son fundamentales para la cultura y el arte afroamericano en Estados Unidos.

---

<sup>1</sup> José Blanco, *Francia, La Jornada* en línea, 2005, en: [www.jornada.unam.mx/archivo\\_opinion/index.php/autor/front/22/222](http://www.jornada.unam.mx/archivo_opinion/index.php/autor/front/22/222), fecha de consulta: 8 de marzo 2015.

<sup>2</sup> Edwin Vázquez, *Cri-Cri el racista*, en [www.cienciacierta.org/2007/03/cri-cri-el-racista.html?m=1](http://www.cienciacierta.org/2007/03/cri-cri-el-racista.html?m=1), Consulta: 8 marzo 2015.

# CAPÍTULO 1

## CONTEXTO HISTÓRICO DEL NEGRO EN AMÉRICA

### 1. EL “NEGRITO” LLEGA A AMÉRICA. ASENTAMIENTO DURANTE LA COLONIA

*Los negros sufren la civilización como trabajadores y como negros [...] Entretanto su piel es su destino. Es el destino de siglos de sus antepasados. Cada uno lo vuelve a vivir en su interior. Constituye su trágico complejo. Cada uno debe superar ese complejo, para incorporar su destino al de todos los hombres. Debe realizar ahora lo que a su raza le arrebataron la oportunidad de realizar, en el amanecer de la historia.*

Adalberto Ortiz, *Tierra, son y tambor*, p. 9

Varios historiadores han demostrado la presencia de culturas negroides en América desde mucho antes de la conquista,<sup>3</sup> pero el período con un mayor crecimiento demográfico de dichos progenies es durante la conquista y la colonización de América por parte de europeos.

La llegada de los negros a América es muy compleja, debido a que durante varios siglos las disputas y nuevas tendencias políticas europeas propiciaron en mayor o menor medida la transportación de negros al continente americano. Para efectos de esta tesis se explicará la historia de su afluencia.

La esclavitud negra fue una de las principales herramientas del colonizador europeo; gracias a este factor muchas de las tierras pudieron ser colonizadas, y los trabajos más pesados lograron ser llevados a cabo. El principal pretexto para acudir a la esclavitud fue económico, debido a la necesidad de mano de obra barata.<sup>4</sup> Sin

---

<sup>3</sup> Mario Moya Palencia, *Madre África: presencia del África negra en el México y Veracruz antiguos*, Xalapa, Ver., Gobierno del estado de Veracruz de Ignacio de la Llave, 2003. A lo largo de este libro el autor realiza una investigación sobre la presencia de negros en México antes de la conquista española, principalmente en Veracruz. Demuestra rasgos negroides en el arte prehispánico propios de culturas como la olmeca.

<sup>4</sup> En los libros de Luz María Martínez Montiel *Afroamérica: la ruta del esclavo*, México, UNAM, Programa Universitario México Nación Multicultural: UNAM, Dirección General de Publicaciones y de Fomento Editorial, 2006, pp. 223-234 y *Negros en América*, Madrid, Mapfre, 1992, pp. 50-51, asegura que las causas económicas son el principal factor de la exportación de negros. Los lugares con una mayor concentración de población negra, como los territorios de las Antillas, son los que menor abundancia de aborígenes tuvieron, o cuyos pobladores sucumbieron en mayor cantidad a las pestes; así mismo, estos territorios son los que poseían mayores tierras fértiles, principalmente en el campo del cultivo de azúcar y tabaco. La extracción de productos

embargo, muchos de estos también participaron en las expediciones como auxiliares para realizar la conquista en la Nueva España; incluso algunos lograron adquirir la jerarquía de conquistadores y hasta tener sus propios esclavos,<sup>5</sup> no obstante, la mayor parte de los negros en América provienen de la esclavitud.

Muchos barcos transportaron negros a América como mercancía durante los siglos anteriormente señalados; la historia de la esclavitud negra fue distinta para los territorios gobernados por España, Portugal e Inglaterra.

Los primeros negros traídos por españoles y portugueses llegaron desde las primeras expediciones, varios autores mencionan la presencia de negros que acompañaban a los primeros conquistadores. Los más destacados son los que desembarcaron con Pánfilo Narváez; se cree que uno de ellos estaba enfermo de viruela, y fue quien la trajo a América por primera vez.<sup>6</sup>

Posteriormente, La Corona autorizó a algunos colonizadores el traslado de grandes cantidades de esclavos para realizar diversas labores entre las que destacan principalmente la minería, y después la agricultura, la pesca, la ganadería, entre otras.

La esclavitud ha sido un medio utilizado desde mucho antes de la llegada a América. La esclavitud negra con destino al Nuevo Mundo surgió durante el siglo XV gracias a portugueses y españoles. Los primeros negros llegados a América nacieron en ciudades europeas como Lisboa y Sevilla, incluso muchos de ellos ya eran mulatos, a este tipo de negro cristianizado y traído de la península ibérica se le conoció como ladino.<sup>7</sup>

Los negros fueron transportados a América por diversos motivos, entre los principales destacan la necesidad de mano de obra barata, consecuencia del desarrollo del comercio; aunado al decrecimiento de la población indígena, resultado de diversas pestes y de las guerras entre españoles y nativos. El mismo fray

---

agrícolas fue el motivo, y no otro, por lo cual la mayor parte de la población en estos lugares es negra hasta la actualidad.

<sup>5</sup> Rolando Mellafe. *Breve historia de la esclavitud negra en América Latina*, México, Secretaría de Educación Pública, 1973, p. 31.

<sup>6</sup> Gonzalo Aguirre Beltrán, "Periodo de las licencias: primeros negros en México" en *La población negra en México: estudio etnohistórico*, 2ª. ed., México, Fondo de Cultura Económica, 1972, pp. 19-20. En el capítulo "Los comienzos" del libro de Daniel P. Mannix y M. Cowley, *Historia de la trata de negros*, 2ª. ed., México, Fondo de Cultura Económica, 1994, pp. 15-37; profundizan sobre varios negros que llegaron con los conquistadores.

<sup>7</sup> Montiel Martínez, *Negros en América*, p. 33 y *Afroamérica*, pp. 127-130. Miguel Rojas-Mix, *Cultura afroamericana, de esclavos a ciudadanos*, México, Rei, 1990, p. 12. Rolando Mellafe, *La esclavitud en Hispanoamérica*, Buenos Aires, Eudeba, 1964, pp. 16-19.

Bartolomé de las Casas justificó la esclavitud negra como una necesidad expansionista, y como una medida para evitar la esclavitud india. Abolir la esclavitud indígena sirvió de pretexto para ingresar negros que se ocuparan de los trabajos más pesados, de ahí nació la creencia de que un negro trabajaba mejor que varios indios.<sup>8</sup> Así, al finalizar el siglo XVII, el esclavo indio había sido “totalmente” remplazado por el esclavo negro.<sup>9</sup>

Durante el siglo XVI la esclavitud en América estaba a cargo de la Corona Española. La primera medida, según señala Aguirre Beltrán, para regular la migración de esclavos data de 1501, en donde se establecía que ningún sujeto ajeno a la religión cristiana podía entrar a América. Para poder ingresar negros al territorio era necesario que la transacción fuera aprobada por España y se pagara un impuesto por cabeza; así, nació un complejo sistema de licencias e impuestos administrados por España.<sup>10</sup>

A partir del siglo XVII España fue perdiendo el control del monopolio gracias a que no poseía territorios en África y al crecimiento del contrabando, el cual se inició en los primeros años del siglo XVI; a medida que la Revolución Industrial en los países del norte iba superando la manufactura española y abaratando los productos, la hegemonía española iba en descenso.<sup>11</sup> Por estos factores, la Corona Española tuvo que comerciar con diversos países para poder cubrir su demanda.

España negoció con diversos países bajo el régimen de las Casas de Contratación creadas para estar al tanto de las exportaciones e importaciones; primero con Portugal, con quien sostuvo un estrecho vínculo durante la mayor parte

---

<sup>8</sup> *Ibid.*, pp. 28-29. Mellafe, *Breve historia de la esclavitud*, p. 35. Martínez Montiel, *Negros en América*, pp. 50-51. Ben Vinson, *Afroméxico: el pulso de la población negra en México; una historia recordada, olvidada y vuelta a recordar*, trad. Clara García Ayuardo, México, Centro de Investigación y Docencia Económicas: Fondo de Cultura Económica, 2004, pp. 26-27.

En el ensayo “Guerra justa y gobierno de los esclavos: la defensa de la esclavitud negra en Bartolomé de las Casas y Alonso de Sandoval” de Juliana Beatriz Almeida de Souza, la autora menciona los discursos de algunos religiosos, entre los que sobresalen de las Casas (s. XVI) y Sandoval (s. XVII), de los cuales se apoyaron distintos sectores sociales para defender la esclavitud negra. Los discursos plantean la situación económica, las guerras, la barbarie cometida por conquistadores y la defensa de la cristiandad como base. En *Genealogías de la diferencia: tecnologías de la salvación y representación de los africanos esclavizados en Iberoamérica colonial*, edit. María Eugenia Chaves Maldonado. Bogotá, Colombia, Pontificia Universidad Javeriana; Abya Yala, 2009, pp. 58-86.

<sup>9</sup> Martínez Montiel, *Afroamérica*, p. 243.

<sup>10</sup> Para comprender mejor el sistema de licencias e impuestos ver en los apartados “Licencias y asientos” y “Las compañías monopolistas”, *Ibid.*, pp. 138-163 y Martínez Montiel, *Negros en América*, pp. 151-163. Mellafe, *La esclavitud en Hispanoamérica*, pp. 51-69 y 1973, pp. 70-93.

Aguirre Beltrán describe con detalle en qué consisten las licencias e impuestos, y cuál es el proceso histórico de los diferentes países que cubrieron las necesidades de transportación en los capítulos: “Periodo de las licencias”, “Los asientos portugueses” y “Hegemonía holandesa”, *op. Cit.*, pp. 15-66.

<sup>11</sup> *Ibid.*, p. 26.

del siglo XVI, sobre todo desde el año 1580 a partir del cual las coronas portuguesa y española quedan unidas bajo el reinado de Felipe II. Después con Holanda a partir de 1668, luego con Francia en 1701 y finalmente con su mayor rival, Inglaterra, tras firmar varios tratados entre los que sobresalen el Tratado de Utrecht en 1713.<sup>12</sup>

Las normas y las rivalidades entre las diversas naciones por obtener la monopolización del comercio esclavo, provocaron que la comercialización de negros se convirtiera en una forma de establecerse como potencia económica. Así, en el siglo XVIII, se disputaba el comercio de esclavos entre Francia e Inglaterra tras la guerra de Sucesión Española que permitía a los franceses, ahora aliados de España, aumentar su presencia en América. Como potencia ultramarina, Inglaterra obtuvo en 1713 el monopolio de la trata de negros, eliminando como competencia a Francia, la cual se declaró en bancarota y no pudo cumplir con los acuerdos establecidos con España en 1701.<sup>13</sup>

Las disputas entre Inglaterra y España siempre estuvieron presentes. En 1739 se declara una nueva guerra entre esos dos países, lo cual repercute en la decisión de La Corona Española de romper lazos con la Compañía del Mar del Sur (inglesa), y regresar al sistema de concesiones ya obsoleto para entonces; esto dio pie a mayores complicaciones en la trata, y tras otra guerra con Inglaterra en 1762, comenzó a transformarse el comercio, lo cual contribuyó con la libertad de compraventa.<sup>14</sup>

Durante el siglo XVI en la Nueva España, sólo la Corona podía autorizar la trata de negros, sin embargo, debido a la inestabilidad española y al crecimiento del contrabando, paulatinamente Inglaterra llegó a diversos acuerdos para comerciar con otros territorios y convertirse en el principal exportador a partir del s. XVIII. Entre las acciones realizadas por Inglaterra, las cuales fueron una señal de alarma para

---

<sup>12</sup> Para conocer mejor el proceso de disputa entre las Casas de Contratación de los diversos países, ver el libro de Aguirre Beltrán, en donde hay una descripción sobre los tratados internacionales descrito por países y Compañías a partir del capítulo II hasta el IV, *La población negra*, pp. 33-80.

En el capítulo “Las compañías monopolistas” en el libro de Martínez Montiel, *Afroamérica*, pp. 151-163 se describe brevemente los convenios entre las distintas Compañías. Para tener una idea básica sobre la sucesión de hechos, ver “Cronología” al final de los libros de la autora mencionada.

<sup>13</sup> Martínez Montiel, *Negros en América*, pp. 68-73. Mellafe, *La esclavitud en Hispanoamérica*, pp. 38-46 y *Breve historia de la esclavitud*, pp. 51-65.

<sup>14</sup> *Ibid.*, p. 71 y p. 69. Montiel Martínez, *Afroamérica*, p. 69-73. Fernando Ortiz, *Los negros esclavos*, La Habana, Ciencias Sociales, 1996, pp. 54-58. Aguirre Beltrán, *op. cit.*, pp. 89-95.



que España decretara la libertad de comercio en algunos de sus territorios a partir de 1789, está la captura de La Habana y su apertura al libre comercio.<sup>15</sup>

La necesidad por desempeñar la esclavitud decreció poco a poco desde mediados del siglo XVII y, por lo tanto, el comercio de esclavos quedó en desuso en muchos territorios gobernados por España, principalmente en México, en donde la mezcla de la población indígena, negra y española fue mayor, y el sistema esclavista comenzó a ser más costoso que el trabajo asalariado.

Para el siglo XIX la trata negra comienza a desaparecer por diversos factores, en principio por la conveniencia económica de Inglaterra al perder sus propiedades en las trece colonias; también contribuyeron los pensamientos humanistas surgidos durante la Ilustración y lo poco rentable que resultaba la esclavitud en comparación con trabajo asalariado.<sup>16</sup>

## 1.1 Negros en México

El número de población negra en México es muy bajo debido a diversos factores, el motivo principal es la mezcla de razas y la política basada en castas. La posibilidad de obtener ciertas libertades gracias a la limpieza de sangre; pues un negro podía procurar a su descendencia una mejor forma de vida mezclándose con indios o hasta con blancos, y así ascender de casta al buscar el «blanqueamiento», como lo llaman los investigadores. Es por ello que de una generación a otra pasaban a formar parte de distintas castas; esto fue poco común en territorios gobernados por Inglaterra y Portugal. Como ya se indicó, la necesidad por la esclavitud decreció a mediados del siglo XVII y, por tanto, el comercio de esclavos quedó en desuso; se concluyó que un mulato podía realizar los mismos trabajos que un esclavo, brindándole un salario menor de lo que implicaba mantener a un esclavo.<sup>17</sup>

---

<sup>15</sup> Mellafe, *La esclavitud en Hispanoamérica*, pp. 65-69 y *Breve historia de la esclavitud*, pp. 46-49. Ortiz, *op. cit.*, p. 58.

<sup>16</sup> Sobre la decadencia de la esclavitud leer respectivamente los capítulos “Decadencia y abolición de la esclavitud” y “Abolición y formas de reemplazo de la esclavitud” en los libros de Mellafe, *La esclavitud en Hispanoamérica*, pp. 93-102 y *Breve historia de la esclavitud*, pp. 141-167. Capítulo: “Decadencia y abolición de la trata”, Martínez Montiel, *Afroamérica*, pp. 265-280.

<sup>17</sup> Aguirre Beltrán, *op. cit.*, pp. 81-86. En este libro el autor realiza una descripción detallada de las clasificaciones raciales y cómo fue el proceso de división de castas, pp. 153-194; también señala cómo se realiza el cambio de casta a clase social tras la desaparición de la esclavitud en el s. XIX en México, pp. 275-280.

En México la esclavitud terminó por ser prohibida tras el triunfo de la independencia, la cual defendía la igualdad y la libertad para todos los individuos sin importar su raza; aunque este pensamiento no era del todo realizable, pero esto será explicado más adelante.

A continuación se enuncian algunos factores que influyeron para que hubiera asentamientos de negros en lugares como Veracruz:

1. Veracruz fue por mucho tiempo uno de los principales puertos de exportación, este lugar era el principal abastecedor de negros durante un largo período.<sup>18</sup>
2. Se puso como pretexto la resistencia sobre los climas tropicales por parte de los negros, con ello, el aumento por el interés de los europeos sobre productos como azúcar, algodón y tabaco que se cultivan mejor en dichos climas.<sup>19</sup>
3. La disminución de mano de obra, debido a las pestes y guerras, llevó a emplear mayor número de esclavos negros, gracias a su buen rendimiento, por ser económicos, menos insurrectos en comparación con los indígenas; por ser más resistentes a trabajos forzados, al clima y a algunas enfermedades.<sup>20</sup>
4. Los negros traídos por españoles se mostraban más renuentes a obedecer órdenes, en cotejo con los negros exportados por portugueses e ingleses, esto llevó a que en la Nueva España se amotinaron, y muchos de ellos se volvieron bandidos o vagabundos, concentrándose en territorios de difícil acceso para los españoles e indígenas.

---

Adriana Naveda Chavez-Hita, "Presencia africana" en *Ensayos sobre la cultura de Veracruz: arqueología, etnología, cultura popular, educación, historiografía, arquitectura, plástica, dramaturgia, literatura, ciencias naturales*, 2a. ed., coord. José Velasco Toro, Félix Báez-Jorge, Xalapa, Ver., Universidad Veracruzana, 2009, pp. 49-52. En este texto la autora señala las diversas formas en las que un negro podía obtener la libertad en México, entre ellas está la compra de su libertad; pero sobresale la mezcla racial como principal medio de ascenso de casta.

A lo largo del libro de Claudio Esteva Fábregat, *El mestizaje en Iberoamérica*, España, Alhambra, 1988. explica los motivos por los cuales se relacionan las castas y cómo repercute en los territorios.

<sup>18</sup> Naveda Chavez-Hita, *op. cit.*, p. 42. Incluso «Antes de 1778 Veracruz fue la única entrada al centro de México para los barcos procedentes de Europa y el Caribe» *Historia general de Veracruz*, coord. Martín Aguilar Sánchez y Juan Ortiz Escamilla, Xalapa, Ver., Gobierno del Estado de Veracruz, 2011, p. 173. Mellafe, *La esclavitud en Hispanoamérica*, p. 61.

<sup>19</sup> Martínez Montiel, *Negros en América*, p. 51.

<sup>20</sup> Mellafe, *La esclavitud en Hispanoamérica*, pp. 28-29 y *Breve historia de la esclavitud*, p. 35. Aguirre Beltrán, "Enfermedades e inmunidades", *op. cit.*, pp. 189-194. En este capítulo Aguirre Beltrán explica el por qué los negros eran más resistentes a enfermedades como la fiebre amarilla, la viruela, la anquilostomiasis, etc.

5. Veracruz fue un área con diversos problemas para ser urbanizado debido a las asperezas del clima, a la piratería, ser una de las principales entradas al territorio mexicano, además, resultaba un sitio ideal para los esclavos abandonados, fugados, etc.<sup>21</sup>

A finales del siglo XIX y principios del XX la cultura negra, tanto en Estados Unidos como en la mayor parte de los territorios de América Latina, adquirió una importancia crucial no sólo para la cultura y las artes, sino para la vida en general; mucho por lo cual se difunden sus costumbres y cultura, es por los medios de comunicación a los que el autor ya tenía acceso. Para las fechas en que vivió Gabilondo Soler, como se puede intuir según lo anterior, la mayor parte de los negros en México ya eran una mezcla no sólo con indígenas y españoles, sino con muchas nacionalidades; muchos negros, para entonces, también provenían de regiones como Cuba y Estados Unidos. Más adelante se detallará su importancia y cómo repercute en las canciones de Gabilondo Soler, según las clasificaciones anteriormente mencionadas: negro estadounidense y negro caribeño.

## **1.2 Breve contexto histórico de la presencia negra en Cuba: de la esclavitud a la libertad**

Varios estudiosos del tema coinciden que desde la llegada de los primeros colonizadores a América, sino es que desde su descubrimiento, fueron traídos negros al continente, por lo cual este apartado está sumamente ligado al primero;<sup>22</sup> sin embargo, la situación en Cuba es un tanto distinta a la de México, ya que el aumento de la población negra está íntimamente ligada a la situación económica, más en específico, a la agricultura.

---

<sup>21</sup> Carmen Blázquez Domínguez, *Breve historia de Veracruz*, México, El Colegio de México, Fideicomiso Historia de las Américas: Fondo de Cultura Económica, 2000.

<sup>22</sup> Cabe agregar lo dicho por Robin D. Moore acerca de la población negra en Cuba: ésta fue preponderante para la economía española durante los primeros años de la colonización, ya que el exterminio de la población indígena fue casi total debido a enfermedades, campañas de exterminio, esclavitud, etc. En Robin Moore, *Música y mestizaje: revolución artística y cambio social en La Habana, 1920-1940*, Madrid, Colibri, p. 38.

Un poco más acerca del proceso ver el apartado “Esclavitud 1510-1886” de Alejandro de la Fuente en *Historia de Cuba*, coord. Consuelo Naranjo Orovio, España, CSIC - CSIC Press, 2007, pp. 129-151. Ahí se plantean los asientos, las leyes referentes a la esclavitud, formas de vida, etc. pp. 129-151.

Durante las primeras épocas de la colonia, el transporte de negros a la isla no fue muy prominente en comparación con otros territorios,<sup>23</sup> mucho menos porque las estructuras políticas mantenían el precio de los esclavos, así como las leyes de transportación, en circunstancias muy precarias y limitantes. Tras el descubrimiento de México y Perú, Cuba, a pesar de ser una de las primeras colonias establecidas, se convirtió en un lugar estratégico para el comercio, sin tener una importancia crucial para la economía española, por ello, su población fue muy pequeña en comparación de otros países, así como lo que representaría posteriormente.

Hasta la aparición de nuevas leyes y convenios comerciales entre las distintas potencias que dominaban el mercado aumentó la transportación de esclavos a Cuba; estas fechas comienzan desde mediados de 1700 y crecen para el siglo siguiente a números magnánimos, con los acontecimientos históricos ocurridos durante este siglo, entre los que sobresalen la toma de La Habana por parte de los ingleses y la apertura al libre comercio por estos en 1763, continuando con la Revolución de Haití, que dio como resultado el aumento de las migraciones y la caída de la industria azucarera, la cual permitió a Cuba convertirse en pionero de dicho negocio; también está la aparición de nuevos instrumentos y máquinas industriales inglesas para mejorar la rapidez y eficiencia laboral, las independencias surgidas en toda América, etc. Por tanto, estos acontecimientos desbordaron en el incremento industrial y agrícola de productos, entre los que sobresalen el azúcar, el café y el tabaco, y con ello su necesidad de mano de obra.

Cerca de 1840 la demografía crece de forma importante entre los negros transportados legal e ilegalmente, hasta convertirse en un tercio de la población total de los territorios más involucrados con la agricultura; muy a pesar de las leyes alrededor del mundo a favor de la abolición de la esclavitud durante todo este siglo. Es importante señalar que no todos los negros provenían de África, también hubo muchos que provenían de Brasil, Cartagena, Jamaica y Virginia.<sup>24</sup> Esta época también se ostenta por ser la más dura en cuanto a las horas de trabajo, las

---

<sup>23</sup> Hay que descartar La Habana, ya que en ella a comienzos del siglo XVII, los negros libres y esclavos representaban cerca de la mitad de la población; en muchos otros lugares incluso era casi el 60%. *Ibid.*, p. 137.

<sup>24</sup> Nicolás Guillén, "Nación y mestizaje", *Influencias Africanas en la Cultura Cubana*, Dir. Marta Arjona, Angeliérs León, México, Instituto Nacional de Bellas Artes, 1980, p. 6

condiciones de vida, la tasa de mortalidad, sustitución de nuevos esclavos, decretos y reglamentos para mantenerlos al margen, etc.<sup>25</sup>

Hasta 1868 inicia verdaderamente la era abolicionista con la Guerra de Emancipación Colonial, en donde se proclamará «libertad de los esclavos en Cuba libre». Muchos estatutos se crearon para este proceso, pero hasta la década de 1880 se promulgaron por fin leyes que prohíben la esclavitud en Cuba, y se fundaron instituciones que ayudan y emancipan de manera gradual al negro ex esclavo; logrando que en 1886 se declarara absolutamente abolida la esclavitud.<sup>26</sup>

Las condiciones de vida de los esclavos, desde su transportación hasta su vida en las plantaciones eran muy similares en América Latina, como los ambientes precarios, la denigración constante, el uso como instrumentos de trabajo sin ningún tipo de compasión, por mencionar algunas. Pese a ello, las condiciones de vida eran mejores que las de los territorios dominados por ingleses, ya que en Latinoamérica los esclavos lograban obtener su libertad,<sup>27</sup> podían trabajar en oficios más profesionalizados, esto antes del siglo XVIII. Todo el proceso de discriminación es similar a los descritos en las páginas anteriores; tiempo en el cual se creó un sistema racial basado en las características fenotípicas, privilegiando al blanco y denigrando al negro, que para entonces formaba cerca de una tercera parte de la población cubana.<sup>28</sup>

---

<sup>25</sup> Para conocer el crecimiento demográfico de Cuba durante esta época se puede consultar el libro de Gloria García Rodríguez, *La esclavitud desde la esclavitud. La visión de los Siervos*. México, Centro de Investigación Científica "Ing. Jorge Tamayo", A. C., 1996, p. 12, en donde se pueden encontrar tablas comparativas. En él también se encuentra el crecimiento de la industria y cómo fue el proceso, pp. 7-21.

Cuadros comparativos que demuestran el enorme crecimiento de la población negra en este siglo ver "Evolución de la población desde 1760 a la actualidad" en *Historia de las Antillas*, coord. Consuelo Naranjo Orovio, Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas [Aranjuez]: Doce Calles, 2009, pp. 146-151. Algunos decretos, movimientos insurrectos, etc. se encuentran entre esas páginas. La autora señala que desde 1780 a 1841 la población negra superó a la blanca, no obstante, después de esta época, los habitantes negros, gracias a la emigraciones españolas, chinas, el blanqueamiento del negro, entre otros motivos, produjeron volviera a ser mayor la población blanca, hasta que a finales de siglo la población de color era poco más del 30%, mientras la blanca casi era el 70% total de la población, pp. 30-47.

<sup>26</sup> El contenido de estas leyes se puede ver en el libro de Fernando Ortiz, *Los negros esclavos*, La Habana, Ciencias Sociales, 1996, pp. 67-68. Todo el proceso de abolición, se puede ver en este mismo libro, pp. 65-70.

<sup>27</sup> Según Alejandro de la Fuente, en *Historia de Cuba, op. cit.*, los negros libres fueron un gran número en la sociedad cubana, gracias al sistema que les permitía comprar su libertad. Señala: para 1868 aproximadamente, «los esclavos representaban sólo un quinto de la población total, una proporción menor que los libres de color», p. 150.

<sup>28</sup> Para conocer la forma de vida de los esclavos desde su captura hasta su vida en las plantaciones, así como la política en su captura y forma de vida, ver el libro de Ortiz, *op. cit.*, pp. 71-264.

Respecto a la división de razas, y acerca de la condición de vida del negro en Cuba, Ortiz, en otro de sus textos escrito en las primeras décadas del 1900, señala:

Blancos y negros; he aquí los dos polos de nuestra sociedad; he ahí el grande y pavoroso problema presente y venidero; [...] Pensar que la propiedad está casi en su totalidad en manos de blancos, que la propiedad negra es preferentemente rural y de poca extensión, que la raza negra da un mayor número de analfabetos, que el medio social rechaza la difusión del negro, que la gran masa negra figura casi entera en las filas del proletariado; [...] para comprender que en Cuba todos los problemas de la moderna política, los del proletariado, los religiosos, los intelectuales, etc., se ligan al problema étnico, con razas, formas y modalidades bien distintas a las que igual problema presenta en otros países.<sup>29</sup>

Circunstancias similares aparecen alrededor del mundo a comienzos del siglo XX. A pesar de la integración paulatina del negro a la vida política y social, se seguían fomentando los pensamientos y actitudes que mantenían al negro al margen, en circunstancias de gran desventaja.

Alejo Carpentier señala que aún a comienzos del siglo XX el sentimiento generalizado hacia la población negra era de repugnancia, y que se fomentaban leyes y acciones represivas que prohibían sus tradiciones.<sup>30</sup>

### 1.3 Relaciones Cuba-Estados Unidos y Cuba-México

Desde antes de 1902, aproximadamente, la injerencia estadounidense en Cuba fue muy profusa; al principio por los préstamos que realizaba, luego por la introducción de compañías a la isla y por el libre comercio que mantenían ambos países. Hasta el fin de la Revolución Cubana, la presencia estadounidense dominó desde muchas perspectivas; por ello los intercambios culturales tan enérgicos entre ambos países.<sup>31</sup>

---

<sup>29</sup>Fernando Ortiz, *El pueblo cubano*, La Habana, Ciencias Sociales, 1997, pp. 31-32.

<sup>30</sup>Alejo Carpentier, *La música en Cuba*, La Habana, Letras cubanas, 1979, p. 231.

<sup>31</sup>Más sobre la relación entre Cuba y Estados Unidos, la vida política cubana, economía, leyes y tratados, etc. de manera breve en Coord. Orovio, *Historia de Cuba*, pp. 208-229 y Julio Le Riverend, *Breve historia de Cuba*, La Habana, Ciencias Sociales, 1999, pp. 71-93. Más ampliado en Hugh Thomas. *Cuba: La lucha por la libertad: 1762-1970*, tomo 1, México, Grijalbo, 1973-1974, pp. 89-644, en donde se plantea la intervención estadounidense y su disputa con España por intereses económicos y políticos por la isla desde 1762 hasta 1908 aproximadamente. Varios de los capítulos de este libro se encuentran titulados con el nombre de quienes

El interés de los estadounidenses sobre Cuba siempre ha sido clave y parte de una estrategia política y comercial; por estos motivos hubo muchas migraciones estadounidenses hacia la isla –ya presentes desde el siglo XVI–, gracias al comercio de tabaco. Estas ascendieron para el siglo XIX y a lo largo del siglo XX; con ellas también aumentan las influencias artísticas y culturales entre ambos países.<sup>32</sup>

A pesar de la dominación constante de Estados Unidos, y las migraciones cubanas a dicho territorio, las mezclas culturales no fueron tan fuertes a finales del siglo XIX y principios del XX; sin embargo, algunas tendencias técnicas y estructurales en el jazz se verían beneficiadas por los estilos musicales cubanos y viceversa. La mayor aportación de Estados Unidos a la cultura cubana se dio más en cuestión de difusión y costumbres, como la creación de centros nocturnos al estilo de Harlem, la interpretación de algunos estilos musicales estadounidenses como el jazz, la estructuración de la ciudad de La Habana en forma de barrios, por mencionar sólo algunas.

La cultura musical y dancística en la isla, como tal, no estuvo tan arraigada a la estadounidense como podría pensarse; muchos de sus estilos derivaron más de sus propias relaciones con lo “afro”, ya fuera haitiano o directamente africano, o hasta de lo español. De ello sus pocas semejanzas musicales y dancísticas, más emparentadas entre sí por sus particularidades africanas.

Se puede hablar de las relaciones entre México y Cuba desde épocas coloniales, por su obvia relación con España, como bien demuestra el primer capítulo de este texto; no obstante, las más trascendentes se ubican desde las épocas del Porfiriato y las subsiguientes, propias del siglo XX.

Para 1868 Cuba sufría los efectos del desgaste de la colonia española, lo cual producía un descontento general, además de una crisis económica, social y política. Como consecuencia de ello, se generó un plan de Independencia de Cuba y el inicio de una serie de Guerras internas: la Guerra de Diez años (1868-1878), la Guerra

---

intervinieron cercanamente o por relaciones entre estos dos países. El tomo dos abarca desde 1908 hasta 1959, en donde se incluyen las presidencias cubanas y sus relaciones con Estados Unidos, entre otros.

<sup>32</sup> Más en Patricio Cardoso Ruiz y Luz del Carmen Gives Fernández, *Cuba-Estados Unidos: análisis histórico de sus relaciones*, Toluca, Universidad Autónoma del Estado de México, 1997.

Varios autores coinciden que muchos lugares nocturnos en Harlem poseían negros cubanos que interpretaban su música.

Chiquita (1879-1880) y la Guerra Final (1895-1898).<sup>33</sup> Estas guerras incitaron la emigración masiva de muchos cubanos –principalmente los de orígenes o raíces españolas– a diferentes territorios, entre los que se encuentra México; aunque en primer lugar figura Estados Unidos. La fama de un México próspero y en paz propagado por el gobierno de Díaz propició dicha movilidad.

Las zonas en donde más se ubicaron estos sujetos fueron Veracruz en primer lugar, Yucatán en segundo y en tercero la Ciudad de México. Esto con el afán del gobierno mexicano de poblar zonas tropicales deshabitadas, aptas para este tipo de población acostumbrado a ellas, según era el pensamiento de la época; y con la aspiración de acrecentar las industrias tabacaleras y petroleras. El tabaco de Veracruz adquirió una gran demanda por estas épocas (1890 y 1905), aunque nunca tuvo el auge del cubano.<sup>34</sup>

A partir de ahí surge el primer intercambio cultural y social entre estos dos países, pero el mayor intercambio se dio después de la década de 1920 con la propagación de las formas musicales y estereotipos artísticos cubanos, difundidos por los artistas inmigrantes y por los medios de comunicación masiva.

Alrededor de los años treinta y cincuenta del siglo XX [...] Los medios de comunicación masiva sustentaron parte considerable de sus éxitos comerciales en el “exotismo” de la negritud y del criollismo local, pero también en la especificidad de las expresiones culturales afrocaribeñas [así como las estadounidenses]. Músicas, bailes y formas de hablar, de vestir y de vivir la sensualidad fueron explotados por dichas industrias sin chimeneas, y lograron llamar la atención de propios y extraños. El cine y la música fueron particularmente prolíficos en imágenes y sonidos de mulatas y negros caribeños exponiendo su “otredad” [...]. Los “paraísos turísticos” aprovecharon esas circunstancias para promover la idealización del mundo tropical al favorecer la idea de que en la cuenca caribeña los orígenes “afro” eran claros antecedentes de una liberalización de las costumbres y de la subversión de estrechos cánones morales.<sup>35</sup>

---

<sup>33</sup> Lorraine Karnoouh, “Lo «afro» en el imaginario nacional cubano y el contrapunteo caribeño entre La Habana y Santiago de Cuba” en *Circulaciones culturales: lo afrocaribeño entre Cartagena, Veracruz y La Habana*, coord. Freddy Ávila Domínguez, Ricardo Pérez Montfort y Christian Rinaudo, México, Centro de Investigaciones y Estudios Superiores en Antropología Social, 2011, pp.96-97. La autora menciona que estas agudizaron la aceptación por lo afro, permitiendo que muchos negros se incorporarán al ejército y a los pensamientos perseguidos por los liberadores.

<sup>34</sup> Más características de los emigrantes, costumbres, residencias en México, leyes migratorias, etc. en María del Socorro Herrera Barreda, *Inmigrantes hispanocubanos en México durante el Porfiriato*, México, Universidad Autónoma Metropolitana: Consejo Nacional de Ciencia y Tecnología: Miguel Ángel Porrúa, 2003.

<sup>35</sup> Ricardo Pérez Montfort y Christian Rinaudo, “Introducción” en *Circulaciones culturales*, op. cit., p. 15.



Lo mismo ocurre en la literatura, la antropología, la sociología, etc., es decir, fue un momento cumbre en la mayoría de los países latinoamericanos, cuando se buscaba una identidad nacional, en donde, por supuesto, se veía envuelto lo «afro».

Regresando un poco para explicar el porqué de las migraciones, desde finales del siglo XVIII y comienzos del XIX, las artes gráficas fomentaron los arquetipos del Caribe buscando escenas y personajes. Para la divulgación de la fotografía esta búsqueda siguió efectuándose, promoviendo un estilo de vida caribeño que enfatizaba en lo paradisiaco y exótico de los territorios y de su población, perfilando a la popularización de estas zonas como lugares turísticos, en una serie de postales y publicaciones que mostraban sólo una pequeña parte de la forma de vida, desasociando la realidad precaria de la turística, y atenuando los beneficios del clima, la vegetación y hasta de su población mestiza y negra.<sup>36</sup>

Para finales del siglo XIX, muchos artistas se encontraban en las ciudades mexicanas, y para las décadas de 1920 a 1950, muchos de ellos realizaban giras hacia las principales ciudades mexicanas; lugares centrales para esto fueron Veracruz y Yucatán. Incluso en estas ciudades surgen agrupaciones con músicos cubanos con estilos surgidos en la isla.

Durante el gobierno de Gerardo Machado se ejerció una gran censura en el teatro popular, por lo que muchos escritores y artistas se vieron obligados a emigrar a Estados Unidos y México. Por ello se considera que el año de 1935 es el de la decadencia del género alhambresco, del que se tratará más adelante. También muchos artistas del escenario lo abandonaron por la difusión del cine, la radio y la televisión para 1930 y 1950.

Aun así, las tendencias por propagar las características nacionales y culturales, así como el gusto de la población mexicana por las formas artísticas cubanas, generaron no sólo la identificación con las mismas, sino que se abrió el campo del espectáculo a estos estilos.

Después de la Revolución mexicana, en una época de supuesta solidez nacional, entre 1920 y 1940, las tendencias políticas involucraron una transformación cultural, que no sólo implicó el desarrollo artístico teatral, sino muchas otras formas.

---

<sup>36</sup> *Ibid.* "Postales de las Antillas", pp. 129-132. «Los contrastes, los conflictos sociales, la injusticia, el racismo no entraban en la cuestión. Los negros estaban ahí, es cierto, pero claramente folklorizados y supeditados a la voluntad que dictaba la comercialización.» p. 141

El cine, la radio y la televisión fueron transmisores de esa cultura que se iba adaptando, generando una serie de estereotipos, en donde «lo negro» era reconocido como algo exótico, pero cada vez más propio. «Lo tropical» se inserta en la vida urbana de los argumentos en películas, principalmente entre 1930 y 1950. La figura del negro adquiere todas esas tipologías sobre el negro flojo y lascivo, o bien, el divertido, talentoso, alegre, etc. Es en esta época en donde surgen los salones de baile, espectáculos teatrales, después las películas de rumberas, por mencionar algunos.<sup>37</sup>

---

<sup>37</sup> Toda la información, desde el siglo XIX al final de este párrafo provienen del libro de Gabriela Pulido Llano, *Mulatas y negros cubanos en la escena mexicana, 1920-1950*, México, INAH, 2010, pp. 67-89; y también en otro segmento del libro en donde se plantean cómo surgió la presencia en México de cubanos, cómo intervino en la cultura y la sociedad, cómo fueron vistos y recibidos los distintos estereotipos, así como diferentes películas mexicanas, pp. 103-121.

## 2. EL NEGRO ESTADOUNIDENSE

### 2.1 Origen y desarrollo de la esclavitud

Los primeros negros llevados a las colonias inglesas no llegaron durante las expediciones de conquista, tampoco en los primeros tiempos de la colonia. Según varios autores arribaron en 1619 por Jamestown, Virginia, en un barco holandés contrabandista. Estos sujetos no vivían en calidad de esclavos, eran trabajadores asalariados que después de un tiempo de servicio no remunerado podían ser libres. Los negros, los blancos y los presidiarios traídos de Europa tenían los mismos derechos.<sup>38</sup>

Fueron varios motivos por los cuales el uso de esclavos no entró en vigor en las colonias inglesas inmediatamente, entre ellos destaca la conveniencia económica que implicaba tener empleados asalariados; es decir, era mucho más barato pagar los servicios de un trabajador, pero la condición de estos sujetos era igual o peor a la de los esclavos.<sup>39</sup>

La práctica de la esclavitud en estos territorios surgió con la demanda de trabajo y con el descenso en los precios de los esclavos, mientras tanto Inglaterra iba acaparando poco a poco el comercio trasatlántico. Así, para 1660 queda legalizada la esclavitud de los negros en el territorio de Virginia. Se crearon distintos estatutos que establecían la condición de los negros; pero su definición como objetos de propiedad tomó bastantes años en implementarse.<sup>40</sup>

---

<sup>38</sup> En el libro de Martínez Montiel, *Negros en América*, pp. 128-129, señala el año 1619 como la etapa de entrada de los primeros negros a Estados Unidos, pero también señala que ya desde 1526 Lucas Vázquez de Ayllón «quiso fundar una colonia en lo que más tarde sería Jamestown. Para tal fin llevó 100 esclavos y 500 colonos.» Provenientes de distintas regiones de África Occidental.

Hay que resaltar que las regiones del sur de EU como California, Texas y Nuevo México eran parte de las colonias españolas, por tanto, su situación está ligada con el capítulo anterior de este texto. Con la anexión de estos territorios después de 1845, algunos territorios se aceptan legalmente esclavistas. Rachael Filene Seidman, *The Civil war: a history in documents*, Oxford, Oxford University Press, c2001, pp. 33-35.

Claude Fohlen, *Los negros en Estados Unidos*, Barcelona, Oikos-Tau, 1973, pp. 13-15. Clayton Jewett y John O. Allen, *Slavery in the South: a state-by-state history*, Westport, Connecticut, Greenwood, 2004, pp. 257-260. Mable Morsbach, *El negro en la vida norteamericana*, México, Diana, 1970, pp. 46-47.

<sup>39</sup> Edmund Morgan, *Esclavitud y libertad en Estados Unidos: de la colonia a la independencia*, Buenos Aires, Siglo XXI, 2009, p. 156. Martínez Montiel, *Negros en América*, pp. 130-131. Kenneth Milton Stamp, *La esclavitud en Estados Unidos: La institución peculiar*, Barcelona, Oikos-Tau, 1966, p. 26. Todos estos autores señalan que un trabajador llevado a las colonias inglesas tenía que trabajar sin remuneración un promedio de cinco años para pagar su traslado; después de este periodo alcanzaba la libertad absoluta.

<sup>40</sup> *Ibid.*, p. 290. En este libro, el autor enfoca su atención principalmente al territorio de Virginia, haciendo hincapié en que dicha colonia tuvo la mayor participación en asuntos políticos, así como el arribo de los primeros negros, la promulgación de las primeras leyes esclavistas, etc. p. 131. Jewett y Allen, *op. cit.*, p. 261.

Fueron siglos de esclavitud y múltiples disputas por obtener el monopolio comercial entre los distintos países europeos. En resumen, jurídicamente, la esclavitud existió en los Estados Unidos desde 1660 hasta 1865,<sup>41</sup> año en que se proclamó su libertad; sin embargo, esto no es del todo irrefutable. Se erradicó la esclavitud, pero la libertad se veía mermada por la segregación racial.

En un principio las discriminaciones raciales no existían, los motivos principales en realidad fueron económicos; pero para el siglo XVII se encontraron razones para justificar la esclavitud. Entre las más importantes destacan las encontradas en la Biblia denominada «la maldición de Cam», la cual señala el momento en que Noé maldice a Cam, con lo cual, lo condena a él y a toda su descendencia a ser «servidor de servidores». Muchos, arbitrariamente, se obstinaron en señalar que los descendientes de Cam eran africanos. Para respaldar la creencia anterior, se argumentó que la esclavitud era un mejor medio de vida para los negros, que dejarlos entregados a sus costumbres bárbaras; era necesario mantenerlos controlados por su propio bien y el de la civilización en general.<sup>42</sup> Esas fueron unas de tantas razones que servían de excusa para permitir el comercio de esclavos, y fue el inicio de una forma de discriminación que aún sigue vigente.

Al conseguir la independencia de las Trece Colonias en 1776, el debate por eliminar la esclavitud fue un tema que tardaría varias décadas más en ser resuelto. Es importante señalar que muchos negros participaron activamente en la guerra, bajo la promesa, por parte de ambos bandos, de obtener su libertad. Incluso miles de negros libertos fueron convocados a participar en la lucha, aunque casi todos bajo el título de obreros.<sup>43</sup>

La Constitución de 1787 no resolvió el problema de la esclavitud, permitiendo que cada estado decidiese sobre el tema. Incluso, se determinó que la trata no debía abolirse antes de 1808, por conveniencias de tipo económicos.<sup>44</sup> Los principios de libertad e igualdad que surgieron como bases para conseguir la independencia no

---

<sup>41</sup> Morsbach, *op. cit.*, p. 48.

<sup>42</sup> Rojas Mix, *op. cit.*, pp. 24-25. Stampp, *op. cit.*, p. 21 Para conocer mejor el proceso histórico y los argumentos que justificaron después las creencias racistas ver de Paul Tickell, *Racism: A History* [documental], I, II y III parte, EUA, BBC, 2007.

<sup>43</sup> Juan Manuel de la Serna, *Los afronorteamericanos: historia y destino*, México, Instituto de investigaciones Dr. Jose Maria Luis Mora: Fideicomiso para la cultura México/USA, 1994, pp. 28-32. Morsbach, *op. cit.*, pp. 57-69. Stampp, Kenneth Milton, *La esclavitud en Estados Unidos: La institución peculiar*, pp. 28-37. En este libro el autor señala los años en que cada territorio prohibió la esclavitud, o la volvió a retomar, como es el caso de Carolina del Sur en 1803. Esta información también se encuentra en el libro de Jewett y Allen, en el cual los autores dividen por territorios los capítulos del libro.

<sup>44</sup> Fohlen, *op. cit.*, pp. 22.

eran acordes con los principios de esclavitud; por ello muchos individuos y sectores se autonombraron antiesclavistas. Así, comienza una oleada de levantamientos por parte de los negros y de sus simpatizantes para eliminar la esclavitud; las principales y más numerosas se dan a partir de principios del siglo XIX.<sup>45</sup> Estas rebeliones sirvieron para abolir la esclavitud algunos años después.

A pesar de las demandas, y que los territorios del norte iban desapareciendo la esclavitud, los Estados del sur encontraron muy benéfico continuar con su «Institución peculiar», como señalan varios autores se le denomina entre los que sobresale Stamp y Fohlen. Entre 1820 y 1854 el Congreso de los Estados Unidos aprobó tres tratados importantes concernientes a la esclavitud, en donde se delimitan los estados libres y los esclavistas<sup>46</sup>. De tal modo, de 750 mil esclavos que había en el momento de la independencia, para 1860 creció a cuatro millones.<sup>47</sup> La industria algodonera requirió aumentar el número de trabajadores en el Sur para satisfacer la demanda europea sobre dicho producto, por ello asciende la cantidad de esclavos.

