

Música oral del Sur

Revista Internacional

Nº 12 Año 2015

ESPAÑOLES, 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 ESPACIO DE RESISTENCIA, CREACIÓN Y LIBERTAD

Nubia Flórez Forero

Universidad Del Atlántico [Colombia], Grupo de Investigación CEDINEP

Resumen

Esta ponencia muestra cómo en torno al fandango se construyó una matriz cultural americana que incluye lo musical, lo dancístico y lo festivo, como resultado de un intenso intercambio cultural que fue propiciado por el encuentro de las diferentes culturas en América, las culturas originarias, las culturas africanas esclavizadas y las culturas de los colonizadores. El Fandango como matriz cultural dio origen a muchos ritmos musicales y dancísticos, a lo largo de toda América, en cada región en donde subsiste, el nombre suele ser el mismo para la danza, la música y la fiesta. Como matriz cultural fue la primera de este género creada en América a partir de intensos intercambios culturales. Es más que danza y música, comprende un espacio festivo y un tiempo ritual y permitió a los pueblos oprimidos y despojados, en medio de condiciones adversas, resistir y crear.

Palabras clave:

fandango, tambor, indígenas, esclavo, conquistador, intercambio cultural, música, danza, fiesta, conquista y colonización.

The fandango space of resistance, creation and freedom

Abstract

This presentation shows how an American cultural matrix grew up around the fandango; a matrix that includes musical, dance and festive aspects as result of a strong cultural exchange encouraged by the encounters of different cultures in the Americas: the original inhabitants, enslaved Africans, and the colonizers' cultures. As a cultural matrix, fandango gave rise to many musical and dance rhythms throughout the Americas. They give the same name to the dance, the music and the celebration in the places where it survives. It was the first cultural matrix created in the Americas and it is much more than dance and music; it comprises a festive space and a ritual time that allowed the oppressed and dispossessed people to resist and create.

Key words:

fandango, drum, Native American, slave, conqueror, cultural exchange, music, dance, fiesta (celebration), conquest, colonization.

Resumen Curricular Colombiana, graduada en Antropología, Especialista en Guión y Dramaturgia para Audiovisuales y Magister en Investigación Social Interdisciplinaria en Ciencias Sociales. Ha desempeñado varios cargos como funcionaria en el sector cultural oficial, específicamente en el campo de las artes escénicas y en la gerencia de proyectos culturales. Ha sido catedrática de varias universidades en Colombia, en los pregrados de: Artes Escénicas, Sociología, Ciencias Sociales y Danza, en las ciudades de Cali, Bogotá y Barranquilla. Ha realizado investigaciones en el campo de la memoria histórica de la danza en Colombia y de la presencia de los pueblos Inmigrantes en el Caribe Colombiano. Ha sido la gestora, creadora y co-directora del proyecto Museo de los Inmigrantes en la ciudad de Barranquilla. En la actualidad dirige el semillero de investigación “Archivos D”, adscrito al Grupo de investigación CEDINEP de la Universidad del Atlántico, de la cual actualmente es docente.

nubiaflorez@mail.uniatlantico.edu.co

Flórez Forero, Nubia. "El fandango espacio de resistencia, creación y libertad". Música Oral del Sur, n. 12, pp. 387-402, 2015, ISSN 1138-8579

*A mi bisabuela paterna Fermina Bustamante,
alfarera de profesión y bailadora de fandango
por vocación.*

INTRODUCCIÓN

Las migraciones no son exclusivas de la especie humana, todo lo vivo se mueve, en busca de agua, de sol, de alimento, de especies, de oro.

¿Quiénes fueron, verdaderamente, los conquistadores que llegaron a América? Los conquistadores, al igual que los conquistados, eran múltiples y diversos: judíos, moros y gitanos. En el siglo XV llegaron a España los gitanos que venían de oriente y se establecieron en Andalucía, mientras que los moros, oriundos del África septentrional, habitaron la península desde el siglo VIII hasta el XV, dejando su marca cultural y su descendencia en tierras españolas, a pesar de ser vencidos y expulsados en 1492; muchos de ellos se quedaron, renunciando a sus creencias y a su fe musulmana, y otros decidieron embarcarse en naves que los llevarían a destinos desconocidos. También los judíos que habitaban en España fueron expulsados y perseguidos por los reyes católicos y el tribunal de la inquisición, mientras que las tierras de América se convirtieron en un excelente destino para aquellos que huían hacia cualquier parte; a México, Honduras, Nicaragua, Colombia, Costa Rica, Panamá, Cuba, Chile y Perú llegaron acompañando a los conquistadores españoles y portugueses. Entre los vencedores y los vencidos se

