



Música oral del Sur

Revista Internacional

Nº 12 Año 2015

ESPAÑÓLES, INDIOS, AFRICANOS Y GITANOS.
EL ALCANCE GLOBAL DEL FANDANGO EN MÚSICA, CANTO Y DANZA

SPANIARDS, INDIANS, AFRICANS AND GYPSIES:
THE GLOBAL REACH OF THE FANDANGO IN MUSIC, SONG, AND
DANCE

CONSEJERÍA DE CULTURA

Centro de Documentación Musical de Andalucía

Actas del congreso internacional organizado por The Foundation for Iberian Music, The Graduate Center, The City University of New York el 17 y 18 de abril del 2015

Proceedings from the international conference organized and held at The Foundation for Iberian Music, The Graduate Center, The City University of New York, on April 17 and 18, 2015

Depósito Legal: GR-487/95 **I.S.S.N.:** 1138-8579

Edita © JUNTA DE ANDALUCÍA. Consejería de Cultura.

Centro de Documentación Musical de Andalucía

Carrera del Darro, 29 18010 Granada

informacion.cdma.ccul@juntadeandalucia.es

www.centrodedocumentacionmusicaldeandalucia.es

Facebook: <http://www.facebook.com/DocumentacionMusicalAndalucia>

Twitter: <http://twitter.com/CDMAndalucia>

Música Oral del Sur es una revista internacional dedicada a la música de transmisión oral, desde el ámbito de la antropología cultural aplicada a la música y tendiendo puentes desde la música de tradición oral a otras manifestaciones artísticas y contemporáneas. Dirigida a musicólogos, investigadores sociales y culturales y en general al público con interés en estos temas.

Presidente

ROSA AGUILAR RIVERO

Director

REYNALDO FERNÁNDEZ MANZANO

Coordinación

K. MEIRA GOLDBERG

ANTONI PIZÀ

Presidente del Consejo Asesor

JOSÉ ANTONIO GONZÁLEZ ALCANTUD

Consejo Asesor

MARINA ALONSO (Fonoteca del Museo Nacional de Antropología. INAH – Mexico DF)

ANTONIO ÁLVAREZ CAÑIBANO (Dir. del C. de Documentación de la Música y la Danza, INAEM)

SERGIO BONANZINGA (Universidad de Palermo - Italia)

EMILIO CASARES RODICIO (Universidad Complutense de Madrid)

TERESA CATALÁN (Conservatorio Superior de Música de Madrid)

MANUELA CORTÉS GARCÍA (Universidad de Granada)

Ma ENCINA CORTIZA RODRÍGUEZ (Universidad de Oviedo)

FRANCISCO J. GIMÉNEZ RODRÍGUEZ (Universidad de Granada)

ALBERTO GONZÁLEZ TROYANO (Universidad de Sevilla)

ELSA GUGGINO (Universidad de Palermo – Italia)

SAMIRA KADIRI (Directora de la Casa de la Cultura de Tetuán – Marruecos)

CARMELO LISÓN TOLOSANA (Real Academia de Ciencias Morales y Políticas – Madrid)

BEGOÑA LOLO (Dir.^a del Centro Superior de Investigación y Promoción de la Música, U. A. de Madrid)

JOSÉ LÓPEZ CALO (Universidad de Santiago de Compostela)

JOAQUÍN LÓPEZ GONZÁLEZ (Director Cátedra Manuel de Falla, Universidad de Granada)

MARISA MANCHADO TORRES (Conservatorio Teresa Berganza, Madrid)

TOMÁS MARCO (Academia de Bellas Artes de San Fernando – Madrid)

JAVIER MARÍN LOPEZ (Universidad de Jaén)

JOSEP MARTÍ (Consell Superior d'Investigacions Científiques – Barcelona)

MANUEL MARTÍN MARTÍN (Cátedra de flamencología de Cádiz)

ANTONIO MARTÍN MORENO (Universidad de Granada)
ÁNGEL MEDINA (Universidad de Oviedo)
MOHAMED METALSI (Instituto del Mundo Árabe – París)
CORAL MORALES VILLAR (Universidad de Jaén)
MOCHOS MORFAKIDIS FILACTOS (Pdte. Centros Estudios Bizantinos Neogriegos y Chipriotas)
DIANA PÉREZ CUSTODIO (Conservatorio Superior de Música de Málaga)
ANTONI PIZA (Foundation for Iberian Music, CUNY Graduate Center, New York)
MANUEL RÍOS RUÍZ (Cátedra de flamencología de Jerez de la Frontera)
ROSA MARÍA RODRÍGUEZ HERNÁNDEZ (Codirectora revista Itamar, Valencia)
SUSANA SARDO (University of Aveiro)
JOSÉ MARÍA SÁNCHEZ VERDÚ (Robert-Schumann-Musikhochschule, Dusseldorf)
FRÉDÉRIC SAUMADE (Universidad de Provence Aix-Marseille – Francia)
RAMÓN SOBRINO (Universidad de Oviedo)
Ma JOSÉ DE LA TORRE-MOLINA (Universidad de Málaga)

Secretaria del Consejo de Redacción

MARTA CURESES DE LA VEGA (Universidad de Oviedo)

Secretaría Técnica

MARÍA JOSÉ FERNÁNDEZ GONZÁLEZ (Centro de Documentación Musical de Andalucía)
IGNACIO JOSÉ LIZARÁN RUS (Centro de Documentación Musical de Andalucía)

Maquetación

ALEJANDRO PALMA GARCÍA
JOSÉ MANUEL PÁEZ RODRÍGUEZ

Acceso a los textos completos

Web Centro de Documentación Musical de Andalucía

<http://www.centrodedocumentacionmusicaldeandalucia.es/opencms/documentacion/revistas>

Repositorio de la Biblioteca Virtual de Andalucía

<http://www.bibliotecavirtualdeandalucia.es/catalogo>

EL FANDANGO COMO PATENTE DE CIRCULACIÓN CULTURAL EN MÉXICO Y EL CARIBE¹⁾

Ricardo Pérez Montfort

Centro de Investigaciones y Estudios Superiores en Antropología Social – CIESAS

Resumen

Este trabajo explora al fandango como representación de la fiesta y el ritual de la tradición mestiza durante los siglos XIX y XX en el territorio mexicano y en el área del circuncaribe. Partiendo de la idea de que es en la segunda mitad del siglo XIX y la primera del XX cuando se irán conformando los estereotipos regionales del “jarocho”, el “abajero”, el “costeño” y el “huasteco” en México, pero también del “jíbaro”, el “guajiro”, el “paisano”, y el “llanero” en los *hinterlands* del universo insular caribeño y las costas que lo delimitan, la idea central de esta presentación parte de la descripción y crítica de las características y supuestas especificidades culturales regionales. Muchas veces contrastantes con la realidad y más bien producto de los prejuicios e imaginación de los autores que describen los fandangos, de lo que se trata es de identificar los elementos que componen la fiesta y tal vez comprobar que se trata de una circulación de valores culturales que muestra múltiples vectores. Por otra parte, también se revisan las diversas representaciones iconográficas que acompañan los textos de estos cronistas con el fin de establecer cómo se va generando un “deber ser” que eventualmente servirá como recurso de tradición e identidad regional. De esta manera la ponencia recorre el paulatino distanciamiento entre la representación, las vivencias concretas y la circulación de elementos centrales impuestos y revitalizados en el territorio y el área estudiadas.

Palabras Clave:

circulación cultural, Caribe, estereotipos culturales, tradición e identidad regional

The fandango as patent cultural movement in Mexico and the Caribbean

Abstract

This work explores the fandango as a representation of the fiesta and ritual of a mestizo tradition in nineteenth and twentieth century Mexico, the Antilles, the southern states of Central America, and the Atlantic Coasts of Colombia and Venezuela. Beginning in the second half of the nineteenth century and the early twentieth century, when the regional stereotypes—of the Mexican “jarocho,” “abajero,” and “costeño,” and, in the hinterlands of the insular Caribbean universe with its coastal boundaries, the “huasteco,” “jíbaro,”

“guajiro,” “paisano,” and “llanero”—took shape, this presentation begins with a descriptive and critical analysis of regional characteristics, with supposedly unique details specific to regional cultures. Often contradicting reality and more aptly considered a product of the assumptions and imaginings of those who describe the fandangos, I attempt to identify the elements that make up the fiesta and perhaps prove that we are seeing a circulation of cultural values that manifests in multiple vectors. At the same time, I will review the diverse iconographic representations that accompany the texts of these chronicles, with the goal of establishing how they generate a set of assumptions that will eventually serve as a resource for traditional and regional identity. In this way my presentation focuses on the growing distance between representation, lived experience, and the circulation of central elements imposed and revitalized in the territories and areas studied here.