Hubo varios motivos que impulsaron el crecimiento en la industria algodonera, por un lado está la demanda europea, y por el otro, el surgimiento de dos inventos que ayudaron a realizar el trabajo mucho más rápido. La máquina de potencia para hilar y tejer y la desmontadora de algodón contribuyeron a que durante finales del siglo XVIII prosperará no sólo la industria algodonera, sino también la esclavitud.<sup>48</sup>

Para 1830 la agricultura iba recobrándose tras una fuerte decadencia debido a los problemas económicos, los desastres naturales, etc. Creció la demanda en

---

<sup>45</sup> Morsbach, Mabel. *op. cit.*, pp. 81-89. En este libro el autor comenta el caso de varios levantamientos ocurridos principalmente a principios del siglo XIX, y lo que provocaron en la sociedad estadounidense.

En el libro de Herbert Aptheker, *Las revueltas de los esclavos negros norteamericanos*, México, Siglo XXI, 1978, pp. 90-91, realiza una descripción amplia sobre los diferentes levantamientos esclavos, señalando el s. XVIII como principal, ya que antes se encuentran levantamientos aislados y poco documentados. Divide sus capítulos según las fechas de rebelión y las repercusiones a partir de 1700 hasta 1860 aproximadamente.

<sup>46</sup> Morsbach, *op. cit.*, pp. 90-91.

<sup>47</sup> Aptheker, *op. cit.*, pp. 372-392. En este libro el autor señala las décadas de 1850 a 1860 como las más prósperas en cuanto a esclavitud refiere. Fohlen, *op. cit.*, pp. 22-23.

En el libro de Philip Jenkins, *Breve historia de Estados Unidos*, trad. Guillermo Villaverde López Madrid, Alianza, 2009, pp. 125-178, en el Capítulo 3 “Expansión y crisis (1825-1865)” se indica cómo se van dando las distintas rebeliones, las discordias económicas y políticas, así como las anexiones de los territorios nuevos, y sus nuevas leyes. También señala las condiciones sociales, culturales y políticas. En la página 170 hay un mapa que muestra cómo tras compromisos pactados, como el Compromiso de Missouri, se conforman los territorios según si son esclavistas o no.

<sup>48</sup> *Ibid.*, p 120. Morsbach, *op. cit.*, pp. 70-73. Varios autores coinciden en que la industria algodonera crece a finales del siglo XVIII. Antes, las industrias del tabaco, el azúcar, etc. eran más poderosas, pero debido a varios factores como los climáticos, el surgimiento de las máquinas para trabajar el algodón, entre otros, las primeras industrias de otros productos agrícolas fueron decayendo, cediendo paso a la del algodón.

productos como algodón y tabaco, principalmente el primero; las leyes iban cimentando mejor las obligaciones y derechos sobre los esclavos, y, como ya se subrayó anteriormente, con ello crecía el número de esclavos en el sur. Para 1860 millones de esclavos se dedicaban a la agricultura, a la servidumbre, en compañías de ferrocarriles, etc. Mientras en los territorios del norte era cada vez más restringida la esclavitud, aunque muchas de las actitudes en contra de los negros permanecían vigentes.<sup>49</sup>

Un factor que ayudó a acelerar la abolición de la esclavitud fue que a mediados del siglo XVIII una serie de acontecimientos iban acrecentando el espíritu de libertad por parte de los negros, y al mismo tiempo las rebeliones. La depresión económica iba generando problemas en la industria y la agricultura; cientos de granjas eran vendidas o traspasadas, y con ello los esclavos. El Sur se vio afectado por una oleada de problemas en su economía y su comercio; las cuales empeoraban a partir de inicios del siglo XIX con los desastres naturales como sequías e infestaciones a los cultivos. El descontento de los negros iba creciendo debido a la vida precaria e inestable; cada vez había más negros que se organizaban para fugarse o levantarse en contra de sus amos. Para entonces, las leyes y prohibiciones para mantener a los esclavos en orden se hicieron más frecuentes y duras. Entre las leyes más importantes destacan la prohibición de reuniones entre esclavos, todo negro tenía que probar constantemente su libertad o de lo contrario sería reprendido. Pero la más importante, como señalan varios autores, fue la devolución de los esclavos a sus amos originales. Antes de 1850, un esclavo que se fugaba podía adquirir la libertad en lugares en donde estuviese prohibida la esclavitud; sin embargo, después de dicha fecha, los Estados acordaron la devolución de todo esclavo fugitivo; este hecho provocó una cacería de negros, dejando a los ya libertos en mayor desventaja.<sup>50</sup>

El descontento crecía, así como los pensamientos inculcados por la Ilustración, la Revolución Francesa y las distintas independencias en América. Para el siglo XIX los estados del Sur y los del Norte comenzaron a tener diferencias que

---

<sup>49</sup> En el capítulo “Del alba al ocaso” en el libro de Stamp, *op. cit.*, pp. 45-99, detalla sobre este proceso describiendo la condición de vida de los esclavos, su crecimiento demográfico, sus actividades, etc. Para comprender la importancia de la industria algodonera cabe resaltar el siguiente párrafo de Serna, *op. cit.*, p. 38: «En los 25 años anteriores a la guerra Civil, los campos algodoneros del Sur de Estados Unidos producían tres cuartas partes de la demanda global».

<sup>50</sup> Aptheker, *op. cit.*, pp. 57-126. En este libro el autor hace una descripción detallada de los levantamientos, los motivos y consecuencias en el país, principalmente en el Sur de Estados Unidos. José Manuel Roca, *Nación negra, poder negro*, Madrid, La Linterna Sorda, 2008, pp. 36-37.

hacían cada vez más difícil su unidad; esas diferencias llevaron a una guerra civil que marcaría el destino de la esclavitud en Estados Unidos.<sup>51</sup>

Algunos de los territorios anexados a Estados Unidos obtenidos de Francia y España eran esclavistas, por lo cual se continuó con esta forma. Antes de la anexión de Texas en 1845, la esclavitud estaba fuertemente instaurada en los Estados del sur y oeste del río Delaware hasta Río Bravo. Poco a poco territorios anexados a Estados Unidos comenzaron a proclamarse esclavistas; de hecho, la obtención de estos territorios fue el pretexto para aumentar el número de tierras esclavistas.

Para 1860 la esclavitud estaba en vigor en muchos de los Estados del Sur, mientras los territorios del norte la iban suprimiendo lentamente; aunque para 1860 eran más los estados libres que los esclavistas. Este rechazo a abolir la esclavitud, además de la ventaja en número de dieciocho Estados libres contra quince esclavistas, contribuyó a comenzar la guerra civil en 1861 entre los territorios del Norte y los del Sur.

La esclavitud jugó un papel muy importante para la política y la sociedad de mediados del siglo XIX. Al comienzo, los abolicionistas y los esclavistas disputaron debido a sus diferentes tendencias sobre el tema de la esclavitud; gracias a estas discordancias el asunto de la secesión del gobierno se puso en la mesa, y comenzaron una serie de pugnas entre ambos bandos, divididos principalmente entre el Sur y el Norte. Desde 1850 aproximadamente, más y más territorios se proclamaban antiesclavistas, y eso no era conveniente para los esclavistas. Así, desde 1861 comenzaron con mayor tensión las disputas entre los dos bandos que poco a poco llevaron a la mencionada guerra.<sup>52</sup>

---

<sup>51</sup> *Ibid.*, p. 29. Este libro señala que los países se dividían según la ideología entre los partidarios y adversarios de abolir la esclavitud:

La línea Mason-Dixon es una metáfora que se utiliza para señalar a partidarios y adversarios de abolir la esclavitud. Desde el punto de vista geográfico, fue establecida, a la altura del paralelo 39° 43' 20", por los ingenieros Mason y Dixon, entre los años 1763 y 1767, para señalar la línea fronteriza que separaba el resto de las Trece Colonias, a las primeras que abolieron la esclavitud: Pennsylvania, Delaware, Virginia occidental y Maryland. Lo que quedaba al sur de la línea sería la tierra de *Dixie*, aunque la guerra de Secesión (1861-1865) separaría estados abolicionistas y esclavistas a la altura del paralelo 36° 30', por la frontera de Kentucky, Misuri y Kansas.

<sup>52</sup> Stamp, *op. cit.*, p. 37.

En el libro de Isaac Asimov, *Los Estados Unidos desde 1816 hasta la guerra civil*, trad. Néstor A. Miguez, Madrid, Alianza, 1992, pp. 9-230, se explica detalladamente cómo se iban uniendo los diferentes estados según sus tendencias esclavistas, las anexiones de Estados Unidos como Louisiana, Texas, etc. Las tendencias políticas sobre la esclavitud, el voto, entre otros. Se explica el proceso paso a paso de cómo se desencadenó la guerra de secesión, y los motivos, tales como las diferencias entre abolir o no la esclavitud, el crecimiento industrial de los países del norte y el carácter rural y pobre que se iba acentuando en el Sur y que, a

La guerra surgió por la búsqueda de abolir la esclavitud, pero finalmente ese fin se convirtió en algo secundario. La esclavitud sólo era un pretexto que rebeló la realidad, las grandes diferencias que existían entre el Norte y el Sur del país. Así, la necesidad por la unidad de dichos territorios se convirtió en algo primordial para los Estados del Norte. Por ello, la emancipación de los negros fue un objetivo que tardaría en realizarse.

Los negros jugaron un papel muy importante en la guerra civil norteamericana, no sólo por ser esclavos, sino también como combatientes. A pesar de las creencias de su supuesta inferioridad por ambos bandos, Lincoln convocó y permitió que miles de negros pudieran unirse a su ejército, muchos bajo la promesa de su liberación al término de la guerra, otros tantos bajo la esperanza que de la figura del propio Lincoln se infería: la liberación y la lucha por los derechos civiles. La Carta de emancipación de los negros fue una táctica de guerra utilizada por Lincoln para detener las aspiraciones separatistas de algunos estados del Sur. Las actitudes discriminatorias continuaron a pesar de las luchas, y son acciones que se heredarán hasta bien entrado el siglo XX.

[...] el voluntario negro logró ser aceptado en la institución, pese a que tuvo que enfrentar toda una serie de actitudes y prácticas discriminatorias. Por ejemplo, su período de servicio era más largo; tenía pocas oportunidades de ascender de grado, no recibía la misma atención médica, su sueldo era menor, etc.<sup>53</sup>

El acabar con la esclavitud fue un negocio también para los territorios del norte, a los cuales les convenía más tener empleados asalariados que esclavos, debido a las competencias empresariales que ello implicaba; y así mismo, fue una forma de respaldar las creencias de libertad inculcadas.<sup>54</sup>

---

su vez, acrecentaba las deudas con los del Norte; además de estas deudas, el descontento creció porque algunos querían aumentar los aranceles. También contribuyeron los levantamientos de esclavos negros cada día más frecuentes, las visiones aristocráticas y conservadoras de los habitantes del Sur contra las ideas libertarias, comerciales e innovadoras de los del Norte, la proclamación de secesión de algunos Estados esclavistas, por mencionar algunos. Desde el primer capítulo hasta el octavo se exponen los hechos que impulsaron la guerra. A partir del noveno capítulo, el comienzo y desarrollo de la guerra hasta su fin con la muerte de Lincoln, pp. 231-338. En el libro de Jenkins, *op. cit.*, pp. 125-191, se señalan los motivos que llevaron a la guerra, su desarrollo y sus consecuencias.

Para conocer el proceso y la fecha en que cada Estado se proclamó esclavista y luego lo suprimió ver el libro de Jewett y Allen, *op. cit.* Para conocer el proceso o conocer un personaje, acontecimiento o terminología específica relacionada con la guerra de secesión y la Reconstrucción ver el libro William L. Barney, *The civil war and reconstruction: a student companion*, New York, Oxford University Press, 2001.

<sup>53</sup> Serna, *op. cit.*, pp. 47-52.

<sup>54</sup> Roca, *op. cit.*, pp. 36-41. Morsbach, *op. cit.*, pp. 115-127.



Hubo mucha gente que luchó fuertemente por liberar esclavos debido a sus creencias personales, y muchos que lucharon jurídicamente por realizarlo. Prueba de ello se encuentra en las narraciones realizadas acerca del Ferrocarril Subterráneo y otros medios.

El Ferrocarril Subterráneo era una red que permitía a los negros huir; no era necesariamente un tren lo que los transportaba, aunque en un inicio fue ello lo que lo inspiró. Términos utilizados en el sistema ferroviario servían para comunicarse sin que ajenos supieran que se trataba de ayudar a huir esclavos; por ejemplo, iglesias o casas eran conocidas como estaciones, y a quienes ayudaban se les conocía como conductores. Esta red fue muy popular para ayudar a esclavos que se fugaban al norte en donde adquirían la libertad. La ayuda se complicó tras la proclamación en 1850 de la Ley de Esclavos Fugitivos anteriormente descrita, por ello, a partir de esa fecha hasta la abolición de la esclavitud, Canadá se transformó en el principal receptor de negros prófugos.<sup>55</sup>

Fue hasta 1865 con la Enmienda Trece, gracias a la victoria del Norte, que el senado declaró abolida la esclavitud. Pero esto no fue del todo realizable, ya que las leyes resultaban contradictorias sobre el tema de los negros y todos los esfuerzos se basaron principalmente en la unidad entre los territorios. Así nace una etapa conocida como Reconstrucción (1865-1877) en la cual surgen una serie de enmiendas que también acometen el asunto de la ilegalidad sobre la esclavitud.<sup>56</sup>

---

<sup>55</sup> *Ibid.* Roca, pp. 36-37. Morsbach, pp. 107-110. Este último hace una relatoría de los principales libertadores de negros en esta época. Ver Asimov, *op. cit.*, pp. 163-167. Serna, *op. cit.*, p. 43. Para conocer más sobre el Ferrocarril Subterráneo ver el documental de Laine Drewery, *The Underground Railroad, The William Still story*, Toronto, 90th Parallel Productions LTD, el cual narra cómo fueron ayudados muchos negros a escapar, en qué consistía el sistema, sus implicaciones históricas, etc. Narraciones tomadas del diario de uno de sus principales promotores, William Still.

<sup>56</sup> Asimov, *op. cit.*, pp. 42-47 y 127- 140. Roca, *op. cit.*, p. 42.

«después de los cuatro años de guerra, se entendió que Reconstrucción quería significar concretamente la recomposición política del Estado norteamericano, quebrantado durante la secesión.» Hebe Clementi, *La abolición de la esclavitud en Norteamérica: El periodo de la reconstrucción, 1865-1877*, Buenos Aires, Pleyade, 1974, p. 73. Para conocer paso a paso acerca de la Reconstrucción ver dicho libro; en él se explican las formas políticas, sociales y económicas, así como sus implicaciones.

## 2.2 De la esclavitud a la segregación: De la Reconstrucción a mediados del siglo XX (1865-1960)

La Reconstrucción es la época dedicada a solucionar los problemas económicos, políticos y sociales de Estados Unidos tras el fin de la guerra. Pero gracias al asesinato de Lincoln en 1865, los planes de una reconciliación pacífica no se terminaron de fraguar y continuaron muchas de las diferencias entre el Norte y el Sur; el sector más afectado ante esto, evidentemente, es el de los negros.

Aunque abolida la esclavitud, los blancos aprovecharon la situación para contratar a los negros bajo las peores condiciones, el negro pasó de la servidumbre a la miseria, y la segregación racial siguió predominando. Si bien los negros obtuvieron paulatina y parcialmente la libertad, no estaban preparados para serlo; aunado a ello, el gobierno proporcionó medios irrisorios para lograr su completa emancipación e igualdad.<sup>57</sup>

Tras la guerra, el Sur cayó en una situación económica alarmante que provocó que los ricos hacendados perdieran muchos de sus recursos; esto empeoró la situación de los negros ya que no eran sostenibles sus labores agrícolas. Se creó el sistema de arrendatarios que consistía en que dichos sujetos trabajaban tierra de otros dueños, pero tenían que pedir prestado para productos de primera necesidad, el cual sería pagado los días de recolección; al no poder pagar, su endeudamiento se volvía perpetuo, «de suerte que el arrendatario estaba tan ligado a la tierra por su endeudamiento como lo había estado a causa de la esclavitud». Muchos otros negros viajaron a otras partes en busca de mejores oportunidades, pero su situación era sumamente desproporcional a la de los blancos, dejándolos en una gran miseria.<sup>58</sup>

Bajo el pretexto de proteger a los negros, ahora desprotegidos y sin conocimiento de labores que pudiesen desempeñar para sobrevivir, los Estados sureños impusieron una serie de mandatos conocidos como *Códigos negros*, los cuales eran completamente contrarios a lo que igualdad y libertad refiere. Estos fueron aceptados por la legislatura de Carolina del Sur en 1865, su primer propulsor fue Benjamín Perry. El principal objetivo de ellos consistía en «proteger al negro de sí mismo». Entre las cláusulas que más llaman la atención están la protección por

---

<sup>57</sup> Cita: Fohlen, *op. cit.*, pp. 30-32. Roca, *op. cit.*, pp. 42-47. Serna, *op. cit.*, pp. 11-137

<sup>58</sup> Morsbach, *op. cit.*, pp. 160-161.

parte del patrón, muy similar a las de los dueños de esclavos; la prohibición de matrimonios entre negros y blancos.<sup>59</sup> Estos Códigos muestran la visión paternalista, como muchos autores señalan, con la que se trató en un principio el tema del negro; pero también denotan cómo los blancos no aceptaron fácilmente la introducción de los negros a la vida común.

Para cumplimiento de esto y para proteger a la población negra se crearon organismos encargados de resguardar estos intereses; el más importante es el *Freedmen's Bureau* fundado en 1865. Las primeras labores de dicha institución consistían en mantener a salvo a los negros libertos proveyéndoles de instrucción para desempeñar un trabajo, y en casos determinados, alimentación y hospedaje, escuelas, por mencionar algunas de sus labores. Este organismo quedó a cargo de fuerzas militares, situación que varios autores señalan fue uno de los errores para desempeñar bien sus tareas. Los primeros logros fueron importantes, pero el Bureau no logró ejercerse correctamente por las continuas violaciones y malos manejos de sus encargados. Otro motivo que influyó fue la constante discriminación hacia los afroamericanos, la cual no permitía se les brindarán tierras para trabajar, o incluso una labor más especializada debido a la creencia de que un negro no poseía lo necesario para desempeñarse en determinadas tareas.<sup>60</sup>

Tras la proclamación de la libertad de los negros en muchos Estados, principalmente en los del Sur, algunas leyes aprobadas entre 1866-1870, como la Enmienda catorce y quince las cuales garantizaban la protección de los derechos civiles y el voto, se anularon cerca de 1876; y así se encontraron formas de no otorgar el derecho al voto a la gente negra, aunado a esto, consiguieron que dichas personas no pudieran obtener los mismos beneficios.

Para 1890 en Mississippi se prohibió el derecho al voto a la gente de color, varios estados meridionales siguieron el ejemplo, nació así una época de extrema segregación que seguiría hasta comienzos del siglo XX.<sup>61</sup> Para poder votar «en la década de 1890 se empezaron a promulgar leyes que exigían un cierto nivel de propiedad, de pago de un impuesto electoral, un examen para demostrar que no se

---

<sup>59</sup> Jenkins, Philip, *op. cit.*, p. 194. En el libro de Clementi citado anteriormente dedica un apartado a estos Códigos enumerando algunos de ellos, como los citados, pp. 85-90.

<sup>60</sup> Jenkins, *op. cit.*, p. 194.

<sup>61</sup> Roca, *op. cit.*, p. 44-45.

era analfabeto y se comprendía la Constitución», entre otras medidas contradictorias y excluyentes.<sup>62</sup>

En materia de empleo, la gente de color no alcanzaba a tener a sueldos recíprocos a los de los blancos, mucho menos a trabajos iguales pese a que la Revolución Industrial presente en el Norte desde 1865 se extendió hacia el Sur para 1880; es decir, la producción de algodón, hierro, tabaco, petróleo, etc. creció y se colocó en una mejor situación económica e industrial, incluso mejor que la presente antes de la guerra civil. A pesar de esto, la experiencia del nuevo trabajador, con nuevas y mejores oportunidades no le fue brindada al obrero negro.<sup>63</sup>

La Restauración dio paso a la liberación de los negros, pero desencadenó una serie de leyes que los mantendrían al margen de la vida y el progreso norteamericano. Muchas leyes fueron proclamadas desde casi terminada la guerra civil, pero fueron aceptadas gracias al juicio *Plessy contra Ferguson* en 1896, en el cual el Tribunal acepta legalmente lo que venía fraguándose desde años atrás, el famoso principio «Separados pero iguales» estipulado en las llamadas *Leyes de Jim Crow*.<sup>64</sup>

Estas leyes no sólo proclamaban la desigualdad entre blancos y negros, sino también sostenían la incapacidad del negro a relacionarse y ser un ser civilizado. Fue el pretexto perfecto para que el Sur lograra lo que tantos años se había

---

<sup>62</sup> Arnold Marshall Rose, *El negro en América*, trad. F. Sanuy, Barcelona, Ariel, 1965, p. 239. Fohlen, *op. cit.*, p. 35. Para conocer mejor el proceso de las Enmiendas XIV y XV y la manera en la que fueron impugnadas ver Clementi, *op. cit.*, pp. 96-113 y 175-191 (debates sobre la ley, ventajas y desventajas):

«el voto fue instrumento de preservación del gobierno en un sentido meramente utilitario, en el que el negro cumplió un papel pasivo y servil. Una vez que se instituye el principio de que el voto ha de proporcionar al negro los medios para protegerse, este mismo principio revierte contra la administración radical, y propicia su exclusión.» p. 170

<sup>63</sup> *Ibid*, pp. 36-38. En Jenkins, *op. cit.*, pp. 211-225, se pueden encontrar los crecimientos de las industrias, los principales empresarios, etc.

<sup>64</sup> El caso *Plessy contra Ferguson* se dio gracias a que un individuo que fue considerado afroamericano se sentó en los asientos designados a blancos en un transporte público. El caso llegó hasta la corte, en donde se denegaron sus derechos, el primer juez que lo delimitó fue Ferguson. Tras varios intentos por parte del individuo para denegar las ordenes sobre asuntos como este, la respuesta fue siempre negativa, y concluyó en contra de Plessey; esto ayudo a impulsar leyes que negaran el contacto entre blancos y negros en espacios públicos.

Fohlen, *op. cit.*, p. 34. Jenkins, *op. cit.*, p. 200. Rose, *op. cit.*, p. 33-35. «*Jim Crow*, el personaje de una canción popular que contaba las venturas y desventuras de un negro caricaturesco» en Roca, *op. cit.*, p. 42.

Los orígenes del término *Jim Crow* son un tanto desconocidos. Woodward señala que en 1832 Thomas D. Rice escribe una canción y un baile llamado *Jim Crow*, así, el término se vuelve un adjetivo en 1838 y es utilizado por múltiples artistas, aunque la aceptación de la palabra en el diccionario se da hasta 1904. C. Vann Woodward, *The strange career of Jim Crow*, New York, Oxford University Press, 1955, p. 7.

Rojas señala que Rice fue un *blackface* que interpretaba una canción cuya letra decía «*Jump, Jim Crow*», y, a partir de entonces, el nombre definió la idea del negro estúpido. Rojas-Mix, *op. cit.*, p. 79. Más sobre el personaje de *Jim Crow* ver el apartado «Ministriles (*Ministrel shows*)» de este texto.

formulado, separar a los negros de la sociedad. Así, las leyes de *Jim Crow* proclaman que los negros no podían estar en los mismos espacios públicos que los blancos, tales como transportes, baños, hoteles, restaurantes, iglesias, escuelas, etc. De hecho, la unión sexual, y ya no decir matrimonial, entre negros y blancos estaba más que prohibida, este fue el pretexto perfecto para múltiples linchamientos a finales del siglo XIX.<sup>65</sup>

El negro era visto como una raza inferior, incluso se encontraron pruebas científicas relacionadas con su fisionomía para aseverarlo y poder seguir dividiendo a los negros del resto de la población. Después de la Ilustración la discriminación tuvo que recurrir a la ciencia para sostener sus ideas. Muchos científicos, religiosos y filósofos se pusieron a la tarea de encontrar dichas razones. Sostenían la supuesta inferioridad, su condición servil, su falta de moralidad, etc., producto de su anatomía.<sup>66</sup> Una teoría sobresaliente es la de la eugenesia y la insinuación que consiste en la crianza de los más aptos imponiendo limitaciones a las razas inferiores, entre ellos los negros. Estas teorías sirvieron para demostrar la inferioridad intelectual de algunos europeos blancos y negros durante la Segunda Guerra Mundial.<sup>67</sup>

Gracias a todas las creencias sobre la supuesta inferioridad de los negros, se crearon sociedades secretas cuya función era mantener la paz, reinstaurar lo que ellos conocían como «supremacía blanca» basada en la discriminación racial. Entre las más importantes están los Camisas Rojas de Mississippi, la Liga Blanca de Louisiana, y la más numerosa y popular, el Ku Klux Klan la cual, entre 1868 y 1872, es una amenaza para el gobierno republicano que buscaba la igualdad y la unidad entre el Norte y el Sur.<sup>68</sup>

---

<sup>65</sup> Durante todo el libro de Woodward se explica a detalle el proceso de cómo se formaron las leyes, cómo se iban integrando a la vida social, económica y política y sus consecuencias, desde su instauración hasta su fin cerca de 1960. En este libro se explican a detalle cómo los territorios del Sur iban acrecentando sus leyes para mantener separados a blancos y negros; así como sus efectos en la mentalidad y vida de los norteamericanos.

En el libro de Clementi, *op. cit.*, p. 171, también se plantea el problema y agrega que «entre 1900 y 1910 diez estados elaboran leyes discriminatorias apoyadas en este dictamen».

<sup>66</sup> Rose, *op. cit.*, pp. 83-91.

<sup>67</sup> Jenkins, *op. cit.*, pp. 216-217. Sobre los procesos de la eugenesia, desde su surgimiento hasta su aplicación, y algunas anécdotas al respecto en distintos países como Alemania, EUA, Christian Geulen, *Breve historia del racismo*, trad. Jesús de la Hera Martínez y Elena Bombín Izquierdo, Madrid, Alianza, 2010, pp. 136-151.

<sup>68</sup> Jewett y Allen, *op. cit.*, pp. 169-170. Roca, *op. cit.*, p. 46. Serna, *op. cit.*, p. 64. Todos los autores coinciden que la organización que más contribuyó a la denigración y violencia contra los negros fue la del Ku-Klux-Klan, y aunque su existencia se acepta por los últimos años del siglo XIX, aun en el XX mucha gente actúa en su nombre. En su libro Clementi nos da a conocer su creación, sus fundamentos y principales movimientos, pp. 162-169.

Según varios autores, a partir de la última década del siglo XIX se permitieron más y más leyes que respaldaban y permitían la segregación racial. En esta forma de vida se restringía el contacto entre negros y blancos, lo cual sirvió para continuar denigrando al negro, y para imponerle labores y tratos que eran ventajosos para los blancos. Muchos años después de imputada esta doctrina la segregación continuó en casi todas las actividades públicas hasta bien avanzado el siglo XX. La propaganda cumplió un papel muy importante en la discriminación. Constantemente se mostraba la conducta inmoral, criminal, arrogante o incluso servil de los negros; también se le imponía al negro mantenerse al margen del blanco, y cuáles eran sus deberes dentro de la sociedad.<sup>69</sup>

Un hecho muy importante que sobresale acerca de las nuevas leyes es lo dicho por Roca: «Antes de la legislación *Jim Crow*, los blancos tendían a tratar a los negros con ligeras diferencias según la clase a que pertenecían y su nivel cultural. Esta tendencia fue eliminada por las leyes que se aplicaban a *todos* los negros.»<sup>70</sup> Así, nace una era en donde ya no sólo la cultura juega un papel en la segregación, sino que el color de la piel y la raza a la que se pertenece forman parte del pretexto para fomentar la discriminación.

El siglo XX fue para Estados Unidos un momento crucial que lo colocarían en la cima de la tecnología y la industria a nivel mundial, sobre todo en los territorios del norte. Pero estas nuevas formas comerciales, tecnológicas y propagandísticas también serían una nueva forma para mantener al margen a los negros, e inculcar su inferioridad. Salieron al mercado nuevos productos, imágenes propagandísticas en el radio, más tarde el cine y la televisión, y otros tantos medios comunicativos y comerciales que mostraban los distintos estereotipos raciales; ya sea mostrando la actitud servil y trabajadora, o bien, embustera, bebedora, violenta, abusiva, etc. de los negros.<sup>71</sup>

Las nuevas leyes, las nuevas tendencias tecnológicas y económicas dieron como resultado un sin número de migraciones al norte, las cuales marcaron el rumbo de la vida norteamericana. No sólo emigraron negros, sino también

---

<sup>69</sup> Woodward, *op. cit.*, pp. 69-65.

<sup>70</sup> Roca, *op.cit.*, p. 307.

<sup>71</sup> En su libro Kevern Verney, *African Americans and US popular culture*, London, Routledge, 2003, pp. 10-12, hace una lista de las principales imágenes que muchos de los productos y personajes de cine, radio y literatura contienen, mostrando los estereotipos de los negros. Un ejemplo que da es la imagen de *Aunt Jemima* en los *hotcakes*; este mismo personaje que evidencia el estereotipo servil, leal y trabajador se puede ver en la película *Imitation of life*, Dir. Douglas Sirk, EUA, Universal International Pictures, 1959.

extranjeros como irlandeses, italianos, judíos, etc. Estados Unidos para finales del siglo XIX y comienzos del XX se convirtió en una de las potencias dominantes del mundo, con nuevas oportunidades de vida y trabajo.<sup>72</sup>

Las migraciones negras más prominentes son consecuencia de la Primera Guerra Mundial. En principio porque la guerra provocó la interrupción de la emigración europea, mientras en Estados Unidos crecía la demanda de mano de obra barata; entre otras razones están las mejores promesas de salario y vida para quienes se fueran hacia las ciudades del norte, y posteriormente a las del Oeste. Muchos afroamericanos también emigraron porque la calidad de vida en el Sur era cada vez más compleja gracias a las prohibiciones jurídicas, la escasez de empleo, los estragos de un mal manejo agrícola, etc.

Los años en los cuales más se desarrolló la emigración negra comprenden entre 1910 a 1930 aproximadamente. Varios autores concuerdan que los medios propagandísticos jugaron un papel preponderante como forma de convencimiento sobre las movilizaciones; incluso se habla sobre la estrategia del norte de mandar reclutadores al sur para conseguir mano de obra.<sup>73</sup>

La emigración no mejoró del todo las condiciones de vida de los negros, a pesar de que en el norte las prohibiciones no eran tan estrictas, tampoco los beneficios fueron tan equívocos. La mayor parte de la población de color ganaba salarios muy por debajo del promedio de un blanco, hacía las labores que los blancos no deseaban hacer y con poca especialización, vivían confinados en los suburbios más miserables, peligrosos y decadentes conocidos como *ghettos*.<sup>74</sup> Tampoco en el norte los negros podían estar en zonas de convivencia social como baños públicos, restaurantes, zonas de recreación, escuelas, etc.

---

<sup>72</sup> Jenkis, *op. cit.*, La expansión industrial se dio gracias a la disponibilidad de mano de obra barata basada en emigrantes desde 1860. Más de 23 millones de inmigrantes entraron entre 1881 y 1920, p. 225. Se señalan los extranjeros que llegaron al país, y brevemente se describe su forma de vida y empleo, pp. 225-236.

<sup>73</sup> Fohlen, *op. cit.*, pp. 47-52. Serna, *op. cit.*, pp. 71-73. Morschbach, *op. cit.*, pp. 192-195. En estas páginas la autora hace un apartado en donde incluye los negros que participan activamente en la guerra, los cuales se calculan entre medio millón de individuos; también se incluyen sus actos sobresalientes y distinciones militares.

<sup>74</sup> Roca, *op. cit.*, p. 51-57. Fohlen, *op. cit.*, pp. 87-92; en el capítulo final: “Los negros en la sociedad americana” hace un apartado sobre los *ghettos* más importantes de Nueva York: el principal, Harlem –reconocido como la capital de los negros en Nueva York–, y gracias a su saturación surgen el barrio de Bronx, y otro en la orilla de Brooklyn. El autor muestra la forma de vida miserable e inmunda en la que vive la población de estos territorios, ocupada en más de un 90% por negros: «las casas caen en ruinas, las inmundicias se acumulan en las calles, los patios se invaden de ratas y los niños vagabundean», señala el autor sobre la forma de vida en dichos lugares después de 1920. Para conocer mejor el surgimiento, la forma de vida de los habitantes de los *ghettos*, su conformación política, social y económica, así como un análisis sociológico hasta 1960 leer de Kenneth Bancroft Clark, *Ghetto negro: Los dilemas del poder social*, México, Fondo de Cultura Económica, 1968.

A esta forma de vida se le suman las persecuciones efectuadas por nuevos y viejos grupos segregacionistas de los que destaca el renacimiento del Ku Klux Klan, en Atlanta en 1915. Estos grupos, que en un principio sólo existían en el Sur, comenzaron a agruparse por todo Norteamérica, en supuesta defensa de los puestos y labores reservadas para los blancos, y con la convicción de una vana supremacía. Las principales revueltas se dan a partir de 1919, en donde miles de negros son linchados debido a la intolerancia racial. Incluso, a este año se le conoció como *verano rojo*, porque fue la época con mayor cantidad de disputas raciales en la historia del país.<sup>75</sup>

Las primeras cuatro décadas del siglo XX abren las puertas de las migraciones, como ya se mostró, la primera surgió a raíz de la Primera Guerra Mundial, la segunda se dará producto de la Segunda; aunque las migraciones no cesaron, sino que únicamente disminuyeron en el periodo entre guerras.

Para 1920 Estados Unidos se vio inmerso en una situación monetaria muy agravada, la cual culminó con la caída de la bolsa en 1929. Fue por ello que millones de trabajadores perdieron su trabajo y fueron obligados a vivir en condiciones muy miserables; la mayor parte de los autores concuerdan que la situación más ardua la sufrieron los negros, gracias a los pensamientos discriminatorios. Incluso, gracias a estas ideologías, se recurrió a la inclinación de correr a los «últimos en ser contratados», entre los principales se encontraban los negros.<sup>76</sup>

Debido a esta depresión, el partido que había tenido el control desde Lincoln perdió las elecciones de 1932, fue así como los demócratas tomaron el control de la mayoría de los estados y de la presidencia del país bajo el gobierno de Roosevelt. Mucha de esta victoria y de su reelección posterior se les adjudica, en gran medida, a las votaciones de los negros, a quienes se les quitó el impuesto para votar y vieron en Roosevelt una esperanza de mejorar sus condiciones de vida.

Para contrarrestar la depresión económica, el gobierno federal implantó medidas e instituciones que ayudaran a los más necesitados, fomentaran nuevos

---

<sup>75</sup> El Ku Klux Klan no sólo incluyó en su lista de segregados a los negros, sino también a orientales, judíos, católicos e inmigrantes. Serna, *op. cit.*, pp. 76-77. Ana Rosa Suarez y Alicia Parra, en Cristina González Ortíz, *EUA: Síntesis de su historia*, México, Instituto de investigaciones Dr. José María Luis Mora, 1988-1999, p. 48. Para conocer mejor el surgimiento, movimientos principales, desarrollo, etc. de dicha asociación ver los documentales de Bill Brumel, *Ku Klux Klan: A secret history*, I y II parte, EUA, Bill Brumell Productions para History Channel, 1998.

<sup>76</sup> Fohlen, *op. cit.*, pp. 61-63. Morsbach, *op. cit.*, pp. 226-227.



empleos, crearan campañas de viviendas y alimentación, etc. Los que más tuvieron que ser auxiliados fueron los afroamericanos, ya que no lograban conseguir empleos fácilmente, y sus condiciones eran las más precarias. Esto no significó que la ayuda fuera del todo equitativa, el pensamiento racista seguía dominando la mente de los estadounidenses. A estas nuevas medidas se les conoció con el nombre de *New Deal*.<sup>77</sup>

La Segunda Guerra Mundial y su fin atrajeron a miles de inmigrantes afroamericanos al norte del país para ocupar los puestos que muchos hombres habían dejado libres, y en el campo de la guerra se abrieron muchos espacios para su intervención. Desde 1940, poco a poco los negros iban cobrando mayor importancia en la vida norteamericana. Un punto clave fue cuando en 1941 Phillip Rondolph, industrial de origen estadounidense, propuso una marcha que mostraba el descontento por la falta de oportunidades iguales de empleo; este acto culminó en la promulgación presidencial de Roosevelt que reprobaba la discriminación en las industrias que hicieran contratos con el gobierno.<sup>78</sup>

Como éste, hubo muchos levantamientos y protestas contra la discriminación que sufrían los afroamericanos, pero sólo el paso del tiempo y las labores de lucha por establecer las igualdades sociales, reivindicarían la posición del negro en la vida norteamericana. Los principales movimientos surgen entre 1945 hasta la década de los sesentas, gracias a ellos muchas leyes son aprobadas para defender los derechos civiles de los afroamericanos, y el siglo XX se vuelve crucial para la cultura afroamericana y viceversa.<sup>79</sup> No es arbitrario que durante el siglo XX surgieran las formas artísticas y sociales más importantes de la cultura afroamericana, como danzas y estilos musicales, el *Renacimiento Negro* en el arte<sup>80</sup>, y los movimientos

---

<sup>77</sup> Para conocer mejor el proceso del *New Deal* leer los apartados “*El Crash*” y “*El New Deal*” del libro de Jenkins, *op. cit.*, pp. 273-284 y el capítulo “La Gran Depresión y el Nuevo Trato (1929-1940)” en el libro de Suárez y Parra, *op. cit.* pp. 113-267. Para saber más sobre las condiciones de vida de los negros leer los apartados “*Crisis y New Deal*” del libro de Fohlen, *op. cit.*, pp. 61-66 y “La Depresión y la Segunda Guerra Mundial: 1929-1945” del libro de Morsbach, *op. cit.*, pp. 225-229.

<sup>78</sup> Juan Manuel de la Serna, *op. cit.*, p. 84-85. Morsbach, Mabel, *op. cit.*, pp. 232-235.

<sup>79</sup> Los procesos de levantamientos y discursos durante esta época son muy complejos y largos, al no competir directamente a esta tesis no serán mencionados, sin embargo, si se desea conocer mejor el proceso leer los últimos capítulos de la bibliografía de Morsbach, Fohlen y Roca. También se pueden leer los capítulos “La Gran Depresión y el Nuevo Trato (1929-1940)” pp.113-267, particularmente el apartado “Los negros” páginas 134 a 139, y “La consolidación de los Estados Unidos como potencia mundial (1941-1961)” pp. 276-495 en el libro *EUA: Síntesis de su historia*, *op. cit.*, Tomo III.

<sup>80</sup> El Renacimiento en Harlem es un movimiento cultural y social que se basa en reivindicar la imagen del negro, negando todos los estereotipos impuestos, y subrayando sus creaciones sobre todo musicales, dancísticas y literarias. Se le conoce así porque para los años de 1920 dicho territorio ubicado en Nueva York, estaba poblado principalmente por negros, y fue ahí en donde muchas formas artísticas se popularizaron. Fue un sitio lleno de

pro-afroamericanos; es gracias a más de tres siglos de esclavitud y segregación que estas ideologías forjan no sólo la cultura afroamericana sino, incluso, la americana en general.

En conclusión, gracias a este contexto histórico, la visión de los blancos acerca de los negros, la miseria y la denigración sobresalen entre los diversos factores que transformarían no sólo la música, sino también incontables formas artísticas y culturales en todo el mundo.

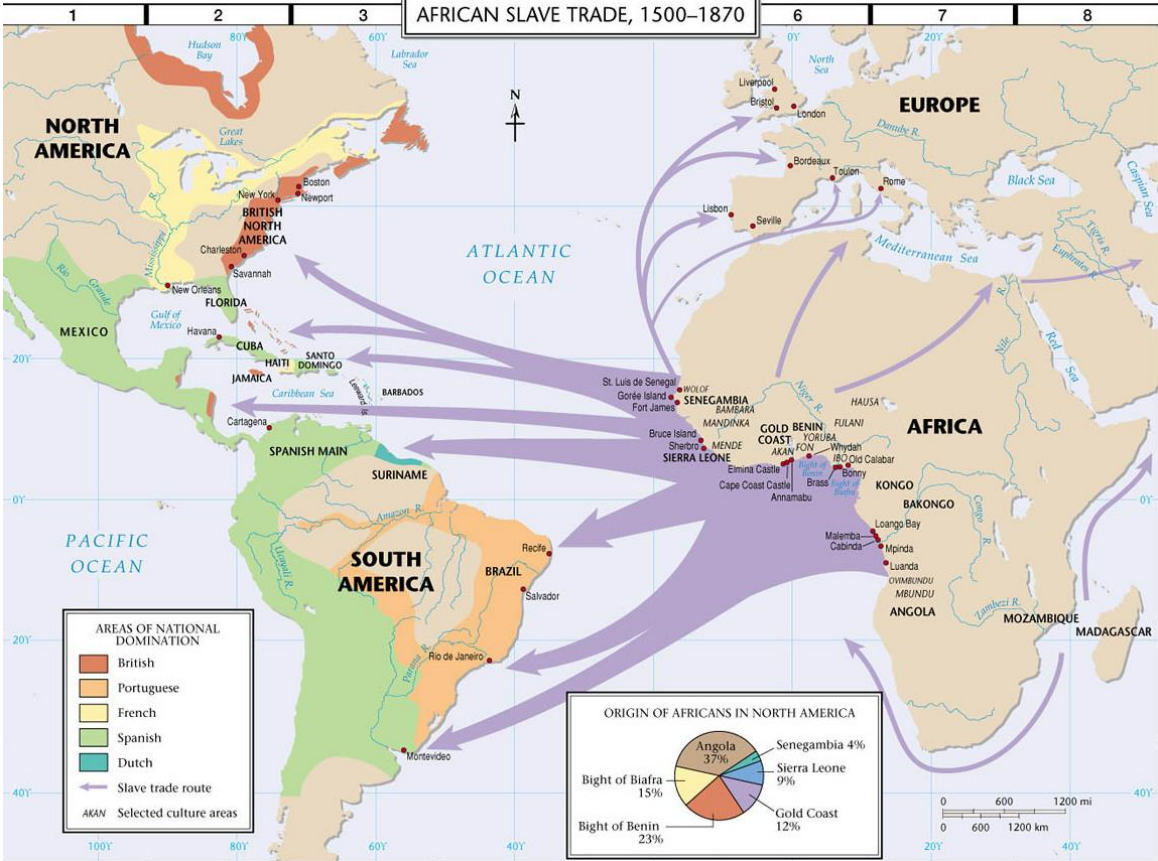
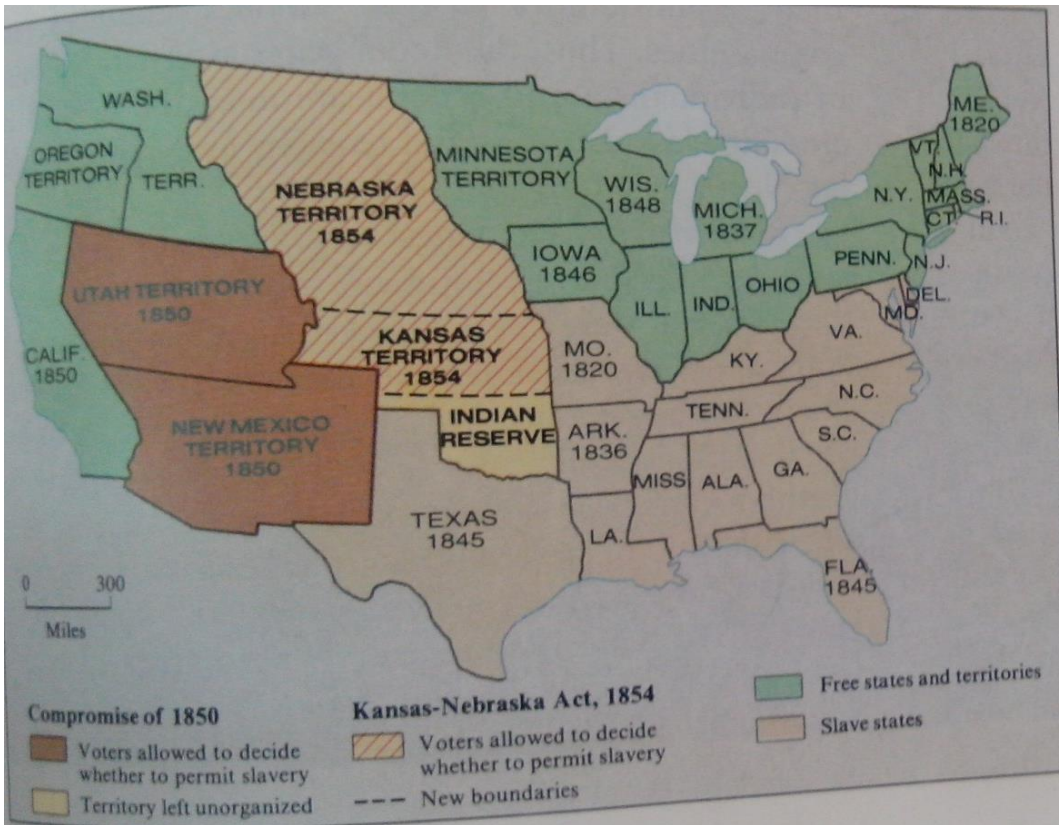


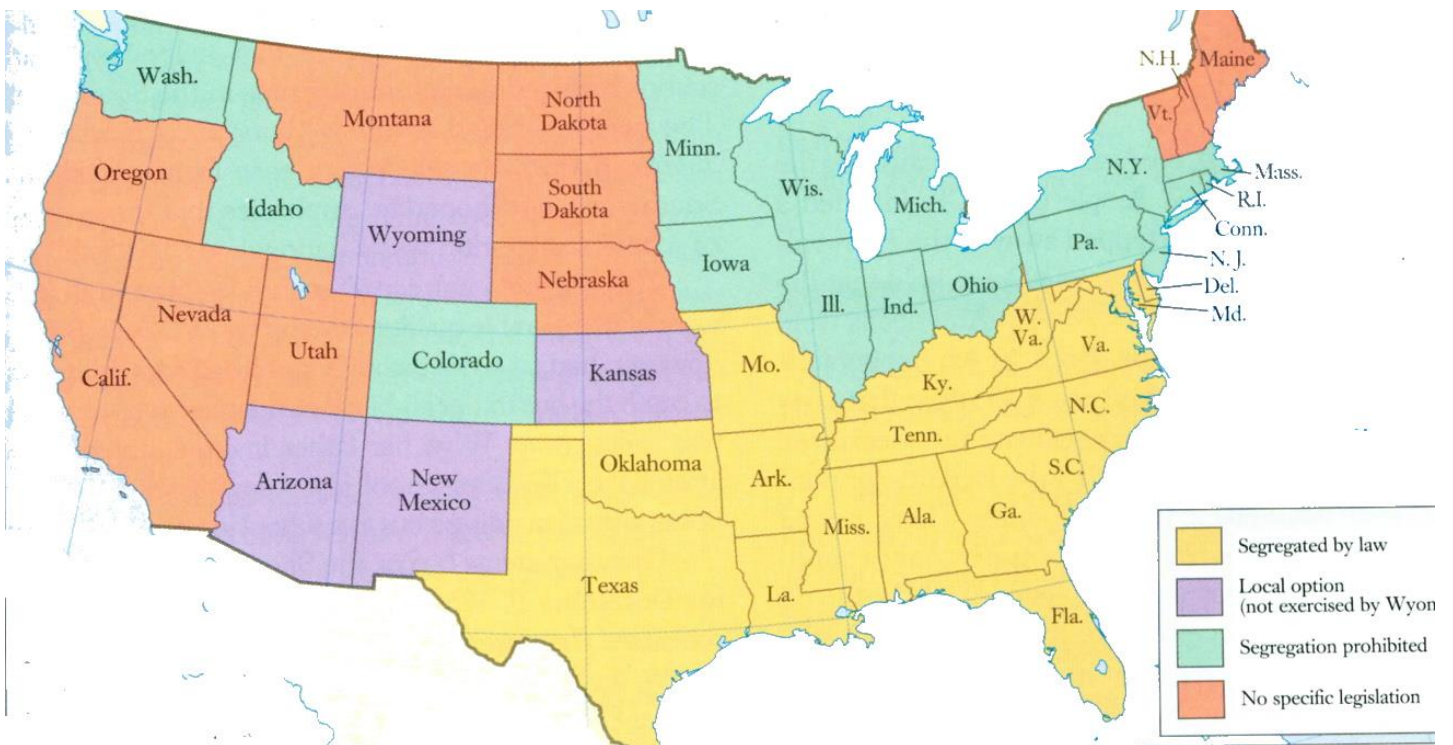
Ilustración 1. Comercio de esclavos, lugares y zonas de las que provenían y a las que arribaron entre 1619 y 1760 aproximadamente.

espectáculos negros. Estos movimientos influenciaron formas culturales de tipo «afro» alrededor de todo el mundo.