construyeron lazos irrompibles, que luego fueron protegidos con pactos de silencio, licencias y omisiones, que les permitirían unirse a las tripulaciones. Subir a los barcos era una forma segura de escapar, y la nave que venían al nuevo mundo traían, además de la espada, la cruz y las enfermedades, una multiplicidad de pueblos, con sus músicas, sus instrumentos, sus cantos y sus danzas, pueblos que llegaron para quedarse, para mezclarse y para transformar el rostro y el alma de tres continentes: Europa, América y África.

Las rutas y aventuras de esos navegantes, su afán de moverse, de lanzarse al océano como al vacío, de perseguir sus sueños de una vida nueva, y sus encuentros y desencuentros en un nuevo mundo, son historias que todavía están por contarse...y nosotros queremos contribuir con este grano de arena... poco sabemos de los verdaderos motivos que tuvieron hombres como Rodrigo de Bastidas, Pedro de Heredia, Pedro de Vadillo, Pedro Fernández de Lugo y Sebastián de Belalcázar, para llegar en el siglo XVI hasta las costas de lo que hoy conocemos como Colombia, y sabemos todavía menos sobre sus tripulaciones, quienes seguramente no eran tan blancos ni tan españoles como la historia nos lo ha hecho creer. El reinado de los reyes católicos unificó y reunió en su seno una gran diversidad de pueblos, de lenguas, de músicas y de danzas, y en la España del siglo XVI ya convivían judíos, moros y gitanos, con los súbditos de la corona... andaluces, aragoneses, asturianos, canarios, castellanos, extremeños, gallegos, vascos y murcianos, entre otros.

Se habla continuamente del encuentro de dos culturas en América: la española y la indígena, pero la realidad es más compleja de lo que nos han enseñado: los siglos XV y XVI fueron tiempos de un intenso intercambio cultural entre pueblos de los tres continentes: África, Europa y América. Un intercambio marcado por una fuerte exclusión social, una vulneración de todos los derechos humanos y una constante persecución religiosa. Tiempos difíciles en un mundo dividido entre poseedores y despojados.

EL UNIVERSO FESTIVO DE LOS DESPOSEÍDOS, UN ESCENARIO DE RESISTENCIA

Siempre me ha interesado el espacio festivo, su poder liberador y creativo, y con frecuencia pienso en los puertos del nuevo mundo en los siglos XV, XVI y XVII, en ese gran número de personas (de diferentes rincones del mundo) descargando y cargando barcos en los que compraban y vendían mercancías, y pienso también en sus momentos de ocio en los que intercambiaban, además, juegos, cantos, risas y bailes que los ayudaban a soportar y a resistir las extenuantes jornadas de trabajo.

Con la llegada de los esclavos a nuestro continente a finales del siglo XVI, se intensificó la actividad de sus puertos, y la ciudad de Veracruz en México y Cartagena de Indias en Colombia, fueron escogidas como base principal para el comercio de esclavos. La mayoría de ellos eran enviados a trabajar en las minas de oro, otros se emplearon para el trabajo doméstico, preferiblemente mujeres, y un gran número de esclavos se destinó para el trabajo de boga en las embarcaciones que llevaban las mercancías al interior del país

remontando el río Magdalena, la vía principal para el comercio y el transporte en Colombia.