Keywords:

cultural circulation, Caribbean, cultural stereotypes, tradition, regional identity

Author Bio

He obtained his Masters Degree (1988) and Ph.D. (1992) in History of Mexico in the University of Mexico (UNAM). He is Research Fellow at CIESAS (Centro de Investigaciones y Estudios Superiores en Antropología Social) (Center for Research and Study of Social Anthropology) since 1980 and Professor at the Faculty of Literature and Philosophy at UNAM since 1978. He is also History Professor at the CIDHEM (Centro de Investigación y Docencia en Humanidades del Estado de Morelos) (Center for Research and Education in Humanities of the State of Morelos) since 1996. He is also a member of the National Research System (SNI) since 1990. His speciality and academic interests are: Nationalism and Cultural History of Mexico and Latin America during the XIXth and XXth Centuries; Mexican historiography, and History of Photography in Mexico and Latin America. He has written 23 books and more than 120 scientific articles. He has also a special interest and studies in cinematography and has made various documentaries on Mexican history and cultural processes. He has also worked at several cultural radio stations in Mexico City and written five poetry books. He was head of the *Revista de la Universidad de México* from 2002 to 2004 and head of the Audiovisual Laboratory of CIESAS from 2006 to 2014.

¹⁾ Algunas ideas expuestas en esta ponencia aparecen en varios artículos previamente publicados. Véase Introducción al libro Ávila Domínguez, Freddy, Ricardo Pérez Montfort y Christian Rinaudo *Circulaciones Culturales. Lo afrocaribeño entre Cartagena, Veracruz y La Habana*, Publicaciones de la Casa Chata, CIESAS-IRD-ANR-Universidad de Cartagena-El Colegio de Michoacán, México, 2012, Pérez Montfort, Ricardo, "El fandango veracruzano y las fiestas del Caribe Hispanohablante" en *Anales del Caribe* No. 12, Centro de Estudios del Caribe, Casa de las Américas, Cuba, 1992 y "El jarocho y sus fandangos vistos por los cronistas extranjeros de los siglos XIX y XX" en *Eslabones Revista semestral de estudios regionales* Núm. 9 Junio 1995

Pérez Montfort Ricardo. "El fandango como patente de circulación cultural en México y el Caribe". *Música Oral del Sur*, n. 12, pp. 363-386, 2015, ISSN 1138-8579

His most recent books are the following: *Miradas, esperanzas y contradicciones. México y España 1898-1948. Cinco ensayos.* (Glances, hopes and contradictions. México and Spain 1898-1948) Ediciones Universidad de Cantabria, Santander, España, 2013; *Cotidianidades, Imaginarios y Contextos. Ensayos de Historia y Cultura en México 1850-1950,* (Every Day Life, Imaginaries and Contexts; Essays on Mexican History and Culture) CIESAS, México, 2009; *Expresiones populares y estereotipos culturales en México. Siglos XIX y XX. Diez Ensayos* (Popular Expressions and Cultural Stereotypes in Mexico, XIXth and XXth Centuries, 10 Essays) CIESAS, México, 2007; *Avatares del Nacionalismo Cultural, Cinco ensayos* (Affairs of Cultural Nationalism. Five essays) CIESAS-CIDHEM-2000; Poetry: *Rumbo* (Course) Terracota, 2010; Documentary film on Mexican and Latin American History: "Voces de la Chinantla," First Prize at the Festival de la Memoria (2007), Latin American Film Festival in Tepoztlán, Mor.

LA CIRCULACIÓN AFRO-INDO-MESTIZA EN EL CARIBE

La idea central que mueve estas reflexiones parte de las siguientes preguntas:

¿Cómo circulan, se producen o se relocalizan en el espacio caribeño los múltiples elementos culturales construidos y/o identificados como "afro-indo-caribeños", y específicamente el complejo cultural del fandango? ¿Se trata de un fenómeno que responde a un mestizaje generalizado o más bien es una mezcla con cualidades particulares según la región en las que se manifiesta?

Para tratar de responder a este amplio cuestionamiento se ha partido de cierta mirada, un tanto heterodoxa, que se fundamenta en un triple enfoque: a) observando los fenómenos de circulación y las lógicas de conexiones culturales que se han producido en varios períodos de la historia contemporánea en la región del circuncaribe; b) tomando en cuenta la interacción múltiple generada por los procesos de producción, institucionalización y mercantilización de elementos culturales, específicamente del fandango o la fiesta y su ritual, en el que la versada, la música y el baile zapateado forman parte medular; y c) ubicando el extenso espacio regional del Caribe y analizándolo puntualmente desde diversas localidades que han desempeñado un papel central, ya sea porque tuvieron un pasado prehispánico con cierta densidad civilizatoria, o porque fueron conquistados y colonizados por vertientes humanas provenientes de la península ibérica y la cuenca mediterránea, pero igualmente por el arribo de poblaciones africanas durante la época colonial, y que siguen siendo importantes polos de difusión, transformación y redefinición local en cuanto a construcción de recursos culturales en la región.

Como se ha podido comprobar desde hace por lo menos treinta años de estudios tanto locales como transnacionales muchas regiones circuncaribeñas comparten raíces históricas y configuraciones estructurales como el colonialismo hispánico, su condición de puertos de entrada para los esclavos africanos y otras migraciones, que los han convertido en escenarios naturales para el nacimiento de una cultura hispano-indo-afro mestiza caribeña específica. Se trata de lugares de intenso intercambio comercial y cultural, son espacios de gran movilidad de personas y de ideas, y además evidencian su clara importancia para el propio mercado de las identidades. Estos procesos comunes siguen al mismo tiempo caminos diferentes según los contextos locales y nacionales en los cuales se inscriben. Aun cuando estos lugares comparten ciertas autodefiniciones como “costeñas”, “porteñas” o “caribeñas”, “festivas”, “turísticas” y hasta “patrimoniales”, la mayoría tienen maneras diferenciadas de articular sus dimensiones locales, nacionales, transnacionales, étnicas y raciales a partir de las cuales se construyen e inventan.

Esta situación ha prevalecido, sobre todo a raíz de los procesos independentistas del siglo XIX cuando cada localidad trató de diferenciarse no sólo de las metrópolis europeas, sino también entre sí, logrando un archipiélago de múltiples nacionalidades y reivindicaciones identitarias. Fue entonces cuando cada espacio trató de autodefinirse y de reconocerse como original, con rasgos y elementos culturales propios. Si bien en muchas de estas localidades se reconoció un origen mestizo semejante, fueron fundamentalmente las características que se vinculaban y se reconocían a través de paradigmas establecidos por el mundo occidental las que tendieron a insistir en su carácter definitorio. En muchas entidades se procuró desdibujar las vertientes culturales indígenas y, sobre todo, las africanas, que sin duda tuvieron mucho que aportar a la hora de construir sus identidades y nacionalidades. A lo largo de los siglos XIX y XX, una tendencia a “blanquear” o a “hispanizar” los elementos culturales que participaron en dicha construcción, permeó gran parte del discurso regionalista y nacionalista. No fue sino hasta los últimos años del siglo XX cuando una necesidad de reconocer a las vertientes marginadas apareció en el horizonte.

Se ha podido constatar, tal como lo escribe Livio Sansone, que “...los símbolos y objetos asociados a la cultura negra o indígena se han hecho en estos últimos 20 años más visibles que nunca...”.²⁾ Ahora bien, si estos significantes a menudo rebasan las fronteras locales y despiertan un notable interés por las múltiples culturas “indígenas” o “afro” en varias regiones del mundo, éstos son igualmente objeto de reinterpretaciones locales, construcciones, expresiones y puestas en escena contextualizadas. Desde este punto de vista, lo que se ha planteado originalmente radica en estudiar, simultáneamente, las dimensiones transnacionales o globales junto con las expresiones locales en las dinámicas

²⁾ Sansone, Livio, *Blackness without Ethnicity. Constructing Race in Brazil*, Palgrave Macmillan, Nueva York, 2003.

político-identitarias que participan en la construcción y la descripción de un complejo cultural como es el fandango. Así, utilizando varias escalas de análisis, se ha querido comprender el fenómeno de circulación y apropiación de elementos culturales claramente mestizos inscribiéndolos al mismo tiempo en contextos sociales, políticos, económicos particulares, con el fin de considerar las lógicas de la construcción nacional y de su desarrollo local.

En este sentido, a través del fandango como fiesta y ritual se propone presentar algunos elementos que permiten restituir cada una estas regiones en su contexto nacional y local, pero también hacer un muestrario de elementos que permiten relacionarlas entre sí bajo premisas de análisis semejantes y que responden, desde luego, a los intentos por dar algunas respuestas conjuntas a las preguntas centrales antes planteadas.