Más sobre Renacimiento Negro ver “Renacimiento en Harlem: literatura y jazz” en el libro de Rojas-Mix, *op. cit.*, pp. 84-89. Apartado *The Harlem Renaissance* en Portia K. Maultsby, Mellonee V. Burnim, “Overview”, edit. Ellen Koskoff, *The Garland Encyclopedia of World Music: The USA and Canada*, Vol.3, New York, Garland Pub., 1998, pp. 577-578. Sharon Lynette Jones, *Rereading the Harlem renaissance: race, class, and gender in the fiction of Jessie Fauset, Zora Neale Hurston, and Dorothy West*, Westport, Connecticut, Greenwood, 2002.



**Ilustración 2.** Conformación de los Estados esclavistas a partir de los compromisos pactados después de 1850.



**Ilustración 3.** Estados separados según la negación o la aceptación de las leyes de *Jim Crow*.

## CAPÍTULO 2

### ARTE Y CULTURA DURANTE LOS SIGLOS XIX Y XX

*La música negra es fruto del pensamiento. Es el resultado del pensamiento en su aspecto más empírico, es decir, del pensamiento como actitud o como posturas [...] la música negra es el resultado de ciertas actitudes, de ciertos específicos modos de pensar acerca del mundo [...] **La música negra cambió a medida que los negros cambiaron [...]***

*Jones Le Roi. Blues people, p. 152*

La música americana no existe sin la presencia de los negros, y a su vez, su presencia está encadenada a los acontecimientos históricos que los rodearon, como bien menciona la cita anterior. La cultura negra es producto de aquellos hechos que los subyugaron, violaron sus derechos y los sumieron en las peores circunstancias personales y sociales; y, al mismo tiempo, son producto de la mezcla de varias culturas encontradas en un mismo territorio.

Desde su llegada a América trajeron consigo su cultura, sus costumbres, sus bailes y su música. La percusión siempre fue la base de la música africana, utilizada para sus rituales y fiestas; sin este elemento, formas musicales como el blues, el jazz, el ragtime, la salsa, el mambo, por mencionar sólo algunos, no existirían. Es gracias al complemento negro que la música y la danza adquieren sus características, y logran sobresalir dentro de la gama enorme de estilos musicales. Es debido a los acontecimientos históricos anteriormente descritos, tan distintos y tan conectados a la vez, que en América Latina y Estados Unidos la música y los espectáculos teatrales y dancísticos fueron trascendentes para la vida cultural del siglo XX.

Es obvio que la música surgida en América durante los siglos XIX y XX es una mezcla de las diferentes razas y nacionalidades que cohabitaban desde siglos atrás en el continente. La base de estas clasificaciones está establecida en los análisis de numerosos intelectuales que han estudiado las diversas técnicas y características, y por lo cual cierta música posee rasgos africanos, según dichos expertos. En este capítulo se plantearán dichos argumentos tratando no tanto las técnicas musicales y los principales exponentes como su surgimiento, raíces africanas, influjos y repercusiones internacionales, etc.

## 1. ESTADOS UNIDOS

La mayor emigración de esclavos a dicho lugar ocurre durante el siglo XIX, concentrándose principalmente en los territorios del Sur. Dicha afluencia y sus condiciones de vida propiciaron los primeros estilos musicales creados por los negros y que al paso del tiempo, darán vida a otros géneros mundialmente conocidos, y con reglas musicales mucho más estructuradas.

La prohibición de no mantener sus costumbres consideradas paganas, provocó que modificaran sus formas musicales y dancísticas, las acoplaron a las tendencias europeas e hicieron nuevas formas y técnicas artísticas, conservando algunos de sus elementos básicos, como la importancia de batir. De la necesidad de batir el ritmo nacen nuevas danzas, así como aplaudir durante las celebraciones religiosas, fiestas, etc. como se puntualizará más adelante.<sup>81</sup>

Estos usos variaron según las regiones de Estados Unidos, mucho dependió su relación con territorios ingleses, franceses y/o españoles. El de los ingleses está más ligado con la zona norte, y los segundos con los del sur del país. La gran diferencia deriva en que algunos de los emparentados con Francia y España tuvieron mayor desarrollo y autorización de practicar las danzas, a comparación de los territorios ligados con Inglaterra. Eso no significa la completa anulación de su práctica en dichas áreas.<sup>82</sup>

Entre algunas canciones obtenidas por los negros y mezcladas con elementos africanos, están las canciones infantiles; algunas heredadas de cantos europeos, y adaptadas a sus estilos. Muchas de las formas musicales europeas eran aprendidas por los esclavos y libertos, e interpretadas como excusa para el baile y la fiesta, en lugares en donde les era permitido.<sup>83</sup>

---

<sup>81</sup> Algunas danzas permitidas y enlistadas por Dena J. Epstein que surgieron y sobrevivieron a inicios el siglo XIX en el sur de EUA, son la calinda, chica, *bamboula*, *coojine* y la danza del congo. “*Secular folk music*” en *African American music: an introduction*, edit. Mellonee V. Burnim and Portia K., New York, Routledge, 2006, p. 40.

<sup>82</sup> Harold Courlander, *Negro folk music: USA*, New York, Columbia University Press, 1963, p. 92.

<sup>83</sup> John Storm Roberts, *La música negra afroamericana*, Buenos Aires, V. Leru, 1978, pp. 173-174.



## 1.1 Canciones de trabajo (*work songs*)

Un antecesor a los estilos musicales más estudiados y populares, son las canciones que los esclavos negros entonaban en las plantaciones, en sus ceremonias religiosas, en las embarcaciones y trenes de transportación de esclavos o prófugos, etc. Estas costumbres de cantar fueron heredadas desde sus días en África, y tomaron otro valor y forma en América. Estas canciones, en su mayoría, son claves para entender el sufrimiento y, a su vez, la esperanza de una vida mejor.<sup>84</sup>

Los cantos en los lugares de trabajo eran muy similares a los himnos religiosos que serán tratados más adelante; los segundos constaban de una estrofa que primero cantaba el sacerdote y luego repetía la congregación. En los cantos de trabajo el guía cantaba una estrofa y los trabajadores respondían con un grito o murmullo; a este tipo de canto se le llama *call-response*, o *antiphona*, y también podían ser producidos por un instrumento. Estos cantos en las plantaciones, ferrocarriles, barcos, cárceles fueron parte de un sistema para mejorar el trabajo, haciéndolo más llevadero; también se utilizaba para que fuera más sencillo mantener un orden y un ritmo en las labores.<sup>85</sup> Estos cantos trataban temas religiosos y cotidianos y/o eran claves secretas que constantemente invitaban a la liberación o a no perder la fe.<sup>86</sup>

Las características más sobresalientes de estos tipos de cantos influirán a muchos estilos musicales más adelante, entre ellos están los rápidos y bruscos cambios de tono, el empleo intensivo del cuarto de tono, el uso abundante de exclamaciones y un tipo de recitativo, notas fuera de tiempo, versos de métrica breve y repetidas una y otra vez; este último rasgo también se encuentra constantemente en la música religiosa.<sup>87</sup>

---

<sup>84</sup> Martínez Montiel, *Negros en América*, pp. 135, 149-152. Charles Boeckman, *Breve historia del jazz*, Buenos Aires, Victor Leru, 1968, pp. 20-22.

<sup>85</sup> *Ibid.*, p. 22. Un ejemplo de este tipo de cantos se puede observar en el primer canto de la película *O Brother, Where Art Thou?* de los hermanos Coen, EUA, 2000. También se puede escuchar el disco *Prison Songs (Historical Recordings From Parchman Farm 1947-48)*, Vol. 1. EUA: Murderous Home. Estos cantos son similares a lo que se interpretaban, ya que los mencionados corresponden más al siglo XX; sin embargo, muchos de ellos son muy similares o incluso, son los mismos que se cantaban antes. Más sobre canciones de trabajo y de protesta en el texto de Epstein, “*Secular folk music*” en *African American music: an introduction*, pp. 44-48.

<sup>86</sup> Un ejemplo de estas canciones, usadas como claves secretas para escapar vía el tren subterráneo es la canción “*Swing low, sweet Chariot*” en el video de Laine Drewery, *op. cit.* También está en el libro de Roberts, *op. cit.*, pp. 197-200.

<sup>87</sup> En el libro de Nestor Ortiz Oderigo, *Panorama de la música afroamericana*, Buenos Aires, Claridad, 1944, p. 22, hay un análisis de algunas características de los espirituales negros (los cuales serán tratados a partir del siguiente apartado) que respaldan sus orígenes en elementos africanos, y que después se desarrollan en otros

## 1.2 Espirituales negros (*spirituals*)

Otro antecesor muy importante para toda la música afronorteamericana son los *spirituals*. Son un tipo de canto que surge alrededor del siglo XVIII y se populariza en el XIX, cuando se fundan las primeras iglesias negras; éstos combinan las armonías libres africanas, sus rítmicas, el método de canto-respuesta, etc. con los coros del ritual protestante. Estas canciones tratan temas bíblicos relacionados con anhelos de libertad, como la búsqueda de la Tierra Prometida, y formas de sobrellevar su vida de una forma espiritual;<sup>88</sup> y con ellos «encontraban en las fuentes bíblicas la explicación, no la justificación, de su destino como esclavos»<sup>89</sup>.

Los *spirituals* son una forma de expresión que los negros esclavos crearon para sus celebraciones religiosas; fue la respuesta de una serie de movimientos religiosos conocidos como *revivals*, producto de las iglesias blancas y del sincretismo de sus himnos y cantos litúrgicos con las técnicas, formas y bailes afroamericanos.<sup>90</sup>

Las primeras iglesias puramente afroamericanas, y las más numerosas, son las de los bautistas y metodistas; dichas iglesias promueven los cultos y permiten al negro desempeñar sus celebraciones y cantos religiosos. Muchos de estos cantos son los mismos que se realizaban durante las labores. Estos tratan especialmente sobre contenido de la biblia, principalmente el Viejo Testamento; acerca de temas en donde un sujeto o un pueblo adquieren la libertad o son salvados por su Dios y llevados a un lugar prometido, como David y Goliat, los hebreos guiados a la libertad, Moisés, etc. Muchos de estos cantos también son claves para reuniones secretas, escapes, etc.<sup>91</sup>

---

estilos afroamericanos; entre ellos sobresalen: la abundancia de síncopas, las variaciones de las escalas mayor y menor, la base en la escala pentatónica, los rasgos poéticos de la típica forma basado en un verso entonado por el solista, y un estribillo coral (*choral refrain*), p. 44.

<sup>88</sup> Rojas-Mix, *op. cit.*, p. 42.

<sup>89</sup> Martínez Montiel, *Negros en América*, p. 135.

<sup>90</sup> Para conocer el origen de la música de los *revivals* y los principales himnos que fueron guía para los afroamericanos y para la creación de sus *spirituals*, leer el capítulo dos y tres del libro de Hugh W. Hitchcock, *La música en los Estados Unidos: Una introducción a su historia*, trad. Gerardo J. Huseby, Buenos Aires, V. Leru, 1972, pp. 114-129.

<sup>91</sup> Sobre la iglesia bautista y su música se pueden leer los apartados de “*Music, spiritual baptist*” y “*Role of music in worship*” en el libro *Encyclopedia of African and African-American religions*, edit. Stephen D. Glazier, New York, Routledge, 2001. En este libro también se pueden encontrar los primeros vestigios de religiones afroamericanas, sus orígenes, música, tradiciones, costumbres, lugares sagrados y principales participantes, así como sus consecuencias en la sociedad, en los apartados de “Estados Unidos” y “*Slave Religions*”, pp. 51, 199-203, 205-213 y 302-313.

De Harold Bloom, “La religión afroamericana como paradigma”, en *La religión americana*, trad. Damián Alou, México, Taurus, 2009, pp. 249-267; el autor divide las etapas religiosas de los esclavos en tres:

1. 1680-1760. Destrucción de los sistemas religiosos africanos, dejando algunos rituales concretos.

En lugares como Louisiana y Nueva Orleans, cuya principal religión no era la protestante como en el resto de EUA, sino la católica, la cultura negra pudo mezclarse con la religión sin tantas ofuscaciones; incluso se celebraban festivales con música y danza, como no lo permitían los protestantes en las primeras etapas de la esclavitud, antes del siglo XIX.<sup>92</sup>

Con la emancipación de los negros se lograron difundir muchos de estos cantos, y muchos estudiosos comenzaron a tomarles importancia, gracias a que a finales del siglo XIX y comienzos de XX, una oleada de géneros musicales, producto de los sincretismos musicales, comenzó a surgir.

Los espirituales negros fueron descubiertos y lograron posicionarse como formas musicales gracias a los conciertos organizados por los artistas de origen afroamericano conocidos como *Fisk Jubilee Singers*, quienes realizaron giras por primera vez a partir de 1866, y por la publicación del libro *Slave Songs of the United States* en 1867, el cual contenía 136 espirituales negros, y un breve estudio acerca de ellos. A partir de estos dos acontecimientos, cada vez más personas se dieron a la tarea de transcribir los cantos negros, sin mucho éxito, ya que es difícil transcribir al lenguaje musical tantas técnicas y formas utilizadas por los afroamericanos, como cantos guturales, libertad en algunos ritmos, etc. Sin embargo, esto fue un comienzo para el desarrollo y difusión del arte afroamericano.<sup>93</sup>

Los *shouts*, aunque no fueron propiamente espirituales, fueron un tipo de danza religiosa que se bailaba en círculo, mientras los participantes se movían en fila hacia su centro cantando improvisadamente y acompañado de golpes de pies y manos. La intensidad del movimiento iba aumentando lentamente hasta llegar a un punto desenfrenado, con movimientos violentos; mientras tanto, un verso era repetido una y otra vez, al tiempo que se iba acelerando la velocidad y los movimientos.<sup>94</sup>

---

2. 1760-1800. Renacimiento de la vida familiar y religiosa entre los esclavos, según el modelo inglés cristianizado.

3. 1800 en adelante. Desarrollo de religión afroamericana.

Estas etapas coinciden con la creación, conocimiento y difusión de los principales espirituales durante el siglo XIX. En este libro, el autor desarrolla cómo fue el pensamiento sociológico de los negros acerca de la religión bautista y cómo influyó en la religión de los blancos. También plantea lo que significan los temas tratados en los espirituales desde una perspectiva filosófica y social, y las consecuencias en acontecimientos posteriores.

En su texto "*Religious music*", Mellonee V. Burnim, plantea los diferentes tipos de espirituales que hubo según sus técnicas, así como un análisis en algunos ejemplos, *op. cit.*, pp. 51-66.

<sup>92</sup> Boeckman, *op. cit.*, p. 23.

<sup>93</sup> Maulsby y Burnin, *op. cit.* pp. 573-575.

<sup>94</sup> Ortiz Oderigo, *op. cit.*, p. 60-61. Courlander, *op. cit.*, p. 189-190. Esta danza será tratada más adelante, pero muestra una pequeña evolución de lo que después será el góspel y otras tantas formas musicales no religiosas.



Un estilo directamente derivado del spiritual, del blues y el jazz, es el *gospel*, surgido con la instauración de una iglesia metodista por parte del ministro Tidley Style en 1902, quien creó e impulsó dicha música. A partir de entonces, el desarrollo y creación del *gospel* fue en ascenso, primordialmente en las iglesias metodistas y bautistas. El momento crucial de este tipo de música es entre 1920-1930, y más tarde durante las luchas por los derechos civiles en los 60s, ya que son utilizados como forma de protesta y como icono de la sociedad afroamericana.<sup>95</sup>



Ilustración 2. Fisk Jubilee Singers (1871).

### 1.3 Ministriles (*Ministrel shows*)

Un tipo de espectáculo que desde antes de la abolición difundió las culturas afroamericanas fue el ministril. Estas formas de entretenimientos consistían en la representación burlesca y deformada del negro por parte de personas blancas que se pintaban la cara de negro, llamadas *blackface*. Esta forma de entretenimiento creció y se propagó desde 1830; varios autores convienen en que esta fecha coincide con

---

Oderigo señala que en la película *Hallelujah!*, creada en 1929 y que incluyó por primera vez reparto afroamericano, se puede observar un ejemplo de este baile.

<sup>95</sup> Más sobre surgimiento y desarrollo del *gospel* en “*Twenty-Century Sacred Musical traditions*” en *Encyclopedia of african and american religions*, pp. 203-204. Y “*Religious music*”, Mellonee, *op. cit.*, 2006, pp. 66-73.

la abolición radical de la esclavitud en el norte del país. Los ministriles tuvieron su origen en los grandes predios del Sur de Estados Unidos. Cada plantación contaba con un grupo de artistas, que cantaban acompañándose de banjo, tamboriles y el *bone* (instrumento hecho con costillas de oveja). Algunos negros libres y redimidos difundieron esta forma en diferentes lugares gracias a las giras que realizaban por diversas plantaciones.<sup>96</sup> Esta forma escénica fue tan popular que muchos blancos imitaron este método pintándose el rostro de negro. Mucho del estereotipo del negro surgió y creció gracias a estas representaciones.

Los dos personajes más distintivos y que pusieron de moda los dos estereotipos más importantes de los negros fueron *Jim Crow*, un peón de una plantación, pobre diablo, ingenuo, flojo, optimista y ocurrente, creado por Thomas D. Rice con la canción y el baile inventados en 1828 titulada con el mismo nombre; y un *dandy* urbano, con malos modales, ignorante, pretencioso y engreído; creado por George Washington Dixon con el nombre *Zip Coon*, gracias a una canción con la misma designación surgida en 1830 aproximadamente.<sup>97</sup>

El auge de los ministriles emana de la aparición del primer cuarteto de *blackfaces* integrado por William Whitlock, R.W. Pelham, Frank Brower y Dan Emmett; en su debut en Nueva York en 1843, llamados los *Virginia Minstrels* cuyo show se titulaba *Concierto Etíope*. A partir de entonces nacieron muchos otros espectáculos similares a estos, en donde se combinaban actuaciones con cantos y bailes; antes de la Guerra Civil estuvieron confinados al norte y al oeste del territorio. La conformación de los instrumentos musicales para estos shows se dio con la siguiente agrupación, y consistía en aquellos utilizados por esclavos y de origen europeo como el banjo, el violín o violón, los *bones* (castañuelas de hueso) y la pandereta.<sup>98</sup>

En este momento cabe hacer un paréntesis para mencionar uno de los instrumentos aludido en el párrafo anterior, y que es de suma importancia no sólo

---

<sup>96</sup> Ortiz Oderigo, *op. cit.*, p. 114. En el apartado “*Black Minstrelsy and Musical Theatre*”, el autor clasifica varios de estos espectáculos realizados por negros antes de la Guerra de Secesión, entre los que están los “*Tom shows*” (representaciones de La Cabaña de Tío Tom de Harriet Beecher) y los “*Plant shows*” (representaciones de la vida en las plantaciones). También se encuentran *In Old Kentucky*, *The Smart Set* y *Black Patti’s Troubadours*, estos son sumamente importantes para la danza, en los cuales se realizaban competiciones; en Mark Knowles, *Tap Roots: The Early History of Tap Dancing*, EUA, McFarland, 2002, pp. 120-122.

<sup>97</sup> Hitchcock, *op. cit.*, p. 130-131. Verney, Kevern, *African Americans and US popular culture*, London, Routledge, 2003, pp. 1-2.

<sup>98</sup> Más sobre el surgimiento, desarrollo, técnicas y evolución de los ministriles ver Peter G. Buckley, “*Paratheatrical and Popular Stage Entertainment*” en *The Cambridge history of American theatre*, edit. Don B. Wilmet, Christopher Bigsby, New York, Cambridge University Press, 1998, pp. 462-467. Para conocer más nombres de grupos de ministriles ver *Garland Encyclopedia of World Music: USA and Canada*. Vol. 3, pp. 184-185. Más sobre cómo era el espectáculo leer a Ortiz Oderigo, *op. cit.*, p. 114-127.

para fines de este texto, sino también, porque es ícono de la cultura afroamericana. El banjo es un instrumento muy importante para comprender la música afroamericana, no sólo por ser el principal recurso instrumental de los esclavos afroamericanos y posteriormente de quienes querían representarlos; sino también porque su técnica interpretativa daría paso a nuevos estilos musicales, sobre todo en los modos de rasguear las cuerdas que luego se utilizará en el blues. Es un instrumento de cuerdas, generalmente de cinco, similar a la guitarra pero con una caja acústica con marco circular; los primeros no poseían trastes, pero a partir de la década de 1870 se le introdujeron; es muy similar a varios instrumentos africanos. Fue creado en las plantaciones de esclavos americanos, muy probablemente en las islas antillanas, y llevado a Estados Unidos por negros emigrantes. Hitchcock señala que los primeros banjos fueron construidos con una calabaza como caja acústica, y con sólo cuatro cuerdas; fue hasta 1840, con la popularidad de los ministriles, cuando se introdujo la quinta cuerda. Fue gracias a estos shows que se popularizó el instrumento.<sup>99</sup>

Volviendo a lo anterior, Emmett fue importante gracias a la creación de los espectáculos ministriles, y por ser uno de los principales compositores de música para ellos, principalmente por su canción *Dixie*, incluida en el espectáculo que aportará al nombre del estilo musical *Dixieland*, derivado de los *walk-arounds*<sup>100</sup> y otras canciones emparentadas con las escocesas e inglesas. Otro músico reconocido por sus composiciones para este tipo de espectáculos fue Stephen Foster, cuya música se transformó en parte de la historia y la cultura norteamericana, como su famosa canción *Oh, Susana!*. La música de estos dos personajes se transformó en ícono de la sociedad anti-abolicionista en la Guerra de Secesión; incluso la canción *Did's Land* de Emmett, se transformó en una de las canciones no oficiales del grupo de la Confederación. Esto debido a los estereotipos generados por los *blackfaces* sobre el personaje del negro.<sup>101</sup>

---

<sup>99</sup> Hitchcock, *op. cit.*, pp. 133-134. Para saber un poco más acerca del banjo se pueden buscar el término en: *Diccionario enciclopédico de la música*, coord. Alison Latham, trad. Alejandro Pérez Sáez, México, Fondo de Cultura Económica, 2009, pp. 154-155 y Sadie Stanley, *The new grove dictionary of Music and Musicians*, Tomo 2, London, Macmillan, 1980, pp. 118-121.

<sup>100</sup> El *walk around* comienza como un solo en la década de 1840, pero se vuelve grupal para 1850. Es una parodia de la música religiosa que se realizaba en un círculo, acompañado de percusiones con las manos y los pies. El *walk around* de los ministriles se realiza en semicírculo, una orquesta toca, y alguien baila mientras se alternan. La descripción de un *walk around* auténtico Knowles, *op. cit.*, p. 97.

<sup>101</sup> Peter G. Buckley, "Paratheatrical and Popular Stage Entertainment" en *The Cambridge History of American Theatre*, p. 466. Hitchcock, *op. cit.*, pp. 134-141. Canciones durante la Guerra de Secesión en *Singing Soldiers: A History of the Civil War in Song*, Selección y comentarios Paul Glass, New York, 1968.

A partir de 1850 aproximadamente, el espectáculo ministril comienza a sufrir algunas modificaciones criticando e introduciendo otros personajes como extranjeros y los concernientes a la vida política, al tiempo que se implementó el *walk-around*. Verdaderos afroamericanos son introducidos al espectáculo hasta 1870, gracias a la proclamación de la emancipación; sin embargo, poco a poco van perdiendo popularidad para finales del siglo XIX y comienzos del XX por diversos factores como la aparición de otros espectáculos más complejos como el vaudeville y posteriormente los musicales.<sup>102</sup>

La efigie de los *blackfaces* es sumamente trascendente, ya que generan los primeros vestigios acerca del estereotipo del negro, tomados por múltiples artistas y representantes de la cultura afroamericana, así como los pensamientos y tendencias racistas; entre los que se encuentran la alegría frenética e insulsa de los negros, su bondad y servidumbre; o al contrario, su avaricia y tosquedad innatas. Incluso, la popularidad de los *blackfaces* fue tan prominente que se extendió a través del tiempo y el espacio, generando que en la primera película sonora en 1927, el protagonista representado por Al Jolson se pintara la cara para personificar a un negro cuyas canciones, debido a su letra y estilo musical, también formaran parte del cliché afroamericano.<sup>103</sup> Como ésta, muchas representaciones del estereotipo del negro se siguieron suscitando hasta bien avanzado el siglo XX.

Entre las aportaciones de los ministriles no sólo están los estereotipos del negro, sino también, muchos de los elementos tomados por espectáculos teatrales como la presencia del maestro de ceremonias, el acto doble (de dos comediantes), entre otros.<sup>104</sup>

---

<sup>102</sup> *Garland Encyclopedia of Word Music: USA and Canada*, Vol. 3, pp. 185. Boeckman, *Op. cit.*, p. 28.

<sup>103</sup> Rojas Mix, *Op. cit.*, pp. 28-79. Para saber más acerca de *blackface* y ministriles ver el capítulo “Theatrical Influences” en Knowles, *Op. cit.*, pp. 73-163 En el apartado de las citas, en la número 10 del capítulo correspondiente, el autor enlista una enorme cantidad de libros sobre el tema, pp. 227-228.

<sup>104</sup> Más sobre estas aportaciones ver Michael Kanor, *Broadway: The american musical*, New York, Bulfinch, 2004, p. 37.



Ilustración 3. Jim Crow (derecha) y Zipp Coon (izquierda) creados en la década de 1840.



Ilustración 4. Al Jolson disfrazado de *blackface* en la primera película sonora llamada *The Jazz Singer* grabada en 1927.

## 1.4 Ragtime

El ragtime fue un estilo musical muy importante en la cultura afroamericana y fue uno de los primeros estilos reconocidos internacionalmente gracias a creadores e intérpretes afroamericanos. Floreció a partir de 1890, y su apogeo se reconoce a partir de esta década hasta 1920 aproximadamente; pero su existencia se remonta desde las épocas de la esclavitud en las plantaciones, gracias a los ritmos sincopados interpretados en el banjo por los esclavos negros.

El *cakewalk*, precursor directo del ragtime, es una forma dancística que existió desde las épocas de las plantaciones de esclavos en el siglo XIX. Esta danza consistía en pasos saltarines, caravanas y otros muchos gestos que parodiaban las actitudes de los patrones blancos. Se llama de este modo porque se organizaban bailes en los cuales la mejor interpretación era premiada principalmente con pasteles.

El *cakewalk* y el *coon songs* fueron estilos que ya desde la época de los ministriles se presentaban para simular las actitudes de los negros; los *coon songs* fueron canciones que cantaban los *blackfaces* en los espectáculos de ministriles, y servían para mostrar la visión estereotipada del afroamericano.

Es difícil definir la diferencia entre la música del *cakewalk* y del ragtime, gracias a que ambos se caracterizan por ser parte del repertorio afroamericano y, por tanto, de la singular técnica rítmica caracterizada por la síncopa, tan reconocida en el ragtime. Muchos autores no saben definir si dicha danza era bailada en muchas ocasiones con música de ragtime, o tenían su propia música; lo que se conoce con certeza, es que ambas poseen la tan nombrada característica de la síncopa que no sólo las emparenta entre ellas, sino con el estilo musical afroamericano.<sup>105</sup>

La técnica del ragtime y su trascendencia en la música fue la construcción melódica sincopada, es decir, se acentuaba el tiempo débil en un bajo o armonía con ritmo constante de 2/4, similar al de las marchas. El término *rag* se utilizó por primera vez en 1896 por Ernest Coons en su canción *All Coons look alike to me*, asociada con los espectáculos de ministriles; sin embargo, como ya se planteó, su existencia es mucho más remota. Se piensa que la palabra ragtime deriva de *rag* que significa harapo y *ragg'd*: rasgada o convertida en harapos, lo que refiere a su desplazamiento de los acentos a los tiempos débiles. Gracias a este método, en un inicio el término *rag* fue empleado como sinónimo de síncopa; incluso las primeras composiciones de jazz fueron reconocidas bajo el título de ragtime gracias a su forma.<sup>106</sup>

---

<sup>105</sup> *Diccionario Harvard de música*, edit. Don Michael Randel, vers. española de Luis Carlos Gago, Madrid, Alianza, 1997, p 189. Latham, *op. cit.*, *cakewalk*, p. 257 y ragtime, p. 1247-1248. Más sobre el *cakewalk*, cómo se bailaba, la popularidad y trascendencia internacional que obtuvo desde finales del s. XIX y comienzos del XX, ver Ingeborg Harer, "Ragtime", *African American music: an introduction*, pp. 127-129. Hitcock, *op. cit.*, p. 154. En el video *Dance black America: a festival of modern, jazz, tap & african styles*, director Nicole Phifibert, Estados Unidos, BBC Television, 1990? hay un *cakewalk* de 1900.

<sup>106</sup> *Ibid.* Raíz del nombre y técnica musical, p. 154. Breve descripción del estilo y la forma ver Boeckman, pp. 28-29.

Tichenor y Jasen señalan que la etimología de la palabra apareció por primera vez en Boston, en un artículo musical de 1899, el cual lo relaciona con el término *ragging*, que los negros usaban para la danza. Pero la primera composición que estos autores enmarcan como la inaugural publicación de un verdadero ragtime, fue creada en 1897 por Theodore H. Northrup llamada *Lousiana Rag*; antes de ésta, aparecían *cakewalks* con nombres de ragtime o viceversa, incluso se combinaban ambos estilos.<sup>107</sup>

Sea como fuere el surgimiento, el ragtime fue creado y popularizado gracias a los músicos negros itinerantes que propagaban sus estilos después de la Guerra Civil en salones, bares y sitios de ese estilo. Sin embargo, hacia el siglo XX, el ragtime se extendió como consecuencia de los viajes realizados por americanos hacia Europa. Muchos artistas clásicos y populares se empeñaron en crear composiciones bajo el estilo del ragtime, unos con mayor éxito que otros. No obstante, sólo las publicaciones de estas obras permitieron la propagación del nuevo estilo musical. Muchas de estas no rescataban del todo algunas de las técnicas y libertades de los músicos negros, sin embargo, fueron una pauta para comenzar a estudiar e interpretar el estilo; al punto de convertirlo en un género aceptado por las clases altas, sin que éstos aceptaran del todo sus raíces negras.

La grandeza de compositores como Scott Joplin, James Scott y Joseph Lamb fue gracias al estudio musical y conocimiento de su escritura. A raíz de este factor, su música se reconoce como «ragtime clásico» y la mayor parte de las composiciones son para piano; ya que fue éste el instrumento para el cual compusieron.

Gracias a los acontecimientos artísticos, políticos y sociales —entre los que sobresale la Primera Guerra Mundial—, para 1920 el ragtime ya había perdido su singularidad, y un estilo musical preconcebido como alegre, adquirió un carácter burlón y poco creativo, en comparación con las nuevas tendencias que se iban generando durante el siglo XX. Así, el ragtime adquiere otras características y se deriva a otros estilos musicales.<sup>108</sup>

---

<sup>107</sup> David Jasen A. y Trebor Jay Tichenor, *Rags and ragtime: A musical history*, New York, Dover, 1989; raíz y origen de la palabra, p. 12. Primeras composiciones y autores, pp. 17-19.

<sup>108</sup> Más sobre la historia, desarrollo, técnicas, *revivals* después de 1940 hasta finales del s. XX, etc. del ragtime ver lo anteriormente citado de Indeborg, pp. 127-144. Más sobre su origen, desarrollo, técnicas, principales personajes, etc. ver los libros de Jasen y Tichenor, y Edward Berlin. *Ragtime: A musical and Cultural History*, Berkeley, California, University of California Press, 1980.

## 1.5 Blues

El nacimiento del blues es muy complejo, ya que las reglas musicales y su apelativo como tal surgieron en las primeras dos décadas del siglo XX; pero muchas de sus características y formas surgen prácticamente con la emancipación de los negros, sin ser reconocidos aún bajo el título de blues.

Todos los investigadores concuerdan que el blues nació en el lapso de los años de 1870 en las zonas que atañen al Mississippi Delta; y durante estas últimas décadas, aproximadamente, se difunde el estilo alrededor del Sur. Este tipo de música es reconocida por casi todos los escritores como blues rural, gracias a que nació y se difundió en un comienzo por el Sur de Norteamérica, que continuaba siendo rural; en donde habían desaparecido las grandes plantaciones para dar paso a las pequeñas granjas. Es una mezcla entre las canciones de trabajo, los espirituales, los *shouts*, canciones de ministriles, canciones europeas y de la evolución de las primeras, surgen los *hollers*, etc.<sup>109</sup> Ya desde las mejores épocas de los ministriles, hasta la introducción de verdaderos negros a escena terminada la Guerra Civil, se conoce música cuyas raíces están muy emparentadas con el blues.

Este tipo de música fue interpretada en un comienzo por vagabundos, ex esclavos que trabajaban en plantaciones propias o ajenas y músicos no profesionales que interpretaban su música en las calles, salas de baile, fiestas o eventos en las plantaciones, etc., e iban de un lugar a otro. Estos individuos habían sustituido el banjo por la guitarra, y fueron llamados primeramente *songsters*; se cree son las bases de lo que después se conocería como *bluesmen*. Kernfeld distingue dos épocas de este tipo de blues, la que abarca entre 1870 a 1890, la cual se encuentra más liada con las canciones de trabajo y formas similares; y la de 1890 a 1900, cuyo repertorio era más cercano al blues de épocas posteriores, y cuando los artistas pasaron a ser semi-profesionales.<sup>110</sup>

Varios estudiosos del tema coinciden que la Emancipación y, posteriormente, las leyes de *Jim Crow* jugaron un papel crucial en la creación y difusión del blues. La

---

<sup>109</sup> Antecedentes y formas que se mezclaron para crear el blues, así como surgimiento, costumbres y evolución en Robert Springer, *Authentic blues: Its history and its themes*, trad. al inglés André J. M. Prevos, Lewiston, New York, E. Mellen, 1995, pp. 43-57. La evolución de las canciones de trabajo son los *hollers*. Más sobre estos en Paul Oliver, *Historia del blues*, trad. del inglés por Luisa Bravo, Madrid, Alfaguara, 1976, p. 19; y Ortiz M. Walton, *Music: black, white & blue: a sociological survey of the use and misuse of Afro-American music*, Nueva York, William Morrow, 1972, pp. 29-30.

<sup>110</sup> *The New Grove Dictionary of jazz*, edit. Barry Kernfeld, vol. 1, London, Macmillan, 1988, p. 122.



abolición de la esclavitud permitió a muchos negros poder divulgar su cultura sin tantos aspavientos, principalmente en lo que a música refiere. Como se ha denotado a lo largo de este capítulo, la cultura negra iba adquiriendo cada vez más popularidad y difusión, pero fue gracias a la abolición que se pudo cultivar y propagar sin tanta represión. A este hecho se le suma que muchos afroamericanos, ahora libres, quedaron sin protección y trabajo gracias a la creciente pobreza que sumió al Sur, producto de la Guerra Civil; ante estos hechos, muchos negros fueron empujados a buscar empleo sin éxito y, por tanto, transformarse en músicos callejeros y vagabundos. No todos los músicos provenían de este cruel destino, algunos eran plantadores que buscaban momentos de recreación durante y después de su jornada laboral, y poseían instrumentos musicales.

Aun con la Emancipación, como se puede concluir del capítulo anterior, los blancos del Sur no permitieron tan fácilmente la libertad de los negros, de ello deriva el renacimiento e incremento del número de miembros del Ku Klux Klan, la creación de las leyes de *Jim Crow* que prohibían a la gente de color obtener las mismas oportunidades que los blancos. La represión y la falta de oportunidades crearon en el pensamiento del negro una forma muy peculiar de ver la vida, haciendo del blues una forma de expresar su cruel existencia; entre los temas más recurrentes están la represión, las relaciones amorosas, los desastres naturales, etc. Estos mismos acontecimientos generaron una gran cantidad de emigraciones a las grandes ciudades del Norte y el medio-oeste, lo cual también propagó los primeros rasgos del estilo.

Springer señala que la palabra blues, según el diccionario Oxford, data del siglo XVI para relacionar el color azul a propiedades demoniacas: «cuando una persona se sentía deprimida decía que sentía “*blue devis*” (demonios azules)». Kernfeld afirma que el término fue usado por primera vez en dicho siglo por Blues Davis para referirse a algo melancólico. No obstante, el término para referirse al género musical es más reconocido a comienzos del siglo XX.

Varios investigadores coinciden en que una de las primeras publicaciones de blues fue compuesta por W.C. Handy en 1912 titulada *The Memphis Blues*; es por ésta, y muchas otras composiciones, que este hombre obtiene el título del «Padre de los Blues». Springer discrepa un tanto con esta afirmación, él reconoce como la primera creación, es decir, la más cercana a las tradiciones negras del blues, la publicada en 1912 por Hart Wand, un hombre de tez blanca y titulada *Dallas*

*Blues*.<sup>111</sup> Sea cual fuere la primera obra, lo que interesa de ambas afirmaciones es el reconocimiento del género como tal a partir de 1912 aproximadamente.

No todo el blues era igual en todas las regiones del Sur, Springer hace una distinción entre varios tipos según no sólo el lugar, sino la forma de vida que llevaban los afroamericanos de esos sitios. Las más contrastantes son las de territorios como los adyacentes al Mississippi por un lado y, por el otro, sitios como Texas, Louisiana, Georgia, etc. Los primeros seguían siendo productores de algodón como principal utilidad, este lugar seguía poseyendo el mayor número de población negra en Estados Unidos; y los segundos habían aumentado su industria en otras mercancías, como el tabaco y el petróleo. Los lugares productores de petróleo tenían las mejores condiciones de vida en el Sur, a comparación de los que seguían con la industria algodonera, los cuales poseían las circunstancias más deplorables y discriminatorias; aunque ninguno se salvaba del pensamiento y los actos segregacionistas. No resulta extraño que tantos escritores comparan al río Jordán con el Mississippi, tan común en la música; a sabiendas de que la mayoría de la población afroamericana vivía en los estados lindantes al río norteamericano, y fueron ahí las condiciones más precarias, miserables y segregacionistas de todo Estados Unidos. Durante las canciones de trabajo y los spirituals, el Jordán representaba una esperanza de libertad; en el blues, el Mississippi adquiere la misma simbolización, como bien lo dice un escritor: «El río Mississippi se identificaba con el Jordán, que corría hacia la vida eterna y la libertad, más allá de la muerte, desde las épocas de la esclavitud».<sup>112</sup>

Los lugares con peores condiciones de vida poseían un blues más lamentoso, cuyas características son las siguientes: se centraban en la tónica, hacían unísono entre la voz y el instrumento, constante uso del *glissando*, etc.; entre sus principales temas sobresalen los de protesta en contra del trato de los blancos, la infidelidad de las mujeres, entre otros.

Las características musicales de las regiones con mejores condiciones de vida son: la línea melódica es lo dominante, es decir, lo vocal, por ello el estilo de la guitarra es más rudimentario a comparación de las zonas del Delta; pero lo que más llama la atención es la temática en sus letras, las cuales prácticamente no tratan de protesta. Fue en este lugar, más específicamente en Texas, en donde se cree se

---

<sup>111</sup> Springer, *op. cit.*, p. 30

<sup>112</sup> Rojas Mix, *op. cit.*, p. 58

introdujo la guitarra por influencia mexicana y así fue sustituido el banjo, es tan importante este instrumento, que en lugar de hacer siempre unísono o ser un simple acompañante, como es el caso del estilo de la región del Delta, se convirtió en una segunda voz; este tipo de blues está muy emparentado con el género *country*, vivaz y más rápido.<sup>113</sup> El estilo de Memphis es muy particular, ya que fue un territorio sostenido prácticamente por la vida nocturna y los espectáculos; esta zona albergó a muchos artistas semi-profesionales; sus características serán tomadas y perfeccionadas por el estilo clásico del blues de Chicago, tan popular entre la población.

La historia norteamericana es muy importante en todos los géneros musicales, sin embargo, no existe un estilo tan ligado a los acontecimientos como lo está el blues. Su inicio surge como consecuencia de la emancipación y del nacimiento de la segregación, pero su difusión por todo Norteamérica es el resultado de muchos otros hechos históricos, entre los que sobresale la Primera Guerra Mundial y la instauración de Estados Unidos como una de las principales potencias económicas e industriales a nivel global.

Con la Primera Guerra Mundial la migración de europeos, que se venía sucediendo desde finales del siglo XIX hasta antes de comenzar la guerra, se detuvo, por lo cual muchos empresarios tuvieron que buscar en otros sitios mano de obra barata; su mirada se dirigió al Sur, lo que implicó el reclutamiento de miles de afroamericanos para desempeñar las labores. Una oleada masiva de nuevos trabajadores llegó a las grandes ciudades entre las que destacan Nueva York y Chicago, y con ello también arribaron mucha de su cultura y costumbres. Estos emigrantes que buscaban empleo, o bien, artistas callejeros del Sur, comenzaron a interpretar su estilo peculiar, sobre todo en las calles y centros nocturnos. Lentamente este blues rural se transformó a urbano y comenzó a adquirir las características populares que ahora conocemos. Pero el verdadero responsable de que el blues se propagara con mayor ahínco y adquiriera dichas características es el fonógrafo y, más particularmente, la popularización de las grabaciones.

La moda de las grabaciones comenzó en 1920 con la aparición de *Crazy Blues*, compuesta por Perry Brandford e interpretada por Mamie Smith, bajo la

---

<sup>113</sup> Springer, *op. cit.*, pp. 69-98. En estas páginas se puede encontrar la distinción musical y, por tanto, social de cada territorio, así como sus características, principales representantes, etc.

compañía *Okeh Records*, una de las primeras productoras de discos, interpretadas y destinadas por y para la población afroamericana. Este tipo de discos serán reconocidos a través de la historia como «discos raciales», y fueron los responsables no sólo de popularizar el blues, sino también de conformar las propiedades y reglas del blues clásico. Gracias a la capacidad del disco, la duración tuvo que estructurarse para poder caber en él, estandarizando que debía ajustarse a doce compases. Mucha gente comenzó a percibir los beneficios económicos de estas grabaciones, generando nuevas industrias disqueras dedicadas exclusivamente al público negro.<sup>114</sup> El blues representó la añoranza de sus momentos en el Sur, pero al mismo tiempo, una forma de identidad de un nuevo tipo de negro, jornalero o no, pero si urbanizado.

Los discos raciales fueron responsables no sólo de la estructura del blues, sino también de proporcionarle una nueva visión de vida al negro, abriéndole el campo de la economía al que tanto los habían confinado. Así mismo, le dio la oportunidad de ocuparse profesionalmente a la música, y no sólo como una actividad extraordinaria o propia de vagabundos y gente del bajo mundo, como eran reconocidos al principio. Cada vez más gente accedía a los discos, y con ello, más y más músicos se iban profesionalizando. Resulta interesante saber que también el contexto histórico fue el encargado de proporcionar a la música un mayor número de cantantes mujeres que hombres.

El período clásico del blues está principalmente constituido por mujeres, entre las que sobresalen Bessie Smith, encabezando la lista, Sarah Martin, Ida Cox, Ma Rainey, por mencionar algunas.<sup>115</sup> Varios autores señalan que esta proporción de más mujeres cantantes se debió a un asunto social; en principio porque las mujeres eran empleadas con mayor facilidad en labores de hogar a comparación del hombre, que se veía obligado a viajar para buscar empleo. Esta situación propició que la estabilidad de las mujeres fuera mayor, por tanto, el compromiso de establecerse y adquirir mayores garantías de contrato también aumentara. Posteriormente, el renombre de estas mujeres como cantantes creció, y con ello su popularidad y su demanda.

---

<sup>114</sup> Para conocer más de este proceso y de otras industrias disqueras como el *Columbia Records*, el *Cadillac Record*, entre otros, leer el capítulo “La Ciudad” en el libro de Amiri Baraka, *Blues people: música negra en la América blanca*, trad. Carlos Ribalta, Barcelona, Nortésur, 2011, pp. 101-124.

<sup>115</sup> Para conocer más mujeres intérpretes de blues, así como su vida y canciones ver Daphne Duval Harrison, *Black pearls: Blues queens of the 1920s*, New Brunswick, Rutgers University Press, 1990.

