|  |
| --- |
| Este paseo por las rutas históricas de la música y el baile populares de la Nueva España (siglos XVI al XVIII) no es sino una aproximación a un tema complejo, amplio y abundante, que ha sido ya transitado por varios investigadores mexicanos y extranjeros por lo menos desde la década de 1930. En el breve lapso de este viaje veloz apenas se puede ofrecer una síntesis de las ideas y hechos históricos más importantes, pero el lector podrá continuar solo su camino con ayuda de la bibliografía. En suma, veremos cómo en la Nueva España se aglutinó una rica diversidad de músicas, bailes y canciones que son la herencia de 300 años de mestizaje. |

|  |
| --- |
| ¿UNA CONCEPCIÓN "PERFORMATIVA" DEL MESTIZAJE Y LA CULTURA POPULAR? |

|  |
| --- |
| En un ensayo reciente presenté varias ideas sobre los procesos históricos de occidentalización y mestizaje en la Nueva España, que nos ayudan a proponer nuevos enfoques (como el de una "guerra de los sonidos") para estudiar la historia de las músicas mestizas de México. Robles Cahero, 2003 Las ideas básicas que sustentan ese trabajo se basan en los estudios del historiador francés Serge Gruzinski, cuyos libros sobre la Nueva España aportan nuevas formas de entender la historia cultural de México mediante conceptos como "la guerra de las imágenes" y la "colonización del imaginario". Gruzinski, 1991, 1994a, 1994b, 1999 Veamos si algunas ideas de aquel ensayo pueden aplicarse a una concepción "performativa" (o escénica) del mestizaje y la cultura popular en la Nueva España. |
| Dentro de la cultura mundial mediática y globalizada que parece reinar al comenzar el siglo XXI, es útil recordar que en el Nuevo Mundo del siglo XVI ocurrió la primera confluencia "global" de cuatro continentes en uno solo, hecho histórico que afectará el futuro del planeta. El Nuevo Mundo comenzó de forma abrupta en el siglo XVI con un proceso de cambio occidental que involucró a indios, europeos, africanos y asiáticos en la construcción de una nueva sociedad multiétnica. |
| Las culturas mestizas de la Nueva España son resultado de tres siglos de procesos de fusión, hibridación y síntesis entre elementos culturales muy diversos. Al comenzar el siglo XIX, el legado que recibieron México y los nuevos países independientes de América Latina fueron sociedades mestizas o interculturales, cristalizadas a partir de la mezcla de las cuatro raíces. |
| Dentro de las estrategias culturales que generó el mestizaje en la Nueva España está la versatilidad mestiza (o simulación social), que permitía a grupos e individuos pasar de una cultura a otra y así propició la formación de identidades "camaleónicas" (o aptitud identitaria). Dicha aptitud puede verse como falsedad e hipocresía, pero también como una respuesta adaptativa al caos de la conquista y al proceso de occidentalización. |
| El mestizaje favoreció el uso de identidades múltiples, flexibles y versátiles, a manera de máscaras culturales usadas según las conveniencias individuales o colectivas. Una concepción escénica o "performativa" del mestizaje no sólo considera las mezclas biológica y étnica, sino que enfatiza las estrategias culturales de adaptación y apropiación con las que grupos e individuos usaron los elementos que necesitaban para formar sus identidades (personales y grupales). |
| Recordando al teatro barroco hispánico y novohispano, quizá se podría imaginar la formación identitaria como una especie de "dramaturgia social": los individuos y grupos (actores) eligen o crean (aprenden o improvisan) las identidades culturales (papeles o personajes) que desean representar (actuar) dentro de la trama social (escenario). De esta manera la simulación mestiza ya no se percibe como un defecto social o una inconsistencia moral, sino como una forma de sobrevivencia o representación que permite a los actores (individuos y grupos) interactuar más eficazmente dentro de una compleja obra escénica o trama narrativa (sociedad multicultural). |
| Con el uso de estrategias mestizas de yuxtaposición, adición y combinación de elementos culturales heterogéneos surgieron nuevas formas artísticas híbridas, fusionadas a partir de rasgos indígenas, africanos y europeos. Las florecientes artes mestizas novohispanas (poesía, pintura, danza, teatro y música) combinaron herencias indígenas con préstamos europeos medievales, renacentistas y barrocos, además de los elementos africanos y asiáticos. Así las formas artísticas occidentales fueron reinterpretadas (apropiadas) por los artistas indígenas y mestizos mediante la imitación, la distorsión y la adaptación. |
| Las nuevas identidades mixtas (las [castas](http://hemi.nyu.edu/cuaderno/censura/html/exp/castas.htm)) fueron simbolizadas, estereotipadas y difundidas tanto por la cultura popular como por las artes barrocas novohispanas: los "cuadros de castas", la poesía, el teatro, la danza y la música. |
| http://hemi.nyu.edu/cuaderno/censura/imagenes/danza/cuadro_de_castas.JPG |
| José de Páez (activo mediados del siglo XVIII): 4. De mestizo e india, coyota. Serie Castas Novohispanas, siglo XVIII. Óleo sobre lámina, 50.2 x 63.8 cm. (Lafaye, 249). |
| Los maestros de capilla de las catedrales de México, Puebla y otras ciudades de los siglos XVII y XVIII compusieron villancicos barrocos para diversas fiestas (Navidad, Asunción, San Pedro, etc.). Sor Juana Inés de la Cruz escribió los textos de muchos villancicos, musicalizados por cuatro compositores de México, Puebla y Oaxaca, poemas que incluyen referencias a la danza y la música, tanto de españoles como de indios y negros. |