CIRCULACIONES CULTURALES HISPANO-INDO-AFROCARIBEÑAS

Los temas de la permanencia de las culturas hispanas, indígenas y de la llamada “diáspora negra”,³⁾ o de las “circulaciones transnacionales”,⁴⁾ han sido objeto de numerosas elaboraciones teóricas procedentes de varias tradiciones intelectuales. Hoy en día es muy común hablar de procesos culturales de “globalización”, “desterritorialización”, “transnacionalización” “criollización” o “hibridación”. Sin embargo si se procede a contemplar dichos fenómenos a través de los ojos de la historia queda claro que no se trata de procesos nuevos. El antropólogo Arjun Appadurai ha planteado que el vocabulario conceptual tiende a delimitar una frontera entre un “pre” y un “pos” en la economía cultural global ubicada en el tiempo a partir de fórmulas muy generales y abstractas.⁵⁾ Así, la noción de “dislocación” utilizada para tratar la transformación del mundo en “un único lugar”⁶⁾ o “ecumene global”⁷⁾ enlazado por los flujos cada vez más intensos de movimientos humanos constituidos, de intercambios comerciales, de conexiones cibernéticas y de transferencias financieras, supone un “antes” caracterizado por la existencia de culturas distintas unas de otras o de sociedades cerradas. Igualmente, cuando

³⁾ Hall, Stuart “Cultural Identity and Diaspora”, en Jonathan Rutherford (ed.), *Identity: Community, Culture, Difference*, Lawrence and Wishart Press, Londres, 1990 y Chivallon, Christine *La diaspora noire des Amériques. Expériences et théories à partir de la Caraïbe*, Editions du CNRS, Paris. 2004.

⁴⁾ Capone, Stefania, “A propos des notions de globalisation et de transnationalisation”, en *Civilisations (Revue internationale d'anthropologie et de sciences humaines)*, vol. LI, núm. 1-2 (Religions transnationales) 2004.

⁵⁾ Appadurai, Arjun, *Modernity at Large. Cultural Dimensions of Globalisation*, University of Minnesota Press, Minneapolis, 1996.

⁶⁾ Según las palabras de Anthony Giddens, “the world is becoming a single place” Giddens, Anthony, *The Consequences of Modernity*, Polity, Cambridge, 1990

⁷⁾ Hannerz, Ulf “The Global Ecumene”, en Ulf Hannerz, *Cultural Complexity: Studies in the Social Organization of Meaning*, Columbia University Press, Nueva York, 1992.

Appadurai describe las formas culturales del “mundo actual” como fundamentalmente “fracturadas”, y cuando habla de flujos de por sí “disociados” o de dinámicas culturales “deterritorializadas”, puede pensarse que *antes* tales fenómenos eran diferentes.

Sin embargo, como ya se mencionaba, en la cuenca del Caribe, y en materia de identidades, la propia noción de frontera o territorio ha pasado de una especie de atomización propia de los nacionalismos emergentes de finales del siglo XIX y principios del XX a un planteamiento general de interacción e interrelación por igual constante e intensa. Por más que se quiera insistir en la fragmentación, un claro reconocimiento a las dinámicas de interculturalidad y transformación cotidiana tiene miles de referencias contemporáneas en el medio caribeño. Una clásica cita del novelista cubano Antonio Benítez-Rojo confirma que “... el Caribe es mucho más que un sistema de oposición binario. Puede verse mas bien como un océano cultural sin fronteras... en el cual se mezclan articuladamente lo mágico y lo científico, lo metafísico con lo epistemológico, lo mitológico con lo historiográfico, Ochún o Changó con Carlos Marx, Mackandal y Michael Foucault...”.⁸⁾ En términos un tanto más localistas el antropólogo cubano Fernando Ortiz pretendió definir la cultura de esa misma región comparándola con un “ajiacó”, que “ es el guiso más típico y más complejo, hecho de varias legumbres... y trozos de carnes diversas; todo lo cual se concina con agua en hervor hasta producirse un caldo muy grueso y succulento...”.⁹⁾ Así la idea de la mezcla ha permanecido como elemento persistente a lo largo de las centurias en la propia región caribeña hasta el presente. Si bien hoy en día dicha matriz cultural es reconocida como una especie de *melting-pot* social y cultural, la tendencia a identificarla con múltiples componentes mezclados o “amestizados” tiene complicaciones particulares.

Como bien lo escribe el antropólogo africanista Jean-Loup Amselle y de la misma manera como se encuentra en otras críticas al tema de la globalización cultural y de las teorías transnacionalistas,¹⁰⁾ esta forma de oponer conceptualmente la idea de “culturas criollas” o “compuestas” a la de “culturas atávicas” que remite a “sociedades primitivas”, “exóticas”, “cerradas”, ha impedido el reconocimiento en estas últimas de los propios fenómenos de mezcla y de criollización continua. Amselle lo plantea claramente:

Conviene guardar mucha prudencia frente a la idea de mestizaje del mundo, o de su criollización, tal como se ha defendido por Hannertz, en su concepción del ‘ecumene global’ por ejemplo. Partiendo del postulado de la existencia de entidades culturales

⁸⁾ Citado en Nettleford Rex “Ideology, identity, culture,” en Bridget Berenton (ed.) *General History of the Caribbean Vol. 5*, Unesco Publishing, París. 2004

⁹⁾ Ortiz Fernando, *Orbita de...* Selección y prólogo de Julio Le Riverend, Unios de Escritores y Artistas de Cuba, La Habana, 1973

¹⁰⁾ Assayag, Jackie “La culture comme fait social global ? Anthropologie et (post)modernité”, en *L'Homme*, vol. 38, núm. 148, 1998 ;y Friedemann, Nina de “Negros en Colombia: identidad e invisibilidad”, en *América Negra*, núm. 3, junio

contenidas bajo el ambiguo nombre de ‘culturas’, puede concluirse que existe una concepción de un mundo poscolonial, o posterior a la guerra fría, vista como híbrida. Para escapar de esta idea de mezcla por homogeneización y por hibridación, hay que postular, al contrario, que toda sociedad es mestiza, dado que el mestizaje es el producto de entidades ya mezcladas, remitiendo al infinito la idea de pureza original...”.¹¹⁾

Tomando en cuenta esta crítica, el tema que interesa en este trabajo va un poco más allá del analizar la formación, la expansión o los modos de expresión de una “cultura diaspórica hispano-indo-negra” vista como híbrida o transnacional, reductible a cualquier tradición étnica o nacional específica. El objeto central más bien es estudiar algunos atisbos de la circulación de elementos culturales, ya sean símbolos, emblemas, imágenes estereotípicas, prácticas, ideas, discursos, producciones y productos, etc. que de una manera u otra puedan estar asociados con la presencia contemporánea o histórica de individuos o colectivos auto y/o exo-identificados como “hispanos” “latinos”, “indios”, “negros”, “africanos”, “afroamericanos” o “hispano-indo-africanos”.

En otras palabras, no se trata de plantear la existencia de cualquier “unidad” cultural con el fin de estudiarla por sí misma, sino más bien partir del examen de las circulaciones culturales en el espacio caribeño para analizar las múltiples significaciones que reciben tales unidades, reuniendo una gran variedad de formas culturales que son identificados con vocablos de vocación totalizante como: la cultura blanca, la cultura india, la cultura mestiza, la cultura “negra”. Para ello tal análisis ha requerido de una constante referencia a un imaginario afroamericano transnacional.

En medio de esta problemática, la noción de circulación se entiende en un sentido bastante amplio. Puede significar una circulación “desde abajo” de elementos culturales entre actores, es decir artistas, intelectuales, o militantes, que mantienen relaciones trans-locales familiares, de sociabilidad o de trabajo; o circulación “desde arriba” cuando se trata por ejemplo de promoción y difusión en gran escala de producciones mercantiles llevadas a cabo por la industria cultural o por programas internacionales y destinados a impulsar políticas culturales.

¹¹⁾ El texto original es el siguiente: Il convient d’observer la plus grande prudence face à l’idée de métissage du monde, ou de créolisation, telle qu’elle est défendue par Hannerz par exemple dans sa conception de l’ ‘œcumene global’. [...] C’est en partant du postulat de l’existence d’entités culturelles discrètes nommées ‘cultures’ que l’on aboutit à une conception d’un monde post-colonial ou postérieur à la guerre froide vu comme être hybride. Pour échapper à cette idée de mélange par homogénéisation et par hybridation, il faut postuler au contraire que toute société est métisse et donc que le métissage est le produit d’entités déjà mêlées, renvoyant à l’infini l’idée de pureté originelle” Amselle, Jean Loup, Branchements. Anthropologie de l’universalité des cultures, Flammarion, Paris. 2001

Es más, la noción de circulación planteada en ambas direcciones puede igualmente remitir a la metáfora eléctrica o informática de la “conexión” tal como la concibe el mismo Amselle, es decir que se trata de “...una derivación de significados particularistas a partir de una red de significantes planetarios”.¹²⁾ Así es posible identificar un enfoque que considera al mundo en proceso de globalización como producto de una mezcla de culturas vistas como universos estancos, que haciendo a un lado tales supuestos pone al centro de la reflexión las circulaciones, conexiones, derivaciones culturales a partir de las cuales se rearticulan constantemente las significaciones culturales asociadas o no con el “mundo caribeño” o si se quiere con el mundo iberoamericano en general.