El período de la prohibición o ley seca en Estados Unidos (entre 1929 y 1933) jugó un papel muy importante para el blues, ya que los centros nocturnos clandestinos eran lugares en donde la música de tendencias afroamericanas era la más popular; incluso era mal vista y hasta prohibida en algunas zonas por considerarse lasciva, que propicia los excesos y las malas conductas.

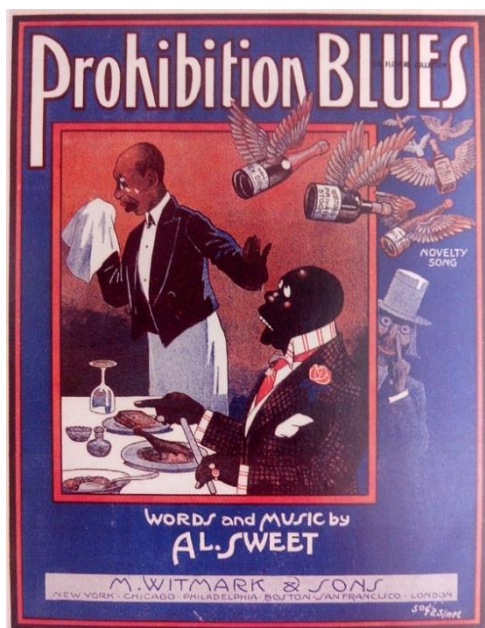


Ilustración 5. Portada de una partitura de blues que retrata la época de la prohibición del alcohol.

Se ha hablado una y otra vez de las características del blues clásico sin indicar cuáles fueron, por tanto, serán enlistadas a continuación, señalando algunas de las raíces anteriormente descritas:

- Consta de doce compases, con versos estructurados en AAB.
- Posee la peculiar *blue note*, nombrada así por el género, y consiste en ser el abandono de la escala diatónica natural; es decir, se puede alterar uno de los grados de la escala, ya sea el tercero o séptimo más comúnmente, y en ocasiones el quinto, a modo de conferirle una variación supuestamente exótica. Es decir, en la escala de Do Mayor se agrega bemol al Mi y al Si. Varios escritores concluyen que la tercera bemolada no es del todo africana, ya que otras formas musicales europeas ya lo utilizaban; sin embargo, la séptima bemolada si es un recurso sumamente africano. Esta forma de variación tonal proviene desde las formas musicales africanas las cuales cambiaban constantemente la tonalidad. Consecutivamente, esta técnica se

concibió como un símbolo, hasta convertirse en una regla del blues y del jazz y, por tanto, de la música afroamericana estadounidense.<sup>116</sup>

- La práctica del *call-response* (llamada-respuesta), tan famosa en las canciones de trabajo, se heredó a las formas del blues; algunas veces el mismo instrumento fungía de respuesta.
- A menudo aparece la repetición de un verso o una melodía; ésta es una característica muy africana, heredada posteriormente al *shout* y a otras formas musicales, para instaurarse como un recurso frecuente en el blues.
- Empleo de formas vocales muy africanas como el falsete, la guturización, etc.
- Uso de *glissando* en voz y algunos instrumentos como la trompeta.
- Uso de ritmos dobles o triples como el tresillo.
- Los primeros blues están basados en la improvisación, también común en las predecesoras canciones de trabajo, y en las técnicas principales de jazz.
- Escrita casi siempre en compás de 4/4, pero con una rítmica cruzada sobre el tiempo acentuado, o bien, con los acentos desplazados, similar a la síncopa.
- En un principio el blues era individual, un cantante solista interpretaba la melodía acompañándose de una guitarra o armónica;<sup>117</sup> conforme se popularizó, la agrupación creció y mientras introducía instrumentos de aliento como la trompeta, a veces violín y percusiones. Pero la forma más común del blues, sobre todo antes de la Segunda Guerra Mundial, es la cantada por un solista y acompañada por un solo instrumento, generalmente la guitarra.
- Las temáticas del blues varían, pero los más sobresalientes son las relaciones amorosas, la protesta ante alguna circunstancia, etc. Casi siempre representan la cruel existencia de la vida afroamericana; ante esto, no resulta inverosímil que el blues fuera símbolo de la expresión cultural del negro norteamericano y, por tanto, fuera considerado como un tipo de música vulgar, inmoral, grotesca, etc. por parte de los blancos y de algunos negros de clase media.

---

<sup>116</sup> Para conocer mejor las reglas y estructuras musicales de la *blue note* se puede buscar el término en el Diccionario coordinado por Latham, *op. cit.*, p. 205 o el editado por Kernfeld, *op. cit.*, p. 121.

<sup>117</sup> La armónica fue un instrumento muy importante en la cultura afroamericana. Al ser fácil de transportar y utilizar se volvió muy popular entre los individuos en cárceles, barcos y principalmente en trenes; sobre todo en aquellos utilizados durante las épocas del tren subterráneo, y tras su emancipación, fue el transporte más usado para buscar una mejor vida en el norte de EUA. Es por ello que uno de los elementos claves heredados al blues fue la creación de un sonido que representa al del tren con dicho instrumento. Este sonido, en conjunto con la armónica, simbolizaron durante mucho tiempo la libertad, y por ello que muchos intérpretes de armónica poseen sonidos personalizados de trenes.

- El *boogie woogie* es un tipo de blues interpretado con el piano y muy popular entre las décadas de 1930 y 1940.
- Estas son algunas de las características de la mayoría de los blues, y que se heredarán a su descendiente más importante, el jazz. Como se puede advertir, muchas de sus tipologías se originan en formas musicales surgidas en las plantaciones de esclavos, las cuales, a su vez, las toman de sus antepasados africanos.<sup>118</sup>

Así como creció la industria y aumentaron las migraciones al norte gracias a los nuevos empleos y las nuevas oportunidades de vida para los afroamericanos, producto de la Primera Guerra Mundial, el fin de ella y otros acontecimientos nacionales y trajeron consigo para 1929 una Depresión, de la cual los negros serían los más afectados, y el blues, al ser el sello distintivo de esta cultura, se derrumbaría con ellos. Miles de negros perdieron sus empleos, los centros nocturnos y cabarets tuvieron que cerrar, los estudios de grabación quebraron rápidamente; de este modo, los discos dejaron de producirse y venderse, al punto de que los discos grabados por negros no aparecieron durante casi tres años.<sup>119</sup>

Durante la época que se conoce como período entre guerras –el cual comprende las décadas de 1930 y 1940–, resurgió una nueva oleada de blues con la influencia de los migrantes sureños que llegaron a Chicago. Este territorio se convirtió en la cuna de una nueva forma de blues que sería reconocida con el nombre del estado. La forma tradicional de doce líneas cambió progresivamente a 8 y 16; también se comienzan a introducir otros instrumentos, se vuelve un estilo más emparentado con el jazz, y empieza a modificarse el ritmo a uno más veloz, con fines más dancísticos que catárticos, como fue concebido originalmente. La población de Chicago iba en aumento, con ello la aparición de nuevos guetos, así como la discriminación; aunque nunca fue tan dura como en el Sur.

En el año de 1942 una nueva Depresión provoca, nuevamente, la caída de las grabaciones de blues; muchas grandes compañías decidieron terminar con la producción de dicho estilo, lo que dio paso a la apertura de pequeñas disqueras independientes dentro de los guetos, con ello renace la figura del blues como un

---

<sup>118</sup>En el libro de Samuel Charters, *The Roots of the Blues: An African Search*, New York, Perigee Book, 1981, el autor viaja a África para encontrar similitudes y características heredadas en la música africana y el blues, como en la rítmica, la armonía, la interpretación instrumental y vocal, etc.

<sup>119</sup> Baraka, *op. cit.*, p. 121

mercado diferenciado por la raza. Durante esta época, muchos profesionales del blues fueron despedidos y sustituidos por artistas semi-profesionales y *bluesmen* sin mucha técnica y especialidad, numerosos de ellos, sureños que tocaban por mucho menos dinero. Con ello, el blues se volvió más primitivo y rudo.

En los años cincuenta, con la victoria de la Guerra y la creciente economía de Estados Unidos y su fama como potencia mundial, el blues también se vio beneficiado, sobre todo por los jóvenes que buscaban nuevas maneras de bailar y expresarse.

La radio era la responsable de la popularidad de algún género o músico; fue este aparato el cual acrecentó la reputación y el número de adeptos del estilo en cuestión. Se crearon nuevas estaciones exclusivas para gente de color, y otra vez el blues cambió sus particularidades, entre las que destacan el uso del piano con sus características en la percusión y melodía, los instrumentos eléctricos procuraron nuevas formas interpretativas, la amplificación de la armónica lo colocó como instrumento solístico, el canto se volvió un tanto menos gritado y mucho más importante dentro de la ejecución, los grupos de tres a cinco integrantes se dan con mayor frecuencia, etc. Todo gracias al crecimiento económico de Estados Unidos, las migraciones que día a día aumentaban, el nacimiento de la era electrónica en la música desde 1945 aproximadamente, el aumento de popularidad en la radio, lo cual también incluyó al público blanco que gradualmente se interesaba más en música de orígenes afroamericanos, la esencia del *bluesmen* que paulatinamente se volvió más sedentario durante las décadas de los cuarentas y cincuentas, entre muchos otros factores responsables.<sup>120</sup>

Como se puede observar, el blues se encuentra a merced de las tendencias sociales, políticas e históricas de Estados Unidos pero, sobre todo, de la forma de vida de los negros norteamericanos, como bien describe la primera cita aquí contenida de Le Roi; es decir, no se puede deslindar dicho estilo de todos los acontecimientos descritos en el primer Capítulo de este texto.

El blues, aunque muchos no lo quisieron reconocer, fue el estilo que marcó el siglo XX, ya fuera por lo que ejercía y significaba en el pensamiento y la vida de los afroamericanos, o lo que al tiempo después se heredó del él, como el jazz y el rock

---

<sup>120</sup> Más sobre el blues durante las décadas de 1930 hasta 1950 aproximadamente, así como intérpretes, canciones, etc. ver libro de Springer, *op. cit.*, pp. 146-170



and roll, y todos sus fenómenos sociales, por mencionar unas cuantas de sus implicaciones.

El jazz es un estilo musical sumamente complejo y, a su vez, el más popular y documentado de los estilos afroamericanos. Nació de las tradiciones africanizadas de Norteamérica y al ser derivado del blues, se encuentra emparentado con las formas artísticas anteriormente descritas en este texto. Al no acometer directamente a las necesidades de esta tesis, no se ahondará en él; sin embargo, cabe remarcar que, al igual que el blues primitivo, surgió de cantos de trabajo, espirituales, etc. y fue confundido con éstos en muchas ocasiones. El jazz estuvo fuertemente emparentado con el blues y el ragtime, al punto que las primeras composiciones de jazz fueron nombradas bajo el título de blues, y con la peculiaridad brindada del *rag*.

Este estilo toma su propia personalidad en la década de los veinte y, Le Roi señala, es producto del surgimiento de la clase media negra; los cuales, de algún modo, buscaban alejarse de la vulgaridad del blues, y poseían estudios musicales más en forma. Del jazz emanan muchos otros estilos musicales, reconocidos como distintas formas de jazz, como el *dixieland*, el *bebop*, el *swing*, por mencionar algunos que surgen poco antes de mediados del siglo XX.

El jazz no existe sin la *blue note*, sin la improvisación, tampoco sin la famosa sincopa tan común en la música africanizada y mucho menos sin la armonía que al tiempo sería reconocida como distintiva del estilo, y que deriva de las supuestas disonancias de la música africana. Estos elementos son unos cuantos de los muchos que existen, y por lo cual el jazz es reconocido por los estudiosos como unos de los símbolos característicos de la cultura afroamericana.<sup>121</sup>

---

<sup>121</sup> Algunos libros útiles sobre el surgimiento del jazz son Boeckman, *op. cit.*; también la serie Documental Jazz producida por Florentin Films, escrita por Geoffrey C. Ward. Para ver aspectos más musicales ver el diccionario editado por Kernfeld, *op. cit.*; y de Collier Lincoln, *Jazz: La canción tema de los Estados Unidos*, trad. Luis Ernesto González Soto, México, Diana, 1995; Gunther Schuller, *El jazz: sus raíces y su desarrollo*, Buenos Aires, V. Leru, 1978; Joachim-Ernest Berendt, *El jazz: Su origen y desarrollo*, trad. Jasmín Reuter, México, Fondo de Cultura Económica, 1962.

## 1.6 Danza: nacimiento y evolución del tap

Hasta ahora me he concentrado más en el fenómeno musical y teatral, dejando un tanto de lado un elemento que está íntimamente ligado a dichos aspectos. Los primeros son responsables, en gran medida, de la evolución del mismo; me refiero a la danza, cuyas necesidades y técnicas proveyeron y sustrajeron a y de la música muchas de sus características. Por ser necesaria en este texto abordaré un tipo de danza que nace de la mezcla de varias culturas y de la cual, la afroamericana, es de las más importantes: el tap.

La danza es uno de los principales componentes de la cultura africana, y provee a la americana una serie de elementos esenciales para el desarrollo de la misma.

Desde la llegada de los primeros esclavos negros a América, y la traída consigo de sus costumbres en el siglo XVII aproximadamente, las primeras formas dancísticas criollas o mestizas –según son conocidas por varios estudiosos–, se comenzaron a erigir. Los territorios más afortunados en lo que danza refiere, como se ha dicho en el primer Capítulo, fueron de religión católica y no la protestante; esto debido a los prejuicios generados por los segundos, y no tan notorios en los primeros, los cuales permitieron a los negros continuar con muchas de sus costumbres, e incluso las mezclaron con las de los blancos.

Desde el inicio, muchos negros se vieron impregnados con danzas de origen europeo, a las cuales agregaban su propio estilo. Sin embargo, el nacimiento más en forma del tap se da a finales del siglo XVIII y, principalmente, durante el siglo XIX, con la declaración de independencia, la entrada de nuevos movimientos religiosos planteados en el primer Capítulo, los cuales abrieron sus puertas a feligreses de raíces africanas; así como la popularización de formas y costumbres afroamericanas por parte de los minístreles, el arribo de un sin número de emigrantes europeos y asiáticos –entre los que destacan los irlandeses–, la condición de vida de estos últimos y de los negros, así como las prohibiciones a las que fueron sometidos; por mencionar sólo algunos de los aspectos involucrados en el origen del tap.

Al ser el territorio con mayor número de negros, el Sur de Estado Unidos fue cuna para las principales danzas, primero se involucran bailes caribeños como la

Calenda, el Juba, la Chica, algunos dedicados al Vudú y a Shangó, etc.,<sup>122</sup> populares en el siglo XVII; algunos de ellos fueron llevados a Estados Unidos y otras partes de América tras la Independencia de Haití en 1804, y por la toma de varios territorios franceses y mexicanos durante las primeras décadas del siglo XIX. A pesar de la prohibición de 1740 por evitar las reuniones entre negros, así como el uso de tambores y el baile, por considerar que propiciaban al levantamiento, en muchos territorios, sobre todo los concernientes a la Nueva España y Francia, se encontró la manera de evitar las negativas; incluso algunos dueños de esclavos no sólo permitían las reuniones sino, incluso, hasta las propiciaban.

Este hecho marcó la técnica de la música y la danza afroamericana para siempre. Gracias a dicha prohibición, los negros encontraron en sí mismos los instrumentos percutidos que necesitaban, batiendo palmas y pies. Las danzas anteriores, a inicios del siglo XIX, evolucionaron en nuevas danzas interpretadas durante celebraciones religiosas y en lugares de trabajo, entre las que se encuentran el *shout*, el *patting juba*, el *cakewalk*, entre otros. Las reuniones entre esclavos se hacían cada vez más frecuentes, en ellas se mostraban estos descubrimientos que serían el inicio de muchísimos estilos musicales y dancísticos populares durante el siglo XX.<sup>123</sup>

Hasta ahora sólo se ha mencionado muy superficialmente el arribo de europeos a tierras estadounidenses, pero su aportación es más que crucial para comprender la historia del tap. Varios escritores coinciden que son dos los orígenes trascendentes, la irlandesa y la afroamericana; sin embargo, son muchas más las raíces que confluyen en su creación, aunque sin lugar a dudas, son estas las más importantes, producto de motivos económicos y sociales.

---

<sup>122</sup> Shangó es una de las principales deidades africanas que se sincretizó con la religión cristiana como Santa Bárbara. El Vudú es una forma de culto entre los negros de las Antillas, en donde se unen ciertos elementos africanos con algunos cristianos; su principal característica son sus famosos rituales distinguidos por la posesión o trance de una persona al ritmo de tambores. Rojas Mix, “Shangó se viste de santo”, *op. cit.*, pp. 36-41 y 44-48. Knowles, *op. cit.*, pp. 32-33. En el video *Dance black America: a festival of modern, jazz, tap & african styles* hay un baile dedicado a Shangó creado en 1941 y una Juba que data entre 1845-1865.

Más acerca de las danzas mencionadas, como su ejecución y popularidad en los distintos territorios de América ver el apartado “*Dance in the West Indies*” en el libro de Knowles, *op. cit.*, pp. 27-33.

<sup>123</sup> Knowles hace un apartado especializado en este tipo de reuniones que ocurrían los días de descanso o durante las celebraciones religiosas. Nueva Orleans fue importante como cuna de muchos espectáculos y estilos musicales desde que fue propiedad francesa desde 1718, luego española desde 1762, luego nuevamente francesa, hasta que el gobierno norteamericano lo adquirió en 1803. Todo el siglo XIX fue cuna de muchísimos artistas de todo tipo, en este lugar existió el famoso *Congo Square* (también mencionado por Baraka, *op. cit.*, pp. 76-85), en donde artistas y espectadores de origen principalmente afroamericano, se reunían a bailar, cantar, tocar, etc. A mediados del s. XX fue un lugar sumamente concurrido por turistas. En Knowles, *op. cit.*, pp. 34-37.

Durante el siglo XIX numerosos irlandeses emigraron a diferentes partes del mundo con la finalidad de obtener empleos, Estados Unidos fue el principal destino; se debe recordar que durante este siglo este último era uno de los mayores productores agrícolas, sobre todo en la producción de algodón. Entre las consecuencias de la emigración se le suman las mayores fases de hambruna en Irlanda, producto de varios conflictos políticos y económicos en el territorio desde antes de mediados de siglo XIX.

La mano de obra necesaria requerida era profusa, por ello, estos individuos se adaptaron a la vida del trabajador sin ser esclavos, pero sí trabajadores de segunda. Sus condiciones de vida eran mucho mejores que las de los afroamericanos, pero no por ello eran una clase privilegiada; muchos de ellos tuvieron que vivir en los sitios destinados a los negros, y poseer condiciones de vida similares a las de éstos. Aunque ya existían indicios de mezclas artísticas fue durante este siglo, principalmente, en donde la danza peculiar de los irlandeses basada en el golpe de los pies, se sincretizó con los libres movimientos corporales en una rítmica sincopada de los afroamericanos.

Ya desde finales del siglo XVIII y comienzos del XIX se crean concursos en donde irlandeses y negros, primordialmente, competían para saber quién era el mejor bailarín;<sup>124</sup> con tendencias cada vez más acrobáticas y combinando el famosísimo *jig*, con otros movimientos como los propios de las contradanzas, tales como el *clog dancing*, el *pigeon wing*, el *buck*, el *cakewalk*, el *juba*, el *hornpipe*, por mencionar algunos.<sup>125</sup> Como se puede constatar, muchas danzas europeas,

---

<sup>124</sup> Uno de los principales bailarines, crucial para la evolución del tap, según prácticamente todos los autores del tema, es William Henry Lane *Master Juba* o *Juba*. Este hombre fue el primer afroamericano aceptado como bailarín profesional en los ministriles y concursos desde años antes de la Emancipación, realizando una combinación de movimientos corporales con ritmos novedosos, mezclando los bailes europeos y africanos; por ello fue ganador de distintos concursos y reconocido como el mejor bailarín de su época por blancos y negros. Más sobre este personaje: “*The King of Diamonds and Master Juba*” en Knowles, *op.cit.*, p. 86-92

<sup>125</sup> *Jig*: Danza conocida desde el siglo XIII en varios territorios europeos, pero famosa en Irlanda. Se baila con el torso y los brazos completamente extendidos reconociendo los diferentes sonidos realizados por el golpe de los pies, los cuales deben tener claridad y limpieza. Más sobre ella *Ibid.*, pp. 7-13, y en Fletcher, Beverly. *Tap works: A Tap Dictionary and Reference Manual*, New Jersey, Pinceton Book Company, Publishers, 2002, p. 29. Contradanza: Ver el apartado de Danzón más adelante.

*Clog dancing*: Paso de origen inglés, interpretado con zapatos de madera que marcan el tiempo, el cual debe ser preciso. El origen de su nombre puede provenir de la palabra gálica que significa tiempo, también se le relaciona con la palabra *clock* (reloj). Fletcher, *op. cit.*, p. 28. Knowles, *op. cit.*, pp. 15-16.

*Pigeon wing*: Uno de los más importantes bailes de los afroamericanos, consiste en imitar los movimientos de las aves moviendo las piernas y los brazos. *Ibid.*, p. 44.

*Buck*: Es una combinación libre de diferentes movimientos los cuales incluyen *jigs*, *shuffles* (arrastrar los pies), *twist* (girar o torcer), etc. Muchas de las formas del tap derivan de esta improvisación. *Ibid.*, pp. 42-44; Fletcher, *op. cit.*, p. 27.

principalmente las que involucran el movimiento y batir de los pies, se combinan con la libertad de las danzas afroamericanas, lo cual lentamente va adquiriendo mayor profesionalización y, por tanto, va creando lentamente la técnica del tap.

Los primeros indicios de aumentar el sonido, antes de colocar las placas de metal a los zapatos, fue durante el siglo XIX con los *singles*, pedestales o tablas de madera en los que se baila, también se incluyeron barriles; en ellos se demuestra la habilidad de los intérpretes. Otro antecedente de los zapatos son los llamados *clogs* (suecos), elaborados en Inglaterra durante la Revolución Industrial en el siglo XVIII, cuya suela era de madera; poco a poco se comienzan a utilizar estos zapatos para realizar los *jigs* y otros tantos bailes ingleses. Ya desde estas mismas épocas a estos zapatos se les agregó metales para aumentar el sonido, pero no fue muy frecuente por el peso de los mismos.

Varios escritores han intentado clasificar algunas de las características de las danzas africanas que luego se fusionaron con las europeas para crear una danza estadounidense; entre ellas destacan:

- La imitación del movimiento de los animales.
- Se bailaban con el torso y las extremidades flexionadas, a diferencia de los bailes europeos que eran completamente erectos.
- Es sumamente improvisado. Una de las contribuciones más importantes, su base es la libertad y la expresión. Esto permite la independencia rítmica y corporal, tan importante en la música y las danzas afroamericanas.
- Tener los pies desnudos, de ellos deriva la necesidad de arrastrar los pies en el suelo. Esta técnica aún se ve en el tap actual en uno de los pasos más esenciales, el *shuffle*.
- Movimiento de pelvis y caderas frecuente, elemento poco usual en danzas europeas.

---

Juba: deriva del *giuba*, danza africana que se popularizó en América. Se bailaba en círculo en donde dos intérpretes, generalmente hombres, bailaban en una especie de *call-response*, imitando diversos movimientos de animales, arrastrando los pies, mientras los del círculo les aplaudían. Este tipo de baile se volvió muy popular, y evolucionó en el *patting juba* estadounidense en donde se improvisaban ritmos, aplaudían entre sí, golpeándose las rodillas con las manos. Este tipo de baile luego fue muy concurrente en los vaudevilles y luego evolucionó hacia el Charleston. *Ibid.*, p. 29. Knowles, *op. cit.*, pp. 30, 47-48.

*Hornpipe*: Baile inglés que consiste en el movimiento de piernas y golpe de pies, así como la apreciación de los diferentes sonidos que pueden realizarse con diferentes partes del pie. *Ibid.*, pp. 17-18.

- El uso de ritmos que sugieren sincopas, yuxtaposición de ritmos, varios ritmos en diversas partes del cuerpo, etc.
- Se debe tener muy presente que estas danzas estaban acompañadas de cantos y en ocasiones, de instrumentos. Se realiza un énfasis en esto para poder cotejar este apartado y los que a música refieren, y tener en cuenta la evolución de ambos.

Estas formas de baile fueron imitadas por los ministriles, populares entre 1840 y 1890 aproximadamente; de ellos crece su reputación y comienzan a hacerse cada día más serios y estudiados. Con la Emancipación, su difusión por parte de verdaderos afroamericanos comienza a prosperar, y con ello su estilización. A esto se le suman la creación de nuevas formas de entretenimiento como los circos, los vaudevilles, posteriormente los musicales y más tarde el cine y la televisión.

Cuando se instaura el primer vaudeville en Estados Unidos, más precisamente en Nueva York en los primeros años de 1880, el tap, aun no conocido como tal, comienza a evolucionar velozmente. En estos espectáculos de origen francés, los bailarines buscaron mostrar su cada vez más desarrollada habilidad, promoviendo una evolución en el tipo de baile.<sup>126</sup> En estos shows, alrededor de 1910-1915 se les colocó placas de metal a los zapatos para aumentar el sonido, y los solos de baile comenzaron a hacerse más habituales.

Fue en 1902 que Ned Wayburn utilizó el término tap para definir este estilo, antes conocido como *buck and wig, jig dancing, clog*, etc.<sup>127</sup> Para el siglo XX, la danza era un elemento tan popular, que para 1919 Ned Wayburn formó la primera escuela de tap en Nueva York; a partir de este momento, la técnica comenzó a adquirir mayor estructura. A eso se le suma la estandarización musical del ragtime y del jazz después de 1910, música recurrente para bailar tap. Entre 1920 y 1930, época del Renacimiento de Harlem, el tap se vuelve más recurrente en los espectáculos, sobre todo en los musicales de Broadway con las reconocidas *chorus line*.<sup>128</sup>

---

<sup>126</sup> Más sobre el vaudeville buscar el término en *International Encyclopedia of Dance*, edit. Selma Jeanner Cohen, New York, Oxford University Press, 1998, pp. 315-320 y Knowles, *op. cit.*, pp. 135-148.

<sup>127</sup> Estos términos ahora son reconocidos como pasos por los diccionarios y la técnica de tap. Sally R. Sommer, "Tap dancing" en *International Encyclopedia of Dance*, Tomo 7, p. 98.

<sup>128</sup> La *chorus line* deriva de los espectáculos de vaudeville, es la formación en línea de muchas bailarinas mujeres que realizan movimientos de piernas rápidos y a veces violentos. Sus predecesoras son las Rockettes, como se conocieron en Inglaterra, y las realizadas en los espectáculos musicales. Muchas veces, durante los

Con su popularidad tan creciente, entre las décadas de 1920 y 1940 la terminología actual comienza a estandarizarse más entre los bailarines. Fue en estos mismos años que se filman películas con múltiples bailarines, como Bill Robinson “Bojagles” –de origen afroamericano, conocido como uno de los principales bailarines de tap-, Gene Kelly, Fred Astaire, Shirley Temple, Ann Miller, Ginger Rogers, etc.<sup>129</sup>

---

vaudevilles y shows posteriores se les colocaban taps e interpretaban movimientos similares, en conjunto de otros típicos del tap. Fletcher, *op. cit.*, p. 10. También en la *International Encyclopedia of Dance, op. cit.*, p. 318.

<sup>129</sup> Fue difícil obtener información sobre el tema, pero la mayor parte de ella proviene de los libros citados durante el capítulo y también de *The Cambridge history of American theatre, op. cit.*; Glenn Shipley, *The Complete Tap Dictionary*, San Francisco, Cal.: Glenn Shipley, 1980; y Constance Vallis Hills, *Tap Dancing America: A Cultural History*, New York, Oxford, 2010; por mencionar los más importantes.

## 2. EL CARIBE

### 2.1 Cultura y arte negros en Cuba. Preámbulo y popularización en el mundo

Como se puede concluir, el incremento de la población negra fue crucial para el impacto psicológico y social de épocas posteriores; definiendo «lo negro» como parte de la estructura cultural y artística tan prominente desde 1920 aproximadamente.

Varios autores coinciden en la búsqueda por una identidad nacional en Cuba alrededor de la fecha anteriormente citada. Surgen diferentes nombres que buscan definir «lo cubano», y por tanto, comienzan a diferenciar las tipologías existentes en la isla, como «lo yanqui», «lo español», «lo negro», etc., entre los que sobresalen Alejo Carpentier, Nicolás Guillén, Fernando Ortiz, por mencionar algunos.

Entre los acontecimientos surgidos, que marcan una pauta para la búsqueda de «lo cubano» según Pulido Llano, están: «Siete gobiernos con perfiles caudillistas, dos intervenciones militares estadounidenses, dos dictaduras, la presencia Constitucional de la Enmienda Platt».<sup>130</sup> Durante los gobiernos que atañen la presidencia de Alfredo Zayas (1921-1925) hasta el de Fulgencio Bautista (interpolado entre 1940 a 1959), la presencia norteamericana tan voraz y monopolista,<sup>131</sup> así como los pensamientos de los diferentes presidentes, produjeron en el gobierno un intento por modernizar la isla a cualquier costo. Esto, aunado al nacionalismo en muchos de los países latinoamericanos, produjo en los intelectuales un impulso por buscar su propia identidad como nación, y «lo negro» no podía quedar descartado al ser parte crucial de la sociedad cubana.<sup>132</sup>

¿Qué es lo negro según la visión de estas épocas? Para muchos cubanos, lo negro se podía clasificar desde dos perspectivas: el heredero de costumbres y formas, y la visión negativa heredera del racismo y la segregación. Dice Pulido Llano: en el teatro popular surgieron los arquetipos del negro, en donde mostraban

---

<sup>130</sup> La Enmienda Platt estipula que el gobierno cubano no puede tener pactos con otra nación que no fuese Estados Unidos, vigente entre 1901 a 1912 aproximadamente. *Ibid.*, p. 22.

<sup>131</sup> Moore, *op. cit.*, pp. 274-280, describe en varias páginas el proceso del repudio hacia lo estadounidense por parte de los cubanos. Comienza con las tensiones económicas cerca de la Primera Guerra Mundial, gracias a la caída del comercio azucarero, hasta épocas posteriores con pensamientos que despreciaban lo americano y promovían lo cubano.

<sup>132</sup> *Ibid.* La autora señala que al menos un 30% de la población cubana para 1920 tenía algún ancestro africano. Esto va cada vez en aumento cuando por 1960 la mayoría de los que emigraron fueron blancos y crecieron las relaciones entre la población, p. 35.



lo bueno y lo malo, es decir, «el negro bueno y bonachón, y el negro vividor que sería considerado “lacra social”». <sup>133</sup>

La primera visión, es decir el heredero de costumbres, es clave de «lo mulato», según la perspectiva del orgullo nacionalista, impulsado por el pensamiento de José Martí al defender «lo mestizo», transcendental durante la independencia. <sup>134</sup> A comienzos del siglo XX la necesidad de buscar los orígenes fue compartida por la mayoría de los países latinoamericanos en su afán de definir «lo nacional» o «lo propio», a partir de 1920 hasta 1950 aproximadamente; el arte de estas épocas está construido bajo este interés; como ocurre en el caso de los muralistas en México, por citar un ejemplo. La coincidencia latinoamericana nace con el reconocimiento de sus tres raíces: la indígena, la hispana y la negra. La valorización por lo negro en Cuba brotó con la aspiración a la libertad durante los días de independencia, fue propagado por los artistas, sociólogos, escritores, etc. entre 1920 y 1930, pero tuvo su mayor efecto hasta la Revolución en los años cincuenta. <sup>135</sup>

La otra visión del afrocubano, como fue reconocido, se basa en la perspectiva global de lo negro bajo el estereotipo negativo del negro flojo, pecador, mal oliente, por mencionar algunos, con ello, la discriminación de muchas de sus formas culturales, como se verá más adelante; lo cual ocasionó que el afroamericano poseyera menores ventajas laborales y económicas, así como la era del «blanqueamiento», que impulsó la migración a la isla, principalmente española, y generando la disminución de su población negra. Aunque al paso del tiempo estas formas quedaron obsoletas, y las mezclas de razas fomentaron que la mayor parte de la población de la isla en la actualidad posea raíces negras. El siglo XX está plagado de formas artísticas afrocubanas, y fue inevitable su apogeo ante quienes trataron de apartar al negro de la vida política y social de la isla, y para quienes lo sumieron en las peores condiciones de vida; mismas que favorecieron, en gran medida, estas formas artísticas.

---

<sup>133</sup> Pulido Llano, *op. cit.*, p. 53

<sup>134</sup> «El período asociado con las Guerras de Independencia es visto por la mayoría de los historiadores como el inicio de la integración de los afrocubanos en la nación cubana en un sentido ideológico.» Moore, *op. cit.*, p. 47.

<sup>135</sup> Karnooub, *op. cit.*, pp. 95-108. En este texto la autora hace la diferenciación entre los territorios del título, marcando las diferencias entre ambos, en resumen, señalando la cercanía con «lo afro» de Santiago, relacionándolo históricamente con la Independencia y la Revolución, por citar algunos ejemplos, y lo lejano, hasta cierto punto, en Pérez Montfort, *op. cit.*, pp. 124-195 se describen estereotipos y negros en la imagen comercial del Caribe, 1900-1950.

En Cuba, gracias a las artes, el negro puede ser visto desde las dos perspectivas, desde lo supuestamente malo y lo bueno, abriéndole un campo de mayores oportunidades, y reivindicando su imagen, la cual proyectaría y engrandecería internacionalmente.

Como se ha repetido, todo el siglo XX implica «lo afro» como base de la sociedad y el arte en todo el mundo; aunque en Cuba también estos individuos sufrieron las penurias de los pensamientos discriminatorios, el tiempo reivindicará su posición gracias a sus elementos artísticos preponderantes para comprender la historia del arte de la isla, y su cultura en general.

### 2.1.1 Teatro cubano. El teatro bufo

El teatro bufo cubano es un estilo teatral surgido desde las primeras décadas del siglo XIX, cuyo auge figura desde mediados del siglo indicado hasta mediados del siglo XX. Derivado de algunas formas europeas como zarzuelas, sainetes, entremeses, etc., así como de los ministriles estadounidenses,<sup>136</sup> este tipo de representaciones se basaban en las sátiras y burlas de personajes, acontecimientos económicos, sociales y políticos de la época.

Su surgimiento, según Carpentier y otros escritores, mana de las representaciones de Francisco Covarrubias, quien durante las primeras décadas del siglo XIX, mezcla o reemplaza los personajes europeos por tipos populares cubanos, así como la sustitución de música europea por elementos musicales nacidos en la isla. Según el mismo autor, por las mismas décadas, la producción de Bartolomé José Crespo y Borbón instauró muchos de los caracteres del teatro bufo cubano, los cuales quedarían totalmente delineados; fue gracias a él que entraron los negros a escena<sup>137</sup>.

---

<sup>136</sup> Sobre esto Pulido Llano, *op. cit.*, p.50, señala que con motivo de la Guerra de Secesión entre 1860 y 1865, las compañías de ministriles estadounidenses realizaron giras en Cuba; incluso, cita la autora que Leal plantea fue gracias a esto que se conservó en la Habana el calificativo «espectáculos ministrílicos». Tony Evora, *Orígenes de la música cubana: los amores de las cuerdas y el tambor*, Madrid, Alianza, 1997, p. 237, pone en duda la influencia de los ministriles norteamericanos sobre este tipo de teatro cubano. En Tomás Casademunt, *Son de Cuba*, 2a ed., México, Trilce, 2000, p. 85.

<sup>137</sup> Carpentier, *op. cit.*, pp. 181-184.

Varios investigadores afirman que este teatro fue muy perseguido y censurado. En 1869, gracias a un acontecimiento en el estreno de una obra en donde un actor se expresó en contra de la colonia española, el teatro bufo fue prohibido, y muchísimos artistas tuvieron que emigrar –uno de los principales destinos fue México, por ello estos artistas trajeron al país música, danza y personajes—. Hasta que se firmó la Paz en Zajón en 1878, dos años después los artistas pudieron reiniciar sus labores en la isla. Fue gracias a las producciones de Miguel Salas que se revitalizó el género.

La música jugaba un papel esencial en estas obras teatrales, ya que alternaban y formaban parte de los actos. El estilo musical más recurrente fue la guaracha, género musical emparentado con las africanas gracias a su ritmo,<sup>138</sup> e interpretado por negros y mulatos; Pulido Llano señala que las guarachas se consolidaron como género musical entre actos tras el regreso del teatro cubano a la isla. Se dice que en México fueron estos actores bufos los que trajeron el danzón y el son por la década de 1880.

Evolucionó este tipo de teatro junto con los acontecimientos de la isla, gracias a los hechos y personajes que surgían; así se comenzó a aumentar personajes, aunándolos a los ya existentes y populares cubanos, entre los más importantes están el yanqui, la mulata, el negro y el gallego. Estos poseen características muy definidas, como la mulata sensual, desinhibida y erótica;<sup>139</sup> el gallego simplón y tonto, y el negro que poseía dos formas anteriormente mencionadas, simbolizados desde la perspectiva de lo que era considerado como bueno y lo malo.<sup>140</sup> Lo más importante de estos personajes es su trascendencia en los espectáculos posteriores, y la herencia que generarían en el cine.<sup>141</sup>

---

<sup>138</sup> Según Stanley Sadie, *op. cit.*, tomo 5, p. 87, y Helio Orovio, *Diccionario de la música cubana*, La Habana, Letras cubanas, 1981, p. 195, la guaracha es un tipo de danza y música escrita en 6/8, 3/4 o 2/4, que trata sobre temas picarescos y satíricos, y refleja el ambiente de la época. Según el primer autor, la palabra guaracha proviene de “*guaraco*” o “*araguaco*” que significa danza en lenguaje indígena.

<sup>139</sup> Durante este período, entre 1880 y 1900, según Pulido Llano, *op. cit.*, p. 52. aparecen los primeros disfraces de lo que serán las mulatas y las rumberas, con sus vestidos de holanes que mostraban ciertas partes del cuerpo desnudo, pañuelos o tocados en la cabeza, etc.

<sup>140</sup> Varios escritores hacen una breve comparación entre los personajes de la comedia del arte –y sus secuelas posteriores– y los del teatro cubano. Evora señala que el negrito «sagaz y oportunista, visión disimuladamente despectiva va a institucionalizarse con su forma de hablar disparatada y rimbombante, en una nueva versión del pícaro eterno de la literatura española.» *op. cit.*, p. 237.

<sup>141</sup> En el cine mexicano de 1940 y 1950 se puede ver mucho de estos personajes, para más información ver “Una nueva síntesis de lo cubano” en Pulido Llano, *op. cit.*, pp. 103-135.

Para 1900 se abre en La Habana un teatro popular dedicado principalmente a las representaciones bufas, llamado el Alhambra. Con ello nace el género «alhambresco» que no sólo muestra música y personajes populares, sino que se caracteriza por la improvisación de los actores.<sup>142</sup> Este teatro fue centro de muchísimas obras con motivos satíricos y críticos, hasta que el teatro bufo perdió parte de su popularidad, así, el término del género se establece con el derrumbe del teatro en 1935. Évora realiza una narración sobre el surgimiento y evolución del Alhambra, citando el desarrollo de estilos musicales más en forma, «alejándose presurosa de las guarachitas del teatro bufo del ochocientos para asumir una cierta vanguardia popular de novedades musicales».<sup>143</sup>

Gracias al teatro bufo, muchos personajes y géneros musicales cobraron vida, cediendo lugar, en materia de lo artístico, a «lo propio» y «lo nacional» de Cuba. Fue debido a este género teatral que se conocieron internacionalmente algunas características particulares de la isla y, más importante, múltiples estilos musicales no sólo fueron reconocidos e interpretados, sino que también fueron evolucionando en nuevos estilos. Es pertinente agregar la siguiente cita que reitera lo dicho en el párrafo anterior, y subraya la importancia del teatro bufo y Alhambra:

La música que se hizo en este teatro fue un factor dinámico en el desarrollo de la música popular cubana y sirvió en los primeros años de la República para asirse a manifestaciones de nuestra tradición, a la vez que continúa una línea ininterrumpida de la música teatral cubana [...].<sup>144</sup>

---

<sup>142</sup> Para conocer algunos de los artistas más destacados del teatro Alhambra ver Orovio, *op. cit.*, p. 401

<sup>143</sup> Évora, *op. cit.*, p. 309

<sup>144</sup> Radames Giro, *Diccionario enciclopédico de la música en Cuba*, La Habana, Letras Cubanas, 2007, p. 39

## 2.1.2 Música y danzas cubanas

*La política podía ser un caos, mientras la música era un diálogo armonioso. Su fluir –constante al concepto demócrata que se discutía– fue un hecho musical. Escape sin trabas, uniendo a toda la cubanidad ante sus ídolos, resistiendo gobiernos o revueltas que se conjuraran. Les reflejó inexorablemente al encontrarse entre esas sombras empañando la realidad.*

Natalio Galán, *Cuba y sus sones*<sup>145</sup>

Hablar de música cubana es complejo, son tantos los géneros derivados de estas bases. La unión y el constante intercambio cultural entre toda América del Sur, caribeña y central producen que la música de estas regiones esté tan emparentada, y sea un tanto difícil no relacionarla o hasta llegar a preguntar de dónde proviene realmente un género; seguramente uno de los motivos sea el factor africano compartido entre todas estas regiones, así como las constantes migraciones de otros territorios a Cuba como Haití, Estados Unidos, España, etc. Por ello, se ha decidido abordar directamente los géneros utilizados por Francisco Gabilondo Soler: el danzón, danzonete, rumba y mambo, haciendo referencias sobre algunos otros implicados en su creación, y algunas de sus características, sobre todo las africanas.<sup>146</sup>

---

<sup>145</sup> Casademunt, *op. cit.*, p. 85.

<sup>146</sup> Coord. Latham, *op. cit.*, p. 372. Fernando Ortiz durante varios libros: *Los bailes y el teatro de los negros en el folklore de Cuba*, 2a ed., La Habana, Letras Cubanas, 1981 y en *La música afrocubana*, Madrid, Jucar, 1975, tratan muchos de los estilos dancísticos y musicales africanos que se fundieron con la cultura cubana, así como sus características y las razones de su ejecución. Carpentier, *op. cit.*, pp. 236-240, señala que a pesar de estar muy bien documentado este estudio de Ortiz, él no es músico, por lo cual hay muy pocas referencias verdaderamente musicales para establecer la relación teórica-musical entre Cuba y África, él resuelve un poco de este tema, pero no lo ahonda profundamente.

Para conocer brevemente sobre los orígenes, desde los tipos de esclavos, clasificados según sus costumbres, tales como yorubas, congos, ñáñigos, etc., así como sus instrumentos musicales y algunas de sus costumbres, ver el apartado “Cuba” de Olavo Alén Rodríguez en *The Garland Encyclopedia of World Music: South America, Mexico, Central America, and the Caribbean*, Vol. 2, Edit. Dale A. Olsen and Daniel E. Sheehy, New York, Garland Pub., 1998, pp. 822-826.

### 2.1.2.1 Danzón

El primer antecedente inmediato del danzón, es la contradanza. La contradanza es un tipo de música y baile de origen inglés popular en dicha región durante los siglos XVI y XVII. La palabra deriva del término *country*: campo, y *dance*: danza; sin embargo, se volvió famoso entre los altos sectores gracias a las estilizaciones y composiciones francesas durante el siglo XVIII. La música usualmente estaba en compás de 2/4 o 6/8, y se baila mediante la «disposición de hombres y mujeres en una doble fila enfrentados y divididos en parejas».<sup>147</sup> Llegó a Cuba primero por los españoles durante dicho siglo, luego con la invasión inglesa y la apertura de la isla al comercio y, finalmente, con la emigración franco-haitiana tras la Revolución de Haití.<sup>148</sup> Orovio señala la existencia de un tipo de contradanza propiamente cubana, conocida como criolla, y reconocida como una de las piezas de cuadro debido a su forma de bailar; mientras Carpentier imprime que existieron dos tipos de ellas definidas por el territorio, la de La Habana y la de Santiago.<sup>149</sup>

Otro estilo musical muy importante para comprender el danzón es el cocoyé, una danza y cantos de antecedentes haitianos, famoso en las regiones orientales de la isla, sobre todo a mediados del siglo XVIII.<sup>150</sup> Varios autores tratan de emparentar el danzón con la habanera, pero si tomamos en cuenta lo dicho por Zoila Lapique: «la habanera, en su origen, no es otra cosa que una contradanza cubana», en realidad no es indispensable abordar el tema con detenimiento; sobre todo porque la habanera fue más popular en España y otros territorios europeos, que en la propia Cuba.<sup>151</sup> Otros autores también tratan de emparentar el danzón con el tango, sin embargo, el propio tango está vinculado también con el cocoyé: «la contradanza se llenaba de innovaciones rítmicas, como el ritmo básico del tango, con sus

---

<sup>147</sup> Carpentier, *op. cit.*, p. 126. El autor hace una analogía entre las contradanzas y las danzas africanas, como la calenda y la rumba, ya existentes en Cuba; lo cual produjo atracción sobre el negro por sus afinidades con el acto de seducción implícita en estas danzas, y tan común en las artes y celebraciones africanas.

<sup>148</sup> Más sobre estos fenómenos y la popularización de bailes de salón, como la contradanza y el minuet, ver Zoila Lapique, “Aportes franco-haitianos a la contradanza cubana: Mitos y realidades” en *Panorama de la música popular cubana*, selec. y pról. de Radamés Giro, La Habana, Letras Cubanas, 1998, pp. 137-153. En Giro, *op. cit.*, el autor refuta lo dicho por muchos autores acerca del origen de la contradanza basado en el aporte franco-haitiano, señalando que desde muchos siglos antes la contradanza se conocía debido a los españoles, y fue paulatinamente variando gracias a las células rítmicas de negros y mulatas, presentes desde el siglo XVI. Más sobre fórmulas rítmicas, origen, evolución, ejemplos, etc. de la contradanza ver páginas del libro: 251-255.

<sup>149</sup> Carpentier, *op. cit.*, p. 133. Orovio, *op. cit.*, pp. 100-102.

<sup>150</sup> *Ibid.* p. 97. Lapique, *op. cit.*, pp. 150-151.