|  |
| --- |
| EN BUSCA DE LA MÚSICA Y EL BAILE POPULARES DE LA NUEVA ESPAÑA |

|  |
| --- |
| Es necesario dedicar atención especial a la música y la danza populares de la Nueva España dado que pocas veces los musicólogos e investigadores se interesan en su historia en siglos anteriores al XX. Las razones de ello deben buscarse no sólo en una cierta actitud elitista y aristocratizante de algunos historiadores, sino también en la impotencia académica, es decir, en las dificultades metodológicas que ofrece la historia de la artes escénicas populares. |
| Entre los principales obstáculos que dificultan el estudio histórico de la música y el baile populares, se encuentra el hecho de que las culturas populares poseen un carácter oral y visual que explica su escasa relación con la escritura. Ello nos confronta con el problema de las fuentes históricas para su estudio, que por lo regular son de tipo indirecto: hay que recurrir a documentos elaborados por las élites o por grupos con capacidad de escribir (burócratas, intelectuales, etc.), a menudo ajenos a las artes populares. Así, los historiadores tenemos que hacer uso de nuestro ingenio para acercarnos, aunque sea indirectamente, a los fenómenos artísticos de la tradición oral. |
| Por ejemplo, las llamadas "fuentes de la represión" (archivos policíacos y criminales), generadas por instituciones cuya tarea fue controlar, vigilar y castigar los actos delictivos de nuestros antepasados, pueden ser una herramienta valiosa para acercarse a la cultura popular de siglos anteriores a las tecnologías para capturar sonidos e imágenes (fotografía, video y grabación sonora). Robles Cahero, 1984 y 1985 |
| Existen varias fuentes documentales para historiar la música y el baile populares hasta el México del siglo XIX: crónicas y libros de viajeros, diarios y cartas, periódicos y gacetas, textos literarios, archivos civiles y eclesiásticos (públicos y privados), además de algunas fuentes musicales (libros de música para guitarra barroca). También son importantes las fuentes iconográficas: cuadros, murales, dibujos, grabados, esculturas, edificios, etc. |
| Ante la carencia de ejemplos de imágenes de bailes populares de la Nueva España (salvo algún cuadro de castas), las pinturas y grabados de bailes del siglo XIX (como el jarabe) nos acercan a los contextos históricos populares en que se bailaba, los instrumentos musicales (guitarras, jaranas y arpas), y los trajes y actitudes corporales de los bailarines. |
| http://hemi.nyu.edu/cuaderno/censura/imagenes/danza/el_baile.JPG |
| Johann Moritz Rugendas (1802-1858). El baile en el canal de la Viga, 1831. Fuente: El Museo Nacional de Historia. Guía. Foto: Unidad de Documentación del Museo Nacional de Historia, INAH (D.R.). Col. Museo Nacional de Historia, INAH. Fototeca Cenidi-Danza. |
| http://hemi.nyu.edu/cuaderno/censura/imagenes/danza/pintura_y_vida.jpg |
| Manuel Serrano (ca. 1830-ca. 1869). El jarabe, s/f. Fuente: Pintura y vida cotidiana en México, 1650-1950. Foto: Rafael Doniz. Col. Particular. Fototeca Cenidi-Danza. |