Desde este punto de vista y a lo largo del siglo XX y principios del XXI es posible identificar al menos cuatro distintos períodos de circulaciones culturales asociados al espacio caribeño hispano-hablante:

El primero estaría ubicado desde la última mitad del siglo XIX y hasta finales de los años veinte del siglo pasado. En dicho período, a la par de importantes migraciones internas dentro del área llevadas a cabo por razones principalmente económicas, tales como las construcciones ferroviarias, portuarias, el canal de Panamá y el intenso movimiento de mano de obra para el trabajo en plantaciones y obras públicas, hubo también una importante circulación de artistas, intelectuales y activistas políticos. Durante ese período destacaron las tendencias nacionalistas y regionalistas, que mezclaron el costumbrismo decimonónico con cierto naturalismo procedente de Europa y Estados Unidos, apuntalando la fragmentación local. Movimientos literarios que identificaron los tipos nacionales y las expresiones culturales regionales tendieron a diferenciar cada patria y cada territorio entre sí, lo mismo que cada abrevadero cultural. Surgieron entonces estereotipos como el “jíbaro”, “el jarocho”, “el guajiro”, “el llanero” o “el paisano” que insistieron en las tres grandes vertientes originarias del Caribe: la blanca-europea, la india-aborigen y la negra-africana. En algunos casos, como el mexicano, el dominicano o el colombiano, se trató de recuperar una raíz indígena recurriendo a la mitología y a cierto folclorismo en boga. Sin embargo, en términos generales fue la dicotomía blanco-negro, la que tuvo como producto directo al criollo, al mestizo o al mulato y estuvo presente en la mayoría de los movimientos culturales citados que veían a la cultura popular como recurso central de sus afanes nacionalistas.¹³⁾ Cabe destacar que muchas de estas vertientes culturales se originaban en medios intelectuales aristocráticos o de sectores medios que se sentían identificados y reconocidos en esos localismos y folclorismos.

Una segunda etapa de este proceso su suscitó alrededor de los años 1930-1960 con el desarrollo de un mercado cultural que a raíz de la emergencia de los medios de comunicación, principalmente la radio, el cine y la industria disquera, así como de la

¹²⁾ *ibid*

¹³⁾ Pérez Montfort, Ricardo “Folklore e identidad. Reflexiones sobre una herencia nacionalista en América Latina” en *Avatares del nacionalismo cultural*. Cinco ensayos, CIESAS-CIDEHM, México D.F., 2000

promoción del turismo internacional, reafirmaron las representaciones de tipos locales y siguieron en la línea de la fragmentación de los quehaceres culturales de la Cuenca del Caribe. Estos medios de comunicación masiva sustentaron muchos de sus éxitos comerciales en el “exotismo” de la negritud y lo indígena así como en el criollismo local, pero también en la especificidad de las expresiones culturales propias del universo caribeño. Músicas, bailes, formas de hablar y de vestir o de vivir la sensualidad fueron explotados por dichas industrias sin chimeneas, llamando la atención de propios y extraños. El cine y la música fueron particularmente prolíficos en imágenes y sonidos de mestizos, mulatas y negros caribeños exponiendo su “otredad” de manera explícitamente sensual y rítmica. Los “paraísos turísticos” aprovecharon estas circunstancias para promover la idealización del mundo tropical favoreciendo la idea de que en la cuenca caribeña los orígenes hispanos generaban una identidad particular, pero que era lo afro lo que presentaba claros antecedentes de una liberalización de las costumbres y la subversión de estrechos cánones morales.¹⁴⁾ También fue en esa época en que literatos, antropólogos, sociólogos y demás ensayistas dieron pie a reflexiones y propuestas que, con mayor profundidad, buscaron las especificidades de las herencias culturales locales. Desde Fernando Ortiz, Nicolás Guillén o Alejo Carpentier hasta Aimé Cesaire o Jean Casimir, tan sólo para mencionar algunos tocaron los temas identitarios caribeños con particular énfasis en la virtud de las mezclas y los intercambios raciales y culturales.

Un tercer momento pudo percibirse a partir del triunfo de la Revolución Cubana cuando la polarización de posiciones en materia política y económica repercutió en los ambientes culturales. Si bien el reconocimiento a las raíces indígenas y africanas fue enfatizada por las ideas revolucionarias, tanto la diferenciación como la especificidad de la originalidad indígena y la negro se fue paliando mientras que una especie de “esencia” que tocó a muchos puntos del Caribe, pero particularmente a Cuba, se empezó a percibir con vehemencia. Parecía que el orgullo nacional tomaba nuevos bríos cada vez que la “mexicanidad”, la colombianidad” el “jibarismo” o la “cubanía” se mostraban como ejemplo de fases puntuales en un procesos semejante de la evolución y clasificación de la humanidad.

Las luchas anti-imperialistas y el propio ejemplo de la Revolución cubana irradiaron hacia otros países de la cuenca, pretendiendo borrar las diferencias y blasonando la existencia de una gran hermandad caribeña y latinoamericana. A partir de la década de los años 80 con la emergencia en la escena mundial del pensamiento del multiculturalismo liberal y de la invención del “turismo cultural”, la situación dio un nuevo giro. Varios acontecimientos influyeron en la redefinición de políticas identitarias y culturales contribuyendo a alimentar la circulación de elementos culturales “indo” “mestizo” o “afro” en los países

¹⁴⁾ Juárez Huet, Nahayeilli Un pedacito de Dios en casa: transnacionalización, relocalización y práctica de la santería en la ciudad de México, Tesis de doctorado en antropología social, Colegio de Michoacán, 2007.

latinoamericanos y del Caribe, con un notable ímpetu de búsqueda de referencias esencialistas.

A nivel global, esta época que se caracterizó por el éxito del multiculturalismo, de las políticas de reconocimiento de la gestión política de las diferencias y de las identidades étnicas o raciales se fomentaron nuevas opciones de lucha contra la marginalización y las discriminaciones históricamente sufridas por minorías “étnicas”, “raciales”, “culturales”, “nacionales”.¹⁵⁾ A partir de entonces, en América Latina, las autoridades de varios países como México, Nicaragua, Colombia, Perú, Bolivia, Ecuador y Venezuela iniciaron procesos de reconocimiento político-institucional de las reivindicaciones de “etnización” de poblaciones indígenas y de origen africano.¹⁶⁾ En México, “...de 1970 a 1982 se modificó el discurso indigenista que hablaba de integración para dar paso a planteamientos relacionados con el respeto a la diversidad cultural”. Y si no existían políticas multiculturales en las que se expresara el reconocimiento de las diferencias culturales, “...recientemente, en algunas regiones como en la Costa Chica y en el centro de Veracruz, las instituciones culturales mexicanas fomentan el reconocimiento de una cultura o identidad afroestiza, dando lugar a procesos de reconstrucción e invención identitaria que empiezan a tener repercusiones en la gestión de espacios públicos y sociales.”¹⁷⁾

De manera general, la última los años que van de 1980 al 2000 se caracterizaron por un cambio importante en la interpretación de las nociones locales de cultura, particularmente con la evolución de las teorías que sirvieron de referente a las instituciones internacionales, tanto culturales como la UNESCO y turísticas como la Organización Mundial del Turismo, las cuales empezaron a hablar de “universalismo”, “relativismo cultural” o “diversidad cultural”. Las diferencias entre las “comunidades” adquirieron nuevamente mayor relevancia, y la noción de “patrimonio” se fue integrando a las “identidades” y los aspectos culturales presentados como atracciones en la doctrina del “turismo cultural”.¹⁸⁾ En este sentido, en numerosas localidades “patrimoniales” tales como San Juan de Puerto Rico, La Habana y Santiago de Cuba en la mayor de las Antillas, Cartagena, Barranquilla, Santa Marta en la costa del Caribe colombiano, Veracruz y la Costa Sotaventina en el Golfo de México, por sólo mencionar algunas, la promoción del turismo cultural se acompañó con

¹⁵⁾ Taylor, Charles *Multiculturalism and “The Politics of Recognition”*, Princeton University Press, Princeton, 1992 ; y Kymlicka, Will *Ciudadanía multicultural. Una teoría liberal de los derechos de las minorías*, Paidós, Barcelona, 1996.

¹⁶⁾ Wade, Peter, *Raza y etnicidad en Latinoamérica*, Ediciones ABYA-Yala, Quito-Ecuador. 2000.

¹⁷⁾ Hoffmann, Odile, María Teresa, Rodríguez “Introducción”, en Odile Hoffmann y María Teresa Rodríguez (eds.), *Los retos de la diferencia. Los actores de la multiculturalidad entre Mexico y Colombia*, Publicaciones de la Casa Chata, México D.F, 2007.