<sup>151</sup> *Ibid.* Cita: p. 169, más sobre el tema pp. 169-171

derivaciones y fraccionamientos –nueva en la Habana aunque ya conocida por el cocoyé oriental–.»<sup>152</sup>

Para el siglo XIX el constante intercambio cultural en la isla produjo una nueva forma musical y dancística, que muchos escritores subrayan fue producto de la «criollización» del estilo europeo con el africano. La música de la contradanza se permeó de los ritmos sincopados africanos, entre los que sobresalen el cocoyé, dando origen al famoso cinquillo, característico del danzón.<sup>153</sup>

Olavo Alén Rodríguez sugiere que tal vez la palabra danzón proviene del cambio en la estructura de la contradanza añadiendo partes a esta, lo cual lo hizo más grande; por tanto, la palabra danzón sugiere una danza «más grande», gracias al sufijo *-ón* que en español es aumentativo.<sup>154</sup>

Al principio, sin que el danzón tuviera dicho mote, no tuvo popularidad entre las clases altas, como llegaría a ser después; al comienzo el danzón fue clasificado de pedestre e impropio por relacionarlo con los bailes africanos. Muchos historiadores hablan de la introducción del güiro a las orquestas, instrumento emparentado con la cultura negra y por tanto, lo vulgar y lo primitivo. Una serie de prejuicios surgieron en torno a quien bailaba danzón, condenando a quienes lo interpretaban y lo bailaban.<sup>155</sup>

Fue hasta las últimas tres décadas del siglo XIX, ya con su imposición en salas de baile y con el nombre de danzón, que fue reconocido como respetable por las clases medias negras y mulatas, gracias a su promoción en clubes sociales exclusivos para gente de color con cierto estatus económico y social. Estos clubes fueron creados gracias a las discriminaciones sufridas por dichos sujetos. Todavía en las primeras décadas del siglo XX, hubo muchas condenas sobre quien osaba

---

<sup>152</sup> Carpentier, *op. cit.*, p. 187.

<sup>153</sup> Sobre el cinquillo cubano Orovio, *op. cit.*, dice: «No es realmente un cinquillo, sino un grupo de notas sincopadas que forman un ritmo regular. Este grupo alterna con otro, no sincopado». Ejemplo musical en el libro, pp. 93-94. Para comprender la importancia del cocoyé, así como la del cinquillo: «El Cocoyé (o *Cucuyé*), serie de coplas del mismo origen, tan difundidas en Santiago que llegaron a constituir un verdadero canto nacional, hace del cinquillo una obsesión.» Carpentier, *op. cit.*, p. 132.

Sobre el cinquillo: «los cinquillos del cocoyé haitiano, aclimatados en esta zona [oriente] por una larga estadía de más de cincuenta años [del siglo XIX], invadieron la Habana, donde hallaron un terreno ya abonado con esa misma célula y combinación rítmica –que hemos encontrado también en la música litúrgica de los congos y los yorubas–». Gracias a esta frase, se puede concluir que ya desde antes de llegar habitantes haitianos a la isla, la célula rítmica ya era utilizada, y evolucionada en la contradanza criolla, modificada poco a poco por pobladores de toda Cuba, sobre todo negros y mulatos, desde siglos antes, Giro, *op. cit.*, p. 253.

<sup>154</sup> *The Garland encyclopedia of world music: South America, Mexico, Central America, and the Caribbean*, *op. cit.*, p. 833

<sup>155</sup> Moore, *op. cit.*, p. 50, señala que a finales de 1890, la interpretación del danzón fue prohibida por las autoridades municipales en muchos lugares de la isla.

participar en prácticas de origen negro, como la santería, los bailes y música, etc. Estas tendencias segregacionistas están muy enlazadas con la presencia estadounidense durante estas épocas en Cuba; se puede concluir ello con la política llevada por el gobierno tan similar a la de EUA, como la separación escolar, la negación a espacios públicos como hoteles, zonas de recreación, transporte, a la solicitud laboral, entre otros.<sup>156</sup>

La forma artística promovida por los negros de clase media fue el danzón, gracias a que muchos de sus intérpretes recibían educación musical formal, o bien, por estar emparentado con las danzas y música europeas; aunque muchas de estas formas no eran ejecutadas con tambores o algún instrumento de percusión, tan emparentado con la música africana. Fue con el tiempo que la aceptación de estos instrumentos se llevó a cabo, y gracias al sin número de estilos musicales creados y cultivados con raíces africanas, la música sincretizada con la europea se volvió inevitablemente más popular y recurrente entre toda la población cubana. La aceptación del danzón es cosa aparte, ya que casi desde sus inicios, es decir, cuando ya recibió su nombre como tal, fue aceptada como música más propia de la clase social reconocida por la población como respetable; así, no sufrió las persecuciones y desprecios que sufrieron otras formas como el son y la charanga.

Fue durante las épocas relacionadas con la búsqueda por una identidad, que el danzón obtuvo su aprobación como música nacional, Carpentier señala que no hubo evento político, social, etc. que no estuviera musicalizado con un danzón durante las primeras dos décadas del siglo XX.<sup>157</sup> Aunque en un principio muchos estudiosos no aceptaron sus orígenes africanos, poco a poco, surgieron más y más estudiosos que lo confirmaban, entre ellos, y quizás uno de los más importantes está Fernando Ortiz.

Algunos señalan que la aparición del primer danzón fue en el año de 1879, en el Liceo de Matanzas, con la composición de Miguel Faílde llamada *Las alturas de Simpson*; sin embargo, muchos autores concluyen que dicha obra sólo imprime la aparición de la aceptación del género con dicho mote, no obstante, muchas

---

<sup>156</sup> *Ibid.* La autora hace una descripción sobre este tema planteando no sólo las formas de discriminación, sino hasta lo orígenes psicológicos y científicos encontrados desde 1880 hasta 1950 aproximadamente, pp. 61-73.

<sup>157</sup> Coord. Naranjo Orovio, *op. cit.*, 2007, en este libro se menciona: «Al cesar la soberanía de España y comenzar la primera intervención norteamericana (1899-1902), escritores cubanos y españoles plantean que en Cuba el danzón se convirtió en un verdadero baile nacional» p. 470. Este párrafo confirma que el danzón fue aceptado y propagado como música nacional durante las últimas décadas del siglo XIX y principios del XX. También mencionado por Carpentier, *op. cit.*, p. 189.



composiciones con las mismas características del danzón ya eran interpretadas por otros músicos e, incluso, el nombre danzón ya era utilizado por mucha gente.

En México el danzón se volvió popular gracias a las migraciones y giras de artistas cubanos durante las últimas décadas del siglo XIX y las primeras del XX;<sup>158</sup> varios historiadores concluyen que llegó desde Yucatán, pero adquirió mayor popularidad en Veracruz, al punto de formar parte del repertorio esencial del territorio. También se volvió famoso por las grabaciones y la radio que difundían el estilo, y fue con el cine que actores y músicos cubanos adquirieron un lugar importante entre los personajes del cine mexicano y cubano. El danzón adquirió una importancia tal en México, que se fundaron muchos centros nocturnos para bailarlo. En 1920 se inauguró el Salón México en la ciudad de México, uno de los principales lugares que fueron cruciales para esta forma musical y dancística.<sup>159</sup>

La fórmula musical más en forma del danzón consiste en estar escrita en compás de 2/4 y dividida en cuatro partes: comienza con una introducción de ocho compases, luego va la parte del clarinete, la que casi siempre se trabaja sobre el cinquillo, luego vuelve a la introducción que sirve como puente hacia una parte más melódica y finaliza con una *coda* que es muy movida sacada de una rumba o de un canto afrocubano. Algunas características del danzón son: estructura del rondó (A-B-A-C-A-D), armonías similares a las de la escuela napolitana y contradanzas francesas, y un ritmo sincopado.

---

<sup>158</sup> Pulido Llano, *op. cit.*, p. 52, señala que fueron los bufos quienes trajeron esta forma a México, p. 52.

<sup>159</sup> Los libros de Jesús Flores y Escalante, *Salón México: Historia Documental y Gráfica del Danzón en México*, México, Asociación Mexicana de Estudios Fonográficos, 1993 e *Imágenes del danzón: Iconografía del Danzón en México*, México, Asociación Mexicana de Estudios Fonográficos, 1994; tratan sobre los orígenes del danzón, su propagación por Yucatán, Veracruz, la ciudad de México, entre otros; los centros nocturnos que los difundían, cómo eran las vestimentas y las costumbres de quienes las bailaban, así como canciones y músicos más populares. Estos libros son una importante evidencia de cómo influyó el danzón en la cultura mexicana, en donde se pueden encontrar no sólo testimonios sino también imágenes que lo respaldan.

### 2.1.2.2 Son

El son es un género musical producto de la mezcla de la música europea con la africana; por tanto, es un género que sufrió muchas discriminaciones en sus comienzos, al punto de ser prohibido en ocasiones. Existen distintos tipos de son en América latina, el que aquí se tratará, por necesidades del texto, será estrictamente el cubano, aunque cabe remarcar que dentro del mismo también existen distintos tipos.<sup>160</sup> Según Odilio Urfé el son:

Es el exponente más sincrético de la identidad cultural nacional [...] su existencia verificada comienza en las postrimerías del siglo XIX, en una ubicación zonal múltiple que comprende los suburbios montuneros de algunas ciudades orientales [...], el son cubano devino históricamente como el medio de expresión más idóneo y representativo para las capas humildes de la estructura socio-económica-política de la Cuba de la primera posguerra.<sup>161</sup>

Varios escritores marcan el oriente de la isla como el área en donde surgió el son, el cual se trasladó a La Habana. Como todo el arte afroamericano es difícil precisar la fecha de su aparición, ya que desde el siglo XVI al XVII la palabra «son» se refería a múltiples formas de música popular, todavía durante el siglo XX muchas formas musicales afrocubanas eran conocidas como son, mientras sus características podían ser conectadas con otros estilos. Sin embargo, poco a poco la conformación de las orquestas típicas de son, así como sus particularidades, se iban precisando hasta que en la década de 1920 adquirió una estructura más formal, así como una popularidad mundial, al punto de convertirse en la música nacional de Cuba; esto gracias a las tendencias nacionalistas de los investigadores y artistas referidos anteriormente, así como su difusión por la radio.

Es muy difícil definir características específicas del son porque, como se ha mencionado anteriormente, el son posee muchos tipos y, por tanto, técnicas y reglas musicales; sin embargo, se puede realizar una lista de algunas de sus especificidades:

---

<sup>160</sup> S. Jorge Barrientos, *El son: raíz y evolución*, México, [s. n.], 1982, pp. 11-27, hace apartados explicando los diferentes tipos de son cubano como el son montuno, son habanero, guajira son, bolero son, guaracha son, etc.

<sup>161</sup> Orovio, *op. cit.*, pp. 391-392.

- Ritmo sincopado. Como todos los estilos que atañen los orígenes africanos, este elemento no podía faltar. No obstante, el son no sólo posee el factor de la síncopa, es decir, de poseer el acento en la última nota del compás –un compás que está generalmente en 2/4–, sino que también se encuentra el factor de la polirritmia que consiste en la interpretación de diferentes ritmos por diferentes instrumentos.
- Las primeras agrupaciones de son poseían guitarra, tres –instrumento parecido a la guitarra de tres cuerdas, nacida en Cuba<sup>162</sup>– y voz. Para la década de 1920 se popularizaron los sextetos y septetos los cuales incluían guitarra, tres, maríbula (luego contrabajo), bongó, maracas y clave, estas dos últimas tocadas por el cantante. Luego se agregan güiro y trompetas al estilo de las *big-bands* estadounidenses. Conforme la electrónica ha avanzado los instrumentos han sido cambiados por electrónicos como la guitarra y otros. Desde el comienzo, la guitarra se caracterizó por su rasgueado semipercutido, como dice Orovio; es decir, por esta cualidad afroamericana de casi percutir las cuerdas, lo cual brinda una sonoridad muy distinta en comparación a la guitarra clásica.
- Alternancia coro-solista.
- Interpretada para ser bailado según juegos coreográficos heredados de los africanos.
- De corrientes populares, muy común entre la gente de clases sociales bajas; poco aceptado y hasta prohibido al principio por sus orígenes evidentemente negros.
- Montuno. Es un estribillo que se interpreta sólo con los instrumentos o a coro. Barrientos señala que el origen «montuno» proviene de la palabra monte, por ser interpretado por campesinos de dichos lugares.<sup>163</sup>

---

<sup>162</sup> Para más información acerca de este rubro consultar Barrientos, *op. cit.*, pp. 32-34

<sup>163</sup> Más reglas musicales ver Orovio, *op. cit.*, pp. 391-396, o para conocer más a fondo sobre varios estilos, así como sus características musicales ver los apartados de Barrientos, *Ibíd.*, pp. 12-21.

### 2.1.2.3 Rumba<sup>164</sup>

Rumba se llama al baile, a la fiesta y al estilo musical. Es reconocido por ser de origen popular entre los sectores pobres urbanos y rurales cubanos, y por ser nombrado como «danza caliente» –como indica Carpentier– por hacer alusiones y movimientos sexuales durante su coreografía, los cuales rememoran viejos ritos sexuales africanos. Es de un carácter tan popular que muchos de sus principales instrumentos constan de cajas y cajones, donde llegaban productos del extranjero. Su apogeo se reconoce tras haber sido aceptada la abolición de la esclavitud, aunque muchas de sus características evolucionan de formas muy africanas. Existen tres principales estilos de rumbas, y estos son:

El *Yambú*. De origen urbano y del siglo XIX, se interpreta en un tiempo lento, en compás de 2/4. Consta de una primera parte de canto y otra en la que entra el coro, cuando entran los instrumentos y sale el bailaror. Se agrega un canto que se intercala con un «la-la-leo» llamado diana que prepara la introducción del coro. Se baila con movimientos ceremoniales y suaves, en él no se realiza el movimiento pélvico conocido como *vacunao*, por lo que se incluye en el canto la frase «en el yambú no se vacuna»; en lugar de eso se hacen movimientos que imitan la vejez. Según Martré sus antecedentes se podrían encontrar en la chacona y la zarabanda, o la calenda y el *chuchumbé* de origen afroantillano. Sus letras son humorísticas o satíricas, con alusiones a la vida cotidiana. Según el autor antes mencionado, el yambú es el precursor del guaguancó.

El *Guaguancó*. De ritmo más rápido y dinámico, y con una línea melódica más fluida que el yambú, el cual es su antecedente. En la primera parte se narran acontecimientos de la vida cotidiana, para después dar paso al baile que simula el acto sexual entre hombre y mujer, con movimientos arrebatados, desarticulados que simulan atracción y repulsión, que culmina con la supuesta penetración de la mujer llamado *vacunao*. Según Giro, citando a Fernando Ortiz, sus influencias son la *abakuá* (de origen cabalí) y la música de los *congós* (bantú). Este también contiene un la-la-leo, así como una diana o nana.

---

<sup>164</sup> El contenido a continuación proviene de los libros siguientes: Barrientos, *op. cit.*, p. 8-10. Gonzalo Martré, *Rumberos de ayer. Músicos cubanos en México 1930-1950*, México, Instituto Veracruzano de Cultura, 1997, pp. 27-33. Évora, *op. cit.*, pp. 175-187. Giro, *op. cit.*, pp. 98-101. Para conocer más ejemplos de canciones de cada uno de los estilos ver las páginas anteriormente citadas de los libros de Évora y Martré.

La Columbia. Propio de la zona rural de Matanzas, cuyos orígenes se conocen desde la abolición de la esclavitud. Se desarrolla en un tiempo mucho más rápido que el guaguancó, con una estructura simple. Se inicia con la percusión, para darle paso a la voz del cantante llamado «gallo», quien hace una especie de lamentos o quejidos en inflexiones cortadas llamados *lloraos*. Después el solista levanta el canto y alude acontecimientos o personas de su entorno social. Luego se interpreta el montuno, también llamado *capetillo*, y marca la salida de los bailarores. Estas interpretaciones son casi siempre solistas, y están muy influenciados por los llamados diablitos o *íremes*;<sup>165</sup> en ellas se muestra la habilidad acrobática del danzante, así como gestos miméticos de personajes de la vida real, como un cojo, personas en bicicleta, etc. Uno de los instrumentos más importantes para este estilo es el quinto o repicador –instrumento de percusión– que realiza un contrapunto con el quinteador, lo que aporta una riqueza polirrítmica, base de este tipo de rumba.

#### 2.1.2.4 Danzonete

El danzonete es uno de los pocos géneros cuya fecha de aparición y su creador se conocen con exactitud. Aniceto Díaz estrenó en 1929 el primer danzonete titulado *Rompiendo la rutina*, que como su nombre lo dice, y el propio Díaz comenta, lo creó al observar que la gente ya casi no bailaba danzón; esto aunado al percibir el avasallante éxito que comenzaban a adquirir los sextetos de son. Fue así como decidió romper con la rutina y mezclar estos dos géneros dando lugar al nuevo género que como dice la canción, es conocido como danzonete.

Entre algunas características del danzonete están: el destacar la voz del cantante solista, introducción de ocho compases que no se repiten, le sigue una parte de violín, se vuelve a la introducción para pasar a una tercera parte que se inicia con trompetas y se repite con el canto. Se pasa al estribillo o montuno, en donde se acelera un poco el tiempo, el cual se repite a voluntad; para finalizar con una coda.<sup>166</sup>

---

<sup>165</sup> Los diablitos o *íremes* son personas enmascaradas, con una vestimenta colorida. Proviene de las congregaciones llamadas abakuá o ñañigos. Son representaciones con valor simbólico que bailan afuera de los templos. Estas figuras se preservan en la actualidad para fiestas católicas en Cuba. Evora, *Op. cit.*, pp. 167-170.

<sup>166</sup> Características tomadas principalmente de Giro, *op. cit.*, pp. 11-12 y de Orovio, *op. cit.*, p. 120.

### 2.1.2.5 Mambo

La autoría del mambo, como la mayoría de los géneros musicales, causa una controversia enorme entre todos los escritores y músicos; incluso la raíz de la palabra está un tanto perdida. La versión oficial es que Dámaso Pérez Prado es el creador del estilo musical, pero varios autores, entre los que están Giro Radamés y Maya Roy, señalan que dicho músico reunió ciertos elementos que ya se encontraban presentes en la música cubana.

Entre algunos de sus precursores, y a los cuales se les adjudican elementos propios del mambo, se encuentran primeramente Orestes López, quien en 1938 dio a conocer su composición llamada *Mambo*, y junto con su hermano Israel “Cachao” López, junto con las novedades de Antonio Arcaño en la orquesta de *Arcaño y sus Maravillas* dieron a conocer dichas primicias rítmicas, y que los hermanos llamaron «nuevo ritmo». Arsenio Rodríguez influyó en el mambo con este tipo de son que él llamaba «diablitos». Otros que también se encontraban experimentando con el ritmo y las melodías fueron Bebo Valdés, René Hernández, el ya mencionado Israel “Cachao” López, quien según Giro consagró el ritmo del mambo como final de los danzones; también Andrés Echavarría, Julio Cueva, por mencionar algunos. Leonardo Acosta, cita Giro, asegura que el mambo en realidad ya estaba «en el ambiente» cuando Pérez Prado lo saca a la luz. Entre muchas de sus raíces también están las *jazz band* y el estilo peculiar del jazz cubano.<sup>167</sup>

La palabra mambo, según Giro, proviene de la ceremonia vudú del pueblo haitiano, que utiliza dicho término para referirse a la sacerdotisa que oficia el acto religioso; también señala, citando a Odilio Urfé, es una expresión muy común entre los que practican la rumba columbina, y que significa «eficiencia, exigencia, asentimiento en la acción de ejecutar una columbia».<sup>168</sup> Évora, según Fernando Ortiz, señala que la palabra significa conversación y coincide con lo de las sacerdotisas<sup>169</sup>. Ambos autores concuerdan que la palabra proviene del lenguaje africano, y permaneció su uso durante muchos años en la tradición musical para

---

<sup>167</sup> Toda la información sobre las raíces del mambo provienen de Tony Evora, *Música cubana: los últimos 50 años*, Madrid, Alianza, 2003, pp. 163-169; Giro, *op. cit.*, pp. 56-60; Orovio, *op. cit.*, p. 235; Pulido Llano, *op. cit.*, p. 374-376; Maya Roy, *Músicas cubanas*, trad. Iciar Alonso Araguás, Madrid, Akal, 2003, p. 98-101.

<sup>168</sup> Giro, *op. cit.*, p. 56

<sup>169</sup> Evora, 2003, pp. 166-167

designar el clímax de una composición; antes de que Pérez Prado lo popularizara como un estilo propio.

Dámaso Pérez Prado se consagró como el creador del mambo por razones muy evidentes, y casi todas se resumen en la popularidad que éste generó en el estilo, en el número de composiciones que realizó con dicho mote y finalmente porque fue él quien instauró las reglas musicales más importantes, entre las que sobresale, según todos los investigadores, la conformación de la orquesta. En palabras de Roy, quien cita a Acosta:

[...] modifica en parte el formato clásico de la *jazz band*: mantiene un solo trombón para acentuar los cambios de ritmo y de tempo, modifica la sección de saxofones con dos altos, un tenor (en lugar de dos) y un barítono, y aumenta hasta cinco el número de trompetas. La sección rítmica comprende dos tumbadoras en vez de una, el bongó, y unos timbales provistos de platillos.<sup>170</sup>

Fue en México donde Pérez Prado se consagra como el rey del mambo cuando en 1949 se muda a la ciudad de México; imponiendo su nuevo estilo musical, generando composiciones icónicas para la música y la danza como *Que rico el mambo*, *El Mambo N. 5*, por mencionar algunos. Durante los años cincuenta el mambo se convirtió en una forma musical muy concurrida; bailarinas se consagraron y consiguieron su fama gracias al género, bailándolo con sus movimientos de caderas imponentes, considerados en un principio como lascivos. La popularidad se extendió por todo el mundo, colocando a la cabeza a Pérez Prado como rey y padre del nuevo estilo, junto con sus famosos gritos y su peculiar forma de llamar «diablos» a quienes interpretan el género, y a segmentos de la interpretación.

La base de la técnica musical del mambo, según varios autores, es el ritmo sincopado tan característico del estilo, llevado por las percusiones, los saxofones y el bajo, la popularidad de la trompeta la cual marca la melodía. Estos son algunos de los muchos elementos innovadores que rescatan muchos de las técnicas musicales ya existentes en la columbia, la rumba, el son, el danzón, y los cuales se modifican para crear el mambo.

---

<sup>170</sup> Roy, *op cit.*, p. 100

## CAPÍTULO 3

### ANÁLISIS EN LAS CANCIONES DE GABILONDO SOLER

#### 1. PREÁMBULO. EL NEGRITO: LA HERENCIA DEL DIMINUTIVO EN EL ESPAÑOL

Para comprender la importancia del negro en la sociedad del siglo XX –a la que pertenece Soler y que utiliza como imagen–, hay que entender los comienzos de dicho siglo, los cuales estuvieron expuestos a los medios de comunicación masiva y propagaron estos estereotipos, como se plantea en el capítulo anterior. Soler vive en un período en el que las formas afroamericanas comenzaban a adquirir una enorme popularidad en lo que a espectáculos y entretenimiento refiere.

Planteado esto, antes de iniciar a debatir acerca de si uno u otro personaje son caribeños o estadounidenses, hay que comenzar por un elemento básico en las letras de las canciones, me refiero al hecho de que Gabilondo Soler pocas veces utiliza el término «negro» para denominar a sus personajes, casi siempre utiliza este singular diminutivo reflejo del pensamiento colectivo.

Para poder comprender la visión que llevó a Soler a usar el diminutivo es necesario establecer ciertos usos lingüísticos motivados por la cultura, las costumbres y el pensamiento de la sociedad a través del tiempo.

El diminutivo según la RAE es:

1. adj. Que tiene cualidad de disminuir o reducir a menos algo.
2. adj. *Gram.* Dicho de un sufijo: Que denota disminución de tamaño en el objeto designado, p. ej., en *piedrecilla*, o que lo presenta con intención emotiva o apelativa, p. ej., en *¡Qué nochecita más atroz! Una limosnita*. Se usa también con adjetivos y adverbios con significación intensiva; p. ej., *ahorita*, *cerquita*, *pequeñín*.
3. m. *Gram.* Palabra formada con sufijos diminutivos<sup>171</sup>

Emilio Nañez coincide bastante con esta breve definición cuando señala el uso del diminutivo para asignar una propiedad de pequeñez, mientras se compone de dos partes: el tema y el sufijo, este último es el que proporciona la entidad de disminución. Pero también realiza una amplia investigación basado en los estudios

---

<sup>171</sup> s.v. diminutivo, RAE 2014, versión en línea.



de diferentes autores para demostrar que no sólo tiene un uso en la lengua, sino también posee una carga emocional basada en su función.

Este autor muestra la existencia de varios sufijos con diferentes cargas emocionales, o bien, maneras de significar, según varios criterios y estandarizaciones sociales en el español; tomando en cuenta que no todos los lugares poseen los mismos criterios y significados. Al no acometer directamente a esta tesis, se abordará únicamente el sufijo *-ito*. Esta terminación es aceptada por varios autores, según Nañez y González Ollé<sup>172</sup>, como una forma de establecer afectividad, cariño, estimación, lástima, protección, etc.; cito:

A veces, la idea de pequeñez queda por entero olvidada y, por consiguiente, el diminutivo pasa a ser el exponente de una caricia, es un signo de amor, de tierno afecto; otras, envuelve una lisonja, sirve de disfraz para expresar una ironía, o representa un “mortificante”.

[De Amado Alonso:] La vieja idea de que la significación empequeñecedora se ha derivado de la afectiva –ya que los objetos chicos despiertan en nosotros, por veces, sentimientos de protección y ternura o de desconsideración y menosprecio– va siendo rechazada cada vez con más seguridad. El diminutivo, más bien, era el signo de un afecto. [...] El camino bien podría ser inverso, es decir: nace el diminutivo como un signo expresivo de afecto, u éste nos induce a un sentimiento de protección hacia seres o cosas, o de menosprecio por tenerlos en poco; en ambos casos consideremos a los objetos de nuestra estima o menosprecio de algún modo como si fueran pequeños, y de aquí se pasó a la significación conceptual empequeñecedora.<sup>173</sup>

Mucho tiene que ver la región del hablante, o incluso la intención del mismo al utilizarla; es decir, el diminutivo está a expensas no sólo del territorio, sino también del contexto social, económico y personal del hablante.

Según Reynoso el diminutivo es utilizado con «abuso» en el español americano y sobre todo en el mexicano, ya que está vinculado al proceso sociocultural, y está directamente relacionado con la evolución del mestizaje en México.<sup>174</sup> Ella realiza un análisis en documentos y conversaciones en donde establece que el uso de ciertos

---

<sup>172</sup> Este autor realiza un estudio para determinar de dónde provienen los diminutivos, en el cual se incluye un apartado especial del sufijo *-ito*. Fernando González Ollé, *Los sufijos diminutivos en castellano medieval*, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1962, pp. 292-307. Jeanett Reynoso Neverón, *Los diminutivos en el español. Un estudio de dialectología comparada*, Tesis de doctorado en Lingüística Hispánica, México, UNAM, 2001, p. 63-65, analiza el uso del diminutivo en México basado en sus raíces indígenas, sobre todo el uso del *-ito* que también existía en el náhuatl con la forma *tzin (tli)*; descarta esta teoría al haber tantos territorios que no hablaban esta lengua y actualmente poseen un uso constante del diminutivo.

<sup>173</sup> Ambas citas en Emilio Nañez, *El diminutivo: historia y funciones en el español clásico y moderno*, Madrid, Gredos, 1973, pp. 87 y 116.

<sup>174</sup> Reynoso Neverón, *op. cit.*, p. 13.

diminutivos está íntimamente ligado con las relaciones sociales que, a su vez, están incumbidas con las ideologías culturales.

Es evidente que la palabra negrito, en el caso de las canciones, no se refieren a su tamaño sino, más bien, tienen que ver con el contexto personal y social del autor y quizás, hasta con la carga del contenido en el término, derivado de una forma de concebir al afroamericano a través del tiempo.

La autora comenta que el español mexicano busca en el diminutivo una aceptación social, o bien, evitar una «marcación social negativa»;<sup>175</sup> esto está emparentado con la visión general del negro en las épocas de Gabilondo Soler, heredadas de las anteriores.

El negro siempre estuvo sometido a las peores condiciones de vida, respaldada en la creencia de sus supuestas deficiencias y defectos, descritos en los primeros capítulos de esta tesis; estas concepciones propiciaron que su imagen estuviera relacionada con lo malo. Así mismo, el uso de «negrito» se popularizó en la sociedad mexicana para no descalificar a un individuo por su tez sino, al contrario, mencionarlo con cierto agrado y estima, o bien, en esta visión paternalista hacia el negro como un ser menor, débil y necesitado, conectado semánticamente con la palabra en diminutivo que describe algo pequeño.<sup>176</sup> Este paternalismo hacia los negros comienza desde épocas coloniales y se acrecienta en las diferentes leyes norteamericanas y cubanas que buscaron su supuesta protección tras su emancipación.

Reynoso señala que el uso de negrito es una forma de «amortiguador social». Apunta que existen diferentes formas de uso del diminutivo según el contexto del habla, entre ellas está la valoración «cualificadora amortiguadora», en la cual «el hablante intenta, a través de la marcación, evitar el choque con una realidad desagradable».<sup>177</sup> Con los estereotipos creados acerca de los negros, no resulta extraño que durante muchas épocas se heredó el uso de la palabra negrito, con la finalidad de amortiguar toda carga emocional que implicaba ser negro.

---

<sup>175</sup> *Ibid.*, p. 189.

<sup>176</sup> El autor analiza unos documentos en donde establece que los nombres propios de indígenas y negros estaban escritos en diminutivo, como una forma de enfatizar su clase social. Mariano Franco Figueroa, *Los morfemas diminutivos -ico, -illo, -ito, en documentos hispanoamericanos de América Central y de la Nueva España: siglos XVI y XVII*, España, Universidad de Alicante, Departamento de Filología Española, Lingüística General y Teoría de la Literatura, 1989, pp. 116-118.

<sup>177</sup> Nañez, *op. cit.*, pp. 197 y 205.

Seguramente Soler era consciente cuando decidió colocar el término negrito en sus canciones; sin embargo, sin quererlo, absorbió una costumbre de la época que no hacía otra cosa sino enfatizar la visión del afroamericano a través del tiempo o, incluso, lo hizo como una manera de mostrar su afecto ante estos individuos; como señala Rojas por lo cual era acuñado el término de manera cariñosa.<sup>178</sup>

## 2. PLANTEAMIENTO: EL ESTEREOTIPO DEL NEGRO

En muchas canciones está plasmado el estereotipo del negro: «que se porta mal, perezoso»,<sup>179</sup> «deslenguado, ingrato»,<sup>180</sup> el cual proveniente de «una raza laboriosa»,<sup>181</sup> «travieso»,<sup>182</sup> según lo dicen las propias canciones. Para comenzar a develar estas tipologías se debe establecer la simbología del negro, y sus significados culturales y sociales a través de la historia.

Primero hay que establecer qué es el estereotipo. Según Héctor Islas Azaïs:

El estereotipo es una representación que asigna un conjunto más o menos estructurado de creencias a los miembros de un grupo. Pueden ser visuales, como una caricatura, un símbolo o una prenda de vestir, o auditivos, como un acento particular o un tono de voz. [...]

Los estereotipos nos sirven como guías en nuestras relaciones con los demás, nos ayudan a establecer generalizaciones y predicciones, a simplificar la (usualmente compleja) información sobre las personas [...].

El hecho de que contengan explícita o implícitamente juicios de valor negativos sobre un grupo los convierte en instrumentos para descalificar y estigmatizar, para justificar el maltrato de personas y hasta para “explicar” acciones y sucesos. [...]

Desde luego que también hay estereotipos positivos que cumplen indirectamente la misma función que los negativos; en estos casos el rasgo que se valora favorablemente induce a la comparación desventajosa para otros grupos o fomenta actitudes paternalistas.<sup>183</sup>

---

<sup>178</sup> Rojas-Mix, *p. cit.*, p. 5.

<sup>179</sup> *Negrito Bailarín* en *Canciones completas de Francisco Gabilondo Soler Cri-Cri*, prologado por José de la Colina, México, Clío, 2001, p. 261.

<sup>180</sup> *Negrito Sandía*, *Ibid.*, p. 121.

<sup>181</sup> *El herrero tropical*, *Ibid.*, p. 398.

<sup>182</sup> *Tierra caliente*, *Ibid.*, p. 276.

<sup>183</sup> Héctor Islas Azaïs, *Lenguaje y discriminación*, Cuadernos de la igualdad, México Consejo Nacional para Prevenir la Discriminación, 2005, p. 25-26.

Comprendido el término de estereotipo como un símbolo positivo o negativo estructurado por la sociedad, la cual determina la relación entre los grupos minoritarios y mayoritarios, es necesario entender el término negro desde la perspectiva simbólica.

El negro, como color, ha sido diferente según las culturas. Por ejemplo, en África del norte y en el Antiguo Egipto, por mencionar algunos, el negro es representación de fertilidad y virginidad; para ciertas visiones de la religión cristiana, y de la cultura occidental casi en general, el negro es el color del luto, asociado a lo negativo, a las tinieblas, etc.; mientras se contraponen a su extremo, el color blanco, que es utilizado con mayor frecuencia como luz, esperanza, día, etc.

El negro representa muchas cosas, pero casi siempre es relacionado con lo primitivo, con el caos, con las sombras, etc. Incluso, en el habla cotidiana muchas frases para referirse a momentos melancólicos, pesimistas y de infortunios son utilizados con el apelativo negro conocido popularmente como humor negro, en frases como «las estamos pasando negras», «se las vio negras», por mencionar algunas.<sup>184</sup>

El negro como personaje no era visto con desprecio en un comienzo, fue gracias a la colocación como potencia mundial de los territorios europeos, luego a las conveniencias económicas, es decir, con la necesidad de mano de obra barata y el crecimiento de la esclavitud, que comenzó a adquirir la connotación negativa, como se ha demostrado en el primer capítulo de esta tesis. La herencia acerca del negro como un ser despreciable, mal hablado, mal oliente, entre otros calificativos, se permeó hasta mediados del siglo XX, y aún hasta nuestros días continúa presente. Es decir, la connotación de negro como algo negativo refiriéndose a las personas adquiere dicho estereotipo gracias a la relación que establece la población blanca frente a la negra, o bien, la dominante frente a la dominada. Al respecto:

---

<sup>184</sup> La información sobre el negro como símbolo proviene del *Diccionario de los símbolos*, Dir. de Jean Chevalier, 2a ed., trad. Manuel Silvar y Arturo Rodríguez, Barcelona, Herder, 2009. Es muy complejo el sentido del término ya que no todas sus connotaciones son negativas, sin embargo, la mayoría coinciden en serlo. Más sobre el negro como color según las culturas, ver dicho diccionario, p. 746-750. También en Juan Eduardo Cirlot, *Diccionario de símbolos*, España, Ediciones Siruela, 2000, p. 320 y León Deneb, *Diccionario de símbolos: selección temática de los símbolos más universales*, Madrid, Biblioteca Nueva, 2001, pp. 237-240.

La forma en que el discurso dominante ejerce su control es mediante el fomento de representaciones, es decir, de opciones para nombrar a las personas, cosas y sucesos, y del avasallamiento de otros discursos considerados minoritarios o marginales.<sup>185</sup>

Lo considerado «normal», como señala el autor antes citado, es establecido por la mayoría de la población, un estereotipo es aceptado y plasmado por la sociedad dominante y tomado por los medios de comunicación masiva que son quienes lo propagan y engrandecen.

He demostrado y mencionado en múltiples ocasiones la visión que se tenía sobre los negros, las formas que hasta científicamente lo intentaron demostrar, y cómo ha sido una lucha constante por parte de blancos y negros para que estos últimos obtengan los mismos beneficios que los primeros. Ha sido cuestión de siglos la integración del negro a la vida como ciudadano; y el comprender las connotaciones que se van permeando a través del tiempo, es esencial para advertir su peso en la historia de la humanidad.

Las canciones de Gabilondo Soler demuestran mucho de los prejuicios que se tenían sobre los negros y en su momento, serán develadas una a una, canción por canción.

---

<sup>185</sup> Héctor Islas Azaïs, *op. cit.*, p. 21.

### 3. NEGRITO ESTADOUNIDENSE

En dos de sus canciones, Gabilondo Soler estampa al negro norteamericano: el primero, que es netamente estadounidense, en *Nocturno negro* (1945), retrata a un negro del siglo XIX o de comienzos del XX, navegando por el Mississippi y cantando, como era tradición. El segundo negro plasmado es una fusión entre el negro norteamericano y el caribeño; en “Negrito bailarín” (1936) muestra a un negro ya no esclavo, sino consagrado a la farándula y tan famoso a principios del siglo XX. Curiosamente, en estos dos personajes se puede encontrar la evolución misma de cómo era percibido el afroamericano a través del tiempo, descrito en los primeros capítulos; sin embargo, la creación de ambas canciones no tiene nada que ver con dicha evolución, ya que el *Nocturno negro* (1945), el cual correspondería al negro del Mississippi, fue creado después del *Negrito Bailarín* (1936).

#### 3.1. *Nocturno negro*

Esta es la canción que refleja con mayor énfasis la cultura estadounidense, lo hace no sólo por medio del estilo musical en el que está compuesto, es decir, blues; sino también, y más importante, por la letra de la canción:

A las orillas del Mississippi,  
tocando el banjo le anocheció.

Entre las cañas, bajo la luna,  
cantaba el negro una canción.

Mientras el agua hacia el mar corría,  
el banjo acompañaba su rumor  
con una rara melodía  
de río sin sol.

A las orillas del Mississippi,  
donde la brisa rasga el calor...

Cuando las ranitas oyen al del banjo,  
cruzan sus manitas para escuchar  
cómo toca el negro con un ritmo  
extraño en el río que va hacia el mar.

Entre los instrumentos más significativos para el esclavo norteamericano, como se expuso en el segundo Capítulo, está el banjo. Así, desde la primera estrofa se puede observar una tradición tomada de la influencia negra norteamericana, un negro tocando el banjo y cantando una canción.

El *blues*, como se dijo anteriormente, es un género considerado extraño por la sociedad dominante, la blanca. En principio, por el prejuicio ante todo lo negro<sup>186</sup> y, posteriormente, porque utilizan una escala musical distinta a las que se acostumbraban durante varios siglos como válidas o naturales. El intervalo típico de la armonía de los blues se encuentra en el agregado de una séptima disminuida o séptima con bemol, el acorde subdominante;<sup>187</sup> esta regla se instauró cuando el blues ya estaba muy consolidado a principios del siglo XX, y durante mucho tiempo estuvo ligado a lo pagano y vulgar.

El ritmo es una de las cualidades de la música con raíces africanas; mientras en la música culta –por llamarle de algún modo–, el tiempo se encuentra marcado por tiempo fuerte, en las formas como el blues, jazz, góspel, etc. el tiempo se marca a partir de la síncopa, o bien, en el tiempo débil. Por citar un ejemplo, mientras en una composición culta el primer tiempo es el que se percute, en formas africanizadas el tiempo percutido es el segundo.

Este negrito no podía tocar otra cosa sino un *blues*, mismo estilo musical utilizado por Gabilondo Soler para la composición de esta canción. Lo interpretado por el negrito puede suponerse un *blues* por dos factores: por ser el género de la canción o por el verso explicado con anterioridad: «cómo toca el negro con un ritmo extraño». O bien, quizá lo cantado por el negrito no sea exactamente un blues pero, sin lugar a dudas, es un estilo musical negroide debido a las referencias sobre el tema durante toda la canción.

Otro elemento que habla sobre la cultura afroamericana estadounidense es el verso: «A las orillas del Mississippi». Como a lo largo de los capítulos anteriores se ha remarcado, durante varios siglos el río Mississippi fue utilizado como medio de comunicación y transporte entre las principales ciudades agricultoras del Sur de EUA, la mayor parte de las personas que habitaban en las cercanías del río vivían en cabañas y eran esclavos o agricultores libres y pobres. A pesar de la

---

<sup>186</sup> Recuérdese que incluso la palabra blues se usaba para referirse a algo demoníaco.

<sup>187</sup> Ortiz Oderigo, *op. cit.*, p. 25. Para comprender mejor esto ver en esta tesis el apartado de Blues.

emancipación, muchos negros permanecieron en el sur como trabajadores de campo o cargadores en los barcos que navegaban por dicho río. Incluso para finales del siglo XIX la población afroamericana era más numerosa que la blanca en varios territorios del Sur. La importancia del Mississippi era tal, que muchas bandas de jazz tocaron en los barcos de vapor que subían y bajaban por él.<sup>188</sup> El Mississippi se transformó en un ícono para los primeros artistas, y fue el pretexto de muchísimas composiciones musicales.

El estereotipo del artista negro estaba enmarcada por varios elementos, entre los que se encuentran el banjo y el río Mississippi; mostrados primeramente en los espectáculos de ministriles y posteriormente en las primeras partituras, en publicaciones propagandísticas, seguidas por el cine, la radio y la televisión.

Este tipo de personaje fue muy representado en películas; entre ellas se puede mencionar *Show Boat* (basada en la novela de Edna Feber, estrenada en 1927, y grabada para cine en 1929, 1936 y 1951); un musical que trata de una familia blanca cuyo trabajo consistía en presentar espectáculos en su bote. Muchos investigadores de musicales señalan que la historia de estos blancos es sólo un pretexto para remarcar las injusticias hacia los negros y su descendencia; como es el caso del personaje de Julie LaVern una blanca con ascendencia afroamericana, que por ello es expulsada del espectáculo y con un final trágico. En este musical se muestra la vida del negro asalariado, que labora en las plantaciones de algodón, con una vida miserable y explotada. Una de las canciones más representativas es *Old man river*,<sup>189</sup> la cual muestra el dolor y el miedo de un personaje afroamericano, además se hace el símil entre el río Mississippi y el Jordán; lo mismo hacían los primeros cantos espirituales de los esclavos, y heredado al góspel, como en la famosa canción *Roll Jordan Roll*, por mencionar sólo un pequeño ejemplo entre todo el repertorio musical.<sup>190</sup> El sujeto del musical es similar al de Soler, y aunque no se sabe con exactitud de qué habla la canción entonada por su personaje, y sería arrebatado sugerir que se trata de un canto de lamento, un espiritual, un blues, etc., la similitud entre ambos es indiscutible.

---

<sup>188</sup> Boeckman, *op. cit.*, p. 44. Knowles, *op. cit.*, pp. 63-64.

<sup>189</sup> La canción fue muy criticada por creerse que impulsaba al levantamiento de los negros; por ello fue alterada varias veces, fue hasta la versión de los años cincuenta que la verdadera letra se cantó tal cual estaba escrita. Michael Kanor, *Broadway: the American Musical*, New York, Bulfinch, 2004, pp. 118-119.

<sup>190</sup> Una versión de esta canción se puede escuchar en la película *12 years a Slave* dirigida por Steve McQueen, 2013.



Tal vez este negrito represente un *songster* que después derivó al *bluesmen*, individuos de tipo vagabundo que fueron de un lugar a otro interpretando su música con instrumentos simples como el banjo, la armónica y algunas percusiones improvisadas.

Las cañas, mencionadas en la composición, también forman parte de la imagen del negro norteamericano, sobre todo porque la principal industria en el Sur después de la Guerra de Secesión en muchas de estas regiones, fue la de la caña, como se dice anteriormente. Este producto junto con los otros elementos, dibujan la concepción de un tipo de negro que se encontraba en las mentes de la gente de las primeras décadas del siglo XX, lo cual, coincide con la fecha de creación de la canción.

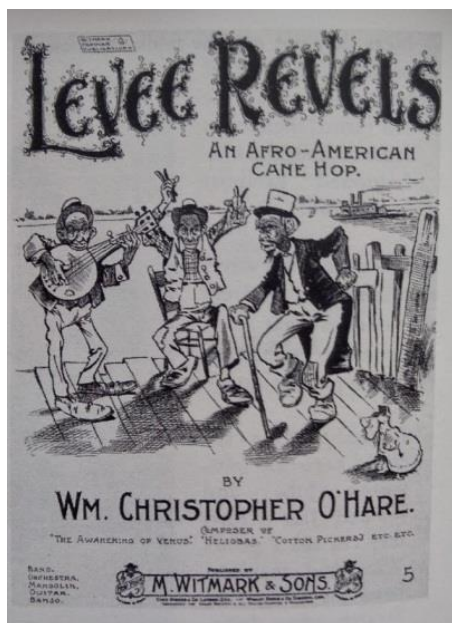


Ilustración 8. Esta imagen sirve para respaldar los párrafos anteriores acerca de la concepción del negro. Obsérvese los elementos estereotipados como el banjo, el baile, el río, etc.

«Sheet music cover of “Levee Revels” de William Cristopher O’Hare (1898). From the collection of Keith O. Snell»

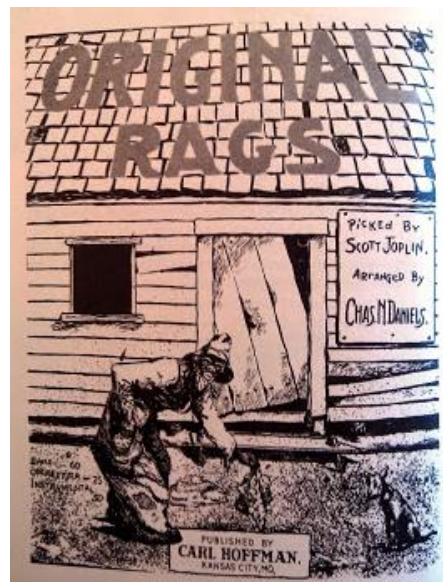
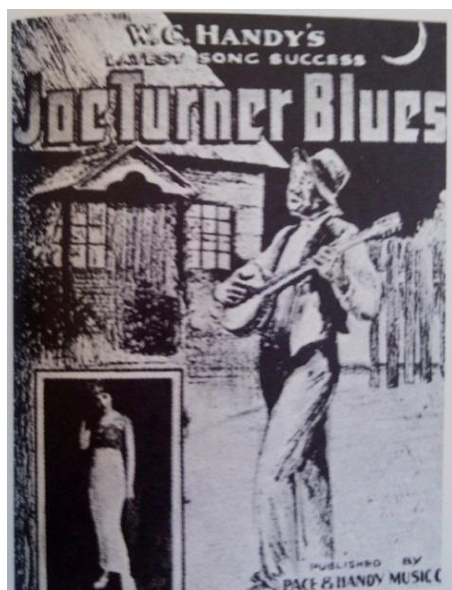


Ilustración 9. Imágenes que muestran la visión de cómo vivían y eran percibidos los negros a finales del siglo XIX.

Arriba: Portada de la primera composición publicada de Scott Joplin en 1899.



Izquierda: Portada de partitura de composición de W.C. Handy publicada en 1915.