|  |
| --- |
| Una de las fuentes eclesiásticas más exploradas hasta el momento es el archivo del Santo Oficio de la Inquisición de Nueva España. Una de las ventajas de este inmenso archivo, que conserva más de 1500 volúmenes de manuscritos de los siglos XVI al XIX, es la de que la Inquisición se interesó por los delitos de tipo religioso relacionados con la cultura popular (teatro, música, baile, poesía, etc.) que atentaban contra la "pureza de la fe" católica y las "buenas costumbres". Las denuncias hechas ante la Inquisición y los procesos del tribunal contra los delincuentes religiosos populares, son relevantes al darnos información muy rica sobre diversidad de costumbres danzarias y musicales. |
| Aunque las penas estipuladas en los edictos inquisitoriales para los transgresores eran severas (excomunión, azotes y sanciones pecuniarias), pocas veces se llegaron a aplicar. Así que, más que reprimir a los músicos y bailadores populares (como a veces se piensa), los burócratas inquisidores se interesaron en perseguir otros delitos religiosos más importantes para ellos (brujería, bigamia, proposiciones heréticas, etc.). Parece que sólo trataron de vigilar y controlar los contenidos heterodoxos y eróticos de los cantos y bailes, pues los castigos aplicados más frecuentes fueron penitencias de oración, amonestaciones y regaños. |
| La escasa actividad inquisitorial sobre música y baile populares contrasta con la gran cantidad de denuncias sobre distintos delitos religiosos relacionados con ellos, hechas por un grupo heterogéneo de denunciantes: desde sacerdotes y funcionarios hasta indígenas y miembros de las castas. Como testigos de los actos culturales que observaron y escucharon, sus testimonios (orales y escritos), transcritos fielmente en las actas inquisitoriales, son muy valiosos para tratar de reconstruir la historia de la música y el baile popular de la época virreinal. |
| Los denunciantes son nuestros "informantes" novohispanos que "grabaron" sus testimonios en la burocracia de papel del Santo Oficio, especie de "máquina del tiempo" que nos permite viajar al pasado. Mediante sus denuncias accedemos a la oralidad a través de la escritura. Robles Cahero, 1984 y 1985 |
| ¿Cómo estudiar los variados cantos y bailes populares novohispanos a partir de las fuentes históricas? Aunque el método dependerá del tipo de fuente, es posible analizar los géneros populares como artefactos o textos culturales que circularon en diversos contextos. Su contenido siempre incluía al menos dos de tres ingredientes: el canto, la música instrumental y la danza. |
| Habían dos tipos genéricos: las canciones, con un texto cantado y acompañado por instrumentos (guitarra, arpa, etc.), y los bailes o sones, con un texto cantado y, además, con los movimientos de los bailarines. En los diferentes contextos sociales, culturales y geográficos de circulación y consumo de los géneros populares participaron, como intérpretes o espectadores: españoles, criollos, mestizos, negros, indios y castas en fiestas profanas y religiosas; en "fandangos caseros" y [escenarios teatrales](http://hemi.nyu.edu/cuaderno/censura/html/t_profano/tprofano.htm); en tabernas y fondas de las ciudades y villas, o bien en los puertos y las zonas mineras y agrícolas de la Nueva España. Robles Cahero, 1996 |