¹⁸⁾ Cousin, Saskia, “L’Unesco et la doctrine du tourisme cultural”, en *Civilisations (Revue internationale d’anthropologie et de sciences humaines)*, vol. LVII, núm. 1-2, 2008

una fuerte valoración del tema “indio” y “afro”. Tal es el caso, por ejemplo, los nuevos festivales culturales como el *Festival del Caribe* de Santiago de Cuba creado en 1981, el carnaval de Barranquilla y Palenque de San Basilio en el Caribe colombiano desde los años noventa, La Tumba Francesa en Santiago de Cuba, o del *Festival Internacional Afrocaribeño* de Cancún primero y luego de Veracruz organizados desde 1994 para hacer hincapié en la raíz africana e indígena del mestizaje mexicano, que ha participado desde entonces en nuevas circulaciones y intercambios de artistas e intelectuales que trabajan sobre el Caribe y su herencia. En este marco es que el fandango se ha reivindicado como un fenómeno propio de las circulaciones culturales del caribe, por lo menos desde mediados del siglo XIX hasta nuestros días.

EL FANDANGO COMO COMPLEJO CULTURAL CIRCULANDO POR EL CARIBE

Como es sabido, el fandango es un acontecimiento festivo popular que reúne música, versos y baile. Por lo general se celebra en alguna fecha importante del santoral local, algún cumpleaños, en las llamadas pascuas y velorios, o de pronto con el simple pretexto de querer festejar. Al anochecer, alrededor de un espacio definido, que bien puede armarse en torno de una tarima, bajo la iluminación de un farol, una lámpara de gas, o un reflector eléctrico los paisanos con sus parejas, los mayores, los solteros y las muchachas casaderas, los adolescentes y los niños aprenden y ejercitan su sabiduría rítmica, musical, y lírica, y de paso aprovechan para dar cursos a homenajes amorosos, o simplemente se sacan el tedio que producen el trabajo y la cotidianidad.

Las actividades formales que se dan cita en un fandango tienen dos ejes centrales. Uno es la interpretación musical de los llamados sonos, o golpes, acompañados del lenguaje poético rimado, y casi siempre cantado, de los versadores. Y el otro es el baile zapateado. Entre los instrumentos predominan los cordófonos. En la lírica, asociada íntimamente con la música, se hace constante referencia al amor, al entorno natural, a la fauna y a la flora locales, a las modas, a la moral y a las leyendas regionales. El baile lo hacen predominantemente las mujeres, aunque la pertinencia de las parejas de sexos opuestos también se acepta.

Alrededor del fandango se establecen rangos que tienen que ver con la destreza en la ejecución del instrumento, en el talento para el baile y en la sensibilidad del lenguaje rimado. Y también aparecen los rangos que da el poder, aunque éste, como es sabido difícilmente se ausenta de la convocatoria festiva. Pareciera que cierta magia o elementos sobrenaturales también se convocan a la hora de celebrar los fandangos. Se habla con frecuencia de los duendes, de los diablos, de las chanecas, de los copleiros de sabiduría infinita, de las transformaciones de algunos de sus participantes en ciertos animales y los connubios, de las mitologías y los sincretismos locales. El fandango tiene múltiples categorías particulares. A través de la fiesta ciertas jerarquías se confirman pero otras cedan ante la evidencia de su inutilidad. Un buen instrumentista, un buen versador y una

buena bailadora, se afirman en el fandango, muchas veces independientemente de prejuicios de clase u origen, aunque justo también es reconocer que la fiesta es pretexto, en ocasiones, para la confrontación. El predominio del macho encuentra en el fandango un momento de posible exhibición, sin embargo también ahí se premian los atributos femeninos.

Lo que hoy llamamos fandango como la mayoría de los acontecimientos festivos caribeños, tiene remotos orígenes indígenas, negros e hispanos.¹⁹⁾ Tan sólo es necesario apuntar que tiene elementos que lo llevan hasta la dimensión ritual y mítica del mundo prehispánico a través de imágenes, personajes y hechuras que aparecen en la versada así como en ciertos recursos coreográficos, rítmicos y musicales que hasta hoy se dan cita en el baile de tarima, el rasgueo de los instrumentos de cuerda y en las metáforas de sus líricas. Ejemplos hay muchos: desde aquellos personajes-animales, comunes en sones y leyendas fundantes –como el *Pájaro Carpintero*, participe en algunas narrativas míticas como mensajero divino en el mundo jarocho o la dimensión telúrica del diablo que se puede aparecer en el mundo llanero colombiano y venezolano– hasta el ritmo binario que se baila mimetizando la estatura de *Los enanos* o cuando se imita a los colonizadores y a sus afanes coercitivos y autoritarios.

Los antepasados africanos también están presentes en ciertos asuntos musicales, coreográficos y líricos cercanos al fandango. Desde el nombre de *La Bamba* hasta las antifonías del Ñau-Ñau; pero sobre todo en los ritmos cruzados y en aquella dimensión mágica – o si se quiere “diabólica” o supernatural – que se convoca ocasionalmente durante la fiesta. Varias referencias del siglo XVIII pueden mostrar la persecución criminal de ciertos personajes asiduos a los fandangos en los que coincide su color mulato con su condición de “llamar a los diablos”.²⁰⁾ Aunque esta experiencia mágica asociada al fandango, o a la fiesta en general, también comparte sus raíces con las venas paganas indígenas y españolas.

Desde luego una nota dominante en los fandango es la vena hispana. Esto sin olvidar que, al igual que las otras dos, la hispanidad está conformada por una vertiente múltiple, en la que tanto europeos, americanos y africanos contribuyeron de modo fehaciente. Si bien el caudal medular del fandango podría pensarse sobre todo andaluz, a su vez compuesto por un estrecho vínculo entre lo moro y lo castellano, el componente hispano general del fandango es determinante. Su lenguaje es la mayoría de las veces el español, su coreografía es muy similar a la de ciertos bailes peninsulares de los siglos XVII y XVIII, y un buen porcentaje de sus formas musicales y literarias pueden rastrearse hasta, por lo menos, la

¹⁹⁾ Pérez Montfort, Ricardo: “Fandango: fiesta y rito”, en Revista de la Universidad Nacional Autónoma de México, n. 478, nov. 1990, p. 45-9.

²⁰⁾ Melgarejo Vivanco, José Luis: Los jarochos, Xalapa, editora del Gobierno de Veracruz, 1979, p. 328.

baja edad media europea.

El uso del canto en controversia, la mayoría de las formas con que se hace el repertorio coplero (la décima, la cuarteta, la sextilla, las octetas, los endecasílabos y los versos en hilera, o de cordel) el baile de pareja suelta, los instrumentos musicales predominantes, e incluso algunas “reglas” coreográficas y líricas todas son parientes casi consanguíneas de las fiestas andaluzas y de las costas mediterráneas.

Sin embargo lo que hoy sucede en un tablado andaluz o en un encuentro festivo canario, parece muy distinto a lo que acontece en una tarima veracruzana, en un encuentro de son cubano o en una fiesta llanera. Pero la distancia sea tal vez menor en la medida en que nos alejemos en el tiempo pasado, y nos acercamos a sus parentescos regionales. Esto es: al ver cómo eran los fandangos en los siglos XVIII y XIX y cómo se presentaban otras fiestas criollas o mestizas caribeñas, el parentesco pareciera acercarse a su principal referencia peninsular, al mismo tiempo que trataría de establecer sus particularidades locales.

Si se busca en el contenido y la forma de la palabra fandango y se abreva en algunas de sus apariciones más lejanas en el tiempo, una disputada paternidad entre el latín *fidicinare* que quiere decir “tocar la lira”²¹⁾ y la voz mandinga *fanda* acompañada del despectivo *ango*, equivalente a “fiesta que se come”,²²⁾ aparece con cierta claridad. Hay quien se inclina a favor de este segundo origen etimológico africano²³⁾ tomando en cuenta que ya en referencias anteriores, específicamente de los siglos XVII y XVIII, se menciona que el fandango es “baile introducido en España por los que han estado en el reino de las Indias”.²⁴⁾

Sin embargo, si se revisa aunque sea superficialmente el estado de la música popular española y su vínculo con el arte escénico durante el siglo XVIII, es posible encontrar una presencia indiscutible de un llamado fandango, al lado de la contradanza y el minuet en entremeses, sainetes, y en las mojigangas del teatro. Algunos especialistas incluso llegan a afirmar que es a fines del siglo XVII, cuando “...piezas y danzas negras cubanas, criollas, caribeñas, brasileñas, y de las costas de Florida se habían deslizado hasta el corazón de la música popular española con canarias, chaconas, zarambeques y fandangos con nombres

²¹⁾ Enciclopedia Universal Ilustrada Europeo-Americana, Tomo XXIII, Madrid, 1984.

²²⁾ Cotarelo y Mori, Emilio, Colección de entremeses, loas, bailes, jácaras y mojigangas desde fines del siglo XVI a mediados del XVIII, “a. Ed., Madrid, 1922.