### 3.2. *Negrito bailarín*

Esta canción combina ambos tipos de negro, el estadounidense y el caribeño, con el estilo musical de un foxtrot:

Si sospechas qué traigo aquí  
será todo para ti.  
Dulce no es, fruta no es,  
nieve tampoco es.

Si me dices lo que será,  
te pertenecerá.  
Piensa despacito  
para adivinar.

Abre la caja,  
es un juguete  
de hoja de lata  
para ti.

*Un negrito bailarín  
de bastón y con bombín,  
con clavel en el ojal,  
pero que se porta mal*

*–¡Ey, amigo!, lo compré  
para ver bailar a usted...,  
¡Perezoso, mueva los pies!*

*Dale cuerda  
y ya verás  
cómo se acuerda  
y puede bailar...*

*–Morenito, ¡vamo a ver  
si por fin se anima uste,  
y no' baila algo de tap!  
[Estrillo]*

El foxtrot fue una forma musical derivada de la danza, muy popular durante las primeras tres décadas del siglo XX; fue una gran influencia para la música de estas épocas. Tiene sus orígenes en el *one-step*, *two-step* y el ragtime. «*The basis of them was a slow gliding walk at two beats per step and a fast trot at one beat per step. The tempo varied between 30 and 40 bars per minute*». <sup>191</sup> Su composición está basada en un compás regular de 4/4 generalmente.

---

<sup>191</sup> «La base de ellos fue un paseo de deslizamiento lento en dos golpes por paso y un trote rápido en un tiempo por paso. El tiempo varió entre 30 y 40 compases por minuto.» El foxtrot obtiene y provee elementos de otros

Gabilondo Soler está cerca de esta época, y debido a la posibilidad de acceder a lo extranjero, crea su propio «negrito bailarín» de tap. La moda fue tan importante, que Elisa Ramírez cuenta sobre esa época y la influencia en Soler:

La moda musical de aquellos tiempos estaba dictada por la radio y el cine. En casi todas las películas había música y en los centros nocturnos con espectáculos se bailaba según la moda. En la Avenida San Juan de Letrán –que hoy se llama Eje central– vendían negritos de cuerda, iguales a los bailarines de los cabarets y las películas.<sup>192</sup>

En la compilación de canciones se señala que –al contrario de lo dicho por Elisa– gracias a la popularidad de esta canción fue que se fabricaron los juguetes de cuerda.<sup>193</sup> Si fue antes o fue después, tanto el juguete como la canción responden a una moda del tiempo por el espectáculo de los negros durante las primeras décadas del siglo XX, como bien se ha podido percibir a lo largo del capítulo anterior.

El autor probablemente recibió la influencia de estas prácticas cuando viajó a Nueva Orleans en 1926, cuna del espectáculo; aunque también se pudo ver influenciado por los medios de comunicación que promovían estos personajes. Ya sea lo primero o lo segundo –seguramente fueron ambos–, lo cierto es que el personaje del *Negrito Bailarín* es el resultado de la imagen colectiva de la sociedad, cultivada durante siglos, sobre todo durante la popularización de los espectáculos de *blackfaces*, y tomada por los medios de comunicación y la publicidad para establecer un arquetipo del negro.

Mucha de la moda de la época fue dictada por los artistas de Hollywood. Mendes dedica varios apartados en su libro sobre este tema, señalando que la moda de Hollywood fue una gran influencia durante la década de los treinta, en donde se

---

tipos dancísticos como el *shimmy*, el Charleston y el *black bottom*. *Grove's dictionary of music and musicians*, *op. cit.*, p. 738. Varios autores coinciden en que el foxtrot tiene sus orígenes dancísticos en la pantomima de los animales que realizaban los negros.

*Two-step*: «diseño más popular de baile social ca. 1893-1913. Inicialmente en 6/8 y asociado con la marcha.» Edit. Randel, *op. cit.*, p. 1056.

*Shimmy*: Creada en la década de 1920, consiste en el movimiento o sacudimiento de todo el cuerpo. Fletcher, *Op. cit.*, p. 128.

Charleston: Danza popular en 1920. Su nombre deriva de Charleston al sur de Carolina, en donde fue muy popular. Consiste en el movimiento de pies y rodillas, intercambiándolas, Fletcher, *op. cit.*, p. 28.

*Black bottom*: Basado en las danzas africanas, sustituyó al Charleston en forma y popularidad. Se baila basado en la síncopa, Fletcher, *op cit.*, p. 27.

<sup>192</sup> ¿Y quién es ese señor?: *Antología ilustrada de un grillo fabulista y cantador*, textos Elisa Ramírez Castañeda, pról. Emilio Carballido, canciones Francisco Gabilondo Soler, México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, Coordinación Nacional de Desarrollo Cultural Infantil, Dirección General de Publicaciones, Instituto Veracruzano de la cultura: Gabsol, 2000, p. 88.

<sup>193</sup> Manuel Mejía, *Negrito Sandía, Canciones completas de Francisco Gabilondo Soler*, *op. cit.*, p. 261.

adaptó mucha de la moda inglesa y sobretodo francesa.<sup>194</sup> El negrito de Soler es un típico personaje de las películas estadounidenses y del teatro de Broadway.

Volviendo al tema del arquetipo del negro, como se ha dicho con anterioridad, durante varios siglos se propagó la idea de que los negros eran bailarines y músicos –ya fuera cantantes, percusionistas, bailarines, etc.– innatos, muy a pesar de su tosquedad y malas costumbres, también producto de su naturaleza.<sup>195</sup> A lo largo del siglo XX esta idea continuó por varias décadas, y creció ante el desarrollo que tuvieron los afroamericanos hacia las artes planteadas. Como se ha demostrado en esta tesis, este impulso artístico no es sino la necesidad por la supervivencia o como medio de expresión. Varios autores concluyen que este desarrollo procede de varias fuentes, en principio de sus raíces dancísticas y musicales durante sus festividades y rituales provenientes desde sus días en África, bien se sabe que dicha cultura basa muchas de sus costumbres cotidianas en la expresión artística, como señala Ortiz: «En África todos bailan con un propósito, casi siempre alegórico o fantástico»;<sup>196</sup> luego, producto de su miseria, explotación y, posteriormente, de sus insuficiencias económicas, es decir, utilizan el baile y la música como medio de distracción y hasta de protesta.

Si bien en África fue muy cultivado el arte, durante varios siglos los negros la utilizaron junto con su música como una forma de aligerar sus penas y sus cargas laborales y personales, así como tener un mayor contacto con sus raíces.

Terminada la Guerra de Secesión y proclamada la Abolición de la esclavitud, un sin número de negros perdieron sus trabajos y fueron expuestos a un mundo hostil y segregacionista. Sin tener conocimiento de la producción industrial y las nuevas máquinas, cada día más populares y necesarias para el crecimiento de la nación estadounidense, tuvieron que adaptarse y buscar maneras de sobrevivir. Fue así como muchos negros con necesidades básicas, o bien para conocer el mundo, se lanzaron a viajar por Norteamérica con lo único que conocían y podían desempeñar, el arte callejero. Carpentier señala con referencia a que mayor número de negros se dedicaron al oficio musical en Cuba durante los siglos XVIII a XX:

---

<sup>194</sup> Valerie Mendes y Amy de la Haye, *20th century fashion*, London, Thames and Hudson, 1999, pp. 87-88.

<sup>195</sup> Varios autores plantean los estereotipos en el famoso libro de H. Beecher Stowe, *La cabaña del tío Tom*, México, Editores Mexicanos Unidos, 2000; uno de ellos es el pequeño Harry, vendido por sus facultades como bailarín y cantante, y conocido por su amo como *Jim Crow*, el mayor personaje de este arquetipo negro.

<sup>196</sup> Ortiz, *Los bailes y el teatro de los negros*, p. 189. El autor plantea las costumbres de los africanos de bailar y tocar música para muchas de sus celebraciones religiosas y cotidianas.

[...] el oficio de músico no resultaba del todo envidiable, por la inestabilidad y la pobreza que a sus actividades se unían. [...] De ahí que el blanco, privilegiado en la elección de oficios, volviese las espaldas a una profesión peligrosamente insegura.

Para el negro, en cambio, el problema se planteaba de muy distinta manera. Estándole vedadas la judicatura, la medicina, la carrera eclesiástica y la administrativa, en sus mejores cargos, la música, constituía, para él, una profesión muy estimable, por haberse situado en el tope de sus posibilidades de ascenso en la escala social.

[...] si tantos negros vegetaban en el hampa con un tambor sobre el vientre, mucha culpa de ello recaía sobre el blanco, que los tenía siempre relegados a una condición subalterna, dados a oficios ínfimos, [...] La politiquería de los primeros años de la República, que nada hacía por mejorar la cultura y la condición social del negro, favorecía sus vicios cuando de algo podían serle útiles.<sup>197</sup>

Así como en Cuba, en Estados Unidos el oficio de la música también significó una oportunidad para el negro de alejarse de las duras labores del campo, y obtener una mejor posición social, o como única alternativa de sobrevivencia. Al popularizarse su figura gracias a los ministriles durante las últimas décadas del siglo XIX, las compañías y artistas afroamericanos crecieron. Si se observa, el blues, la música más interpretada y escuchada por afroamericanos, es consecuencia de estos hechos y de las migraciones masivas hacia el norte. Esta efigie fue sumamente popularizada por los espectáculos, la radio, el cine y la televisión a lo largo de las primeras décadas del siglo XX; y es justamente ese negrito el que presenta Gabilondo Soler, un negrito bailarín, un negrito que baila no otra cosa, sino un baile cuyas raíces provienen de las tendencias africanas y tan común entre los mismos, el tap. La efigie de Bill Robinson “Bojangles”, al ser tan popular en la cultura estadounidense de las primeras décadas del siglo XX, es uno de los tantos ejemplos de este arquetipo del bailarín negro.



**Ilustración 10.**  
**Bill Robinson**  
**“Bojangles” (1878-1949)**



<sup>197</sup> Carpentier, *op. cit.*, pp. 138 y 231.

Otros elementos que son producto del estereotipo del negro en *Negrito Bailarín* están cuando subraya que «se porta mal» y es «perezoso», características aportadas como parte de su forma de ser natural según las creencias populares; impuestas desde la esclavitud debido a la conveniencia de degradarlo como ser vivo, e incluso no aceptar su humanidad, con el único fin de continuar explotándolo. Defendidas por quienes intentaron mantenerlo al margen de la vida cotidiana, heredado de múltiples posturas que comienzan con la instauración de la esclavitud, continúan y se difunden hasta muchos siglos posteriores.

Acrecienta la teoría acerca del estereotipo del afroamericano la frase de la canción: «Un negrito bailarín/ de bastón y de bombín/ con clavel en el ojal,/ pero que se porta mal». El «pero» me hace pensar que no importa si el negrito se viste según la moda elegante de la época –de esto se hablará más adelante–, porque sigue portándose mal y siendo «perezoso», según las características básicas de cómo era un negro.

La vestimenta de este personaje resalta mucho el período. Durante el siglo XIX, los negros eran representados con ropas muy llamativas y coloridas, hasta fueron consideradas ridículas –todo tenía relación con la visión sobre ellos–, fue así como el negro y el *blackface* de la farándula tomaron también algunos de estos elementos para su vestimenta. Conforme avanzaba el siglo XX, y los negros inundaban las ciudades y los espectáculos, buscaron la manera de acercarse más a la cultura blanca, mucho en afán de renegar la segregación y algunos, incluso, sus orígenes. Sus vestimentas fueron prueba de ello, el negro de Broadway y luego de Hollywood, ya no era un personaje de colores llamativos, sino uno con una vestimenta típica de la época, o incluso hasta lo más formal posible. En la canción no se menciona si el negrito vestía exactamente un traje, sin embargo, debido a la alusión del bombín, el clavel en el ojal y el bastón, se puede concluir que este personaje poseía un traje o un frac, común entre algunos artistas y bailarines. Dejando a un lado si la indumentaria es frac o traje, cada elemento mencionado es parte no sólo de una moda de la época, sino también tiene relación con el personaje del negro, específicamente, el artista escénico.





**Ilustración 11.**

Izquierda: Fred Astaire. Escena de la película *Top Hat* de 1935.

Abajo: Actores de minstrel *blackface*. Tomada entre 1879-1880 aproximadamente.

El bastón fue un elemento muy de moda en los sectores altos de la sociedad. Sobre las modas de 1800 a 1900 aproximadamente, Benítez y Laver establecen respectivamente: «Los caballeros más distinguidos andaban con sus fracs negros o de color o botón dorado, bastón de puño de oro y borlas [...] Estaba de moda llevar bastón, y ningún hombre bien vestido salía a la calle sin él; mientras las espadas caían en desuso».<sup>198</sup> El bastón, como alguna vez lo fue la espada, era símbolo de virilidad y estatus social. El bastón fue parte de la indumentaria de aquellos que se jactaron de poseer una clase alta o como símbolo de jerarquía todavía a comienzos del siglo XX, pero conforme avanzaba el siglo perdía popularidad como adorno, y se vulgarizaba su uso, sobre todo para los artistas que lo portaban. Muchos comediantes y bailarines usaron el bastón como sátira, o como elemento de adorno para sus interpretaciones.

La flor en el ojal o un pañuelo, también fue parte de la vestimenta de una persona que vociferara cierta elegancia.

---

<sup>198</sup> James Laver, *Breve historia del traje y la moda*, apéndice y traducción de Enriqueta Albizua Huarte, Madrid, Cátedra, 1989, p. 163. Más sobre el tema en José Benítez, *El traje y el adorno en México 1500-1910*, Guadalajara, Jal., Marcelino García Barragan, 1946, p. 154.

El sombrero es un tema muy peculiar. En principio porque ningún hombre que se jactara de ser respetable podía salir sin sombrero, esto durante las décadas del siglo XIX y principios del XX.<sup>199</sup>

El bombín fue creado en 1850 por la compañía Lock and Co. London, y fue muy popular en la sociedad; sin embargo, durante esta época no era el sombrero más apto para quien alardeara de una gran posición, y mucho menos para ciertas reuniones sociales.<sup>200</sup> El bombín, cuya popularidad aumentó en las primeras décadas del siglo XX, en un inicio era más un sombrero para la vida cotidiana o ciertas ocasiones especiales, también de gente con cierta posición social. Según McDowell, fue hasta después de la Primera Guerra Mundial, entre 1915 y 1930, que el bombín, en algunas circunstancias, toma el lugar del sombrero más distinguido entre la sociedad alta desde las últimas décadas del siglo XIX, es decir, el sombrero de copa.<sup>201</sup>

Para ciertos personajes cómicos, entre los que destacan Chaplin, el bombín se volvió su elemento distintivo. Muchos autores señalan que fue en la década de los 20s que Chaplin popularizó tanto este sombrero. Tal vez el significado que este actor brindó al sombrero sea clave para comprender el utilizado en el negrito de Soler:

*[...] it represent the pathetic vulnerability of the man whose dignity derives from his hat. Cupled with his shabby suit, crooked walking stick and absurdly 'cocky walk', Chapin's bowler signalled to cinema audiences that here was an embattled little man using his hat to give him solidity and importance.  
[...] bowler: boring, arrogant, repetitive [...] But on Charlie Chaplin's head, it's a skyrocket, a party –no matter that it's always exclusively black, it becomes a kaleidoscope of colorful ideas, a vase filled with a flower– girl's violets, a thing of hope.*<sup>202</sup>

---

<sup>199</sup> El sombrero «*was part of the uniform of male power an superiority*» (era parte uniforme del poder y superioridad masculina). Colin McDowell, *Hats: status, style, and glamour*, London, Thames and Hudson, 1997, p. 62.

<sup>200</sup> «[...] *unlike the top hat, the bowler was a hat for the masses.*» (a diferencia del sombrero de copa, el bombín era un sombrero para las masas.) Adele Campione, *Men's Hats = Il cappello da uomo*, trad. Joe McClinton, San Francisco, Chronicle, 1995, p. 15. La autora señala que para finales del siglo XX la clase trabajadora prefería el *derby* o *bowler*, es decir, el bombín; pero para comienzos del siglo XX el bombín remplaza al sombrero de copa, dejando a este último para ocasiones sumamente formales, y convirtiendo al bombín en un sombrero formal, pp. 141-142.

<sup>201</sup> McDowell, *op. cit.*, p. 221. Más sobre el bombín, su creación y sus usos p. 66-69, 76 y 113.

<sup>202</sup> «[...] representa la vulnerabilidad patética de un hombre cuya dignidad se deriva de su sombrero. Junto con su traje raído, su bastón torcido y su absurdo “caminar arrogante”, el bombín de Chaplin señala a las audiencias de cine que aquí está un pequeño hombre asediado que usa su sombrero que le da solidez e importancia.» *Ibid.* p. 66

«[...] el bombín: aburrido, arrogante, repetitivo [...] Pero en la cabeza de Charlie Chaplin, es un cohete, una fiesta



Quizá muchos artistas utilizaron el bombín con los mismos fines que formuló Chaplin, proveerse de importancia en una sociedad con una amplia necesidad de aceptación y arrogancia, reflejada no sólo en sus conductas, sino también en su forma de vestir. Tal vez el negro de los espectáculos buscó homogeneizarse con la cultura de los blancos, tratando de portar elementos que lo igualaran a una sociedad que de antemano lo despreciaba y lo utilizaba sólo con fines de entretenimiento. La ropa, según algunos autores, fue una manera en que los afroamericanos se trataban de diferenciar de los blancos (de ello la amplia historia del vestido afroamericano tan llamativo), o al contrario, buscaban homogeneizarse; aunque muchas veces su economía no se los permitía, era lo único que no prohibían las leyes de *Jim Crow*.<sup>203</sup>

Este negro que se uniformaba lo más elegantemente posible, para demostrar que un negro no era lo despreciable que muchos se empeñaban por señalar. Quizá estos artistas simplemente veían las modas de la época y las portaban con la finalidad de acercar al público blanco. Si es una parodia, una señal de desesperación para demostrar «¡Hey, miren, soy igual a ustedes!», o simplemente el reflejo de una moda, lo cierto es que el negrito de Soler, seguramente sin que él se lo propusiera, se viste como un afroamericano que vive en una época en donde se le aclama por su arte, pero se le desprecia por su color de piel; mientras propaga una serie de estereotipos sobre sí mismo, así como un sinfín de características de los artistas escénicos.

El por qué sostengo que este negrito es una fusión del estadounidense con el caribeño es por su forma de hablar, tema que se expondrá en el siguiente apartado.



#### Ilustración 12

Izquierda: Charles Chaplin en su personaje principal, el cual debutó en 1914 y se convirtió en ícono de las primeras décadas del siglo XX.

Derecha: Al Jonson vestido como *blackface* en *The Jazz Singer* de 1927. Nótese que posee una vestimenta similar a la que describe Soler en su composición.



—no importa que siempre sea exclusivamente negro, se convierte en un colorido caleidoscopio de ideas, un jarrón lleno de flores— violetas para mujeres, algo de esperanza.» Campione, *op. cit.*, p. 127

<sup>203</sup> Más sobre el tema de la diferenciación y homogenización según la vestimenta a través del siglo XX: Susan Kaiser, Leslie Rabine, Carol Hall y Karyl Ketchum, “*Beyond Binaries: Respecting the improvisation in african-american style*” en *Black style*, edit. Carol Tulloch, London, V & A, 2004, pp. 48-67.

#### 4. NEGRITO CARIBEÑO

Antes de hacer el análisis canción por canción, es necesario establecer ciertas relaciones en común. Las primeras son los estilos musicales, los cuales pertenecen a algún género relacionado con elementos africanos, como se puede ver en el capítulo anterior; y la segunda es el habla de varios de estos personajes que remonta a un estilo peculiar de zonas caribeñas y tropicales.

A continuación se enlistarán los nombres de las canciones con su respectivo estilo musical y la fecha de creación; como se puede comparar, también coincide con las fechas y evoluciones musicales, así como las modas descritas en el capítulo segundo de esta tesis.

- *Negrito Sandía* (Danzón, 1934)
- *Cocuyito playero* (Danzón, 1935)
- *Tierra caliente* (Danzón, 1936)
- *Cucurumbé* (Danzón con rumba, 1936)
- *Cristóforo* (Sin descripción, 1942)
- *Cleta Dominga* (Danzonete, 1945)
- *Teté* (Danzón/ rumba, puente musical mambo, 1950)
- *El herrero tropical* (Sin descripción, 1954)

Sólo cabe retomar de manera breve lo referente a las modas y creación de los estilos musicales.

El danzón fue creado a finales de 1800 en Cuba, proveniente de las contradanzas francesas y los bailes de origen africano; popular principalmente desde 1920 en salones de baile. Se estableció en Veracruz como uno de los principales estilos del territorio.

La rumba –de origen popular cubano a finales del siglo XIX, cuando se extendieron los salones de baile y los estilos musicales y artísticos tropicales– fue muy utilizada en el cine mexicano, reconocida en películas de rumberas que tuvieron su auge entre 1940 y 1950. Este estilo se mezcló con otros debido a su rítmica y la riqueza musical que aporta. Pulido Llano menciona al respecto de la popularidad y auge del género en México:

La asimilación de los estereotipos de negro y la mulata cubanos como recursos escénicos en el cine mexicano de los años cuarenta y cincuenta permitió el desarrollo de la temática de “lo tropical” y “lo exótico”, manteniendo el sentido de extranjería de estos personajes.<sup>204</sup>

El danzonete es la mezcla de dos estilos musicales exponentes de la cultura cubana, el son y el danzón. El son adquirió sus características más formales y mayor aceptación en todo el público a partir de la década de 1920. Aunque el son entró desde el teatro de bufos cubanos a finales del siglo XIX, fue más aceptado e incluido en los salones de baile en México entre 1920 y 1950; con su creación, el danzonete también entró en la escena de películas y centros de baile.

El mambo surge de varios estilos emparentados con los de herencias africanas, principalmente el danzón y el son, a finales de 1930. Muy popular en salones de baile, centros nocturnos y espectáculos durante 1940 a 1950 aproximadamente.

Con estas breves relaciones se puede establecer cómo Gabilondo Soler plasmó no sólo la moda de su época, sino que la relacionó con sus raíces africanas gracias a la aparición del negro como personaje central de dichas canciones, con ciertas características que determinan la visión del afroamericano de la época.

#### 4.1 Habla y fonética caribeña

Muchas de las canciones incumben a este tema, cuando Soler crea sus canciones simplemente tomó un elemento común entre la población veracruzana, y gran parte de la de las costas mexicanas y latinoamericanas; es decir, su forma de hablar. Toma pocas características, comparadas con las tantas que hay que atañen lo afroamericano. A continuación se enlistarán estas palabras canción por canción:

- Cocuyito playero: “oscurida”, “lú”, “Veracrú”.
- Negrito bailarín: “usté”, “vamo”.
- Cristóforo: “fóforo”, “doh”, “mah”, “Veracrú”, “lú”, “pa’ fuma”
- Tierra caliente: “pa’ trabajá”, “cansá”, “na”

---

<sup>204</sup> Pulido Llano, *op. cit.*, p. 120.

Casi todas las palabras poseen el rasgo más común entre la población cubana, veracruzana y caribeña; es decir la omisión de 's', 'r' y en algunos casos 'd' a final de palabra; otro rasgo es la aspiración preconsonántica, también muy común, en el caso de «fóforo».

Estas características tienen una particular relación con lo afroamericano, no por nada regiones cuyas poblaciones que son mayormente de orígenes africanas como las zonas tropicales y costeras, poseen estas estructuras lingüísticas en común. Tanto Lipski como López Morales realizan un preámbulo que describe la presencia africana en América, señalando los principales puertos de descarga de esclavos, entre los que destacan Veracruz, La Habana, etc. El primer autor menciona varios escritores y cantos que reflejan estas formas de habla afro-hispana. Sin embargo, este debilitamiento de dichas consonantes finales ya se encontraba presente en el sur de España y en las Islas Canarias, lo cual descarta el elemento africano, aunque no del todo. Lipski señala:

La coincidencia de la reducción consonántica con la presencia de esclavos africanos, en principio, puede explicarse como un efecto secundario, dado que la mayoría de los africanos trabajaban en las plantaciones o en las ciudades costeras, y aprendían, por tanto, variedades regionales del español en las que predominaba ya la reducción. Si a ello añadimos el hecho de que en todas las variedades del español la reducción consonántica es más frecuente entre los estratos socioeconómicos más bajos, que constituyeron los modelos lingüísticos más al alcance de los africanos que adquirirían el español, la ecuación es completa.<sup>205</sup>

También el siguiente párrafo concluye de manera breve cómo las tendencias ya existentes en el español se enfatizan con lo afroamericano, sin ser los anteriores los creadores:

La contribución africana a la pronunciación hispanoamericana se acepta generalmente como un mecanismo que favorece el desarrollo de cambios ya iniciados y que cuenta con antecedentes previas. [...] El influjo africano, aunque no exento de controversias, se acepta en las siguientes manifestaciones: [...] el debilitamiento de las consonantes finales de sílaba, especialmente *-l, -r, -s*.<sup>206</sup>

Es decir, si bien el debilitamiento y pérdida de consonantes –entre las que sobresale la 's'– no es propiamente africana, si aumenta sus posibilidades de perderse o

---

<sup>205</sup> John M. Lipski, *El español en América*, trad. de Silvia Iglesias Recuerdo, Madrid, Cátedra, 1996, p. 146.

<sup>206</sup> Alfredo I. Álvarez, *Hablar en español*, Oviedo, España, Nobel: Ediuno, 2005, p. 133.

debilitarse en contacto con la forma de habla de esta cultura, y mucho más cuando la distinción de clases se hizo tan presente durante la colonia y épocas posteriores. Los negros, al corresponder a un estrato social bajo, y con sus tendencias fonéticas, no tenían el cuidado de no suprimir estas consonantes. No obstante, gracias a no poseer el espectro completo, y ser elementos ya presentes desde antes de que el africano interviniera en el español, esta supresión, junto con otras tantas características lingüísticas, no pueden ser aceptadas como ejemplo de la existencia de los negros; aunque su presencia sí contribuye al proceso fonológico, gracias a la interacción lingüística entre lenguas africanas y el español.

La reducción de 's' a final de palabra habla mucho del contexto social de las canciones. Según Lipski la reducción de esta consonante, particularmente en Veracruz y Cuba, es más habitual entre los estratos socioeconómicos más bajos, en específico los del Caribe. Es decir, es muy probable que el autor retratara uno de tantos estereotipos del negro que los enmarcan en las clases sociales más bajas; como parte de una cosmovisión la cual colocaba al negro como un ser inferior, heredada durante siglos y plasmada una y otra vez. Esta forma de habla es muy común entre la población caribeña y ciertas regiones costeras latinoamericanas, sin importar la clase social a la que pertenezca el hablante; no es arbitrario que durante siglos la mayoría de la población de esas regiones tuviera raíces africanas, y esa herencia y la mezcla entre razas homogeneizaran el habla, fenómeno retratado por Soler.

Volviendo al tema lingüístico, en el caso de la canción de Cristóforo, se encuentran las palabras "doh" y "mah", según están escritas en el libro de canciones; varios autores concuerdan que estas no corresponden a una eliminación, sino más bien una aspiración de la 's', esto es consecuencia del debilitamiento al pronunciarla, que más tarde evolucionará en la pérdida total en algunos de sus casos y en algunos territorios.

Álvarez señala que la pérdida de *r* es el resultado de la confusión que provoca la alternancia entre *l* y *r* en varias regiones, por ejemplo «*sarto* por salto, *rectol* por rector». Este fenómeno, también conocido como rotacismo, finalmente puede terminar en la pérdida total de ambos fonemas. Según el mismo, es muy común en el habla popular de Hispanoamérica, pero sobre todo en las costas.<sup>207</sup>

---

<sup>207</sup> *Ibid.* p. 136.

La eliminación de las sílabas “da” y “ra” en las palabras nada y para es mucho más complicado de resolver; diversos investigadores lo relacionan con un asunto cultural y social que no está tan emparentado al tema afroamericano. Alfredo Álvarez lo relaciona con un vulgarismo que no tiene que ver con «el acortamiento de palabras mediante apocope de sonidos o sílabas finales» que se considera normal y aceptada, como el caso de las palabras san(to), metro, primer(o), tele, etc.<sup>208</sup>

Sobre estas elisiones y aspiraciones, se puede concluir que provienen de dos fuentes, la primera el español propio de cierta región, y luego la tendencia africana de suprimir ciertos sonidos. Los negros permanecieron durante siglos a las clases sociales bajas, por ello no resulta extraño que estas tendencias lingüísticas estén relacionadas con regiones con un índice poblacional alto de razas negras.

#### 4.2 *Negrito Sandía*

Una de las canciones más controversiales respecto al tema de los negros es ésta, denota mucho de la visión y el maltrato a los afroamericanos, como se demostrará más adelante.

Te contaré la historia  
muy triste de recordar,  
que trata de un negrito  
con cara angelical;

pero según memoria,  
al aprender a hablar,  
salió más deslenguado  
que un perico de arrabal.

*Negrito Sandía,  
ya no digas picardías,  
Negrito Sandía,  
o te acuso con tu tía.*

Y mientras ella te va a agarrar,  
en los cajones he de buscar  
una libreta para apuntar  
los garrotazos que te va a dar.

Con el palo que utiliza  
el castigo te horroriza.

---

<sup>208</sup> *Ibíd.* p. 116

Y después de la paliza  
me voy a morir de risa.  
[Estríbillo]

Y sigue aquí el cuento,  
tan triste de repetir,  
de aquel negrito lindo  
igual a un querubín;

por su comportamiento  
consejos yo le di,  
y como buen ingrato  
los guardó en un calcetín.

Negrito Sandía, mareas  
cuando dices tonterías, tan feas  
y te sale, ¡cataplum!, de la boca  
una culebrita loca.

El día que seas mayor de edad,  
y te presentes en sociedad,  
serás grosero y descortés  
cuando discutas con un marqués;

Pues siguiendo tu costumbre  
hablarás echando lumbre.  
Además de buena gana  
te echarán por la ventana  
[Estríbillo]

El primer elemento a revisar es el nombre, o bien, la designación de este personaje: *Negrito Sandía*. La denominación resulta controversial porque recuerda un estereotipo planteado por varios escritores, resumido en varias imágenes y en estas frases:

*African Americans were depicted as lazy, dishonest, violent, greedy, sexually promiscuous thieves and watermelon eaters.*

*The images on sheet music covers often portrayed the lyrics or characters described in the text, varying from "neutral" images of flowers and trees to portraits of African Americans with big lips and bulging eyes dancing or eating watermelons.*<sup>209</sup>

---

<sup>209</sup> «Los afroamericanos fueron representados como perezosos, deshonestos, violentos, codiciosos, sexualmente promiscuos, ladrones y comedores de sandía.

Las imágenes en las cubiertas de partituras retratan a menudo las letras o características descritas en el texto, que van desde imágenes "neutrales" de flores y árboles a los retratos de afroamericanos con labios grandes y ojos saltones, bailando o comiendo sandías.» Harer, Ingeborg "Ragtime" en *African American music: An Introduction*. Edit. Mellonee V. Burnim and Portia K., New York, Routledge, 2006, pp. 127 y 128.

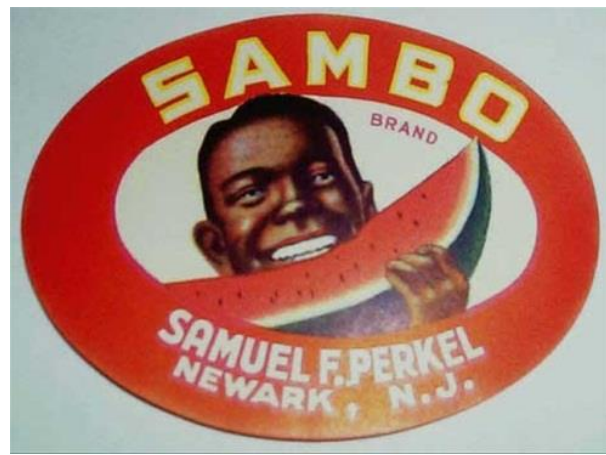
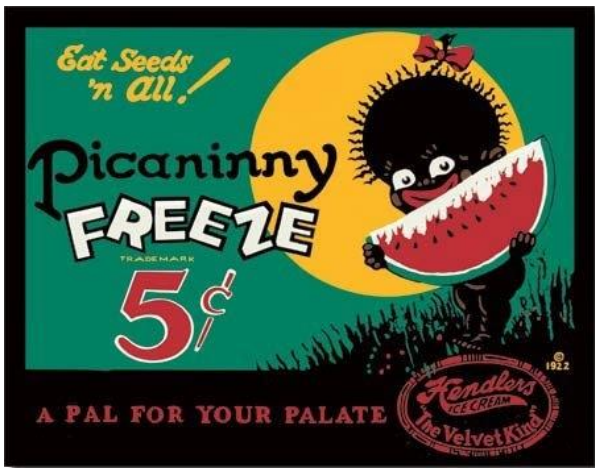


Ilustración 13. Imágenes de dos productos populares por la década de 1920 aproximadamente.

Durante siglos, alrededor del mundo, la imagen del negro estuvo emparentada con esta fruta tropical; esto se propagó con el crecimiento de la industria, los medios de comunicación y la mercadotecnia desde mediados del siglo XIX. Para las primeras décadas del siglo XX muchas industrias y productos engrandecían la imagen del negro, sacando posters, logotipos, comerciales, etc. que mostraban los estereotipos del negro con ojos saltones, boca grande, bebedores, bailarines, sirvientes innatos, portando indumentaria y ropa con los colores de las sandías, etc.

Esta tipología del Negrito Sandía coincide con la actitud del personaje de Soler; el negrito no deja de decir «groserías», «picardías», «tonterías», «le sale ¡cataplum! de la boca una culebrita loca» y habla «echando lumbre»; todos ellos, sinónimos del lenguaje utilizado por el negrito, repleto de palabras toscas, descorteses e irrespetuosas, según la convención cultural y social del lenguaje.

Como bien se puede intuir por lo planteado durante todo este texto, la sandía junto con el lenguaje mal hablado y su actitud de «buen ingrato» —como dice la canción—, encajan perfectamente en el estereotipo del afroamericano; sin embargo contrastan con dos elementos relacionados entre sí, la «cara angelical» o de «querubín».

A pesar de ser mal hablado, este negrito posee el rostro de un ser divino, según la cosmovisión cristiana y las imágenes de artistas que plasmaron a estos con una singular hermosura por ser los mensajeros y ayudantes de Dios. El querubín se representa con un rostro de bebe o niño, el ángel casi siempre es representado como un adulto con grandes alas. Esta hermosura, gracias a que el occidente —más



específicamente, Europa— dominó en América, está relacionada con los cánones de belleza en dicho continente.

Esta dualidad entre un ser hermoso y un negro mal hablado aporta mucho acerca de la época y la visión que se poseía de él; por un lado el negro malo y por el otro el bueno –según los estándares sociales–, o aquel que sólo poseía atributos aparentemente buenos. Como se ha de recordar, en esta época se luchaba por no discriminar al negro, y hasta reconocer sus cualidades, como lo hacían muchos pensadores y artistas cubanos tratando de restablecer la figura del negro como creador y parte esencial de la cultura americana. Sin embargo, también existía la imagen ancestral y persistente de los territorios sureños de Estados Unidos, empeñada en denigrarlo y demostrar no sólo su baja categoría, sino todas sus características salvajes e irracionales enlazadas con su naturaleza, y reflejadas en sus formas de vida y leyes segregacionistas.

El *Negrito Sandía*, como toda la obra de Cri Cri, es el reflejo de una serie de creencias y costumbres de las primeras décadas del siglo XX, heredadas desde muchos siglos atrás e impuestas a la sociedad gracias al intercambio cultural entre las diversas naciones.

### 4.3 *Cocuyito playero*

Este danzón es un importante retrato de Veracruz, que relaciona la presencia del negro en dicho territorio, como se demuestra en el primer y segundo capítulos de esta tesis.

¿Quién va por la *obscuridá*?... ¡Ea, ea, eh!

La noche cayó,  
por todas partes sólo hay *obscuridá*  
la noche cayó,  
y ya no vemos para donde caminar.

Negrito, ven junto a mí,  
pues hace rato que te perdí  
y si es de noche has de saber  
que a los negritos no puedo ver.

*Cocuyito playero,  
ilumina el sendero  
con tu linterna de plata,  
dame lú...*

*Cocuyito playero,  
tú sabes que te quiero,  
¡llévame a mi casita  
en Veracrú!*

La noche cayó,  
y todo está mucho más negro que el carbón;  
hay que comprender  
que ni siquiera mis narices puedo ver.

Negrito, ven para acá,  
Agarra fuerte mi cinturón,  
Pero camina, no hay que jalar,  
Porque me expones a un tropezón.  
[Estríbillo]

Gabriel Zaid cometa acerca de la canción: «Un negrito que conoce la playa guía a un pasante perdido en la noche. Sus ojos blancos destacan en lo negro. Son como linternas de plata, como cocuyos en la oscuridad.»<sup>210</sup>

Elvira Desachy-Godoy señala:

El poema habla de la nostalgia de un individuo por regresar a su tierra. La voz narrativa en primera persona se dirige directamente a un cocuyito negro o luciérnaga el cual personifica a un amigo y guía del poeta. Este le pide iluminar el camino para regresar a su casa. [...]

En los versos siguientes la voz lírica retoma la descripción inicial e intensifica el ambiente nocturno. Usar recursos literarios como la comparación hiperbólica “más negro que el carbón”; la fórmula de obligatoriedad “hay que”, y el fin humor causado por la hipérbole, cuando lo oscuridad y líder de ver hasta la propia nariz; o cuando el cocuyo es capaz de jalar un cinturón, resaltando el carácter lúdico del escena.<sup>211</sup>

Todos los elementos aludidos por la autora hacen una relación entre lo negro y la noche y, quizá, sobre el afroamericano, como se verá más adelante.

El hecho de nombrar «negrito» al cocuyo resulta muy peculiar, porque tal vez esto genera una correlación con la presencia afroamericana en Veracruz; mucho más porque es este personaje quien lo puede regresar a su «casita», es decir, conoce bien el camino, y sólo alguien que conozca bien el lugar podría guiarlo entre

---

<sup>210</sup> *Cocuyito playero*, en *Canciones completas de Francisco Gabilondo Soler Cri-Cri*, op. cit., p. 132.

<sup>211</sup> Elvira Desachy-Godoy, *Cri-Cri: El mundo creativo de Francisco José Gabilondo Soler*, Nuevo México, The University of New Mexico, 1998, pp. 165-166.

la oscuridad. Como se ha visto desde el primer capítulo, los habitantes de Veracruz han sido ampliamente reconocidos por su piel oscura. Esto está respaldado por el verso «a los negritos no puedo ver», dejando a la imaginación si se refiere a un cocuyo o a un hombre de tez oscura. A esta presencia, aunada a la incidencia sobre Veracruz y su forma de habla, se le suma el tipo de música de raíces africanas, el danzón.

#### 4.4 Cucurumbé

Esta canción es una de las más interesantes y que reflejan con mayor ahínco la época, no sólo por el tipo de música, sino también por el contenido de la misma y las conclusiones que se pueden plantear respecto a ella.

La Negrita Cucurumbé  
se fue a bañar al mar  
para ver si en las blancas olas  
su carita podía blanquear.

La Negrita Cucurumbé  
a la playa se acercó,  
envidiando a las conchitas  
por su pálido color.

Quería ser blanca  
como la Luna,  
como la espuma  
que tiene el Mar.

Un pescado con bombín  
se le acercó,  
y quitándose la bomba  
la saludó:

*“¡Pero válgame, Señor!  
¿Pues qué no ves  
que así negra estás bonita,  
negrita Cucurumbé?”*

Un pescado con bombín  
se le acercó,  
y moviendo la colita  
le preguntó:  
[Estrillo]

El tema de la canción es común en la época: el orgullo tan renacido en países latinoamericanos por los orígenes africanos reflejados en su tez oscura. Una negrita que quería ser blanca; sobre esto Desachy-Godoy dice:

[...] cuando habla de volverse blanco o negro no se refiere a la tez sino al estatus social de la clase dominante frente a la dominada y [Soler] dice: “los negros quieren ser blancos”, mas no por la tez sino por el poder que representan.<sup>212</sup>

Como se ha planteado durante toda esta tesis, históricamente los negros siempre vivieron en las mayores desventajas frente a los blancos, en un principio por haber sido estos últimos la clase dominante y esclavizadora, esto se permea siglos después y al quedar obsoleta la esclavitud, el racismo buscó elementos para continuar con la discriminación. Actualmente sigue mucho de ese pensamiento, y ha costado muchas décadas tratar de eliminarlo, pero aún las clases más bajas pertenecen a la de los afroamericanos y sus descendientes; por ello la afirmación de Desachy-Godoy no resulta únicamente acertada, sino hasta actual. Según la visión de la época sobre los negros como seres sucios, violentos, deshonestos, por mencionar algunas de las características impuestas debido a su supuesta naturaleza, no resulta extraño que la negrita Cucurumbé desee ser blanca en un mundo en el cual ser negro es malo y ser blanco implica tener muchas más posibilidades, o bien, el poder planteado por la escritora citada.

Retomando lo anterior, los blancos siempre tuvieron mayores beneficios que los negros, desde las épocas de la esclavitud hasta muchos siglos después con el desarrollo del racismo. Así, no resulta extraño el deseo de la negrita Cucurumbé por cambiar su color de piel; para ello, el autor recurre a ciertos elementos retóricos como la comparación o símil: “Quería ser blanca como la luna,/ como la espuma que tiene el mar.”; y la metáfora “envidiando a las conchitas por su pálido color.”, todas ellas en relación con lo blanco y contraposición con lo negro; es decir, lo blanco es el anhelo de la negrita que representa la oposición de su deseo.

En esta canción existe otra figura retórica, la prosopopeya, que da voz al pescado el cual le dice: «así negra estás bonita»; y que, gracias a su bombín, remite al negrito bailarín, el cual se acepta y presume de sus dones dancísticos, aunque se «porte mal». En lo dicho por el pescado hay otro elemento clave, el hecho de decir

---

<sup>212</sup> *Ibid.*, p. 88

«negra» y no «negrita». Es una de las pocas veces que Soler utiliza el término sin diminutivo, y no puede relacionarse con su falta de estima, como podría derivarse del apartado sobre el diminutivo; se trata de algo más complejo. El pescado, relacionado a lo afroamericano por el bombón, quizá utiliza el adjetivo sin modificaciones como una llamada de atención, para atenuar la palabra, y no rebajar su significado, sino al contrario, haciendo énfasis en ella y el orgullo de poseer dicho rasgo.

En la misma frase: «que así negra estás bonita, negrita Cucurumbé», las dos ocasiones en que se menciona el adjetivo, uno en su forma concreta y la otra en diminutivo, no se contraponen, sino que se complementan al tratar de enmarcar la cercanía y fraternidad con el diminutivo, según las teorías del diminutivo en el apartado correspondiente, y el orgullo plasmado en el término «negra» gracias a la relación que se establece con el término «bonita»; cuyo significado está ligado a los cánones de belleza, los cuales refieren a la propiedad de amor, contemplación, deleite, etc., según el significado de la misma.

Así, esta canción con un tema sobre la valoración personal, plantea más que ello; demuestra el pensamiento racista al tratar de ser blanco para obtener una mejor posición social, según Desachy. Esboza una forma de pensamiento relacionada con la visión social sobre lo negro como algo malo, y lo blanco como algo bueno; y al contrario, la visión perseguida durante siglos por los antirracistas sobre la belleza y aceptación social del negro, formulando lo que la historia descrita en esta tesis ha demostrado: fueron los blancos quienes dominaron el pensamiento y la sociedad mundial, e impusieron sus cánones de belleza; sin embargo, la hermosura, dentro de su subjetividad, es cuestión de modas y gustos personales en donde se encuentra involucrado el pensamiento y las clasificaciones humanas, que nada tienen que ver con la realidad, sino con el contexto histórico, social y personal del individuo.

La palabra Cucurumbé también está relacionada con las lenguas africanas. La palabra posee fonemas característicos de los idiomas afroamericanos, y si se divide se pueden extraer varios términos que existen en el habla afroamericana: *cucú* y *rumbé*, o bien *curumbé*. El término *kukú* es un adjetivo que refiere al cabello muy

rizado, a lo ensortijado, o bien a lo negro y/o sucio;<sup>213</sup> también a una persona de aspecto feo y desagradable.<sup>214</sup> Rumbé, podría ser el verbo de rumbear en primera persona del singular, relacionado con la música, danzas y fiestas afroamericanas; o también puede provenir de otra palabra de origen africano, que a su vez dio origen a la palabra rumbear. Este nombre acentúa las raíces del personaje y lo que dice el pescado sobre la aceptación personal.

La palabra *curumbé* o *gurumbé* es una palabra muy utilizada en los cantos afrohispanicos; varios autores convienen que se usaba como estribillo en diversas canciones, como la antiquísima canción *María Curumbé*, la cual posee muchos términos y onomatopeyas que los negros mezclaban con sus cantos candomberos.<sup>215</sup>

La palabra Cucurumbé tiene orígenes sumamente antiguos, sin embargo, siempre está relacionada con la cultura africana; un ejemplo de ello es la canción de *El negrito de Cucurumbé* de Gaspar Fernandes que data de las épocas virreinales.<sup>216</sup> En su artículo “El negrito Cucurumbé, bisabuelo de la Negrita Cucurumbé”, Benjamín Arredondo relaciona el término no sólo con la canción de Fernandes, sino también con el término *gurumbé* que, como se dijo antes, tiene que ver con la música y las festividades de orígenes africanos; particularmente, el autor señala que la palabra *gurumbé* «son nombres que se relacionan a los tambores y su musicalidad (de la palabra) era utilizada en los villancicos de modo meramente festivo, amén de incrementar lo rítmico».<sup>217</sup>

Durante la época virreinal uno de los recursos utilizados para la evangelización de indígenas y esclavos negros fue la mezcla de diversas formas y tradiciones de diferentes culturas; la música virreinal está plagada de esta técnica, como bien se puede detectar en las formas rítmicas y percutidas de composiciones de Gaspar Fernandes, Juan de Araujo, por mencionar algunos.

---

<sup>213</sup> Slwegler, Armin. “El vocabulario africano de Palenque (Colombia)” en *El Caribe hispánico: perspectivas lingüísticas actuales: homenaje a Manuel Álvarez Nazario*, ed. Luis A. Ortiz López. Frankfurt am Main: Vervuert, Madrid, Iberoamericana, 1999, p. 209.