La ciudad de Cartagena de Indias, fundada en 1533 y poblada inicialmente por españoles e indígenas, vio como el rostro de su población se iba transformando para finales del siglo XVI con el aumento del comercio esclavista; se llenó de negros y mestizos y podríamos afirmar, sin lugar a dudas, que fue la primera ciudad de Colombia que vivió un intenso intercambio entre culturas. Más allá de la trillada frase de las tres culturas (blanca, negra e indígena), hoy sabemos que el caldo que allí se cocinaba tenía muchos más ingredientes: moros, gitanos, judíos, castellanos, canarios, asturianos, extremeños, angolese, guineanos, tayronas, zenués, mokanas, entre otros muchos pueblos, siendo predominante la presencia de negros y mulatos.¹⁾ El proceso de “mulatización”, como lo llama el historiador Vidal, tiene su explicación en el hecho de que pocos conquistadores venían acompañados de sus propias mujeres, y lo normal era encontrar en los puertos a hombres solos rodeados, no de mujeres blancas, sino de indígenas y negras quienes a pesar de las prohibiciones religiosas llegaron un día a conocerse, “en definitiva, al igual que Veracruz y Portobello, Cartagena de indias era un puerto de un entrecruce racial asombroso”.²⁾

Llama poderosamente la atención el tema del mestizaje cultural que se iba a vivir en esta ciudad, y que luego se replicaría en los pueblos y ciudades de las Costas del País. Los trabajos a los que se dedicaba la población negra dentro de las casas, estaban principalmente relacionados con las actividades domésticas como la cocina, limpieza, cuidado de animales y de niños, pero también se dedicaban a actividades agrícolas, labores del puerto y a la construcción de fortalezas, casas y caminos. Gracias al contacto con los amos, fueron aprendiendo las profesiones artísticas y artesanales, la herrería, joyería, carpintería, zapatería, costura, pintura y música, y el profesor Vidal cita el relato del licenciado Juan Méndez Nieto, quién en 1607 nos cuenta:

*En el tiempo en que iba y venía en la flota del Nombre de Dios, llevaba conmigo para mi servicio mi negra “la cantora”, que fue de más precio y mejor habilidad que ha habido en Indias, y aún creo en todo el mundo, porque además de ser criolla, bien entendida y hablada, de edad de 25 años, grande costurera y lavandera, cocinera y conservera, tenía una voz más que humana, mediante la cual y su buena habilidad vino a ser tan diestra en el canto del órgano que no le hacían ventaja los seises de Sevilla.*³⁾

¹⁾Vidal Ortega Antonino (2000) “El mundo urbano de negros y mulatos en Cartagena de Indias entre 1580 y 1640. Barranquilla. Revista Historia Caribe. Universidad del Atlántico. Volumen II N° 5, Septiembre 2000, p.87.

²⁾ Ibidem. Vidal Ortega A., 2000, p.88.

³⁾ Ibidem. Vidal Ortega A., 2000, p.96.

y específicamente al canto. Se refiere a los seises de Sevilla, una práctica que se hizo común después de la Reconquista de Sevilla, la cual se trata de mozos de coro, niños cantores y acólitos que acompañaban la liturgia con cantos de órgano (cantos escritos). ¿Dónde y porque aprende una negra esclava estos cantos?

La cotidianidad en la ciudad de Cartagena de Indias giraba principalmente en torno a dos actividades: el trabajo y la religión. Dado que el trabajo era una actividad que desgastaba y agotaba físicamente a la población esclava, indígena y mestiza, las celebraciones religiosas se convirtieron en el espacio que ofrecía un tiempo de alivio y de descanso.

Y es allí, en este espacio - tiempo religioso, dónde va a empezar a desplegarse el dispositivo cultural de resistencia a la opresión por parte de los desposeídos.

Michel Foucault nos habla de cómo el poder no es una institución, ni una estructura, es el nombre que se presta a una situación dada, un dispositivo que se despliega y en dónde hay poder, también hay resistencia.⁴⁾ Siguiendo a Foucault, queremos examinar los mecanismos de poder y de resistencia, de dominación y de control, que llevaron al surgimiento del espacio festivo de los desposeídos.

En el caso de la conquista del Nuevo Mundo, el opresor activa su dispositivo de poder desde el momento en que se enfrenta a los pueblos indígenas, y con ayuda de la religión hacen saber a los vencidos que deben someterse, y que no hacerlo puede no menos que costarles la vida.

1511, Yara: Hatuey

En estas islas, en estos humilladeros, son muchos los que eligen su muerte, ahorcándose o bebiendo veneno junto a sus hijos. Los invasores no pueden evitar esta venganza, pero saben explicarla: los indios, tan salvajes que piensan que todo es común, dirá Oviedo, son gente de su natural ociosa y viciosa, y de poco trabajo... Muchos de ellos por su pasatiempo, se mataron con ponzoña por no trabajar, y otros se ahorcaron con sus propias manos.