²³⁾ Gabriel Saldívar y Silva afirma por su parte que se trata de un vocablo guineo que viene de fanda: fiesta y el fonema ng locativo y posesivo. En otras palabras “lo propio de la fiesta y la fiesta por excelencia”. Saldívar y Silva, Gabriel Refranero musical mexicano, México, Universidad Autónoma Metropolitana, 1983)

²⁴⁾ Diccionario de Autoridades de 1770 citado en Otto Mayer-Serra: Música y músicos en América Latina, vol. I, México, Ed. Atlante, 1947, p. 366.

tan sugerentes como *El Malbrú* o *Los negros...*”.²⁵⁾

Para mediados del siglo XVIII, por ejemplo, el autor y empresario catalán Pablo Esteve y Crimau, de gran éxito en Madrid, patrocinó a un cantor llamado Pedro Villa, cuyo mérito, según decían sus propagandistas, era que “acaba de regresar de las Antillas en donde ha aprendido tangos, habaneras, mangendoys, fandangos y guajiras”.²⁶⁾

La existencia en España y en América de fandangos para esas épocas, tanto como formas musicales y bailables específicas pero también como género festivo, sería tema y título de un sainete estrenado en la capital del Imperio Español el 11 de julio de 1768, llamado *El Fandango de candil* cuyo autor fue nada menos que el popular Ramón de la Cruz Cano y Olmedilli, quien por cierto también fue conocido en tierras americanas por sus divertidas piezas escénicas.²⁷⁾ Un año antes de aquel estreno madrileño, en 1767, en la Nueva España se buscaba a un sujeto de nombre José Domingo Gaytarro, mulato acusado de polígamo y que “se sabe algunas canciones que echa en los fandangos y es muy fandanguero”.²⁸⁾

Así, para fines del siglo XVIII el fandango parece estar bastante arraigado tanto en Europa como en América, acusando un origen que se dice estar más en el área caribeña, que en el viejo mundo. Pero, justo es decir que en América el fandango, como muchas otras festividades lugareñas, no fue bien visto por las autoridades eclesiásticas, quienes le lanzaron prohibiciones y sanciones, no sólo por atentar contra la moral cristiana, sino por que aparecían también como recursos definitorios de los incipientes nacionalismos locales, motores ideológicos de muchas causas independentistas. En cambio en España, al parecer, el fandango se le quiso caracterizar y definir con toda la venia de las autoridades. De principios del siglo XIX español sería una referencia que mencionaba a las granadinas, las malagueñas, las rondeñas, los soleares, las javanesas y las peteneras, como formas de música, canto y danza, pertenecientes a la familia del fandango, cuya “...característica es el ritmo del seis por ocho de gran aceptación para el divertimento de nuestro pueblo...”.²⁹⁾ Sin estar muy seguros de que esto sea del todo cierto, es posible aventurar que precisamente a fines del siglo XVIII el fandango adquirió en España ciertas connotaciones bastante más precisas que en América. Mientras en la península ibérica se le llamó “fandango” con mayor especificidad a una forma que pasó del escenario a un espacio festivo muy vinculado al cante y al tablao flamencos,³⁰⁾ en el Nuevo Mundo fandango sería

²⁵⁾ Neal Hamilton, Mary: Music in Eighteenth Century Spain, N. York, Da Capo Press, 1932, p. 57.

²⁶⁾ Ibid., p. 55.

²⁷⁾ “Sainetes de don Ramón de la Cruz” Nueva biblioteca de autores españoles, Tomos XXIII y XXVI, pról. Emilio Cotarelo y Mori, 1917; cf. Luis Reyes de la Maza: Circo maroma y teatro (1810- 1910), México, UNAM, 1985.

²⁸⁾ Citado en Melgarejo Vivanco, José Luis: Los jarochos, Xalapa, editora del Gobierno de Veracruz, 1979.

²⁹⁾ Fons y Quadras, José, Lo popular y lo culto en la música española, Madrid, Ed. Lajas, 1946.

³⁰⁾ Alvarez Caballero, Angel, Historia del cante flamenco, Madrid, Alianza Editorial, 1981.

más bien el nombre de un acontecimiento que además de fiesta, tendrá la connotación de un relajó o de un berenjenal, no siempre bien visto por las autoridades. Esta separación del fandango europeo del americano también apuntaría a favor de las fiestas locales de los pueblos caribeños y americanos, tratando de establecer sus propias reglas y condiciones, revalorando sus particulares aportaciones.

Ya bien entrado el siglo XIX, la palabra fandango, en prácticamente toda la convulsa República Mexicana, tendrá una connotación un tanto despectiva. Eso sucederá también en muchos países latinoamericanos: desde las Antillas hasta Chile. En su refranero Ignacio M. Altamirano hablaba de la existencia de una frase jocosa que decía “Como la muerte de Apango, ni come, ni bebe ni va al fandango...”³¹⁾ y en su *Diccionario general de americanismos* Francisco J. Santamaría mencionó la expresión “...meterse en un fandango...” queriendo decir “...meterse en un lío o en una situación indeseada...”³²⁾

Pero particularmente en la costa del golfo de México, en algunos rumbos del Pacífico, en la Tierra Caliente de Michoacán, en los interiores del Bajío y del Sur Oaxaqueño el fandango será la fiesta de sones, baile, versada y tarima por excelencia. Fandango será aquello que presenciaron escritores, pintores y viajeros como Claudio Linati, Aviraneta e Ibarгойen, Luis de Bellemare, Edouard Pingret, Lucien Biart, José María Esteva, Salomón Hegg, Francis Erskin, también conocida como Madame Calderón de la Barca, Carl Sartorius, Antonio García Cubas, Enrique Juan Palacios, y tantos más, que afortunadamente destinaron sus letras para conseguir una gran cantidad de descripciones y retratos de dicha fiesta durante el siglo pasado en territorios de la República Mexicana.³³⁾

Desde el siglo XVIII ese mismo fandango, como fiesta de negros y españoles también estará presente en otras partes del Caribe. Así nos lo hacen saber Argeliers León y Antonio García de León en sus referencias a los viajeros Pere Labat en Puerto Rico y Moreau de Saint-Méry en Santo Domingo.³⁴⁾ Fernando Ortiz y Alejo Carpentier en Cuba, y Renato Almeida, en Brasil, también lo mencionan como una fiesta antigua en donde el pueblo, el baile y la competencia han estado presentes, desde por lo menos dos siglos atrás. Luis Felipe Ramón y Rivera, por su parte, afirmó que en Venezuela “el término usado para la denominación de baile campesino con música de cuerdas y canto, de 1860 para atrás, fue el

³¹⁾ Altamirano, Ignacio Manuel, Paisajes y leyendas, las tradiciones y costumbres de México, México, Imp. Y Lit. Española, 1884.

³²⁾ Este diccionario dice basarse en información proporcionada por Joaquín García Icazbalceta en el año 1889.

³³⁾ Pérez Montfort, Ricardo “La fruta madura: el fandango sotaventino del siglo XIX a la Revolución” en Secuencia, n. 19, nueva época, México, Instituto Mora, ene-abr. 1991.

³⁴⁾ García de León, Antonio “El Caribe afroandaluz: permanencias de una civilización popular”, en La Jornada Semanal, n. 135, México, 12 de ene. De 1992 y León, Argeliers: Del canto y el tiempo, La Habana, Ed. Pueblo y Educación, 1974

español de fandango...”.³⁵⁾ Sin embargo no en todas partes la palabra fandango designa a su equivalente novohispano, peninsular o canario.

Esta fiesta compuesta de sones, baile y versada, adquirió otros nombres, de la misma forma que ciertos golpes y géneros muy emparentados entre sí fueron cambiando de designación no sólo durante el proceso de colonización y fragmentación de las diversas zonas latinoamericanas a fines del siglo XVIII y principios del XIX, sino sobre todo después de los procesos independentistas que abundaron en referencias nacionalistas y regionalistas. Aun cuando su parentesco era evidente sus nombres particulares parecieron apuntar en direcciones diversas. Cuadros del siglo XIX muy semejantes a los que en México describían el fandango, en Cuba mostraban el *zapateo*, en Venezuela, *el joropo*, y en Panamá: *la mejorana*.³⁶⁾

Independientemente de cómo se llamen, en estas fiestas existieron ciertos tipos de músicas particulares, de bailes con determinadas reglas y de versadas—en las que destacaron la copla, la cuarteta, la sextilla y la décima, que se arraigaron al terruño de tal manera que se convirtieron en referentes locales obligados. Los pasajes, joropos y golpes identificaron el quehacer festivo de los llanos venezolanos, mientras que los sones guajiros, los puntos y las tonadas formaron parte medular del zapateo cubano. El seis y la plena estuvieron íntimamente ligados a la fiesta jíbara; la mejorana y el mesano se asociaron con el jolgorio panameño, y sin jarabes y sin sones difícilmente se podrían armar los fandangos jarochos, los bailes de tarima terracalentanos y los zapateados huastecos.