|  |
| --- |
| ESPAÑOLES, INDIOS Y NEGROS: EL ORIGEN MESTIZO DE LOS CANTOS Y BAILES POPULARES |

|  |
| --- |
| Una de las características más importantes de los cantos y bailes populares virreinales son sus particularidades étnicas y sociales de creación y consumo. El proceso de aculturación fue mutuo entre españoles, indios y negros (todos influyeron a los demás), ya que mediante los sincretismos culturales se creó todo un espectro anónimo y colectivo de artefactos culturales mestizos, tan ricos como complicados de estudiar. |
| Sería tentador tratar de descomponer esos artefactos mestizos en sus componentes étnicos originales, lo que quizá sea posible en algunos casos, pero vale la pena preguntarse sobre la pertinencia del procedimiento analítico: ¿cómo calcular el porcentaje real de elementos hispánicos, africanos e indígenas en cantos o bailes específicos? Quizá sería más útil recordar cómo se formaron, mezclaron y fusionaron los distintos ingredientes étnicos que dieron origen a las culturas populares mestizas de la Nueva España. |
| Los conquistadores y colonizadores recién llegados al Nuevo Mundo venían de lo que hoy llamamos España, pero que en el siglo XVI era un conglomerado de reinos con una variedad de tradiciones culturales y lenguas compartidas en la península ibérica. Al dispersarse por el inmenso territorio de la Nueva España, los soldados y aventureros que acompañaban a los misioneros llevaban consigo las canciones y los bailes populares de sus regiones de origen: Andalucía, Castilla, Galicia, Portugal, Extremadura y Aragón. Así se extendió por la geografía novohispana una gran diversidad de tradiciones culturales peninsulares, que no tardó en entrar en contacto con las tradiciones indígenas locales y con las africanas recién importadas. |
| Como otros cronistas de la presencia hispánica en América, Bernal Díaz del Castillo menciona varias canciones populares cantadas por los soldados conquistadores para darse valor en su empresa militar, romances y baladas con los que recordaban sus regiones de origen, como la que empezaba así: "Dénos Dios ventura en armas / como al paladín Roldán […]". El romance fue un género poético muy apreciado por los españoles, debido a su poder narrativo de evocación histórica que recuerda un personaje o una hazaña memorables. |
| En la España del siglo XVI se publicaron cancioneros y romanceros (textos sin música) con vastas colecciones de poesías cortesanas y coplas populares (algunas de tipo erótico). Ciertos temas del romancero tradicional originaron ciclos de romances, como el famoso "ciclo carolingio" sobre la época de Carlomagno. Algunos romances continuaron su popularidad en el Nuevo Mundo, y en 1568 se publicó el primero en la ciudad de México, mientras otros llegaron hasta la lejana región septentrional de Nuevo México, donde ciertos romances se conservan hasta hoy gracias a la tradición oral. |
| Es posible comparar las variantes de textos y melodías de romances como Delgadina, La esposa infiel, Mambrú y La batalla de Roncesvalles, así como la persistencia de elementos hispánicos en sus variantes americanas, pues del romance surgieron géneros mestizos como el corrido y la décima, todavía muy cultivados en diversas regiones del México actual. Robles Cahero, 1996 |
| Es difícil hablar de música profana indígena del siglo XVI, pues la religión permeaba todas las actividades culturales prehispánicas. Los misioneros bautizaron a los indios pero no los secularizaron: sus alabanzas se dirigieron a Cristo, la Virgen y los santos en vez de a Tezcatlipoca y Huitzilopochtli. Para conocer la primera música profana de la Nueva España hay que voltear hacia los españoles. Tres cronistas religiosos (Motolonía, Mendieta y Torquemada) acuerdan en que el franciscano fray Juan Caro fue el primero en enseñar castellano y música polifónica en México hacia 1526. Pero Motolinía confirma lo dicho por los cronistas no religiosos: que la mayoría de los primeros maestros de música no fueron frailes sino músicos profanos. Llegaron tantos instrumentistas al Nuevo Mundo antes de 1530 que tuvieron que ser repartidos en varios pueblos de indios, quienes pronto aprendieron a tocar y construir varios instrumentos de cuerda (vihuela, guitarra, viola, etc.) y aliento (chirimía, flauta, etc.). Stevenson 1952, 1968, 1986 |
| En varias ocasiones refiere Bernal Díaz la afición de Hernán Cortés por la música. Sus servidores personales siempre incluían a músicos, como los que amenizaron el banquete para celebrar la paz firmada entre Francisco I y Carlos V en 1538. Como Díaz estuvo en el banquete, años después recordó con deleite la calidad de la música ejecutada por cantantes e instrumentistas (trompetistas, arpistas, vihuelistas, flautistas, chirimías, etc.). |
| Díaz también relata que entre los 300 hombres que acompañaron a Cortés en su viaje a Cuba en 1519 iban seis excelentes músicos. Entre ellos, un tal Ortiz que hacia 1521 ya era maestro de danza y viola en la ciudad de México, y el valenciano Maese Pedro "el del arpa" quien, junto con otro soldado-músico, Benito de Bejel, instaló en 1526 una de las primeras escuelas de danza en la ciudad. Stevenson 1952, 1968, 1986 |
| ¿Qué tipo de danzas enseñaban los primeros maestros de danza citados por Bernal Díaz? Principalmente las danzas cortesanas de moda en el siglo XVI: la pavana, la gallarda, la zarabanda y la chacona, que algunas de ellas han generado largas discusiones sobre si su origen está en el Nuevo Mundo. Cortés mismo bailó la pavana en armadura completa ante Carlos V a su regreso a España en 1527, de donde se quiso derivar su origen americano o español, aunque las primeras pavanas se publicaron en libros italianos de 1508. |
| Los antecedentes de la zarabanda se ubican en Panamá en 1539 y en México en 1569: la "Çaravanda" del poeta español Pedro de Trejo radicado en Michoacán. Si la más temprana prohibición de la chacona en España es en 1583, Diego Durán —el cronista dominico— la menciona como una danza común en Nueva España antes de 1579. Los comentarios de europeos sobre estas danzas se refieren a su carácter lascivo y vulgar. Para probar sus orígenes novohispanos se ofrecen a menudo ciertos pasajes de obras de Cervantes, Lope de Vega y Quevedo, quienes sitúan al puerto de Tampico como su cuna materna. Sea cual fuere el modesto origen popular de la zarabanda, su primera aparición en un manuscrito musical fue en el villancico "guineo" a seis voces del compositor portugués Gaspar Fernández (1570-1629), maestro de capilla de la Catedral de Puebla, donde se aprecia un exaltado ritmo negroide: "Zarabanda tengue que tengue, zumba casú cucumbé". Stevenson 1952, 1968, 1986 |
| Eso rigor e repente, guineo a 6,  Música del pasado de América |