Hatuey, jefe indio de la región de Guahaba, no se ha suicidado. En canoa huyó de Haití, junto a los suyos, y se refugió en las cuevas y los montes del oriente de Cuba.

Allí señaló una cesta de oro y dijo:

Éste es el dios de los cristianos. Por él nos persiguen. Por él han muerto nuestros padres y nuestros hermanos. Bailemos para él. Si nuestra danza lo complace, este dios mandará que no nos maltraten.

Lo atrapan tres meses después.

⁴⁾ Foucault Michel, Historia de la Sexualidad, Tomo I, Editorial Siglo XXI, México, 1977p.,113

Lo atan a un palo.

Antes de encender el fuego que lo reducirá a carbón y ceniza, un sacerdote le promete gloria y eterno descanso si acepta bautizarse. Hatuey pregunta:

-En ese cielo, ¿están los cristianos?

-Sí.

Hatuey elige el infierno y la leña empieza a crepitar.”⁵⁾

El proceso de colonización no puede entenderse sin el proceso de evangelización, porque someterse incluía aceptar la ley los vencedores y la ley del Dios de los blancos, quienes para desplegar su dispositivo de poder en las colonias derribaron, destruyeron e incendiaron templos durante la primera etapa de la conquista, a la que le seguiría una época más compleja que estuvo a cargo de las órdenes misioneras de los franciscanos, dominicos, agustinos y jesuitas quienes traían, como tarea importante, utilizar todas las estrategias posibles, incluida la intimidación y el miedo, para atraer y convencer a los indígenas de abrazar la fe cristiana.

...Para los conquistadores en general los indígenas eran seres inferiores y justificaban por ello el uso de la violencia. En cambio para los eclesiásticos esta visión era censurable y controvertible puesto que les reconocían ciertos grados de sociabilidad y cultura.⁶⁾

Frente a la resistencia de los indígenas para convertirse al cristianismo, los misioneros utilizaron hábilmente, y con relativo éxito, algunos elementos de los rituales indígenas, como sus cantos y danzas, y esto fue sumado a las tradiciones festivas regionales de los misioneros, sin otro fin que replicar en América el calendario festivo religioso de España, y convencer a los vencidos de participar activamente en éste, ofreciéndoles a cambio la oportunidad de disfrutar de espacios de no-trabajo, de cantar, danzar, tocar algún instrumento, representar misterios o pintar altares e imágenes, lo cual era mucho mejor que trabajar en las minas, en las plantaciones y en las Haciendas. Y fue así que comenzaron a aparecer fusiones de vírgenes y santos en toda América a quienes rendir culto y, sobre todo, a quienes celebrar y festejar; no existió una lucha de símbolos, los desposeídos sabían que toda batalla sería inútil, y prefirieron acoger el engaño: asimilar sus dioses a los dioses de los opresores fue parte de su dispositivo de resistencia al poder religioso.

En 1610 se estableció en Cartagena de Indias el tribunal de la Inquisición, el cual desplegaría de nuevo el dispositivo represivo de la religión católica, y es en ese momento cuando el dispositivo de resistencia de los oprimidos se activa con el fin de ocultar y mimetizar cualquier rasgo de los cultos religiosos ancestrales, tanto indígenas como

⁵⁾ Galeano Eduardo, Memorias del Fuego, Tomo I Los Nacimientos, Editorial Siglo XXI, p.,67

⁶⁾ Gutiérrez S. Edgar J, Fiesta de la Candelaria en Cartagena de Indias, Editorial Lealon Medellín 2009, p.33

africanos, los procesos de transmisión se impactan y muchos ritos desaparecen mientras que otros se transforman para pasar inadvertidos a los ojos de los inquisidores.

¿Dónde guarda la memoria aquello que debe... pero que no quiere olvidar?