En todas estas fiestas lo preponderante en el baile fue la soltura. Los hombres tocaban sus instrumentos, ya que muy ocasionalmente las damas participaban en la ejecución de la música o en el canto mismo, y correspondía a las parejas sueltas y a las mujeres la evolución coreográfica. Habría que insistir en que el baile cuando es de pareja, por lo general simulaba un cortejo, lo cual también contribuyó a fortalecer el parentesco entre estas fiestas, ya fuese que se celebraran en regiones caribeñas o hispanas. Sin embargo ciertas reglas o figuras en la coreografía, como las galas³⁷⁾ o la elaboración de moños con los pies durante el zapateo, o la interrupción del baile y la música para dar lugar a las llamadas “bombas”, comunes tanto en fiestas cubanas como puertorriqueñas, venezolanas y veracruzanas del siglo XIX, hablarían de ese mismo parentesco, quizá más enfatizado de la región caribeña que en otras partes del continente americano.

³⁵⁾ Ramón y Rivera, Luis Felipe: La música folclórica en Venezuela, Caracas, Monte Avila editores, 1969, p. 191.

³⁶⁾ Ramón y Rivera, Luis Felipe: El joropo, baile nacional de Venezuela, Caracas, Ed. del Ministerio de Educación, 1953 y Garay, Narciso: Tradiciones y cantares de Panamá; ensayo folclórico, Bruselas, Presses de L Expansion belge, 1930.

³⁷⁾ La gala consiste en una especie de homenaje que hace el hombre espectador o bailarín a la buena bailadora. Él le coloca el sombrero en la cabeza mientras dura el baile. Y cuando termina ella lo regresa a cambio de una moneda o un obsequio. Dábase la ocasión que las buenas bailadoras tenían que bailar con varios sombreros sobre la cabeza e incluso sosteniéndolos con las manos o los hombros.

Por ejemplo, en 1871, Samuel Hazard, un viajero norteamericano que visitó el interior de Cuba con “pluma y lápiz”,³⁸⁾ describió y pintó un zapateo que prácticamente no tenía diferencia alguna con el fandango que describió Antonio García Cubas en sus textos titulados *De Teziutlán a Nautla*, escritos precisamente entre 1870 y 1874.³⁹⁾ En ambos, el baile de las mujeres, la hechura del moño sobre la tarima, la improvisación de versos, y la presencia de músicos con arpas y guitarras, parecía provenir de un espectáculo con un tronco y una arborescencia comunes. Por su parte Ramón de la Plaza en sus *Ensayos sobre el arte en Venezuela* publicado dos lustros más tarde, 1883, también describía un baile de joropo o fandango con todos los elementos antes dichos.⁴⁰⁾

Figuras tan notables como Otto Mayer-Serra, Alirio Díaz o Alejo Carpentier se han ocupado ya de los parentescos organológicos y de las estructuras musicales y literarias características de los géneros que formaron la parte medular de estas fiestas regionales americanas y específicamente caribeñas.⁴¹⁾ De todas maneras vale la pena insistir en que no fue casualidad que en la mayoría de estos festejos los instrumentos básicos fuesen cordófonos, con formas y afinaciones diversas, aunque no totalmente disímboles.

Los punteos y rasgueos podrían servir para diferenciar un género regional de otro. Pero también serían capaces de mostrar sus semejanzas. Ahí están las cadencias de los pasajes venezolanos tan similares a los jarabes veracruzanos o las guajiras cubanas. También son parecidos los usos del tresillo, el requinto y la bandola, como instrumentos guías en la interpretación de tales géneros locales. La presencia del arpa diatónica en esos mismos géneros hasta por lo menos mediados del siglo pasado también podría ser una prueba de la matriz común.

Y si es claro el parentesco entre instrumentos y música, lo es más cuando se contempla la lírica. La presencia de formas literarias idénticas, al igual que de imágenes y metáforas, sería también evidencia no sólo de un origen semejante sino también de su muy parecido arraigo local. Cuartetos, sextillas y décimas imperaron en el espacio festivo que bañó el

³⁸⁾ Hazard, Samuel, *Cuba with Pen and Pencil*, Hartford, Conn Hartford Publishing Co., 1871, p. 540-1.

³⁹⁾ García Cubas, Antonio *Escritos diversos de 1870-1874*, México, Imp. De Ignacio Escalante, 1874, p. 211-7.

⁴⁰⁾ De la Plaza, Ramón *Ensayos sobre el arte en Venezuela*, Caracas, Imp. Cumplido, 1883.

⁴¹⁾ Mayer. Serra, Otto *Música y músicos en América Latina*, vols, I y II, México, Ed. Atlante, 1947; Díaz, Alirio “Vestigios artísticos de los siglos XVI y XVII vivos en nuestra música folclórica”, en *Música*, Boletín no. 42/1973, La Habana, Casa de la Américas y Carpentier, Alejo Ese músico que llevo dentro, vols. I,II, III selección de Zoila Gómez, La Habana, Ed. Letras Cubanas, 1980.

mar Caribe entonces y lo sigue haciendo hoy en día.⁴²⁾

Los “lelolays” de Puerto Rico y los “ayayays” mexicanos, junto con los “laralays” o los “carambas” venezolanos, parecen también remontarse a las tonadillas escénicas del siglo XVIII tan abundantes en el gusto de quienes iban y venían entre España y América. Personajes como “las morenitas”, y los “negritos”, “las chinitas”, “las peteneras”, o “las lloronas”, y expresiones como “mi vida”, “mamá”, o “cielito lindo” – tan recurrentes en las coplas caribeñas- también acusan estrecha relación con esas tonadillas.⁴³⁾ De ahí que quizá no sea tan aventurado plantear que las fiestas populares se alimentaban entonces, como lo siguen haciendo hasta hoy, de aquello que podría llamarse la “moda musical popular” del momento. Esta combinaba sus veneros escénicos con los de la fiesta popular, por lo que no sería descabellado apuntar que entre aquellos sainetes y tonadillas, que deambulaban por el espacio caribeño, se contrabandearan las piezas y bailes que formaron el repertorio musical y coreográfico de aquella corriente lírico-danzaria-musical.

Pero también es de suponerse que esta “moda” no se impondría necesariamente desde la metrópoli, sino que se compartía de tal manera que permitía una circulación relativamente indiscriminado de proposiciones musicales, literarias y coreográficas, entre las múltiples regiones que componían aquel espacio caribeño. Cada una era capaz de contribuir con elementos propios, aunque tal vez las distancias y las rupturas en los procesos de comunicación, a partir de los movimientos independentistas del siglo XIX hicieron que muchas de esas manifestaciones culturales presentaran de manera cada vez más palpable las diferencias locales. Cada nuevo espacio quiso, al parecer, recuperar una originalidad propia en función de lo que se suponía más cercano y más reconocible. La tendencia a construir un archipiélago diferenciado en función de lo que se identificó como la cultura local y aquello que hacía distinto a un pueblo de otro pareció prevalecer. Y la atomización política y económica sin duda contribuyó a la ruptura de los múltiples puentes por donde circularon aquellos elementos antaño compartidos.

Sin embargo, la presencia de un tronco común festivo, como marco de referencia, como recurso de identidad, no permitió una dispersión demasiado pronunciada mientras existió en la región un libre intercambio cultural popular. La dispersión más bien se propició a partir de los procesos particulares que cada una de estas regiones sufrió durante el siglo

⁴²⁾ Véanse tan sólo los siguientes estudios: Magis, Carlos H. La lírica popular contemporánea, España, México, Argentina, El Colegio de México, México 1969, Frenk Alatorre, Margit, Cancionero Folclórico de México, Vols 1-5 El Colegio de México, 1975-1985, Jiménez de Báez, Yvette, La décima popular en Puerto Rico, Universidad Veracruzana, México, 1964, García de León, Antonio, El mar de los deseos. El Caribe hispanomusical. Historia y Contrapunto, Siglo XXI Editores, México 2002, Gonzalez, Aurelio, editor La copla en México, El Colegio de México, 2007, Orta Ruiz, Jesús, (comp) El jardín de las espinelas. La mejores décimas hispanoamericanas. Siglos XIX y XX. Antología, Consejería de la Cultura de la Junta de Andalucía, Sevilla, 1990.

⁴³⁾ Mendoza, Vicente T, Panorama de la música tradicional de México, México, Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM, 1956.

XIX y en gran parte del siglo XX. Evidentemente las actividades productivas y los grupos étnicos que conformaron la base social de cada una de estas regiones, intervinieron directamente en la conformación tanto de aquel tronco común como de sus variantes locales y sobre todo de su constante circulación. De esa manera la cercanía de la música, la lírica y los bailes regionales de lugares tan lejanos como Venezuela y México, o como Cuba y la costa Sur de Brasil, siguen sorprendiendo a quienes insisten en la originalidad de sus expresiones culturales locales.