|  |
| --- |
| La presencia de los africanos en Nueva España se remonta a la conquista: con Cortés arribaron los primeros negros soldados, agricultores y músicos. A partir de la lucha de Bartolomé de las Casas para sustituir el trabajo indígena con mano de obra africana, los negros llegaron en número creciente. A tal grado que el virrey Luis de Velasco suplicó a Carlos V en 1553 que no permitiera la introducción de más negros, que entonces se calculaban en más de 20,000. |
| Para 1580 la Nueva España tenía cerca de 15,000 españoles, mientras los negros rozaban la cifra de 19,000, más 1,500 mulatos registrados. Como grupo también sojuzgado por el conquistador blanco, los indios sintieron curiosidad por los hombres de color. Una de las diversiones favoritas de los negros era reunirse en la plaza mayor de la ciudad de México alrededor de la famosa piedra del calendario azteca, con el fin de bailar y hacer música, a veces con una violencia que terminaba en la muerte de alguno de ellos. |
| A fines del siglo XVI los tambores negros eran quizá mejor conocidos que el huéhuetl mexica, pues hasta el historiador indígena Alvarado Tezozómoc describió el tambor ceremonial de sus abuelos nahuas comparándolo con "un atambor de los negros que hoy bailan en las plazas". Stevenson 1952, 1968, 1986 |
| http://hemi.nyu.edu/cuaderno/censura/imagenes/danza/pingret.JPG |
| Edouard Pingret (1788-1875), Músico de Veracruz [1851?]. Óleo sobre papel, 40 x 28 cm. Colección Banco Nacional de México. |
| Generosa fue la interacción e influencia mutua entre las culturas negra, indígena y española, como se aprecia en varias fuentes. El virrey Luis de Velasco emitió un decreto en 1569 con el fin de reglamentar las danzas en la plaza mayor de la ciudad de México, que sólo fueron toleradas los domingos y días festivos desde mediodía hasta las seis de la tarde. |
| En 1612 México y Puebla emitieron más reglas para controlar los bailes públicos patrocinados por las cofradías de negros, según consta en actas de cabildo. Lo que más preocupaba a las autoridades era la violencia generada por aquellos "cantillos" y bailes: no tanto la moral como la paz pública. En los lugares donde no se temía a las riñas públicas de las grandes ciudades, la mezcla libre de bailes y cantos indígenas con los de negros y españoles fue más fácil. |
| Un ejemplo de la Inquisición sirve para ilustrar la mezcla de costumbres bailables negras e indígenas en la región costera de Pánuco (al norte de Veracruz). La danza indígena llamada payáse bailaba al son del teponaztli y del huéhuetl, y fue apropiada en 1624 por negros, mulatos y mestizos de la región huasteca con fines curativos. El director de la danza era el esclavo negro Lucas Ololá, quien bailaba con indumentaria indígena y caía en trance para curar a las mujeres indígenas. Para resistir a la influencia española, los indios huastecos de Pánuco aceptaron el liderazgo de los negros, que pronto aprendieron la lengua y costumbres bailables de aquéllos. Stevenson 1952, 1986 |
| La actividad de negros y mulatos no se limitó a las prácticas curativas sincréticas: también enseñaron música y danza, celebraron "oratorios" y pusieron en escena comedias musicales. Joseph Chamorro, hombre libre de color, enseñaba danza y guitarra en Oaxaca en 1682, como refiere el proceso de bigamia que enfrentó en el Santo Oficio. |
| En Puebla (1669) y en Cuernavaca (1684) negros y mulatos dirigían oratorios, a pesar de su prohibición por un edicto inquisitorial de l643. Reunión nocturna con música, bailes y bebidas (en especial chocolate), el oratorio se celebraba con algún pretexto religioso en honor de la Virgen o algún santo, frente a un altar con velas encima del cual se colgaban retratos de amigos y familiares fallecidos. |
| El oratorio se realizaba en forma de "novenario", durante nueve noches con diferentes invitados cada noche, sin faltar la música popular de arpas y guitarras. A su vez, las comedias de grupos teatrales de negros encontraron tal aceptación entre las élites criollas y españolas que hasta las quejas de irreverencia religiosa fueron ignoradas. Así ocurrió en 1746 al denunciarse los "conventículos" y procesiones de mulatos y negros de la ciudad de Guadalajara, con música de trompeta y tambor, a manera de comedias musicales caseras en las que prevalecía "grandísimo desorden". Los inquisidores respondieron al denunciante que no prohibirían las diversiones ofrecidas por los negros, que tanto gustaban a la gente prominente de la ciudad.Stevenson 1952, 1986 |
| Como ejemplo sonoro de lo quizá fueron las obras escénicas con música de los negros de los siglos XVII y XVIII, vale la pena escuchar otro villancico del cancionero (1609-1616) de Gaspar Fernández: un "guineo a seis voces" titulado Tantarantán a la guerra van, donde se aprecia un sabroso diálogo entre un negro y un soldado, sazonado con los ritmos que captó el compositor. |
| Tantarantán, guineo a 6, Música del pasado de América |
|  |

|  |
| --- |
| LOS BAILES POPULARES EN LAS FUENTES HISTÓRICAS Y MUSICALES DE LA NUEVA ESPAÑA |

|  |
| --- |
| El baile fue uno de los géneros populares más practicados por diversos grupos sociales y étnicos de la Nueva España. A la menor provocación bailaban hombres y mujeres en sus casas y en la calle, en el teatro y la taberna, en el campo y las ciudades, y hasta en la iglesia y el convento. Como diversión y como forma de ejercer la crítica social y política, el baile contribuyó al ejercicio de una cultura popular auténtica. |
| A partir de un expediente criminal por homicidio, sabemos que la Bamba poblana se bailó con cuchillos (un tanto peligrosos) en Cuautla Amilpas en 1804. Amén de numerosas menciones a bailes sin nombre, en el archivo inquisitorial se han localizado al menos 43 bailes distintos de los siglos XVII y XVIII (la mayoría del periodo 1766-1819, según las denuncias), cuya distribución geográfica y social fue generosa a lo largo y ancho del territorio novohispano. Entre ellos, diez bailes fueron denunciados entre dos y doce veces, lo cual dice bastante de su popularidad: El chuchumbé (1766-1784), El animal (1767-1769), el Pan de manteca (1769-1796), La cosecha (1772 y 1778), el Pan de jarabe (1772-1796), Sacamandú (1778 y 1796),las Seguidillas (1784-1803), El jarabe gatuno (1801-1807), el Torito (1803) y el Vals (1808 y 1817). Robles Cahero, 1984 y 1996 |
| http://hemi.nyu.edu/cuaderno/censura/imagenes/danza/el_jarabe.JPG |
| Edouard Pingret (1788-1875). El jarabe, 1852. Fuente: Edouard Pingret. Foto: Enrique Salazar / Michel Zabé. Col. Banamex. Fototeca Cenidi-Danza. |