<sup>214</sup> *Diccionario de americanismos*. Lima, Asociación de Academias de la Lengua Española, Santillana, 2010, p. 70.

<sup>215</sup> Rubén Carámbula, *El candombe*, Buenos Aires, Ediciones del Sol, 1995, p. 141.

<sup>216</sup> Gaspar Fernandes vivió en la Nueva España, su vida data entre 1565/70-1629. Para escuchar esta canción se puede acudir al álbum *Musiqué á la Cathédrale d'Oaxaca*, interpretado por el Coro Ciudad de la Alhambra, Ensemble Elyma dirigido por Gabriel Garrido entre 2003-2005.

<sup>217</sup> Benjamín Arredondo, “El negrito de Cucurumbé, bisabuelo de la Negrita Cucurumbé”, *El Bable: El pasado perfecto de futuro incierto del verbo vivir*, México, 2012. Disponible: <http://vamonosalbable.blogspot.mx/2012/09/el-negrito-de-cucurumbe-bisabuelo-de-la.html>. Fecha de consulta: 7 de enero de 2015.

Esta forma de transformar palabras se llama jitanjáfora. Según Helena Beristáin la jitanjáfora es:

Término utilizado por Alfonso Reyes para denominar aquella expresión cuyo referente es indeterminado por lo que la interpretación de su significante es imprecisa y se apoya en gran medida sobre el contexto.

[...] Es el mismo fenómeno que Jaspersen llama *glosolalia* y que otros suelen describir como una actividad morbosa que consiste en inventar palabras adjudicándoles sus respectivos significados.<sup>218</sup>

Al respecto de lo señalado por Beristáin, Grissel Gómez Estrada señala:

Sin embargo, la jitanjáfora no siempre posee un significado dado por el contexto, por lo menos no necesariamente. A veces, la jitanjáfora puede hacer el papel de una onomatopeya, pero aún en este caso, en que sí se relaciona con el contexto, es un invento del autor. También puede ser un juego de palabras cuando la jitanjáfora se une a una palabra con significado para dar como resultado una tercera palabra.<sup>219</sup>

Es evidente que esta palabra no fue inventada por Soler, ya que su presencia data desde épocas virreinales, pero en algún momento si se creó esta palabra derivando de otra de origen africano, como demuestra la investigación de su raíz.

#### 4.5 **Cristóforo**

La relación más profunda con lo negro se deriva de su fonética, sin embargo, el elemento del tabaco también retrata características de la época:

Cristóforo  
quiere un *fóforo*.  
¡Un *fóforo* y otro *fóforo*  
son *doh fóforo*!

Cristóforo  
pide *fóforo*:  
*fóforo, fóforo, fóforo*  
y *mah fóforo*.

---

<sup>218</sup> Helena Beristáin, *Diccionario de retórica y poética*, Porrúa, México, 2008, pp. 296-297.

<sup>219</sup> Grissel Gómez Estrada, “Jitanjáforas, aliteraciones y otros recursos en el Cancionero tradicional infantil”, *Presencia del cancionero popular infantil en la lírica hispánica: (homenaje a Margit Frenk)*, Cuenca: Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, España, 2013, p. 286.

El negrito quiere fumarse  
un tabaco de *Veracrú*;  
un ratito hay que esperarse  
que mi candela no tiene lu.

*Fóforo y mah fóforo.*  
*Fóforo, pa' fumá.*

Desde el siglo XVII se establecieron zonas exclusivas para el cultivo del tabaco en la Nueva España, de las cuales Veracruz fue el centro;<sup>220</sup> pero conforme creció la industria en Cuba, regresa al lugar donde fue descubierto dicho producto, y el comercio de tabaco y café se volvió más reconocido e importado, dejando a Veracruz un tanto de lado. Para las épocas de finales de 1800 y principios de 1900 la demanda por el tabaco creció, y Veracruz volvió a tomar gran ventaja, sin rebasar nunca la de Cuba.<sup>221</sup>

Cuba siempre ha sido reconocido como el centro del tabaco, como señala Fernando Ortiz: «es proverbial en todas las gentes que Cuba es la tierra del mejor tabaco del mundo [...] el tabaco habano es el prototipo de todos los demás tabacos, que lo envidian y se esfuerzan por imitarlo.» Este autor no sólo lo plantea por las voces populares, sino que cita varias enciclopedias y libros que lo confirman.<sup>222</sup> Mucho del tabaco de Veracruz no es cultivado en esas tierras, sino que proviene de Cuba. En la actualidad se puede ir al puerto veracruzano y cajas de habanos cubanos son vendidas al por mayor, esto seguramente por la cercanía con la isla. En conclusión, tal vez el tabaco de Cristóforo ni siquiera sea propiamente de Veracruz sino de Cuba, y vendido en el estado mexicano.

Gabilondo Soler retrató una costumbre de la época, primero la presencia del negrito en Veracruz, producto de su existencia pronunciada desde la colonización, seguida por las migraciones durante el siglo XIX y XIX, y luego, la moda de fumar tabaco de dicho lugar.

---

<sup>220</sup> Naveda Chávez-Hita, Adriana. “Presencia africana” en *Ensayos sobre la cultura de Veracruz: arqueología, etnología, cultura popular, educación, historiografía, arquitectura, plástica, dramaturgia, literatura, ciencias naturales*, coord. José Velasco Toro, Félix Báez-Jorge, Xalapa, Universidad Veracruzana, 2009, p. 50.

<sup>221</sup> Herrera Barreda, *op. cit.*, p. 60.

<sup>222</sup> Fernando Ortiz, *Contrapunteo cubano del tabaco y el azúcar*, Madrid, Editó Cuba-España, 1999, p. 431. Este libro es muy importante para comprender no sólo los productos, sino su relación con la esclavitud y con los negros.



#### 4.6 *Cleta Dominga*

Esta canción también es una muestra del sufrimiento de una negrita:

Afuera de su cabaña,  
ya casi al amanecer,  
una negrita pequeña  
tenía el capricho de ver,

de ver brillar en el cielo  
la luna tropical;  
esa luna de nácar,  
redonda marca  
que sale del mar...

La negrita Cleta Dominga  
(curicutí, curicutá)  
quiere ver que salga la luna,  
(curucutí, curucutá)  
pero estaba el cielo nublado  
(curucutí, curucutá).

“Me atormenta verte llorando,  
no llores negra que ya saldrá.  
Me atormenta verte llorosa.  
Hey primorosa no llores más.”

Y como en boca de lobo  
la obscuridad se cerró,  
sin un clarito en las nubes,  
ni tan siquiera un jirón.

Más la negrita esperaba,  
no hacía más que esperar,  
a esa luna de plata  
que sale temblando  
mojada del mar.

Según indica Francisco Hinojosa: «su color contrasta con esa “luna de nácar” que quisiera ver.»<sup>223</sup> La metáfora de la luna, como bien dice el autor, contrasta con la piel de la negrita, como lo hace la «espuma del mar» y «la luna» con la piel de la negrita Cucurumbé. Soler recurre mucho a este tipo de analogía entre la noche y la piel de los negritos –como en la canción anterior, la de *Cocuyito playero* y en *Nocturno negro*– y de contraposición entre lo blanco y la piel de sus personajes.

---

<sup>223</sup> *Canciones completas de Francisco Gabilondo Soler Cri-Cri, op. cit., p. 340.*

Las palabras tropical y cabaña tienen cierta relación con la visión de la forma de vida de los afroamericanos. En múltiples películas, anuncios e imágenes de los siglos XIX y principios del XX se mostraba a los negros viviendo en cabañas y en zonas tropicales; imagen que permanecía vigente desde las épocas de la esclavitud hasta siglos posteriores, ya con la emancipación promulgada. Durante las épocas de las compañías fruteras estadounidenses, las cuales se abordarán más adelante, muchos de sus trabajadores vivían en cabañas o chozas.



**Ilustración 14**  
Imagen de cabaña en donde vivían los trabajadores de la United Fruit Company en latinoamérica.

Como se ha dicho en capítulos anteriores, desde la llegada de los primeros esclavos se esparció la idea de que los negros soportaban mejor los climas tropicales debido a su procedencia, incrementando su transportación a esas zonas. En segundo lugar, productos cuyo cultivo dependía de dichos climas, como la caña, el algodón, el tabaco, el café, por mencionar algunos, propiciaron el crecimiento de mano de obra barata, generando el crecimiento demográfico de razas de orígenes africanos en territorios como Cuba, Haití, el Sur de Estados Unidos, etc., territorios que expandieron las formas de vida de los negros a través de sus artes, espectáculos, productos comerciales y migraciones.

En el siguiente verso es la segunda ocasión que Soler utiliza el término «negra» y no «negrita» para hablarle al personaje:

Me atormenta verte llorando  
no llores, negra, que ya saldrá.  
Me atormenta verte llorosa,  
ay, primorosa, no llores más.

Este verso se conecta con *Cucurumbé* gracias a la utilización de «negra» en la voz de un interlocutor o personaje que le habla personalmente. En *Cucurumbé* es el pescado quien de una manera muy solidaria le dice que ella así es bonita, mientras en esta canción quien canta le habla directamente a Clea Dominga pidiéndole no llore más. Ambas canciones se relacionan no sólo por el uso de la palabra sin diminutivo o algún tipo de modificación gramatical, sino por la forma en la que es empleado para dirigirse personalmente a la protagonista, desde una perspectiva personal, íntima, incluso hasta consoladora y empática; y para hacer énfasis en su belleza, «así, negra», como lo dice la canción, gracias a los términos «bonita» y «primorosa».

Entre los enlaces de las dos letras está la mención de la Luna. En *Cucurumbé* se dice con exactitud que la negrita quería ser blanca como el satélite; en Clea Dominga no se dice textualmente, sólo menciona la tristeza del personaje por no poder ver la Luna. ¿Será que al igual que *Cucurumbé*, Clea Dominga posee el mismo anhelo de blancura, y por ello tanta tristeza al no poder verla?

Otra conexión entre ambas canciones son los ambientes tropicales; ambas viven seguramente cerca del mar, lo cual refiere a una conexión sostenida a lo largo de la tesis. Gabilondo Soler toma personajes de orígenes caribeños o veracruzanos, comunes y populares durante la época gracias al intercambio y migraciones entre territorios caribeños –entre los que destaca Cuba–, hacia las costas de la República Mexicana, principalmente hacia Veracruz y Yucatán. Es evidente que las dos se encuentran cerca de las costas, sin decir a qué territorio pertenecen; gracias a las menciones del mar en ambas canciones, y de «luna tropical» y «maraca» en *Clea Dominga*.

El curioso «curicutí, curicutá», no sólo cumple una función musical, sino que es una forma de habla sumamente afroamericana. Como fue mencionado, los fonemas /ku/ son muy comunes en el habla de raíces africanas; incluso existe una palabra muy cercana a estas de origen afro-venezolano: curucutear, que significa: «buscar algo con mucha diligencia, escarbar, meterse, entremeterse»,<sup>224</sup> «hurgar en cosas propias o ajenas».<sup>225</sup>

---

<sup>224</sup> William W. Meggeney, *Aspectos del lenguaje afronegroide en Venezuela*, Frankfurt am Main, Vervuert, Madrid, Iberoamericana, 1999, p. 208.

<sup>225</sup> s.v. *curucutear*, RAE, 2014, versión en línea.

Este juego de palabras, como todo en Soler, no es arbitrario, es una referencia que seguramente el compositor conocía su significado y lo relacionaba con los términos de origen subsahariano. Esta negrita está curucuteando la Luna, no sólo lo busca, sino que posee el «capricho de ver» –como señala la canción– y la mayor «diligencia» al esperarla –en relación con el significado–; por ello, el «curicutí, curicutá» adquiere mayor valor y concepción en la canción y desde luego, correlación con lo afroamericano.

Este término puede tratarse de una jitanjáfora inventada por el autor; al respecto Grissel Gómez cita a Alfonso Reyes:

[...] no se dirige a la razón, sino más bien a la sensación y a la fantasía. Las palabras no buscan aquí un fin útil. Juegan solas, casi [...] pedacerías de frases que no parecen de este mundo, o meros impulsos rítmicos, necesidad de oír ciertos ruidos y ciertas pausas.<sup>226</sup>

También al respecto la autora dice: «la jitanjáfora, aunque no tenga significado, ayuda a obtener un tono alegre y juguetón, de tal manera que es posible incluso olvidarse del contenido, de los temas.»<sup>227</sup>

El «curicutí, curicutá» tal vez derive de la palabra curucutear, pero posiblemente es un invento del autor, una especie de juego rítmico, o bien, una jitanjáfora, tan común en las canciones de origen infantil.

La repetición de las palabras también juega un papel preponderante para determinar que se trata de una jitanjáfora; según Grissel Gómez la jitanjáfora «casi siempre se encuentra unida a la aliteración, por la repetición constante».<sup>228</sup> La aliteración es:

Figura de dición que consiste en la repetición de uno o más sonidos de fonemas en distintas palabras próximas.

[...] La aliteración es un fenómeno muy general que puede presentarse como *insistencia* (de un solo fonema), como *redoble* (de sílaba), como *paranomasia* (cuando la repetición se da como imitación equivocada y humorística, por mal escuchada [...]), como *poliptoton* o *derivación* (identidad formal de las palabras de la misma familia excepto en los morfemas derivativos o gramaticales en palabras de distintas familias), como *onomatopeya* [...], como la rima misma, ya sea asonante o consonante.<sup>229</sup>

---

<sup>226</sup> Grissel Gómez Estrada, *op. cit.*, p. 287

<sup>227</sup> *Ibid.*, p. 291

<sup>228</sup> *Ibidem.*

<sup>229</sup> Helena Beristáin, *op. cit.*, pp. 26-27.

En conclusión, como señala Grissel Gómez, es muy posible que estas palabras se traten de una jitanjáfora por ser una aparente invención del autor y también por su aliteración, la cual proporciona un ritmo alegre y juguetón.

#### 4.7 Teté

Esta canción no sólo muestra el «rito de pasaje de una joven y lo difícil que resulta para el adulto comprenderla»,<sup>230</sup> esta canción establece una relación importante entre moreno y gandul, en contraparte con lo el príncipe azul:

Desde la mañanita  
hasta el anochecer,  
ni un momento se quita  
del balcón la niña Esther.

Aún no tiene catorce  
brilla de juventud,  
pero la chiquita  
quiere un príncipe azul.

“¿Qué pasa, muchacha?  
¿Qué quieres  
que no tengas junto a ti?

*Métete, Teté: que te metas, Teté.  
Métete, Teté: que te metas, Teté.  
Métete, Teté: no lo repetiré.  
¡Eh!... ¡Métete, Teté!”*

Lágrimas o consejos  
no la pueden convencer.  
Sigue en los balcones  
y a lo lejos mira Esther.

Sólo pasan morenos  
y uno que otro gandul,  
pero nuestra niña  
quiere un príncipe azul.

“¡Escucha, pequeña!  
¿Qué harán  
tus muñequitas ya sin ti?  
[Estríbillo]

---

<sup>230</sup> Elvira Desachy-Godoy, *op. cit.*, p. 115.

Muchos podrían pensar que en esta canción la única relación que posee con lo negro es el estilo musical; sin embargo, hay varios elementos que se entrelazan con el tema de esta tesis. El primero, la mención de «moreno» y «gandul» como análogos, contrapuestos al «príncipe azul» que la niña desea.

Para poder comprender mejor esto, es necesario plantear el significado de cada uno de los términos según varios diccionarios:

#### Moreno:

- Dicho de un color: Oscuro que tira a negro.
- Dicho de la piel: En la raza blanca, de color menos claro.
- Dicho del pelo: En la raza blanca, negro o castaño.
- Dicho de una cosa: Que tiene un tono más oscuro de lo normal.
- Dicho de una persona: negra.
- *Cuba* mulato (ll nacido de negra y blanco, o al contrario).<sup>231</sup>
- Dícese del color oscuro que tira a negro.<sup>232</sup>
- Por eufemismo se llama así al negro.<sup>233</sup>
- Que es de piel blanca pero oscurecida o de un color semejante al café.<sup>234</sup>

#### Gandul:

- (Del ár. hisp. *ġandúr*, truhán, este del ár. clás. *ġundar*, mimado, y este del persa *gundār*, de un color particular).
- Tunante, holgazán.
- Individuo de cierta milicia antigua de los moros de África y Granada.
- Individuo de ciertos pueblos de indios salvajes.<sup>235</sup>
- Gandul/ guandul/ guandú. El español estándar posee gandul con el significado de “vago”, pero el término homófono empleado en gran parte del Caribe parece de origen africano.<sup>236</sup>
- Holgazán, tunante, vagabundo, perezoso.<sup>237</sup>
- «El Diccionario le califica de adjetivo, “tunante, vagabundo, holgazán,” pero acá se usa como sustantivo (antes más que ahora), y se aplica a los indios bávaros. [...] Armas dice que se dio este nombre a una tribu de indios de Costa Firme.»<sup>238</sup>

---

<sup>231</sup> s.v. moreno, RAE, 2014, versión en línea.

<sup>232</sup> *Diccionario de mexicanismos*, México, Siglo XXI, 2010, p. 279.

<sup>233</sup> Francisco Javier Santamaría, Santamaría, *Diccionario de mejicanismos: razonado, comprobado con citas de autoridades, comparado con el de americanismos y con los vocabularios provinciales de los más distinguidos diccionaristas hispanoamericanos*, México, Porrúa, 2005, p. 739.

<sup>234</sup> *Diccionario del español de México*, vol. 2, Dir. por Luis Fernando Lara, México, El Colegio de México, 2010, p. 1139.

<sup>235</sup> s.v. gandul, RAE, 2014, versión en línea.

<sup>236</sup> Lipski, *op cit.*, p. 144.

<sup>237</sup> *Diccionario de mexicanismos, op. cit.*, p. 195.

<sup>238</sup> Santamaría, *op cit.*, p. 549. Los indios bávaros pertenecen a una región de la República Dominicana.

### Príncipe azul:

- Primero y más excelente, superior o aventajado en algo.
- En España, título que se da al hijo del rey, inmediato sucesor en el trono.
- Hombre ideal soñado o esperado por una mujer.<sup>239</sup>
  
- Enamorado ideal, guapo y rico, que sueñan las mujeres.
- Para algunas personas de otros tiempos, ser de sangre azul es ser de ascendencia noble o aristocrática.<sup>240</sup>
  
- El príncipe simboliza la promesa de poder supremo, la primacía entre los pares, cualquiera que sea el dominio considerado. [...] Expresa por otra parte las virtudes regias en el estado de adolescencia, no dominadas aún, ni ejercidas [...] El príncipe y la princesa son la idealización del hombre y de la mujer, por lo que atañe a la belleza, al amor, a la juventud, al heroísmo. [...] La cualidad del príncipe es la recompensa de un amor total, es decir absolutamente generoso.<sup>241</sup>

La relación entre moreno y gandul –sin importar el origen de las palabras– la establece el autor cuando imprime: «Sólo pasan morenos/ y uno que otro gandul,/ pero nuestra niña/ quiere un príncipe azul.» Es decir, coloca a gandul y moreno en el mismo parámetro, cuando se diferencian del príncipe azul, que conforme el significado del término refiere al hombre reconocido socialmente como ideal, según la cosmovisión general. Según el significado de gandul, éste se emparenta con truhán, salvaje y holgazán; es decir, la relación entre gandul y moreno debe estar ligada a lo despreciable, según los acuerdos sociales y el significado de lo que implican los términos anteriores.

Moreno, según su contenido semántico, está enlazado a lo negro; por tanto, en esta canción, Soler vuelve a retomar la imagen que se poseía sobre la gente de tez oscura y todas sus características negativas, propenso debido a su propia naturaleza a la holgazanería, el vicio, la deshonestidad, la violencia, etc., dejando bien claro, que un gandul y un moreno no son el ideal de una mujer, sino que lo es aquel príncipe azul, con su supuesta belleza, estatus económico y social, su amor y heroísmo, como indica su significado, y heredado de los cuentos de hadas.

En esta canción, en conjunto con el estilo musical –danzón/ rumba y con puente de mambo– de procedencias africanas, resalta la comparación entre negro y

---

<sup>239</sup> s.v. príncipe, RAE, 2014, versión en línea.

<sup>240</sup> *Diccionario del español de México*, op. cit., pp. 1333 y 1479.

<sup>241</sup> *Diccionario de los símbolos*, dir. de Jean Chevalier, op. cit., p. 851.

gandul; dejando bien claro que un moreno no podría ser príncipe azul, debido a la supremacía blanca establecida por europeos como los dominantes territoriales e ideológicos desde muchos siglos atrás.

#### **4.8 *El herrero tropical***

En esta composición, cuyo estilo musical no está establecido, la presencia de un negro puede ponerse en duda, pero más adelante se explicará porqué trata el tema de los afroamericanos:

Retumba la herrería  
Con el canto del metal,  
Se llena de alegría  
Y reflejos de coral.

¿Son blancos o son negros  
esos diablos del carbón?  
Su raza laboriosa  
sólo la conoce Dios,  
pues el tizne de la fragua  
los iguala de color.

¡Machaca, chico machaca!  
En el arte de forjar  
a ritmo de martillo  
en el yunque, no hay que cejar.

¡Machaca, chico, machaca!  
En la vida es igual:  
el triunfo se consigue  
tras constante machacar;  
aunque se fatigue  
el herrero tropical.

Durante muchas épocas los negros y sus descendientes se dedicaron a las labores más duras y peligrosas, a todas aquellas que los blancos no deseaban realizar; este sistema continuó durante mucho tiempo. En un comienzo se debió a la esclavitud, después gracias al racismo y sus ideologías, y las consecuencias de esto, como el analfabetismo, la imposibilidad de gente de tez oscura de prosperar y crecer intelectual, económica, social y profesionalmente. Al negro le ha costado siglos poder situarse en las mismas posiciones y condiciones que los blancos, y todavía en



pleno siglo XXI, queda camino por recorrer respecto a los derechos y la igualdad de las razas. Regresando al tema de la canción, Soler plantea uno de los estereotipos más antiguos, la servidumbre innata de los negros o gente de color sobre las labores más arduas, el cual sólo puede conseguir «el triunfo tras constante machacar», como cita la canción.

El título de la canción dice mucho al respecto: *El herrero tropical*, lo tropical y exótico relacionado con lo negroide según la cosmovisión de la época. Todo el fragmento de la composición referido al comienzo del apartado describe a un personaje de color; al principio con el cuestionamiento sobre su color de piel, pero se concluye es un negro, o alguien de ascendencia oscura, cuando señala «el tizne de la fragua los iguala de color».

La palabra «diablos» seguramente no se refiere a un tipo de conducta, sino que es un símil o metáfora relacionada con el verso anterior: «el canto del metal [...] reflejos de coral»; es decir, con las pequeñas llamas que se observan al golpear el metal con el martillo. Tal vez se trate de una referencia al personaje de la cultura *abakuá* o de *ñañigos* cubana, los diablitos o *íremes* mencionados durante el apartado de rumba. También puede hacer cierta referencia a lo que en esas épocas estaba de moda; es decir, la evocación de «diablos» para referirse a algo tocante al mambo, como se les decía a sus intérpretes.

Esta canción da a conocer un hecho concreto: el negro debe trabajar mucho para conseguir cierto triunfo en la vida; «aunque se fatigue el herrero tropical», el negro debe trabajar el doble que el blanco para poder obtener ya no se diga estatus y reconocimiento, sino desde lo más primario como alimentación y vivienda; ha sido así desde su captura y esclavitud, muchos siglos antes de escrita esta canción y ha pervivido, al menos hasta las épocas de Gabilondo Soler.



**Ilustración 15**  
Diablito Abakua

#### 4.9 *Tierra caliente*

Existen dos versiones de esta misma composición, la primera trata más sobre el tema de los negros que la segunda; a continuación se citarán ambas:

[Primera versión]

*A la sombra del platanal,  
cuando es la hora del calor,  
no se está del todito mal,  
ni hay algo que sea mejor*  
[Estríbillo]

Sabrosa tierra caliente,  
llena de gente que está *cansá*;  
tierra de los negritos  
fatigaditos de no hacer *na'*.

Sabrosa tierra caliente,  
cómo se sufre *pa' trabajá*,  
siempre estás en tu hamaca,  
negrito chumbo, sin hacer *na'*.

Deja que el agua del río,  
deja que corra hacia el mar.  
deja, deja lo que es mío,  
porque me voy a enojar.

Mira, negrito travieso,  
eso no debes tocar,  
porque los diablitos negros  
te vendrán a castigar.

Ven lagarto,  
a la verde orilla,  
donde está fresquito, fresquito,  
mientras que el sol brilla.

Ven lagarto,  
a chupar tu caña  
y a tirarte todo a lo largo  
desde la mañana.

[Segunda versión]

Sabrosa tierra caliente,  
Cómo se sufre *pa' trabajá*.

¡Ay, ay, mi hamaca  
que se menea,  
tan perezosa  
bajo el palmar!

Sabrosa tierra caliente,  
llena de gente que está *cansá*;  
tierra de los negritos  
fatigaditos de no hacer *na'*.

Qué valiente es Vicente,  
qué valiente de verdad.  
Yo no sé de dónde saca  
esa gran vitalidad.

Porque cada dos semanas,  
quince días a ser cabal,  
se descuelga de la hamaca  
y su sueldo va a cobrar.

¡Pero así se va a matar!

Estas dos canciones contrastan entre sí porque la primera habla de un «negrito travieso» que toma cosas que no le pertenecen, el cual será castigado por su comportamiento por diablitos negros; se contrapone con la segunda versión cuando elimina al negrito travieso y al contrario señala que Vicente –seguramente de origen negroide por su relación entre la hamaca y el cansancio por no hacer nada– es valiente y posee «gran vitalidad». Algo cambió en el pensamiento del autor cuando descarta el estereotipo del negro y, al contrario, lo enaltece.

Concurren varios estereotipos del negro en esta canción, el primero es el encuentro de dicho personaje en una zona tropical. Se concluye es un territorio con esta propiedad gracias a las características presentes en la composición, como el clima, el término «tierra caliente» que se usa para referirse a zonas con dichas peculiaridades, la presencia del río que llega al mar, etc.; después le sigue la aparición del platanal, el comportamiento del negrito, etc.

No se sabe el territorio del que habla la canción, sin embargo, se pueden realizar ciertas conclusiones gracias a la descripción del clima, y la presencia del platanal y el río. Como ya se dijo, es un lugar tropical próximo al mar, en donde una de las principales actividades es la siembra del plátano. Según la *Monografía del plátano* este es un producto cuyo cultivo requiere temperaturas medias, con mucha humedad; entre los lugares más propicios para su cultivo son los cercanos al mar.

Es uno de los principales alimentos en zonas tropicales y subtropicales. Actualmente los principales exportadores internacionales son los países del Caribe y latinoamericanos.<sup>242</sup>

Kepner realiza todo un análisis acerca del imperialismo creciente en Estados Unidos, crucial para comprender algunas menciones de Soler en sus canciones, y no sólo las referentes a los negros, al no acometer a esta tesis se regresará al asunto del plátano. En 1899 se fundó una compañía frutera cuyo producto clave era el plátano. Esta compañía estadounidense conocida como la *United Fruit Company*, pronto tomó el control casi total de la agricultura platanera mundial; según Kepner durante 1910 a 1930 la empresa operó cerca del 60% del comercio total del plátano, exportándolo principalmente a su nación originaria, y después a otros países del mundo.

La victoria de esta compañía se basó en las inversiones extranjeras en América Latina, comprando o financiando grandes tierras en dichos territorios, entre los que sobresalen Costa Rica, Honduras, Guatemala, Colombia, Jamaica y Cuba. Para comprender la presencia estadounidense en Latinoamérica Kepner señala que los territorios de dicha compañía, entre oficinas, plantaciones y viviendas ocupaban dos quintas partes del Salvador y cerca de una cuarta parte de Costa Rica.

El monopolio del plátano prácticamente estuvo a su cargo o bajo el control de otras empresas estadounidenses. Para demostrar la situación avasalladora de la compañía, el autor antes citado señala:

[Para] 1930 de los 103 millones de racimos de bananas que cruzaron los mares 65 millones fueron proporcionados por la *United Fruit Company*, [Mientras] la mayor parte de los restantes fueron embarcados por otras compañías norteamericanas.<sup>243</sup>

May señala que vía esta compañía desde dichas fechas hasta 1955 aproximadamente, América Latina domina la exportación bananera del mundo.<sup>244</sup>

Como se señaló, los lugares más habitados por negros eran lugares tropicales, ya fuera por la creencia de su resistencia a estos climas, la poca que los

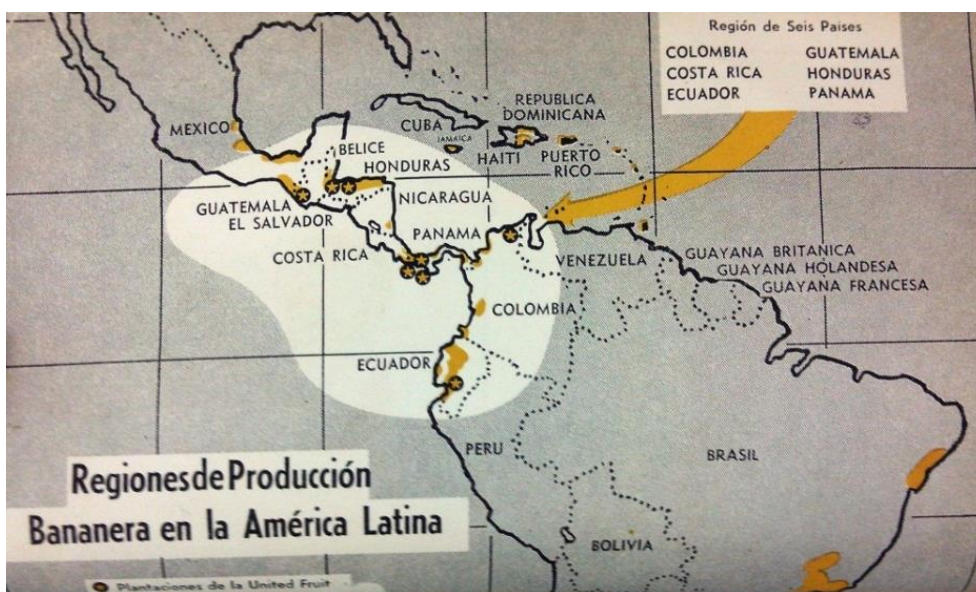
---

<sup>242</sup> *Monografía del Plátano*. Comisión veracruzana de comercialización agropecuaria. Disponible: <http://portal.veracruz.gob.mx/pls/portal/docs/PAGE/COVECAINICIO/IMAGENES/ARCHIVOSPDF/ARCHIVOSDIFUSION/MONOGRAFIA%20PL%20CITANO2010.PDF>. Fecha de consulta: 6 ago 2014.

<sup>243</sup> Charles David Kepner, *El imperio del banano: Las compañías bananeras contra la soberanía de las naciones del caribe*, La Habana, Imprenta nacional de cuba, 1961, p. 33.

<sup>244</sup> Stacy May, *La United Fruit Company en America Latina*, Washington, National Planning Association, 1958, p. 35.

blancos tenían sobre los mismos; gracias a que muchos productos de gran demanda crecían mejor en estos territorios, etc. Durante siglos, las clases más bajas han desempeñado las labores más pesadas que los de las altas no desean realizar, entre ellas está la agricultura; ello justificó durante muchas épocas la esclavitud, y tras abolida, estas acciones permanecieron vigentes hasta la época. Los afroamericanos, como se recordará, fueron durante siglos las clases menos privilegiadas debido a los pensamientos acerca de su inferioridad intelectual propia de su naturaleza; esto aunado a que las compañías con privilegios para comercializar con el plátano eran justamente las estadounidenses, las cuales, según la historia, fueron quienes justificaron y se aferraron con mayor ahínco a la esclavitud y después a la segregación, ya hasta mediados del siglo XX. Por tanto, el escenario de la canción es una descripción de algo que continúa existiendo desde los siglos de la esclavitud, hasta las épocas en que Soler escribe esta composición.



**Ilustración 16.** Mapa de las regiones bananeras. Las estrellas marcan las pertenencias o cooperativas de la United Fruit

La hamaca y la caña también son parte de la descripción de un lugar tropical; como se menciona en el primer y segundo capítulos, la caña fue un producto muy demandado, posicionando a las islas caribeñas como las principales exportadoras, los mejores lugares para cultivar este producto, al igual que el plátano, es la caña; incluso la *United Fruit* exportó mucho de este producto desde Cuba y otros territorios. Hay varios escritores que refieren que la famosa frase «¡jazúcar!», dicha durante interpretaciones musicales y popularizada por Celia Cruz, es ícono de la cubanidad y de su historia, gracias a que el azúcar se convirtió en símbolo de la isla.

Con respecto a la hamaca, como el *Diccionario de la Real Academia de la Lengua* refiere «sirve de cama y columpio [...] es muy usada en los países tropicales»;<sup>245</sup> es decir, también es símbolo de los territorios costeros como todos los elementos anteriormente referidos.

Como en la mayoría de las composiciones, el estereotipo del negro aparece en la letra de esta canción con la frase «negrito travieso». Este negrito que agarra cosas que no le pertenecen se gana tal apelativo por parte del cantante, y una advertencia difícil de establecer algún tipo de hipótesis: «porque los diablitos negros/ te vendrán a castigar»; como si hubiera negritos de tipos distintos según la raza, o acaso se trata de esos negritos o *íremes* representativos de la cultura cubana; o tal vez se refiera a los diablitos del mambo. Volviendo a la referencia acerca del adjetivo «travieso», este personaje me llevó a recordar inmediatamente al personaje de Topsy de la novela *La cabaña del tío Tom*; cuya principal característica consiste en ser traviesa y mala, como ella misma se denomina: «porque soy muy mala; no puedo remediarlo»;<sup>246</sup> y como muchos personajes se empeñan en hacer hincapié, es parte de su naturaleza negroide.

Otra frase que tal vez señale una cualidad del negro flojo es cuando dice: «tierra de los negritos/ fatigados de no hacer na». Sin embargo, lo más probable es que esta frase se refiera a una incapacidad para trabajar debido al clima extremadamente caliente, más que una tipología del negro.

El término «chumbo», según sus significados, no tiene nada que ver con el «negrito» antepuesto, esto se puede verificar con sus significados a continuación:

- Aplícase al nopal y su fruto./ Fruto del nopal o higuera de Indias. Es verde amarillento, elipsoidal, espinoso y de pulpa comestible./ Higo grande y rico.<sup>247</sup>
- Diminutivo de Jerónimo.<sup>248</sup>
- (Del port. Chumbo, plomo) 1. Arg. y Ur. Revólver o pistola. 2. Bala proyectil.<sup>249</sup>
- Planchado, de nalgas caídas.
- Colombia y Venezuela: Faja u objeto que ciñe la cintura.<sup>250</sup>

---

<sup>245</sup> *Diccionario de mexicanismos, op. cit.*, p. 119. s.v. hamaca, RAE, 2014, versión en línea.

<sup>246</sup> Harriet Beecher Stowe, *La cabaña del tío Tom*, México, Editores mexicanos unidos, 2000, p. 205.

<sup>247</sup> *Diccionario de mexicanismos, op. cit.*, p. 119. s.v. chumbo, RAE, 2014, versión en línea. Luis Aguirre del Río, *O "diccionario del dialecto gallego"*, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 2007, p. 151.

<sup>248</sup> Santamaría, *op. cit.*, p. 426. Esteban Pichardo y Tapia, *Diccionario provincial casi razonado de voces y frases cubanas*, Habana, Imprenta El Trabajo de Leon F. Dedirot, 1875, p. 219.

<sup>249</sup> s.v. chumbo, RAE, 2014, versión en línea.

- Pesado, gordo, el que con la gordura no puede moverse.
- Plomo o cosa de plomo.<sup>251</sup>

En varios diccionarios y libros no se halló ninguna relación con lo negro en la palabra, incluso los significados más aceptados por varios diccionarios ni siquiera tendrían mucho sentido. Los únicos significados que podrían relacionarse con la canción son el de «nalgas caídas» y «tan pesado que no puede moverse»; los cuales justificarían la pasividad del personaje, «cansado de no hacer *na*». Es tan gordo que no puede moverse, esto aunado a la temperatura se convierte en un verdadero pretexto y martirio para el negrito que no hace nada más que estar en su hamaca; y de no hacer nada y estar sentado todo el tiempo tiene las nalgas caídas y planas.

Palabras parecidas a chumbo son «chimbo» y «chundo»; la primera significa «malo, mal arreglado, mal vestido»<sup>252</sup> y proviene del lenguaje afronegroide de Venezuela; la segunda significa que carece de algún miembro de su cuerpo, inculto, sucio, mal vestido, de mal gusto; esta palabra procede de las costas de Guerrero.<sup>253</sup> Ambos términos coinciden en su significado despectivo, la primera se sabe con precisión que deriva de lenguas negroides, mientras la segunda es muy posible también provenga de lenguas africanas, como lo señala alguien, cuyo nombre está en el anonimato, en su blog electrónico.<sup>254</sup>

Puede que Soler utilizara este término por el estilo de la fonética, tan similar a palabras de orígenes negroides; o incluso que sea un término utilizado en el dialecto de alguna región, o esté familiarizado con los términos referidos en el párrafo anterior, cuyos significados son negativos; en cuyo caso el tema de los estereotipos sobre los negros se demostraría en esta canción.

Este negrito es, como todos los anteriores, un ejemplo de cómo se visualizaba al afroamericano, la forma en que los medios de comunicación y las experiencias cercanas a él lo esculpieron; pero que a su vez, esto es producto de la historia de los negros.

---

<sup>250</sup> *Diccionario de americanismos, Op. cit.*, p. 578.

<sup>251</sup> Aguirre del Río, *op. cit.*, p. 151.

<sup>252</sup> Megenney, *op. cit.*, p. 210.

<sup>253</sup> Santamaría, *op. cit.*, p. 426, *Diccionario de mexicanismos, op. cit.*, p. 121.

<sup>254</sup> “Léxico de origen africano en Guerrero”, *Luna en Rojo*, publicación: 20 de octubre de 2010, <http://lunaenrojo.blogspot.mx/2010/10/lexico-de-origen-africano-en-guerrero.html>, fecha de consulta: marzo de 2015.

## CONCLUSIONES

La obra de Soler no sólo refleja al negrito de cierta época, sino que también desarrolla todas las composiciones bajo características de herencias negroides; desde la música hasta detalles como su forma de habla, algunas de sus palabras, características territoriales y de personalidad.

Esta tesis sirve para conocer el contexto social del negro, esencial no sólo para la cultura y la sociedad mexicana sino, incluso, internacional. Sin el elemento negro de la cultura y la sociedad americana serían completamente distintas; no por nada es aceptada por varios estudiosos como nuestra «tercera raíz».

Todo el contexto histórico-social de los negros –desde su llegada, su explotación, su segregación y aceptación no sólo en la sociedad sino como parte elemental de la cultura– debe examinarse detalladamente para comprender un poco del por qué y cómo fue su desarrollo artístico y social. En particular, para fines de esta tesis, es indispensable conocerlo para entender las imágenes y el peso de las mismas en la obra de Gabilondo Soler.

Lo que se busca en este texto es vislumbrar los orígenes, la relación histórico-social que llevó a Soler a plasmar dichos negritos, y confirmar la relación que se encuentra en los detalles de las composiciones.

Desde la esclavitud, y con el crecimiento por la demanda de mano de obra, los negros comenzaron a ser clasificados con la visión occidental, y comenzaron a crearse una serie de tipologías y mitos respecto a sus costumbres, características personales, morales, etc. Con esta época se promueven las ideas de que el negro es por naturaleza apto para climas tropicales, lo cual justifica su presencia en mayor número en dichos espacios. También crece la idea de que son seres intelectualmente inferiores a los blancos, al punto de suponerlos animales; también se creyó eran primitivos, más aptos para tareas físicas, entre otras muchas afirmaciones. Fueron siglos de esclavitud, pocos sujetos intentaron luchar por sus derechos; fue hasta el siglo XIX después del llamado Siglo de las Luces, las revoluciones europeas y americanas, entre otros hechos, cuando las luchas por sus derechos como seres humanos comenzaron a suscitarse; y aún con ello, fueron muchos los estudios que trataron de demostrar su carencia de inteligencia y su humanidad.



Fue hasta bien entrado el siglo XIX cuando se les otorga una libertad llena de condiciones y prejuicios, rebajándolos a las peores posiciones y condiciones sociales, negándoles la entrada a muchos sitios, condenándolos a los peores tratos, a pagos irrisorios por sus servicios y labores. Fue en esta época, repleta de prejuicios raciales que ponían en duda su humanidad, inteligencia y habilidad; cuando más se difunden y se aferran a mantener en el pensamiento de la gente sus supuestas características naturales, como sucios, flojos, deshonestos, violentos, sexualmente promiscuos, por mencionar algunas tipologías. Pero al mismo tiempo, estereotipos raciales relacionados con sus habilidades dancísticas y musicales, promovían sus artes en algunos espacios y espectáculos. Fue a finales de esta época cuando la presencia negra se hace mucho más visible, gracias a las migraciones masivas en Estados Unidos, Haití, Cuba, y debido al confinamiento y sus pocas posibilidades laborales.

En este siglo surgieron los ministriles en Estados Unidos, pero ya desde el virreinato en la Nueva España, poetas, músicos y obras de teatro imitaron formas y costumbres de orígenes negroides; pero es hasta la emancipación cuando los negros comienzan a participar verdaderamente en espectáculos, y a fomentar algunas de sus costumbres y formas artísticas, que desde mediados del siglo XIX y todo el siglo XX se han ido transformando y evolucionando, dando origen a nuevas formas artísticas; plasmando un sello en todo el continente americano.

Sin quererlo, Soler cuenta la historia de los negros en América, desde una forma de vida primigenia viviendo en zonas tropicales, siendo plantadores, viajando por el Mississippi e interpretando sus cantos; esto bien podría ser antes de la emancipación. Luego en su época de gloria en los espectáculos, bailando una danza que entre sus raíces principales figura la cultura Africana; negritos que luchan por ser alguien en un país que lo segrega por su color de piel, pero aplaude contradictoriamente su arte. Plasma negros que siempre se encuentran en un lugar que él y muchos individuos a comienzos del siglo XX relacionaron con su tono de piel: zonas tropicales –entre los que sobresale Veracruz, en principio por ser la principal entrada de esclavos durante las primeras épocas de la colonia, luego por su cercanía con el Caribe con quien compartió y comparte costumbres, artes, personas, etc.–; en cabañas cerca de ríos, zonas de cultivo de plátano, azúcar o tabaco, algunos de los productos más importantes por los cuales fueron traídos desde un principio a América. Negritos que son flojos o muy trabajadores por propia

naturaleza, como se concebía al negro desde su llegada. Con Cucurumbé, plantea una tendencia que ya existía desde la colonia, el intentar subir de estrato social o eliminar los actos segregacionistas gracias al blanqueamiento. Así, como se puede distinguir en el capítulo que analiza las canciones, se pueden encontrar elementos que no sólo tratan el tema de los negros, sino, en mayor medida, cómo eran percibidos por la sociedad en general. Sin dejar a un lado la música, que ha demostrado durante todo el segundo capítulo, la importancia de los elementos negroides para el desarrollo de los estilos musicales de cada canción; entre los que se encuentran danzones, danzón con rumba, blues, danzonete, todos ellos estilos de raíces africanas.

El negro ha influido en la creación de este continente y, como bien demuestran las canciones de Soler, el siglo XX fue la redención de su persona como tal; aceptando muchas de sus formas, pero con un continuo pensamiento generalizado acerca de su naturaleza que aun hoy en día se resiste a desaparecer tras siglos de existencia. Con prejuicios y condenas, los siglos XIX y XX reflejan la aceptación del negro en la sociedad, gracias a la introducción y aceptación de sus formas artísticas, sobre todo en lo que a música y danza refiere; convirtiendo su música en parte del ideario popular. Toda la historia de la esclavitud figura en las canciones de Soler sin que él se lo proponga, porque el estereotipo nace de una necesidad creciente durante la colonia, y que permanece vigente hasta las épocas del compositor.

Todas las canciones analizadas se conectan en temática debido a los estereotipos planteados, desde la figura del negro como un sujeto perezoso, consagrado a formas artísticas, propio del trabajo pesado, o con el anhelo de mejorar su situación; hasta los lugares en los que se encuentra, zonas tropicales. Otro elemento que conecta las canciones de Soler se encuentra en la fonética utilizada por el autor que vincula a sus personajes con sus antepasados africanos.

Más hechos que enlazan las canciones de Soler radican en que la mayoría de sus negritos son trabajadores de materias primas como herreros y campesinos recolectores de plátano; esto también responde a una problemática de la época; los negros fueron los últimos que consiguieron su emancipación, y su especialización en actividades industriales se dio hasta el siglo XX. La mayoría de los negros heredó a sus descendientes los trabajos manuales, del mismo modo, debido a su segregación, fueron confinados a este tipo de tareas.

Como se puede concluir del análisis, cada uno de los elementos de las composiciones intersectan el asunto de los afroamericanos, desde sus ritmos y formas musicales, hasta cada una de las palabras plasmadas retratan a varios tipos de negros, y la visión que poseía la sociedad de entonces acerca de ellos, heredada desde su llegada a este continente. Los personajes en efecto son el resultado de la gran observación del autor; es prudente remarcar que estos protagonistas son la consecuencia de la historia de los afroamericanos en América, desde su llegada como esclavos, las costumbres traídas, la segregación y el esfuerzo por ocupar un lugar en el ideario. Sin todos estos acontecimientos, la cultura y la forma en la que Soler visualizó en su momento a lo negros serían muy distintas.

Retomando una de las hipótesis iniciales aceptadas por varios autores como cierta en donde se plantea que Gabilondo Soler era racista, se puede agregar lo que señala Hector Islas:

[...] el lenguaje no encierra en sí mismo nada ofensivo ni restrictivo, sino que es su empleo por parte de individuos prejuiciados de antemano lo que lo hace adquirir ese carácter. En sí mismo, el lenguaje es neutral y el hecho de que posea éstas u otras expresiones que discriminan es algo meramente circunstancial, casi anecdótico.<sup>255</sup>

Es decir, la carga emotiva de cada una de las palabras está determinada por el sentido que cada persona les brinda. Sin embargo, también apunta:

[...] no sólo la manera como percibimos el mundo influye en nuestro lenguaje, sino que el lenguaje que usamos afecta de manera profunda la forma como pensamos. [...]