Los dispositivos de resistencia constituyen la otra cara del poder, las resistencias están distribuidas de manera irregular: los puntos, los nudos, los focos de resistencia se hallan diseminados con más o menos densidad en el tiempo y en el espacio, de manera colectiva e individual, encendiendo algunos puntos del cuerpo, ciertos momentos de la vida, determinados tipos de comportamiento.⁷⁾

Indudablemente, en ese momento el cuerpo se convierte en un repositorio de la memoria, y en un territorio peligroso, lo que sabían los sacerdotes, y por eso siempre le ha temido al cuerpo. Ya lo escribía Petrarca en el Siglo XIV: “El cuerpo cubre el ánimo y lo descubre porque la agitación de las manos, el ojo errabundo y lascivo, revelan la existencia en el ánimo de aquello que en el exterior no se ve...el moverse, el sentarse, el gesto, la risa, el pasearse y el conversar son señales del ánimo.”⁸⁾

Pero no era sólo esto lo que preocupaba a los sacerdotes en el Nuevo Mundo. Algunos de ellos eran permisivos y otros restrictivos con las prácticas danzarias, porque a pesar de contar con un fuerte dispositivo de poder y represión, le era imposible a la iglesia erradicar la danza, y por eso decide utilizarla y, en cierto modo, intenta reglamentarla.

La danza era más peligrosa que las rebeliones...pero ¿en dónde estaba su poder? ¿Qué podía suceder tan peligroso para el orden colonial? ¿Que amenaza encarnaba un cuerpo casi desnudo, cansado y maltratado que se movía al son de un tambor? El riesgo era que este cuerpo se comunicaba sin hablar y construía con otros cuerpos lo que Nietzsche llamó “colectividad de almas numerosas”, la verdadera esencia de la danza.⁹⁾

La danza forma parte de los lenguajes no verbales, por medio de ella los oprimidos se comunicaban y entraban en contacto, lo que no podían hacer en otro contexto, y además podían regresar colectivamente al tiempo mítico a través de la comunión del ritual, el cual les permitía escapar de un mundo de opresión y retornar al tiempo del no tiempo, al tiempo sagrado, al tiempo del origen.

En el caso de las danzas indígenas, estas sobrevivieron sumándose a las representaciones de los Auto sacramentales, representaciones españolas que llegaron a América con los misioneros y que estos mismos se encargaban de organizar en las iglesias, los monasterios y los conventos, con ocasión de ciertas festividades católicas como el Corpus Cristi, la

⁷⁾ Ibídem. Foucault M, 1997,p,117

⁸⁾ Petrarca, Rancesco. De Rimedi de l’una et l’altra fortuna (1356-1366, en latín), ed. It. Venecia, 1549

⁹⁾ Andreella Fabrizio, El cuerpo suspendido, Editorial INBAL, México 2010,p.,20

Natividad y la Pascua. Estas festividades servían de pretexto para la interpretación de textos santos, siempre con el montaje de altares, tabladros, procesiones, carros y la ejecución de instrumentos nativos y danzas, todo esto al servicio de un texto y una trama religiosa ejemplarizante, dónde el bien triunfaba siempre sobre el mal y los vencidos además de ser derrotados, eran convertidos a la fe cristiana. Casi siempre el acto era clausurado con un gran baile en el atrio de la iglesia.

En el caso de la población negra y mestiza, las fiestas religiosas también ofrecieron este espacio de permisibilidad para la danza y la música, y al finalizar la fiesta, después de las representaciones y procesiones, era permitido realizar un fandango, como lo describían en Cartagena en el año de 1770:

Los bailes o fandangos sobre los que su majestad por su real cédula del 25 de octubre me pide que le informe, se reducen a una rueda, la mitad de ella toda de hombres y la otra mitad toda de mujeres, en cuyo centro al son de un tambor y canto de varias coplas a semejanza de lo que se ejecuta en Vizcaya, Galicia, y otras partes de esos reinos, bailan un hombre y una mujer; luego se retiran a la rueda ocupando con la separación apuntada el lugar que les toca, y así sucesivamente alternándose continúan, hasta que les plazca el baile, en el cual no se encuentra circunstancia alguna torpe o deshonesto, porque ni el hombre se topa con la mujer ni las coplas son indecentes .¹⁰⁾

Entre lo sagrado y lo profano se empezó a gestar este espacio de libertad y resistencia que congregaba a los desposeídos, al sustrato del mundo de “forzados”, como los llama Antonio García de León¹¹⁾, y quienes durante la colonia se congregaba en torno de los tambores africanos, para olvidar los pesares de su vida cotidiana e intercambiar cantos, meneos y golpes de tambor, y fue allí donde empezaron las primeras hibridaciones culturales, y fue ese el espacio que vio nacer la matriz cultural del fandango, la primera forma festiva, musical y dancística creada en América como resultado del intercambio cultural.