|  |
| --- |
| Gracias a los denunciantes se han conservado algunos textos y descripciones de esos bailes, que nos permiten conocer los contenidos verbales y corporales que circulaban a través de ellos. Los temas textuales más importantes eran tres: la crítica social, la sátira religiosa y el erotismo, a menudo mezclados en el texto. Del famoso baile negro y mulato llamado El chuchumbé se han conservado no menos de ocho denuncias entre 1766 y 1784. |
| Su primer denunciante, fray Nicolás Montero, monje mercedario de [Veracruz](http://hemi.nyu.edu/cuaderno/censura/html/jarocho/jarocho.htm), lamentaba que se hubiera extendido por toda la ciudad entre hombres y mujeres, y que fueran tan deshonestos "sus palabras y modo de que lo bailan". Las [25 coplas](http://hemi.nyu.edu/cuaderno/censura/html/danza/chuchumbe.htm) conservadas de este texto muestran que el fraile tenía razón, pues casi todas están llenas de expresiones sexuales y eróticas, además de ejercer una fuerte crítica a los frailes de la Merced (de aquí el enojo del denunciante). Otros textos de bailes, como los del Pan de manteca (1787) y del [Baile de los panaderos](http://hemi.nyu.edu/cuaderno/censura/html/danza/panaderos.htm) (1799), revelan los mismos elementos eróticos y satíricos como preocupaciones fundamentales de los anónimos autores populares. Robles Cahero, 1984 y 1996 |
| Para acompañar los cantos y bailes, las fuentes indican que los cantantes y bailadores tuvieron preferencia por la guitarra barroca y el arpa en la Nueva España de los siglos XVII y XVIII. Aquí es donde podemos usar las fuentes musicales para complementar las otras fuentes históricas. |
| Además del estilo cortesano de la guitarra (más punteado), los manuscritos disponibles muestran algunas evidencias del estilo popular (más rasgueado), no sólo de danzas españolas sino también de bailes de posible origen local. |
| En el valioso archivo musical del investigador Gabriel Saldívar, se conservan varios de estos manuscritos. Uno de ellos es el Método de cítara recopilado por Sebastián de Aguirre en Puebla hacia 1650, que contiene en su mayor parte danzas para cítara de procedencia española (folías, moriscas, marionas, etc.), además de doce piezas para guitarra barroca también hispánicas (tono, pasacalles, fantasías, canarios, jácaras, pavana, minué, zarabandas, etc.). Pero en su sección para cítara incluye dos tocotines, una danza huasteca (El Guasteco), un Panamá y un Portorrico de los negros, además de una chamberga, seis balonas y otras danzas con calificativos locales: Chiqueador de La Puebla, Puerto Rico de la Puebla (más otros siete portorricos) y El prado de San Gerónimo, así como la presencia de dos corridos, que quizá sean los primeros ejemplos escritos que se conservan del famoso género popular mexicano. |
| Otro valioso manuscrito en tablatura para guitarra barroca del siglo XVIII también pertenece al archivo Saldívar. El llamado "Códice Saldívar 4" proviene de León (Guanajuato) y ha sido atribuido al guitarrista y teórico español Santiago de Murcia (ca. 1682-173?), quien es posible que viajara a Puebla con su patrón a fines de la década de 1730. |
| El repertorio de este libro incluye danzas cortesanas españolas (fandango, españoletas, etc.) y francesas (rigodón, La Christian, etc.), amén de diecisiete minués y varias danzas populares españolas (jota, gaitas, zangarilleja, etc.). Pero las piezas más interesantes para nuestro tema son los cumbees y "zarambeques o muecas" de clara influencia negra, los primeros subtitulados como "cantos en idioma guineo" y los segundos considerado por Cotarelo y Mori como una "frenética danza de negros". |
| Cumbees, Santiago de Murcia Codex |
| Zarambeques, Santiago de Murcia Codex |
| http://hemi.nyu.edu/cuaderno/censura/imagenes/danza/guitarras_barrocas.JPG |
| Guitarras barrocas históricas. Museo Metropolitano de Nueva York, foto: José Antonio Robles Cahero. |
| http://hemi.nyu.edu/cuaderno/censura/imagenes/danza/jose_guerrero.JPG |
| José Guerrero, José Manuel Guerrero, 1808. (Jiménez Codinach, 100). |

|  |
| --- |
| El manuscrito 1560 de la Biblioteca Nacional de México (UNAM) está formado por una parte de violín y otra de tablatura para guitarra, que es la principal. Copiado en el siglo XVIII, muestra varias influencias de la música cortesana de moda para ambos instrumentos: española, francesa, italiana (en especial Corelli), inglesa (Sonata de Samuel Trent) y varios minués. |
| En la sección de guitarra barroca incluye ciertas piezas que podrían estar inspiradas en canciones o bailes populares de color local: Valona de Voca Negra, Guastala y La cadena. El archivo de la Inquisición incluye muchos casos relativos a la guitarra popular, que lo mismo acompaña curaciones sincréticas que bailes en fandangos caseros. |