No obstante, los espacios festivos, ya sean conocidos con los nombre de fandango, zapateo, joropo, mejorana, o punto, todos creados en esta parte del mundo indo-hispano-afro-americano, es decir el Mediterráneo Caribeño, se fueron conformando con signos de identidad que compartían sus referencias negras e indígenas con los usos criollos, las formas peninsulares con los juegos mestizos, A través del lenguaje de la escena, el baile, la poesía y la música, es decir, a través del complejo cultural que produce la fiesta o mejor dicho el fandango, también se reforzaron los parentescos que hasta hoy conforman esta región intermedia.

De esta manera ese Caribe circular, como una cuenca marítima en medio de la tierra firme y con toda su dispersión insular, supo ser una región con características propias, compuestas por una dimensión de cultura popular que, además de compartir asuntos productivos, comerciales o militares, pudo crear un espacio festivo semejante. Un espacio cultural que sirvió para ocupar el solaz y las destrezas artísticas de sus habitantes. Un espacio cultural que, al mismo tiempo, permitió un reconocimiento de lo suyo propio y de lo ajeno. En otras palabras: el fandango, el zapateo, el joropo, la mejorana, la fiesta de tarima o como quiera llamársele, dio lugar a la paradoja de un complejo cultural que sigue circulando entre nosotros y que nos hace a los que habitamos esta zona, como al común de los seres humanos, diferentes pero iguales.

BIBLIOGRAFÍA CITADA

Altamirano, Ignacio Manuel, *Paisajes y leyendas, las tradiciones y costumbres de México*, México, Imp. Y Lit. Española, 1884.

Alvarez Caballero, Angel, *Historia del cante flamenco*, Madrid Alianza Editorial, 1981.

Amselle, Jean Loup, *Branchements. Anthropologie de l'universalité des cultures*, Flammarion, París. 2001.

Appadurai, Arjun. *Modernity at Large. Cultural Dimensions of Globalisation*, University of Minnesota Press, Minneapolis, 1996.

Assayag, Jackie “La culture comme fait social global ? Anthropologie et (post)modernité”, en *L'Homme*, vol. 38, núm. 148, 1998.

Domínguez, Freddy, Ricardo Pérez Montfort y Christian Rinaudo *Circulaciones Culturales. Lo afrocaribeño entre Cartagena, Veracruz y La Habana*, Publicaciones de la Casa Chata, CIESAS-IRD-ANR-Universidad de Cartagena-El Colegio de Michoacán, México, 2012.

Capone, Stefania, “A propos des notions de globalisation et de transnationalisation”, en *Civilisations (Revue internationale d'anthropologie et de sciences humaines)*, vol. LI, núm. 1-2 (Religions transnationales) 2004.

Carpentier, Alejo *Ese músico que llevo dentro*, vols. I,II, III selección de Zoila Gómez, La Habana, Ed. Letras Cubanas, 1980.Chivallon, Christine. *La diaspora noire des Amériques. Expériences et théories à partir de la Caraïbe*, Editions du CNRS, París. 2004.

Cotarelo y Mori, Emilio, *Colección de entremeses, loas, bailes, jácaras y mojigangas desde fines del siglo XVI a mediados del XVIII*, “a. Ed., Madrid, 1922.

Cousin, Saskia, “L'Unesco et la doctrine du tourisme cultural”, en *Civilisations (Revue internationale d'anthropologie et de sciences humaines)*, vol. LVII, núm. 1-2, 2008.

De la Plaza, Ramón *Ensayos sobre el arte en Venezuela*, Caracas, Imp. Cumplido, 1883.

Fons y Quadras, José, *Lo popular y lo culto en la música española*, Madrid, Ed. Lajas, 1946.

Frenk Alatorre, Margit, *Cancionero Folclórico de México, Vols 1-5* El Colegio de México, 1975-1985.

Friedemann, Nina de “Negros en Colombia: identidad e invisibilidad”, en *América Negra*, núm. 3, junio.

Garay, Narciso: *Tradiciones y cantares de Panamá*; ensayo folclórico, Bruselas, Presses de L Expansion belge, 1930.

García Cubas, Antonio *Escritos diversos de 1870-1874*, México, Imp. De Ignacio Escalante, 1874.

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

García de León, Antonio “El Caribe afroandaluz: permanencias de una civilización popular”, en *La Jornada Semanal*, n. 135, México, 12 de ene. De 1992 y León, Argeliers: *Del canto y el tiempo*, La Habana, Ed. Pueblo y Educación, 1974.

Giddens, Anthony, *The Consequences of Modernity*, Polity, Cambridge, 1990.

Gonzalez, Aurelio, editor *La copla en México*, El Colegio de México, 2007.

Hall, Stuart “Cultural Identity and Diaspora”, en Jonathan Rutherford (ed.), *Identity: Community, Culture, Difference*, Lawrence and Wishart Press, Londres, 1990 y Chivallon, Christine *La diaspora noire des Amériques. Expériences et théories à partir de la Caraïbe*, Editions du CNRS, París. 2004.

Hannerz, Ulf “The Global Ecumene”, en Ulf Hannerz, *Cultural Complexity: Studies in the Social Organization of Meaning*, Columbia University Press, Nueva York, 1992.

Hazard, Samuel, *Cuba with Pen and Pencil*, Hartford, Conn Hartford Publishing Co., 1871.

Hoffmann, Odile, María Teresa, Rodríguez “Introducción”, en Odile Hoffmann y María Teresa Rodríguez (eds.), *Los retos de la diferencia. Los actores de la multiculturalidad entre Mexico y Colombia*, Publicaciones de la Casa Chata, México D.F, 2007.

Juárez Huet, Nahayeilli. *Un pedacito de Dios en casa: transnacionalización, relocalización y práctica de la santería en la ciudad de México*, Tesis de doctorado en antropología social, Colegio de Michoacán, 2007.

Jiménez de Báez, Yvette, *La décima popular en Puerto Rico*, Universidad Veracruzana, México, 1964.

Kymlicka, Will. *Ciudadanía multicultural. Una teoría liberal de los derechos de las minorías*, Paidós, Barcelona, 1996.

Magis, Carlos H. *La lírica popular contemporánea, España, México, Argentina*, El Colegio de México, México 1969.

Mayer-Serra, Otto *Música y músicos en América Latina*, vols, I y II, México, Ed. Atlante, 1947.

Melgarejo Vivanco, José Luis: *Los jarochos*, Xalapa, editora del Gobierno de Veracruz, 1979.

Mendoza, Vicente T, *Panorama de la música tradicional de México*, México, Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM, 1956.

Neal Hamilton, Mary: *Music in Eighteenth Century Spain*, N. York, Da Capo Press, 1932.
Nettleford Rex "Ideology, identity, culture" en Bridget Berenton (ed.) *General History of the Caribbean* Vol. 5, Unesco Publishing, París. 2004.

Orta Ruiz, Jesús, (comp) *El jardín de las espinelas. La mejores décimas hispanoamericanas. Siglos XIX y XX. Antología*, Consejería de la Cultura de la Junta de Andalucía, Sevilla, 1990.

Ortiz Fernando, *Orbita de Fernando Ortiz*. Selección y prólogo de Julio Le Riverend, Unios de Escritores y Artistas de Cuba, La Habana, 1973.

Pérez Montfort, Ricardo "Folklore e identidad. Reflexiones sobre una herencia nacionalista en América Latina" en *Avatares del nacionalismo cultural. Cinco ensayos*, CIESAS-CIDEHM, México D.F., 2000.

----- "El jarocho y sus fandangos vistos por los cronistas extranjeros de los siglos XIX y XX" en *Eslabones* Revista semestral de estudios regionales Núm. 9 Junio 1995.

----- "El fandango veracruzano y las fiestas del Caribe Hispanohablante" en *Anales del Caribe* No. 12, Centro de Estudios del Caribe, Casa de las Américas, Cuba, 1992.

-----"La fruta madura: el fandango sotaventino del siglo XIX a la Revolución" en *Secuencia*, n. 19, nueva época, México, Instituto Mora, ene-abr. 1991.

----- "Fandango: fiesta y rito", en *Revista de la Universidad Nacional Autónoma de México*, n. 478, nov. 1990.

Ramón y Rivera, Luis Felipe: *La música folclórica en Venezuela*, Caracas, Monte Avila editores, 1969.

Ramón y Rivera, Luis Felipe: *El joropo, baile nacional de Venezuela*, caracas, Ed. del Ministerio de Educación, 1953.

Luis Reyes de la Maza: *Circo maroma y teatro (1810- 1910)*, México, UNAM, 1985.
Saldívar y Silva, Gabriel *Refranero musical mexicano*, México, Universidad Autónoma Metropolitana, 1983).

Sansone, Livio, *Blackness without Ethnicity. Constructing Race in Brazil*, Palgrave Macmillan, Nueva York, 2003.

Taylor, Charles *Multiculturalism and "The Politics of Recognition"*, Princeton University Press, Princeton, 1992.

Wade, Peter, *Raza y etnicidad en Latinoamérica*, Ediciones ABYA-Yala, Quito-Ecuador. 2000.