El sociólogo colombiano Orlando Fals Borda nos explica la implicación social de esta matriz, de la siguiente manera:

La naturaleza anti solemne, alegre, franca, directa y ruidosa característica del costeño y de su cultura no es herencia nueva. Viene en buena parte de las celebraciones públicas de fandangos, bundes, farsas, mojigangas, maromas, bolas, boliches y toros que los señores costeños organizaban desde los tiempos coloniales, así en las villas como en las haciendas

¹⁰⁾ Jaspe Generoso, La Candelaria Fiestas y Bailes, Boletín Historial de Cartagena, Año III, N° 22, 1917, p.,411

¹¹⁾ García de Leon Antonio, Fandango el ritual del mundo jarocho a través de los siglos, México CONACULTA 2006, p. 21

y en los más pequeños caseríos y que duraban varios días, con cualquier pretexto: la llegada de un visitante distinguido, el nacimiento de un príncipe, la firma de un tratado de paz, la elección de alcaldes, las 25 fiestas de guarda. Eran celebraciones desordenadas, casi bacanales que, en la práctica no llegaron a armonizar con la prosapia y la rigidez del señorío clásico europeo.¹²⁾

EL FANDANGO ESPACIO PARA LA CREACIÓN

Las formas culturales traídas de la península eran copiadas en las colonias, músicas y danzas de los salones de baile de las cortes europeas eran imitadas por criollos y mestizos, para acceder a un reconocimiento social; vestirse como en España, hablar como en España y bailar como en España era sinónimo de aceptación social en los salones de baile de las urbes coloniales. La juventud criolla adinerada recibía clases de música y danza, impartidas por maestros llegados de España, y el objetivo era sumar a su instrucción los modales cortesanos. Y mientras tanto... ¿qué pasaba con los mestizos, negros e indígenas? Contamos con los relatos del Gobernador de la provincia de Cartagena, quien nos describe ampliamente estos dos universos:

Una gran sala de baile, constituida para este objeto, se llenaba todas las noches alternativamente sin invitación nominal. Era sabido y conocido lo siguiente: Baile primero: de señoras, esto es blancas puras llamadas blancas de Castilla. Baile segundo de pardas, en las que se comprendían las mezclas acaneladas de las razas primitivas. Baile tercero de negras libres. Pero se entiende que eran los hombres y las mujeres de las respectivas clases, que ocupaban cierta posición social relativa y que podían vestirse bien, los que concurrían al baile.

...Para la gente pobre, libres y esclavos, pardos, negros, labradores, carboneros, carreteros, pescadores, etc. De pie descalzo, no había salón de baile, ni ellos habrían podido soportar la cortesanía y circunspección que más o menos rígidas se guardan en las reuniones de personas de alguna educación, de todos los colores y razas.

Ellos prefiriendo la libertad natural de su clase, bailaban a cielo descubierto al son del atronador tambor africano, que se toca, esto es que se golpea con las manos sobre el parche y de hombres y mujeres en gran rueda, pareados, pero sueltos sin darse las manos, dando vueltas alrededor de los tamborileros; las mujeres enflorada la cabeza con profusión, lustroso el pelo a fuerza de sebo y empapadas en agua de azahar, acompañaban a su galán en la rueda, balanceándose en cadencia, muy erguidas, mientras el hombre ya haciendo piruetas, dando brincos, ya luciendo su destreza en la cabriola, todo al compás, procuraba caer en gracia a la melindrosa negrita o zambita, su pareja. Como una docena de mujeres agrupadas junto a los tamborileros los acompañaban en sus

¹²⁾ Fals Borda Orlando, Historia Doble de La Costa Tomo 1 , Carlos Valencia Editores, Bogotá 1979, p.,154B.