|  |
| --- |
| LA "FASCINACIÓN DE OCCIDENTE": DE LAS ESTRATEGIAS CULTURALES AL PERFORMANCE VIRREINAL |

|  |
| --- |
| Al estudiar el mestizaje como parte de un proceso de occidentalización desde el siglo XVI ("la fascinación de Occidente"), se observa tanto la imposición del modelo occidental como su rechazo o aceptación, su asimilación o modificación por parte de las culturas indígenas y negras. La "colonización del imaginario" se enfrentó a reacciones defensivas y de resistencia, que al generar nuevas estrategias de adaptación cambiaron el modelo original. Este modelo introdujo un nuevo orden espacial y temporal, visual y gestual, con apoyo de la arquitectura y la escritura alfabética, las artes plásticas y el teatro de evangelización. Gruzinski, 1981 |
| Si la "guerra de las imágenes" impuso una visualidad y una estética occidentales en la Nueva España, habría que entender el papel que jugó la "guerra de los sonidos" en la creación de un paisaje sonoro occidental. Los estudios sobre el mestizaje musical a partir de los cronistas de los siglos XVI y XVII, coinciden en que el uso estratégico de la música y la danza en las celebraciones festivas y representaciones escénicas también contribuyeron al modelo occidental. En el ensayo citado seguimos la ruta de esta "guerra sonora" en tres fases sucesivas: 1. La violencia sonora: las armas musicales en la guerra de conquista, 2. La seducción sonora: las armas musicales en la cruzada religiosa, y 3. La fascinación sonora: estrategias festivas y escénicas de la utopía novohispana. Robles Cahero, 2003Veamos algunos ejemplos que ilustran la fascinación indígena (visual y sonora) por el modelo occidental. |
| Ante las resistencias indígenas para aceptar la nueva religión, en la Navidad de 1528 fray [Pedro de Gante](http://hemi.nyu.edu/cuaderno/censura/html/t_evan/t_evan.htm) organizó una gran fiesta en el convento de San Francisco, invitó a los indios "principales" y sus comunidades del valle de México, y se les permitió "cantar, bailar y usar sus atavíos, tal como en los tiempos antiguos." Aquí aparece clara la estrategia festiva y ceremonial iniciada poco después de la caída de la ciudad de México. |
| Las cartas y crónicas franciscanas consideraron que con esa celebración navideña inició el éxito de la evangelización, pues desde entonces los "principales" aceptarán que sus comunidades participen en los rituales cristianos de los atrios de los conventos, y que sus hijos sean educados en las escuelas anexas a los monasterios. Turrent, 1993 |
| Las primeras generaciones de jóvenes indígenas educados en castellano y música sacra fueron claves en la estrategia franciscana, al actuar como agentes culturales de los pueblos de indios. Los indios cristianos no podían ser sacerdotes, pero la Iglesia les permitió fungir como cantores, ministriles, sacristanes, etc. Transmisores de la fe cristiana a sus comunidades, los líderes indios cumplieron la función estratégica de intermediarios entre el mundo español y el mundo indígena. |
| Asesorados por los franciscanos, los indios cristianos iniciarán la tradición de organizar las fiestas religiosas anuales (santo patrón del pueblo, Corpus Christi y Jueves Santo) y otras fiestas del calendario litúrgico (Navidad, Candelaria, Fieles Difuntos, virgen de Guadalupe, etc.). Como estas [festividades religiosas](http://hemi.nyu.edu/cuaderno/censura/html/censura/censura.htm) eran costosas, los gastos para su organización se financiaban a través de los cabildos, los gremios y las cofradías, cuerpos colectivos en los que los músicos eran miembros honorarios con gran influencia en la vida festiva comunitaria. Tanck de Estrada, 1999 |
| Los misioneros realizaron la educación selectiva de niños y jóvenes, la educación masiva de comunidades indígenas (misas en capillas abiertas) y las representaciones escénicas con música en días festivos. Las tradiciones indígenas de cantar y bailar en honor de sus dioses fueron sustituidas por las tradiciones cristianas: la historia sacra, la vida de Jesús y de los santos. En las celebraciones festivas se mezclaba la música y la danza españolas (religiosa y popular) con la música y bailes indígenas (mitotes y tocotines), fenómeno mestizo que expresaba "una religiosidad nueva". |
| La fundación de cofradías indígenas ayudó a preservar las devociones hacia Jesús, la Virgen María y los santos, cuyos miembros se apoyaban para financiar los elementos festivos: procesiones y vestuario, comida y bebida, flores y adornos, danzas y música. Las cofradías fueron tan bien aceptadas por los indios, que se independizaron de las autoridades religiosas y continuaron su vida autónoma durante varios siglos. Turrent, 1993 |
| La cultura religiosa festiva iniciada en el siglo XVI permaneció y se arraigó en las tradiciones indígenas del México actual. Hoy día los antropólogos estudian el mestizaje en las fiestas de pueblos indígenas y mestizos, ancladas en una fuerte tradición oral que se renueva cada año. Las fiestas patronales con su sistema de cargos y mayordomías (herencia de las cofradías), permiten analizar los significados simbólicos del cristianismo indígena: ofrendas, mitos, danzas indias, vestidos y máscaras prehispánicas; cantos litúrgicos, procesiones, danzas de moros y cristianos, [corridas de toros](http://hemi.nyu.edu/cuaderno/censura/html/ct/ct.htm) y fuegos artificiales de origen español. Madrazo Miranda, 1998 |
| En la fiesta de Corpus Christi de 1539, para celebrar la paz firmada en 1538 por Carlos V de España y Francisco I de Francia, miles de indios participaron en dos espectáculos públicos en las ciudades de México y Tlaxcala: La conquista de Rodas y La conquista de Jerusalén. Bernal Díaz del Castillo y Bartolomé de las Casas narraron la representación de México, y Motolinía narró la tlaxcalteca. Para la de México se construyó un grandioso escenario urbano con réplicas de ciudades griegas y musulmanas, y se fabricó una flota de naves con ruedas de tamaño real que navegó por la plaza mayor al compás de la música. Según Las Casas hubo: |