Por ello los prejuicios sociales, como los que sirven de base para las prácticas de exclusión, se arraigan tanto en la mentalidad de las personas y suelen ser tan difíciles de eliminar. Según este enfoque no tenemos que sostener explícitamente una ideología racista o sexista para adoptar una posición discriminatoria; basta con que nos formemos en ciertas comunidades lingüísticas para adquirir una concepción de las cosas que nos hace propensos a marginar a otros individuos, al margen incluso de nuestras creencias explícitas.<sup>256</sup>

---

<sup>255</sup> Héctor Islas Azaïs, *op. cit.*, p. 7.

<sup>256</sup> *Ibid.*, p. 17 y 19.

Si bien Soler no poseía intenciones racistas, al retomar estereotipos impuestos socialmente desde siglos atrás, y según la teoría de Islas Azaïs, tiene cierto nivel de racismo y discriminación en su lenguaje; sin embargo postular que él es racista es sacarlo de su contexto y del resto de la humanidad. Muchas veces utilizamos términos discriminatorios sin intención, su carga viene impuesta por una aceptación social y personal, no obstante, nosotros no poseemos la intención o la creencia explícita, como bien apunta el autor citado; es por ello que decir que Soler es racista es muy aventurado, mucho más si se recuerda que plasmaba en sus canciones lo que conocía y veía del mundo, como el gran caricaturista, según fue catalogado.

## ÍNDICE DE ILUSTRACIONES

1. Mapa del Comercio de esclavos, lugares y zonas de las que provenían y a las que arribaron entre 1500 y 1870 aproximadamente. En <http://humanidadessafa.blogspot.mx/2013/08/el-trafico-de-esclavos.html>, fecha de consulta: ene 2015.
2. Conformación de los Estados esclavistas después de los compromisos pactados a partir de 1850. *America's history*, colaborador James A. Henretta y otros, Nueva York, Worth, c1997, p. 433.
3. Estados separados según la negación o la aceptación de las leyes de Jim Crow. En <logs.swa-jkt.com/swa/10361/2012/09/04/segregation-map-in-america/>, fecha de consulta: Enero 2015.
4. Fisk Jubilee Singers (1871). En <http://www.fisk.edu/about/history#history1871>.
5. Dibujos de Jim Crow (derecha) Zipp Coon (izquierda) creados en la década de 1840. Mark Knowles. *Tap Roots: The Early History of Tap Dancing*. EUA: McFarland, 2002, p.82 y 77 respectivamente.
6. Al Jonson disfrazado de *blackface* en la primera película sonora llamada *The Jazz Singer* grabada en 1927, dirigida por Alan Crosland. En [http://content.time.com/time/specials/2007/article/0,28804,1665692\\_1665693\\_1672129,00.html](http://content.time.com/time/specials/2007/article/0,28804,1665692_1665693_1672129,00.html), fecha de consulta: 3 sep 2014.
7. Portada de una partitura de blues que retrata la época de la prohibición del alcohol. En Michael Kanor, *Broadway: The American musical*, Nueva York, Bulfinch, c2004, p. 69
8. «*Sheet music cover of "Levee Revels"* de William Christopher O'Hare (1898). *From the collection of Keith O. Snell*» en Knowles, Op. cit., p. 64
9. Arriba: Portada de primera composición publicada de Scott Joplin en 1899. En [http://library.duke.edu/digitalcollections/hasm\\_b0940/](http://library.duke.edu/digitalcollections/hasm_b0940/), fecha de consulta enero de 2015.

Izquierda: Portada de partitura de composición de W.C. Handy publicada en 1915.

10. Bill Robinson “Bojangles” (1878-1949). En <http://userserve-ak.last.fm/serve/252/29534909.jpg> y <https://jazzlives.files.wordpress.com/2013/07/bojangles-1929.jpg>, fecha de consulta: 5 oct. 2014.
  
11. Izquierda: Fred Astaire. Escena de la película *Top Hat* de 1935. En Valerie Mendes, Amy de la Haye, *20th century fashion, London, Thames and Hudson*, 1999, p. 93.  
Abajo: Actores de minstrel *blackface*. Tomada entre 1879-1880 aproximadamente.  
En <https://travsd.files.wordpress.com/2014/05/blackface.png?w=450>., fecha de consulta: 27 ago 2015.
  
12. Izquierda: Charles Chaplin en su personaje principal, el cual debutó en 1914 y se convirtió en ícono de las primeras décadas del siglo XX. En <http://static.cinemagia.ro/img/db/actor/00/20/13/charles-chaplin-304741l.jpg>, fecha de consulta: 5 sep. 2014.  
Derecha: Al Jonson vestido como *blackface* en *The Jazz Singer* de 1927. Nótese que posee una vestimenta similar a la que describe Soler en su composición. En <http://uploads.neatorama.com/images/posts/379/53/53379/1349751347-0.jpg>, fecha de consulta: 5 sep. 2014.
  
13. Imágenes de dos productos populares por la década de 1920 aproximadamente. En <http://www.classictinsigns.com/v/vspfiles/photos/43-2.jpg> y <http://restaurant-ingthroughhistory.com/tag/racism/>, fecha de consulta: 23 oct. 2014.
  
14. Imagen de cabaña en donde vivían los trabajadores de la *United Fruit Company*. En Stacy May, *La United Fruit Company en America Latina*, Washington, National Planning Association, 1958, p. 210.

15. Diablito o Íreme de la secta abakúa. Oleo de V. P. Landuze. En Tony Evora, *Orígenes de la música cubana: los amores de las cuerdas y el tambor*, Madrid, Alianza, 1997, p. 98
  
16. Mapa que marcan las regiones bananeras. Las estrellas marcan las pertenecientes o cooperativas de la *United Fruit*. En Charles David Kepner, *El imperio del banano: Las compañías bananeras contra la soberanía de las naciones del Caribe*, La Habana, Imprenta nacional de cuba, 1961, p. 47

## FUENTES DE CONSULTA

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

Aguirre Beltrán, Gonzalo, *La población negra en México: estudio etnohistórico*, 2a ed., México, Fondo de Cultura Económica, 1972.

Aguirre del Río, Luis, *O "diccionario del dialecto gallego"*, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 2007.

Alexander, William, *History of the colored race in America*, Nueva York, Negro Universities Press, 1968.

Alfredo I. Álvarez, *Hablar en español*, Oviedo, España, Nobel: Ediuno, 2005.

*America's history*, colaborador James A. Henretta y otros, 3ª ed., Nueva York, Worth, c1997.

Aptheker, Herbert, *Las revueltas de los esclavos negros norteamericanos*, México, Siglo XXI, 1978.

Arjona Marta [dirección], *Influencias Africanas en la Cultura Cubana*, Pról. Nicolás Guillén, Angeliérs León, México, Instituto Nacional de Bellas Artes, 1980.

Arredondo, Benjamín, "El negrito de Cucurumbé, bisabuelo de la Negrita Cucurumbé", *El Bable: El pasado perfecto de futuro incierto del verbo vivir*, México, 2012. Disponible: <http://vamonosalbable.blogspot.mx/2012/09/el-negrito-de-cucurumbe-bisabuelo-de-la.html>.

Asimov, Isaac, *Los Estado Unidos desde 1816 hasta la guerra civil*, 3a ed., trad. Néstor A. Míguez, Madrid, Alianza, 1992.

Avila Domínguez, Freddy, Ricardo Perez Montfort y Christian Rinaudo [coordinadores], *Circulaciones culturales: lo afrocaribeño entre Cartagena, Veracruz y La Habana*, México, Centro de Investigaciones y Estudios Superiores en Antropología Social, 2011.

Baraka, Amiri, *Blues people: música negra en la América blanca*, trad. Carlos Ribalta, Barcelona, Nortedur, 2011.

Barney, William L., *The civil war and reconstruction: a student companion*, Nueva York, Oxford University Press, c2001.

Barrientos, S. Jorge, *El son: raíz y evolución*, México, [s. n.], 1982.

Bastide, Roger, *Las Américas negras: Las civilizaciones africanas en el nuevo mundo*, Madrid, El libro de bolsillo, 1969.



- Berendt, Joachim-Ernst, *El jazz: Su origen y desarrollo*, trad. Jasmín Reuter, México, Fondo de Cultura Económica, 1962.
- Beristáin, Helena, *Diccionario de retórica y poética*, México, Porrúa, 2008.
- Berlin, Edward, *Ragtime: A musical and Cultural History*, Berkeley, California: University of California Press, c1980.
- Bloom, Harold, *La religión americana*, trad. Damián Alou, México, Taurus, 2009.
- Boeckman, Charles, *Breve historia del jazz*, Buenos Aires, Victor Leru, 1968.
- Burnim, Mellonee V. y Portia K [edición], *African American music: An Introduction*, Nueva York, Routledge, 2006.
- Campione, Adele, *Men's Hats = Il cappello da uomo*, trad. Joe McClinton, San Francisco, Chronicle, 1995.
- Carámbula, Rubén, *El candombe*, Buenos Aires, Ediciones del Sol, 1995.
- Cardoso Ruiz, Patricio, Luz del Carmen Gives Fernandez, *Cuba-Estados Unidos: análisis histórico de sus relaciones*, Toluca, Universidad Autónoma del Estado de México, 1997.
- Carmen Blázquez Domínguez, *Breve historia de Veracruz*, México, El Colegio de México, Fideicomiso Historia de las Américas: Fondo de Cultura Económica, 2000.
- Carpentier, Alejo, *La música en Cuba*, La Habana, Letras cubanas, 1979.
- Casademunt, Tomas, *Son de Cuba*, México, Trilce, 2000.
- Charters, Samuel, *The Roots of the Blues: An African Search*, Nueva York, Perigee Book, 1981.
- Chaves Maldonado, María Eugenia [editora], *Genealogías de la diferencia: Tecnologías de la salvación y representación de los africanos esclavizados en Iberoamérica colonial*, Bogotá, Pontificia Universidad Javeriana, 2009.
- Chevalier, de Jean [dirección], Diccionario de los símbolos*, trad. Manuel Silvar y Arturo Rodríguez, Barcelona, Herder, 2009.
- Cirlot, Juan Eduardo, *Diccionario de símbolos*, España, Ediciones Siruela, 2000.
- Clark, Kenneth Bancroft, *Ghetto negro: Los dilemas del poder social*, México, Fondo de Cultura Económica, 1968.
- Clementi, Hebe, *La abolición de la esclavitud en Norteamérica: El periodo de la Reconstrucción, 1865-1877*, Buenos Aires, Pleyade, 1974.

Cohen, Selma Janner [edit.], *International encyclopedia of Dance*, Nueva York, Oxford University Press, 1998.

Cohn, Laurence, *Solamente blues. Solamente blues: la música y sus músicos*, Intro. B.B. King, trad. Yolanda Fontal, Barcelona, Paidós Iberica, 1993.

Courlander, Harold, *Negro folk music: USA*, Nueva York, Columbia University Press, 1963.

Cuatzon Mora, Esther, *"En otro tiempo cuando estabas no sé dónde...": Francisco Gabilondo Soler, Cri-Cri 1934-1961*, Tesis para obtener el título de Licenciado en Historia, Puebla, Benemérita Universidad Autónoma de Puebla, 2004.

Deneb, León, *Diccionario de símbolos: selección temática de los símbolos más universales*, Madrid, Biblioteca Nueva, 2001.

Desachy-Godoy, Elvira, *Cri-Cri: El mundo creativo de Francisco José Gabilondo Soler*, Nuevo México, The University of New Mexico, 1998.

DeFranz, Thomas F. [edit.], *Dancing Many drums: Excavations in African American Dance*, Madison, Wisconsin, The University of Wisconsin Press, 2002.

*Diccionario de americanismos*, Lima, Perú, Asociación de Academias de la Lengua Española: Santillana, c2010.

*Diccionario de la Real Academia de la Lengua Española*, versión en línea.

*Diccionario de mexicanismos*, México, Siglo XXI, 2010.

Domínguez Hernández, Marlen A. [Coord.], *La Lengua en Cuba: estudios*, Santiago de Compostela, España, Universidad de Santiago de Compostela, 2007.

Esteva Fábregat, Claudio, *El mestizaje en Iberoamérica*, España, Alhambra, 1988.

Estrada, Ana Vera [complación], *Pensamiento y Tradiciones Populares: estudios de identidad cultural cubana y latinoamericana*, La Habana, Centro de Investigación y Desarrollo de la Cultura Cubana Juan Marinello, 2000.

Evora, Tony, *Música cubana: los últimos 50 años*, Madrid, Alianza, 2003.

Evora, Tony, *Orígenes de la música cubana: los amores de las cuerdas y el tambor*, Madrid, Alianza, 1997.

Fletcher, Beverly, *Tap works: A Tap Disctionary and Reference Manual*, New Jersey, Pinceton Book Company, Publishers, 2002.

Flores, Escalante, *Imágenes del danzón: Iconografía del Danzón en México*, México, Asociación Mexicana de Estudios Fonográficos, 1994.

Flores, Escalante, *Salón México: Historia Documental y Gráfica del Danzón en México*, México, Asociación Mexicana de Estudios Fonográficos, 1993.

Fogel, Robert William y Stanley I. Engerman, *Tiempo en la Cruz: la economía esclavista en los Estados Unidos*, Trad. por Arturo Roberto Firpo, México, Siglo XXI, 1981.

Fohlen, Claude, *Los negros en Estados Unidos*, Barcelona, Oikos-Tau, 1973.

Foner, Eric, *America's Reconstruction: people and politics after the Civil War*, Nueva York, HarperPerennial, 1995.

Fornés Bonavía, Leopoldo, *Cuba, cronología: cinco siglos de historia, política y cultura*, Madrid, Verbum, 2003.

Franco Figueroa Mariano, *Los morfemas diminutivos -ico, -illo, -ito, en documentos hispanoamericanos de América Central y de la Nueva España: siglos XVI y XVII*, Universidad de Alicante, Departamento de Filología Española, Lingüística General y Teoría de la Literatura, 1989.

García Díaz, Bernardo, Sergio Guerra Vilaboy [coord.], *Habana / Veracruz = Veracruz / La Habana: las dos orillas*, Jalapa, Universidad Veracruzana, Universidad de la Habana, 2002.

García Rodríguez, Gloria, *La esclavitud desde la esclavitud: La visión de los Siervos*, México, Centro de Investigación Científica "Ing. Jorge Tamayo", A. C., 1996.

Geulen, Christian, *Breve historia del racismo*, trad. Christian Geulen, Jesús de la Hera Martínez, Elena Bombín Izquierdo, Madrid, Alianza, 2010.

Giro, Radamés, *Diccionario enciclopédico de la música en Cuba*, La Habana, Cuba, Letras Cubanas, 2007.

Giro, Radamés [selección y prólogo], *Panorama de la música popular cubana*, La Habana, Letras Cubanas, 1998.

Glazier, Stephen D. [editor], *Encyclopedia of African and African-American religions*, Nueva York, Routledge, 2001.

González Freire, Natividad, *Teatro cubano: 1927-1961*, La Habana, Ministerio de Relaciones Exteriores, 1961.

González Ortíz, Cristina [otros.], *EUA: Síntesis de su historia*, México, Instituto de investigaciones Dr. José María Luis Mora, 1988-9999.

González Ollé, Fernando, *Los sufijos diminutivos en castellano medieval*, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1962.

Gooch, Anthony, *Diminutive, augmentative and pejorative suffixes in modern spanish: A guide to their use and meaning*, Oxford, Pergamon Press, 1967.

Harrison, Daphne Duval, *Black pearls: Blues queens of the 1920s*, New Brunswick, Rutgers University Press, 1990.

Henretta, James A. [colaborador], *America's history*, Nueva York, Worth, 1997.

Hermida, Carmen [edit.], *O diccionario del dialecto gallego de Luis Aguirre del Río*, España, CSIC\_CSIC Press, 2007.

Herrera Barreda, María del Socorro, *Inmigrantes hispanocubanos en México durante el porfiriato*, México, D.F. : Universidad Autónoma Metropolitana, Consejo Nacional de Ciencia y Tecnología: Miguel Ángel Porrúa, 2003.

*Historia general de Veracruz*, Coord. Martín Aguilar Sánchez, Juan Ortiz Escamilla, Xalapa, Gobierno del Estado de Veracruz, 2011.

Hitchcock, Hugh W., *La música en los Estados Unidos: Una introducción a su historia*, Trad. Gerardo J. Huseby, Buenos Aires, V. Leru, 1972.

Hugh, Thomas, *Cuba: La lucha por la libertad: 1762-1970*, Tomo 1 y 2, México, Grijalbo, 1973-1974.

Jasen, David A. y Trebor Jay Tichenor, *Rags and ragtime: A musical history*, Nueva York, Dover, 1989.

Jenkins, Philip, *Breve historia de Estados Unidos*, 3a ed., trad. Guillermo Villaverde Lopez Madrid, Alianza, 2009.

Jewett, Clayton E. y John O. Allen, *Slavery in the South: a state-by-state history*, Westport, Connecticut, Greenwood, 2004.

Jones, Sharon Lynette, *Rereading the Harlem renaissance: race, class, and gender in the fiction of Jessie Fauset, Zora Neale Hurston, and Dorothy West*, Westport, Connecticut, Greenwood, 2002.

Kanor, Michael, *Broadway: the American musical*, Nueva York, Bulfinch, 2004.

Kepner, Charles David, *El imperio del banano: Las compañías bananeras contra la soberanía de las naciones del caribe*, La Habana, Imprenta nacional de Cuba, 1961.

Kernfeld, Barry [edición], *The Cambridge history of American theatre*, Edit. Don B. Wilmeth, Christopher Bigsby, Nueva York, Cambridge University Press, 1998.  
*The new grove dictionary of jazz*, Vol. 1, London, Macmillan, 1988.

Knowles, Mark, *Tap Roots: The Early History of Tap Dancing*, EUA, McFarland, 2002.

Koskoff, Ellen [edit.], *Music cultures in the United States: An introduction*, Nueva York: Routledge, 2005.

Koskoff, Ellen [edit.], *The Garland Encyclopedia of World Music: The USA and Canada*, Vol.3, Nueva York, Garland Pub., 1998.

Lara, Luis Fernando [dirección], *Diccionario del español de México*, México, El Colegio de México, 2010.

Latham, Alison [coord.], *Diccionario enciclopédico de la música*, trad. Alejandro Pérez Sáez. México, Fondo de Cultura Económica, 2009.

Laver, James, *Breve historia del traje y la moda*, apéndice y traducción de Enriqueta Albizua Huarte, Madrid, Cátedra, c1989.

Le Riverend, Julio, *Breve historia de Cuba*, La Habana, Ciencias Sociales, 1999.

Leal, Rine, *Breve historia del teatro cubano*, La Habana, Letras cubanas, 1980.

Lincoln, Collier, *Jazz: La canción tema de los Estados Unidos*, Trad. Luis Ernesto González Soto, México, Diana, 1995.

Lipski, John M., *El español en América*, trad. de Silvia Iglesias Recuerdo, Madrid, Cátedra, 1996.

Lobo, Eric, *Son de Cuba*, Barcelona, Barataria Ediciones, 2002.

Lopez Romero, Marielia, *¿Quién es el que anda aquí?* Tesis para obtener el título de Licenciado en Comunicación y Periodismo, México, UNAM, 2009.

Mannix, Daniel P. y M. Cowley, *Historia de la trata de negros*, México, Fondo de Cultura Económica, 1994.

Martínez Montiel, Luz María, *Afroamérica I: la ruta del esclavo*, México, Programa Universitario México Nación Multicultural: UNAM, Dirección General de Publicaciones y de Fomento Editorial, 2006.

Martínez Montiel, Luz María, *Negros en América*, Madrid, Mapfre, 1992.

Martré, Gonzalo, *Rumberos de ayer. Músicos cubanos en México 1930-1950*, México, Instituto Veracruzano de Cultura, 1997.

May, Stacy, *La United Fruit Company en America Latina*, Washington, National Planning Association, 1958.

Mcdowell, Colin, *Hats: status, style, and glamour*, London, Thames and Hudson, c1997.

Megenney, William W., *Aspectos del lenguaje afronegroide en Venezuela*, Frankfurt am Main, Vervuert, Madrid, Iberoamericana, 1999.

Mellafe, Rolando, *Breve historia de la esclavitud negra en América Latina*, México, Secretaría de Educación Pública, 1973.

- Mellafe, Rolando, *La esclavitud en Hispanoamérica*, Buenos Aires, Eudeba, 1964.
- Melton, J. Gordon, *Encyclopedia of American religions*, 7a ed. Detroit, Thomson/Gale, 2003.
- Moore, Macdonald Smith, *Yankee blues: Cultura musical e identidad norteamericana*, trad. Ana Patricia García Medina, México, Noema, 1987.
- Moore, Robin, *Música y mestizaje: revolución artística y cambio social en La Habana, 1920-1940*, Madrid: Colibri, 2002.
- Moreno Fragnals, Manuel, *África en America Latina*, México, Siglo XXI, 1977.
- Morgan, Edmund, *Esclavitud y libertad en Estados Unidos: de la colonia a la independencia*, Buenos Aires, Siglo XXI, 2009.
- Morsbach, Mable, *El negro en la vida norteamericana*, México, Diana, 1970.
- Moya Palencia, Mario, *Madre África: presencia del África negra en el México y Veracruz antiguos*. Xalapa, Gobierno del estado de Veracruz de Ignacio de la Llave, 2003.
- Nañez, Emilio, *El diminutivo: historia y funciones en el español clásico y moderno*, Madrid, Gredos, 1973.
- Naranjo Orovio, Consuelo [coord.], *Historia de Cuba*, Coord. Consuelo Naranjo Orovio, España, CSIC - CSIC Press, 2007.
- Naranjo Orovio, Consuelo [coord.], *Historia de las Antillas*, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas [Aranjuez], Doce Calles, 2009.
- Oliver, Paul, *Historia del blues*, Trad. Luisa Bravo, Madrid, Alfaguara, 1976.
- Olsen, Dale A. y Daniel E. Sheehy [edición], *The Garland encyclopedia of world music: South America, Mexico, Central America, and the Caribbean*, Vol. 2, Nueva York, Garland Pub., 1998.
- Orovio, Helio, *Diccionario de la música cubana*, Habana, Cuba, Letras cubanas, 1981.
- Orovio, Helio, *Música por el caribe*, Santiago de Cuba, Oriente, 2007.
- Ortiz Oderigo, Nestor, *Panorama de la música afroamericana*, Buenos Aires, Claridad, 1944.
- Ortiz, Adalberto, *Tierra, son y tambor: cantares negros y mulatos*, México, La Cigarra, 1945.
- Ortiz, Fernando, *Contrapunteo cubano del tabaco y el azúcar*, Madrid, Editio Cuba España, 1999.

- Ortiz, Fernando, *El pueblo cubano*, La Habana, Ciencias Sociales, 1997.
- Ortiz, Fernando, *La música afrocubana*, Madrid, Jucar, 1975.
- Ortiz, Fernando, *Los bailes y el teatro de los negros en el folklore de Cuba*, La Habana, Letras Cubanas, 1981.
- Ortiz, Fernando, *Los negros esclavos*, La Habana, Ciencias Sociales, 1996.
- Ortiz López, Luis [editor], *El Caribe hispánico: perspectivas lingüísticas actuales: homenaje a Manuel Alvarez Nazario*, Edit. Luis A. Ortiz Lopez. Frankfurt am Main, Vervuert, Madrid, Iberoamericana, 1999.
- Pichardo y Tapia, Esteban, *Diccionario provincial casi razonado de voces y frases cubanas*, Habana, Imprenta El Trabajo de Leon F. Dedirot, 1875.
- Proclamación de la abolición de la esclavitud, México, serie de cuadernos conmemorativos, Instituto Nacional de estudios históricos de la Revolución Mexicana, 1985. Disponible:  
<http://www.bicentenario.gob.mx/bdb/bdbpdf/ProclamacionDeLaAbolicionDeLaEsclavitud.pdf>
- Pulido Llano, Gabriela, *Mulatas y negros cubanos en la escena mexicana, 1920-1950*, México, INAH, 2010.
- Randel, Michael [editor], *Diccionario Harvard de música*, vers. española de Luis Carlos Gago, Madrid, Alianza, 1997.
- Rentería Ramírez, Ana Laura, *Perspectivas del racismo en los Estados Unidos de América: la discriminación y los actos de violencia perpetuados por personas o grupos de raza blanca contra personas de raza negra por motivos raciales, y los movimientos sociales originados en búsqueda de la igualdad racial por parte de la raza negra durante las décadas de 1950-1970*, Tesis para obtener el título de Licenciado en Relaciones Internacionales, México, UNAM, 2005.
- Reynoso Neverón, Jeanett, *Los diminutivos en el español. Un estudio de dialectología comparada*, Tesis para obtener el título de Doctora en Lingüística Hispánica, México, UNAM, 2001.
- Roberts, John Storm, *La música negra afroamericana*, Buenos Aires, V. Leru, 1978.
- Roca, José Manuel, *Nación negra poder negro*, Madrid, La Linterna Sorda, 2008.
- Rojas-Mix, Miguel, *Cultura afroamericana de esclavos a ciudadanos*, México, Rei, 1990.
- Rose, Arnold Marshall, *El negro en América*, Trad. F. Sanuy, Barcelona, Ariel, 1965.
- Roy, Maya, *Músicas cubanas*, trad. Iciar Alonso Araguás, Madrid, Akal, 2003.

Santamaría, Francisco Javier, *Diccionario de mejicanismos: razonado, comprobado con citas de autoridades, comparado con el de americanismos y con los vocabularios provinciales de los más distinguidos diccionaristas hispanoamericanos*, México, Porrúa, 2005.

Santamaría, Francisco Javier, *Diccionario general de americanismos*, Villahermosa, Gobierno del estado de Tabasco, 1988-1999.

Schuller, Gunther, *El jazz: sus raíces y su desarrollo*, Buenos Aires, V. Leru, 1978.

Scrivani-Tod, Lisa, *The Greenwood encyclopedia of rock history. The early years 1951-1959*, Westport, Connecticut, Greenwood, 2006.

Seidman, Rachel Filene, *The Civil war: a history in documents*, Oxford: Oxford University Press, 2001.

Sennett, Ted, *Song and dance: the musicals of Broadway*, Nueva York, MetroBooks, 1998.

Serna, Juan Manuel de la, *Los afronorteamericanos: historia y destino*, México, Instituto de investigaciones Dr. Jose Maria Luis Mora: Fideicomiso para la cultura México/usa, 1994.

Shipley, Glenn, *The Complete Tap Dictionary*, San Francisco, Gleen Shipley, 1980.

*Singing Soldiers: A History of the Civil War in Song*, Selección y comentarios Paul Glass, Nueva York, 1968.

Soler, Francisco Gabilondo, *Canciones completas de Francisco Gabilondo Soler Cri-Cri*, prol. José de la Colina, México, Clío, 2001.

Soler, Francisco Gabilondo, *¿Y quién es ese señor?: Antología ilustrada de un grillito fabulista y cantador*, textos Elisa Ramírez Castañeda, pról. Emilio Carballido, México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, Coordinación Nacional de Desarrollo Cultural Infantil, Dirección General de Publicaciones, Instituto Veracruzano de la cultura, Gabsol, 2000.

Springer, Robert, *Authentic blues: Its history and its themes*, Trad. al inglés André J. M. Prevos. Lewiston, Nueva York, E. Mellen, 1995.

Stampp, Keneth Milton, *La esclavitud en Estados Unidos: La institución peculiar*, Barcelona, Oikos-Tau, 1966.

Stanley, Sadie. *The new grove dictionary of Music and Musicians*, Tomos 2 y 6, London, Macmillan, c1980.

Stowe, Harriet Beecher, *La cabaña del tío Tom*, México, Editores Mexicanos Unidos, 2000.



Tardieu, Jean-Pierre, *Léxico antológico de la esclavitud de los negros en Hispanoamérica*, Madrid, Editorial Pliegos, 2011.

Thomas, Hugh, *La trata de los esclavos. Historia del tráfico de seres humanos de 1440 a 1870*, Barcelona, Planeta, 1998.

Tulloch, Carol [editora], *Black style*, London, V & A, 2004.

Valerie Mendes, Amy de la Haye, *20th century fashion*, London, Thames and Hudson, 1999.

Vallis Hills, Constance, *Tap Dancing America: A Cultural History*, Nueva York, Oxford, 2010.

Velasco Toro, José, Félix Báez-Jorge, [editors], *Ensayos sobre la cultura de Veracruz: arqueología, etnología, cultura popular, educación, historiografía, arquitectura, plástica, dramaturgia, literatura, ciencias naturales*, Xalapa, Universidad Veracruzana, 2009.

Verney, Kevern, *African Americans and US popular culture*, London, Routledge, 2003.

Vinson, Ben, *Afroméxico: el pulso de la población negra en México; una historia recordada, olvidada y vuelta a recordar*, trad. Clara García Ayluardo, México, Centro de Investigación y Docencia Económicas: Fondo de Cultura Económica, 2004.

Walton, Ortiz M., *Music: black, white & blue : a sociological survey of the use and misuse of Afro-American music*, Nueva York, William Morrow, 1972.

Woodward, C. Vann., *The strange career of Jim Crow*, Nueva York, Oxford University Press, 1955.

Zinn, Howard, *La otra historia de Estados Unidos*, trad. Toni Strubel, La Habana, Editorial de Ciencias Sociales, 2004.

## **VIDEOS Y AUDIO**

Brummel, Bill, *Ku Klux Klan: A secret history*, 1a y 2a parte, EUA, Bill Brumell productions para History Channel, 1998.

*Dance black America: a festival of modern, jazz, tap & african styles*. prod. Nicole Phifibert. Estados Unidos, BBC Television, 1990.

Drewery, Laine, *The Underground Railroad. The william still story*, Toronto, 90th parallel productions LTD.

Garrido, Gabriel [dirección], *Musiqué á la Cathédrale d'Oaxaca*, interpretado por el Coro Ciudad de la Alhambra, Ensemble Elyma, grabado entre 2003-2005.

*Gloria*, Dir. Edward Zwick, EUA, Freddie Fields Productions, 1989.

*The Jazz Singer*, Dir. Alan Crosland, EUA, Warner Bros, 1927.

*O Brother, Where Art Thou?*, Dir. Joel David Coen, Ethan Jesse Coen, EUA, 2000.

*Prison Songs (Historical Recordings From Parchman Farm 1947-48)*, Vol. 1, EUA, Murderous Home.

*Show boat*, Dir. George Sidney, EUA, Metro-Goldwyn-Mayer.

Tickell, Paul, (produc. y direc.), *Racism: A History*. (1a, 2a y 3a parte), EUA, BBC, 2007.

Ward, Geoffrey C., *Jazz*, EUA, Florentine Films, 2000.

*12 años de esclavitud*, Dir. Steve McQueen, EUA, Fox Pictures, 2014.

# DATOS CRONOLÓGICOS

## 1. CRONOLOGÍA DE FRANCISCO GABILONDO SOLER

- 1907 Nace el 6 de octubre en Orizaba, Veracruz. Sus padres: Tiburcio Gabilondo y Emilia Soler, ambos de orígenes españoles.
- 1910 Al comenzar la Revolución, la familia Soler decide irse a España a vivir, pero pronto regresan a Orizaba.
- 1914 Sus padres se divorcian y su madre decide vivir en la ciudad de México, él permanece con su padre en Orizaba. Por ese acontecimiento, tuvo una relación muy cercana con su abuela, quien después inspiraría algunas de sus obras.
- 1923 Muere su abuela. Conoce a Agustín Lara el “*Flaco de oro*”, lo cual fue decisivo para comenzar a interesarse con mayor profundidad en la música.
- 1924-1925 Campeón de natación a los 17 años, campeón de boxeo en la categoría *welter* en el Estado de Veracruz.
- 1926 Viaja a Nueva Orleans para estudiar linotipia como quería su padre. Pronto regresa y forma una banda musical.
- 1927 Contrae matrimonio con Rosario Patiño.
- 1928 Nace su primer hijo, Jorge. Emigra con su mujer e hijos a la ciudad de México. Consigue su primer empleo como pianista en un centro nocturno.

- 1928-1931 Es calculista en el Observatorio de Tacubaya con el ingeniero Joaquín Gallo. Nace su hija, Diana. Obtiene trabajo como pianista en pequeñas radiodifusoras.
- 1932 Comienza a trabajar en la radiodifusora XEYL, estación del periódico *El Universal*, en donde Ruiz Cabañas lo bautiza como “El Guasón del teclado”.
- 1933 Debuta como torero en la Plaza de Tacuba y gana el campeonato de boxeo *welter* en el Distrito Federal. Bajo el seudónimo de “El Guasón del teclado”, trabaja en la XYZ.
- 1934 Consigue trabajar en un programa de la X.E.W. llamada *La fuente encantada*, en donde participaban Emilio Tuero y Ramón Armengol. El creador de la estación, Emilio Azcárraga Vidaurreta, le propone crear canciones para niños. El 15 de octubre se transmite por primera vez el programa de Cri-Cri en dicha estación. La mayor parte de sus composiciones se encuentran en estos años: 1934-1936.
- 1939 Con el inicio de la Segunda Guerra Mundial se cancela su programa. Se enrola como marinero. Emprende un viaje por toda la costa de América del Sur, permanece un año en Buenos Aires, Argentina. Se divorcia de su primera esposa. Regresa en 1941, un par de meses después de la muerte de su padre.
- 1944 Reinicia su serie radiofónica pero no con el proyecto de Cri-Cri, sino como “El Guasón del teclado”.
- 1945 Regresa el programa de Cri-Cri.
- 1949 Contrae matrimonio con Ivette Boulet, con quien tuvo dos hijos Andrea y Francisco. Estuvo casado con ella durante 16 años. Se realizan las primeras grabaciones de sus éxitos.

- 1951 Comienza a construir un observatorio particular, un año después ingresa a la Sociedad Astronómica de México.
- 1956 Inician a editarse discos con su música.
- 1958 La Secretaria de Ecuación Pública prohíbe el uso de sus canciones en las escuelas preescolares, por recomendación de Luis Sandi, jefe del Departamento de Música del Instituto Nacional de Bellas Artes, y Rosaura Zapata, jefa de enseñanza preescolar.
- 1959 El Comité Nacional de Lucha contra la Tuberculosis lanza una estampilla navideña conmemorativa con los personajes del compositor.
- 1961 Termina el programa en vivo de Cri-Cri. Se retira a su casa en Texcoco.
- 1963 Se graba una película de su vida con la actuación de Ignacio López Tarso y dibujos animados de Walt Disney. Por estos años recibe una propuesta de Walt Disney para convertir sus personajes en dibujos animados, pero la propuesta es rechazada por el cantautor.
- 1965 Se casa con Gloria Gallegos, con quien tuvo dos hijos: Tiburcio y Florencia.
- 1968 Graba un programa de televisión por unos meses, pero no obtiene éxito.
- 1972-1990 Recibe múltiples homenajes por su trayectoria en diferentes partes de México, entre los que destacan el realizado por el gobierno de Veracruz, el de Televisa en 1984, el realizado en el Conservatorio Nacional de Música que por primera vez es para un compositor de música popular en 1977. También el realizado por amigos y familia en 1990 en el Teatro de la Ciudad.
- 1990 Muere a causa de un paro cardiaco el 14 de diciembre.

## 2. CRONOLOGÍA NEGROS EN AMÉRICA LATINA

- 1492 En el segundo viaje de Colón introduce los primeros negros, algunos historiadores dicen que Pedro Alonso Niño, capitán de *La Niña*, era negro.
- 1501 Primeros permisos e introducción de esclavos negros en La Española. Los Reyes Católicos estimulan la transportación de esclavos negros.
- 1511-1520 Se autoriza el tráfico directo entre Guinea y La Española. Fray Bartolomé de las Casas propone que los negros sustituyan a los indios en las minas y trapiches.
- 1513 Se establece el sistema por medio de licencias para transportar esclavos y asientos por el cual un particular o compañía se comprometía con el gobierno español en la administración del comercio de esclavos
- 1515 Primeras haciendas azucareras.
- 1540-1550 Aumentan solicitudes de importar negros con el crecimiento de la industria azucarera. Al norte de México se levantan esclavos que se unirán a chichimecas.
- 1551-1560 Establecimiento de la caja de negros (fondo para el control de los huidos). Ataques cimarrones en caminos a minas e ingenios en la Nueva España. En Brasil principia la introducción masiva de esclavos negros.
- 1561-1570 Los ingleses inician el comercio de esclavos negros hacia América.

- 1580 Bajo el reinado de Felipe II la corona portuguesa y española quedan unidas estableciendo leyes comerciales que favorecen el comercio esclavo.
- 1601-1610 Se reinstala el asiento en manos de la Casa de Contratación de Sevilla. Rebeliones importantes en la región veracruzana de negros cimarrones encabezados por Yanga quien tiempo después lograría establecer un territorio de negros.
- 1631aprox. Disminuyen los asientos, aumenta el contrabando.
- 1639 El Papa Urbano VII prohíbe a los católicos la esclavitud, por ello crece el comercio clandestino con holandeses, franceses e ingleses.
- 1668 Casa de contratación Holandesa obtiene los permisos del mercado en colonias españolas.
- 1685 Entra en vigor *El Código Negro Francés* el cual dictará las normas para el trato de negros en el Caribe.
- 1701 Crece el contrabando de esclavos y de tabaco.
- 1711 La Compañía Francesa de las Indias obtiene un asiento para transportar negros a la América española por un número indeterminado de años.
- 1713 Tratado de asiento entre España e Inglaterra, por tratado de Utrecht, autorizándole transportar 140,000 negros desde África a puertos americanos, y nombrando a la segunda como potencia ultramarina.
- 1731 Nueva guerra entre Inglaterra y España que provoca el rompimiento con la Compañía inglesa "Compañía del Mar del Sur".

- 1761-1779 Último Asiento de Negros con los comerciantes vascos españoles Aristegui, Aguirre quienes habían formado la *Compañía General de Negros*. Propositiones de hacendados y comerciantes cubanos para participar en el negocio negrero.
- 1763 Ocupación de La Habana por los ingleses inicia era económica para la isla, con el crecimiento de la industria azucarera.
- 1771-1800 Población en Cuba asciende a 172,000 habitantes de los cuales 76,180 son negros y mestizos.
- 1780-1783 Guerra entre España e Inglaterra pone como territorio central a La Habana para la trata de negros.
- 1788 La Habana en pro de la libertad de la trata de esclavos.
- 1789 Real Cédula declara libre comercio de todos los puertos de España con las Indias, así como traer esclavos de las colonias francesas a Cuba.
- 1791 Los esclavos se rebelan en Haití y declaran su independencia en 1804. Libertad de introducción en Cuba, se crean nuevos puertos para ello.
- 1794 La Convención Francesa abole la esclavitud en las Antillas Francesas.
- 1800 Favorecen adelantos económicos en Cuba la Revolución de Haití y la emigración de muchos de sus pobladores, la destrucción de su industria azucarera, también consecuencia de la revolución, y las nuevas máquinas británicas que facilitan el trabajo.
- 1807 El gobierno inglés declara ilegal la trata negrera, pero es hasta 1832 que se aprueba la Abolición de la esclavitud con aplicación inmediata.
- 1804 A consecuencia de las Guerras Napoleónicas decae la trata de esclavos.



- 1810 Miguel Hidalgo proclama un bando en México aboliendo la esclavitud. Inicio de la Guerra de Independencia en México.
- 1812 Las Cortes de Cádiz se oponen a la esclavitud en territorios españoles.
- 1814 Morelos en “Sentimientos a la Nación” proclama abolida la esclavitud y la distinción de castas.
- 1816 Simón Bolívar promueve que los negros se alistén en el ejército con la promesa de la libertad.
- 1817 Se firma un Tratado entre España e Inglaterra donde se obliga a la primera a suprimir el tráfico de esclavos al norte del Ecuador a cambio de dos millones de pesos en un lapso de tres años.
- 1820-1853 Más de 271,659 esclavos son introducidos clandestina y públicamente a Cuba.
- 1823 La constitución de Chile se pronuncia contra la esclavitud.
- 1830 Primera Constitución de Uruguay declara la abolición de la esclavitud.
- 1838 Se declara la abolición definitiva de la esclavitud en las colonias inglesas. Portugal comienza a perseguir la trata.
- 1841-1850 Expedición del Código negrero en Cuba. La Revolución de febrero (Francia) proclama la abolición inmediata de la esclavitud en las colonias francesas.
- 1851 Se declara abolida la esclavitud en Venezuela. Se declara la libertad de esclavos en Colombia a partir del año siguiente.
- 1853 Abolición de la esclavitud en Argentina.

- 1854 Abolición de la esclavitud en Perú.
- 1868 A raíz de la Guerra cubana de los Diez años, el gobierno declara la abolición gradual de la esclavitud; ésta termina realmente hasta 1878.
- 1873 Abolición de la esclavitud en Puerto Rico.
- 1879-1880 Guerra Chiquita en Cuba. Ex esclavos se vuelven parte de una serie de patronatos para su liberación paulatina.
- 1886 Se pone fin absoluta a la esclavitud en Cuba.
- 1888 Ley de abolición absoluto de la esclavitud en Brasil.
- 1895-1898 Guerra final entre Cuba, España y Estados Unidos, la cual brinda la independencia de Cuba.
- 1901 Se establece la Enmienda Platt en la Constitución cubana en donde se establece la posible intervención estadounidense en territorio cubano, otorgándole derechos económicos y militares sobre la isla.

### 3. CRONOLOGÍA NEGROS EN ESTADOS UNIDOS

- 1619 Veinte africanos llegan con exploradores británicos a Jamestown, Virginia, y se convierten en servidores domésticos.
- 1660 Las colonias inglesas comienzan a establecer como legal la esclavitud.
- 1720 Los negros comienzan a ocupar el mayor número de la población al sur de California.
- 1750 Cuaqueros o quakers comienzan sus campañas contra la esclavitud en las colonias inglesas.
- 1776 Independencia de las Trece Colonias.
- 1780 Massachusetts y Pennsylvania declaran abolida la esclavitud en EUA.
- 1787 Se prohíbe la esclavitud en territorio norte y oeste del río Ohio. Para 1820 son ya doce Estados libres.
- 1793 El Congreso aprueba la ley de Esclavos Fugitivos, que declara prohibido dar asilo a un esclavo en fuga.  
Eli Whitney inventa la máquina para desgranar el algodón.
- 1794 Richard Allen y otros organizan la Iglesia Episcopal Metodista Africana Disidente.
- 1803 Estados Unidos compra a Francia el territorio de Louisiana.
- 1808 Estados Unidos prohíbe la importación de esclavos.

- 1820 Se establece el Compromiso de Missouri que establece límite territorial entre estados esclavistas y no esclavistas, en donde Missouri se establece como territorio de la Unión, por tanto, esclavista.
- 1831 Rebelión de Nat Turner quien dirigió una revuelta de esclavos, y por la cual es ejecutado el mismo año.
- 1846 Inicia guerra con México.
- 1848 México y Estados Unidos firman el tratado de Guadalupe Hidalgo, el cual da fin a la guerra, y en donde se ceden los territorios de Nuevo México y California.
- 1849 Harriet Tubman escapa hacia la libertad, quien después ayudó a escapar a otros 300 esclavos, por medio del “ferrocarril subterráneo”.
- 1852 Se publica la novela *La Cabaña del Tío Tom* de Harriet Beecher Stowe.
- 1861 Inicia la Guerra civil, en donde participan territorios esclavistas contra abolicionistas.
- 1863 Se proclama la emancipación de los esclavos en Estados Unidos por parte del presidente Lincoln.
- 1865 Comienza la época conocida como “Reconstrucción”.  
Surge la Enmienda XIII que proclama la abolición de la esclavitud.  
Se crea la Oficina de Libertos (*Freedmen’s Bureau*) para ayudar a esclavos refugiados y liberados bajo los mandatos de los “Códigos Negros”.
- 1867 Primera reunión de Ku Klux Klan en Tennessee.
- 1868 Se adopta la Enmienda Catorce de la Constitución, que otorga la ciudadanía a los negros.

- 1870 Enmienda Quince otorga el voto a los negros.
- 1876 Surgen leyes en algunos territorios que prohíben al negro votar.
- 1881 Surge ley en Tennessee que inicia el movimiento de segregación. Surge el movimiento intelectual negro Niágara, uno de cuyos dirigentes es W. E. B. Du Bois.
- 1896 Falla la Corte Suprema el caso “Plessy vs. Ferguson”, que promueve el criterio “separados pero iguales” en los transportes ferroviarios. Se promulgan las Leyes de *Jim Crow*, en donde se pretende separar negros de blancos en lugares públicos.
- 1898 Estados Unidos gana control sobre la Filipinas y Cuba.
- 1914 Marcus Garvey crea la *Universal Negro Improvement Association* (UNIA) que se encarga de regresar a los afroamericanos a África. Comienza la Primera Guerra Mundial a la que Estados Unidos se anexaría después.
- 1915 Vuelve a tener una gran presencia el Ku Klux Klan en Atlanta, el cual adquiriría mayor popularidad y adeptos que antes. Durante un largo período su presencia se había ido disipando.
- 1918 Termina la Primera Guerra Mundial.
- 1927 Sale la primera película sonora *El cantante de jazz (The Jazz Singer)*.
- 1929 Cae la bolsa de valores en Estados Unidos, época conocida como Gran Depresión.
- 1933 Surgen reformas impulsadas por el presidente Roosevelt para recuperarse de la depresión económica.

- 1939 Comienza la Segunda guerra Mundial, Estados Unidos se unirá en 1941. La guerra terminará en 1945.
- 1948 El presidente Harry Truman promulga la Orden Ejecutiva 9981, que prohíbe la discriminación racial en las fuerzas armadas.
- 1955 Comienza el boicot al servicio de autobuses en Alabama.
- 1957 Se constituye La Conferencia de Vanguardia Cristiana del Sur (SCLC) bajo la dirección de Martin Luther King.
- 1959 Comienza la guerra de Vietnam que duraría hasta 1975 con el retiro de las tropas estadounidenses.
- 1960 Ruby Bridges a sus seis años fue la primera afroamericana en ser admitida en una escuela destinada sólo para blancos.
- 1963 Participan en la Marcha sobre Washington doscientas mil personas para defender los derechos de todos los ciudadanos, ésta es encabezada por uno de los mayores defensores de los derechos de los afroamericanos, Martin Luther King Jr.
- 1964 El Congreso de EU aprueba la ley de Derechos Civiles, que otorga a los negros mayor libertad, condena los actos de segregación y racismo.
- 1965 El Congreso aprueba la ley de Derechos Electorales, los cuales otorgan a los negros no sólo el voto, sino también permite que puedan ser elegidos como representantes políticos.