*redobles, cantando y tocando palmadas, capaces de hinchar en diez minutos las manos de cualesquiera otras que no fueran ellas. Músicos quiero decir manoteadores del tambor, cantarinas, danzantes y bailarinas, cuando se cansaban eran relevados, sin etiqueta, por otras; y por rareza la rueda dejaba de dar vueltas, ni dos o tres tambores dejaban de aturdir en toda la noche.*¹³⁾

El relato del General Posada Gutiérrez nos adentra en la matriz cultural del fandango, de la primera forma festiva, musical y dancística creada en América, la cual era un espacio abierto y libre para el intercambio y la expresión de las culturas que allí se congregaban, donde la mezcla social y la espontaneidad marcaban la diferencia entre los dos espacios festivos: el de los rígidos salones de baile, donde el cuerpo era sometido a la rigidez de los modales cortesanos, y el del fandango, donde el cuerpo y el alma se desataban para comunicarse con su memoria, y donde debieron escucharse e intercambiarse muchas coplas.

El ritmo le viene de bien adentro, es íntimo y corporal, es vivencia y recuerdo al mismo tiempo en un amasijo de sentimientos múltiples trasmutados en música de extraordinaria rítmica. La fuerza oral y la manera de decir la canción en ellas exponen profundas melodías.

Es tanto lo que me gusta
er fandanguillo esijano
que al oír erparmeteo
solita me despampaño

La copla anterior pertenece al folclor andaluz, una voz femenina asume la canción donde se alude a las palmas, redoblan en palmas sus cantares para ser fiel a su tradición de hondo salero africano. La región de Andalucía bulle desde el pasado las resonancias africanas en su música.¹⁴⁾

Lo anterior evidencia una forma de intercambio entre los andaluces y los esclavos africanos, y es interesante examinar como ocurría el intercambio entre los indígenas y los esclavos africanos, en la actividad de los bogas¹⁵⁾. La navegación por el Río Magdalena se hizo intensiva en la colonia, se hacía en champanes, embarcaciones más grandes que remplazaron a la canoa indígena, y requerían un mayor número de bogas; esta era necesaria para el traslado de personas y mercancías de la ciudades costeras a las ciudades

¹³⁾ Posada Gutiérrez, Joaquín. Memorias Histórico –Políticas. Tomo II. Imprenta Nacional Bogotá, 1929, p., 195-197.

¹⁴⁾ Muñoz Velez, Luis Enrique. El Bullerengue ritmo y canto a la vida, en Revista Artesanías de América; N° 54. jul-2003, Cuenca, Ecuador. p. 49-76

¹⁵⁾ Boga: El sujeto que rema la canoa.

del interior del país, su práctica diezmo la población indígena e hizo necesaria la presencia de esclavos que los remplazaran en esta labor, sin embargo, algunos indígenas siguieron actuando como pilotos de las canoas y de los champanes, para adiestrar a los novatos bogas africanos.¹⁶⁾ Estas largas travesías en el río fueron espacios de aprendizaje intercultural, y los indígenas les enseñaron a conocer el río y su entorno: animales, plantas y productos derivados de estas, y los esclavos empezaron a reconocer en el nuevo mundo elementos que creían olvidados y que les permitirían reconstruir su cultural material y hacer uso de sus saberes ancestrales.

En su historia doble de la Costa, el sociólogo Orlando Fals Borda recoge el testimonio del viejo zambo tamborero Prudencio Vidales, de 92 años quién había sido boga y le relata lo siguiente:

... No todo era tan triste en la boga, también nos divertíamos con los cuentos que echábamos y a punta de ron, íbamos cantando coplas y décimas.

... En los puertos dónde había fiestas, que eran y todavía son frecuentes, los bogas nos deteníamos para bailar el bunde, el berroche o el mapalé al son de la gaita o la caña'e millo y con velas en la mano.¹⁷⁾

La multiplicidad de nombres con los que se refieren a los Fandangos, ha hecho que los estudiosos del tema los agrupen en un género que llaman “Fandango de Lenguas”, conocido también como “Bailes Cantados” o Tamboras; en todos los casos se refieren a esta primera forma musical y dancística nacida en América, la cual ha sido transmitida de generación en generación por medio de la tradición oral y presenta similitudes y diferencias según la región dónde se estudie.