|  |
| --- |
| [...] grandes edificios como teatros postizos, altos como torres, en la plaza de México, con muchos apartamientos y distinciones, [...] y en cada uno su acto y representación con sus cantores y ministriles altos de chirimías y sacabuches y dulzainas y otros instrumentos de música, trompetas y atabales, que creo yo que se juntaron para aquel día de toda la provincia más de mil indios tañedores y cantores de canto de órgano. Hubo castillos y una ciudad de madera que se combatió por indios por de fuera y defendió por los de dentro; hubo navíos grandes con sus velas que navegaron por la plaza como si fueran por agua, yendo por tierra. Las Casas en Gruzinski, 1994a y en Fernando Horcasitas, 1974 |

|  |
| --- |
| Para Horcasitas, ambas representaciones escénicas celebraban acontecimientos imaginarios como parte "de un nuevo género teatral franciscano", más parecido al torneo medieval que al drama misional, cuyos fines eran también didácticos pero se alejaban del "drama bíblico y del moralizador." Para Gruzinski, estas dramatizaciones indígenas masivas organizadas por los franciscanos no sólo eran diversiones públicas o espectáculos edificantes, sino verdaderas estrategias de "transposición del imaginario occidental en la Nueva España". |
| Imaginemos la curiosa escena urbana de batallas navales en la plaza de la ciudad de México, organizada para explicar una de las obsesiones europeas del siglo XVI: la cruzada contra los turcos. Los indios participaron como constructores de escenografías monumentales y como actores-espectadores de espectáculos musicales, basados en temas tan ajenos a ellos como "la práctica ibérica de la cruzada" y "el odio del Islam". Gruzinski, 1994a |
| Según Horcasitas, para los franciscanos milenaristas las conquistas de Rodas y Jerusalén simbolizaban al Rey de España "como Emperador Universal", además de la conquista espiritual del mundo por el cristianismo. Unidos europeos e indios bajo el Papa, el rey y el virrey, y con la derrota del enemigo (Carlos V derrotó a los turcos en 1535), "comenzaría para todos una nueva y utópica era". Horcasitas, 1974 La comparación franciscana es clara: la nueva Jerusalén y la utopía de una "nueva" España eran parte de una conquista simbólica que debían aprender, asimilar y escenificar los indígenas. |
| Aquí está el origen de la vieja cultura religiosa (festiva y de conquista), cuyos símbolos e imágenes, gestos y sonidos, empezaban a poblar las mentes, los ojos y los oídos de los indígenas. Parece que los indios se dejaron seducir y fascinar por un nuevo entorno religioso mestizo, festivo y escénico, en el que la música y la danza indígenas se mezclaron con las europeas. La "fascinación de Occidente" es parte del mestizaje que gradualmente occidentalizó los parámetros visuales, corporales y auditivos indígenas, y modificó sus hábitos de crear y percibir las artes escénicas sin abandonar totalmente las antiguas tradiciones culturales. Aunque es evidente la fascinación musical indígena ante la cultura festiva y espectacular cristiana, los historiadores de la música y la danza aún tenemos mucho que entender sobre la "guerra de los sonidos": cuándo, cómo y por qué ocurrió la conquista de los oídos y los cuerpos indígenas. |
| Es curiosa la trayectoria histórica por la que ha transitado el mestizaje latinoamericano durante 500 años: desde el Nuevo Mundo "global" del viejo siglo XVI (tan a menudo olvidado), hasta la "globalización" posmoderna del nuevo siglo XXI (que con frecuencia nos parece tan novedosa). Quizá una concepción escénica o "performativa" del mestizaje y la cultura popular nos ayude a entender los nexos entre el pasado y el presente, cuando los artistas de todo el mundo, a través del performance, la instalación y otras formas nuevas de practicar las artes visuales y escénicas, se reencuentran con algunas de las formas más antiguas de practicar dichas artes (a veces sin saberlo). |

ORIGINAL:

|  |
| --- |
| ***http://hemi.nyu.edu/cuaderno/censura/imagenes/danza/u.jpg n paseo por la música y el baile populares de la Nueva España*** Por: [José Antonio Robles Cahero](http://hemi.nyu.edu/cuaderno/censura/html/danza/danza_subt.htm) |