El maestro Carlos Franco en la Costa Atlántica, encontró 16 variantes para los fandangos de lenguas, para la región geográfica que comprende: la depresión momposina, los departamentos de Cesar y Córdoba, las Costas del Norte de Antioquía, la zona del Canal del Dique, San Basilio de Palenque, las riberas del Bajo Magdalena en los departamentos de Bolívar y Magdalena y la Ciénaga Grande, en el Departamento del Magdalena. Estas son: Bullerengue, lumbalú, chalupa, zambapalo, rosario cantao (chuana), tuna, fandango

¹⁶⁾ Ibídem Fals Borda , 1979, p, 45A

¹⁷⁾ Ibídem , Fals Borda, 1979, p, 48 A

cantao o fandangito, pajarito, baile negro o son de negro, congo, tambora, chandé, berroche, guacherna, mapalé y son corrido.¹⁸⁾

También hizo un inventario del calendario festivo en el cual estas manifestaciones eran ejecutadas, el cual comprendía todo el año de enero a diciembre, con celebraciones locales, regionales y nacionales de orden religioso, como es el caso de las Fiestas Patronales, la Virgen de la Candelaria el 2 de febrero, la Virgen del Carmen el 16 de julio y San Martín de Loba el 11 de Noviembre y Fiestas de guardar, las propias del calendario católico: Pascua, Navidad, Llegada de los Reyes Magos, Corpus Cristi y fiestas cívicas o conmemorativas del calendario patrio como el 11 de noviembre que es la independencia de Cartagena de Indias o el 20 de julio que es la independencia de Colombia.

Posteriores investigaciones como la del musicólogo Guillermo Carbó han señalado, como dato curioso, el que los nombres de fandango y tambora se refieren no sólo a una modalidad de baile cantado, sino que también nombran así el espacio festivo en el que estos son ejecutados, e inclusive, las agrupaciones que los interpretan y, en el caso de la tambora, a uno de los tambores que ejecutan.¹⁹⁾

Todo lo anterior nos lleva a proponer que para nuestro territorio, en la Costa Atlántica de Colombia, se construyó la primera matriz cultural americana en torno a la ejecución y el baile del fandango, la cual incluye lo musical, lo dancístico, lo gastronómico y lo festivo, y todo eso como resultado de un intercambio cultural que fue propiciado por el encuentro de las diferentes culturas, las culturas originarias, las culturas africanas esclavizadas y las culturas de los colonizadores.

UNA DANZA EN CONTRA DEL TIEMPO

El círculo es una constante en la ejecución de la danza del fandango, las parejas rodean el conjunto instrumental, girando siempre en sentido contrario de las agujas del reloj. Para el investigador William Fortich²⁰⁾, quién ha estudiado una vertiente del fandango que se generó en los departamentos de Córdoba y Sucre en el Siglo XIX con la llegada de los instrumentos de viento, y que se conoce como el Fandango Sinuano, existe todo un simbolismo en torno a la danza que está aún por descifrarse.

La antropóloga mexicana Amparo Sevilla enfatiza, cuando nos habla del baile, afirma que los diseños corporales anotados en el baile responden a patrones de movimiento instituidos socialmente, los cuales contienen códigos que se integran a sistemas normativos y

¹⁸⁾ Franco Medina, Carlos Arturo. Bailes cantados de la Costa Atlántica, en Nueva Revista Colombiana de Folclor, Volumen I, Num2 . Tercera Época, 1987. Bogotá , Patronato de Artes y Ciencias.p.,58

¹⁹⁾Carbó, Guillermo. A ritmo de Tambora, en revista Huellas, Universidad del Norte N° 39 Barranquilla 1993 p.,27

²⁰⁾ Fortich, William, Con Bombos y Platillos Editorial Multicolor S.A.S Bogotá 1993. p., 23.



Mapa de Colombia dónde se resalta la Región de la Costa Atlántica.

valorativos que otorgan sentido a la experiencia corporal y asignan roles y jerarquías sociales.²¹⁾

Sabemos que quién llama al baile es el tambor, que es la voz de los ancestros de los esclavos venidos de África, y es importante anotar que casi siempre es tocado por hombres, y que su enseñanza va de padres a hijos, tanto para la elaboración de éste, como para la ejecución. El tamborero mayor siempre es una persona que cuenta con un alto grado de reconocimiento social dentro del grupo, es maestro de muchas generaciones, un hombre importante dentro de su comunidad.

Lo mismo sucede con las cantadoras de los fandangos, tamboras y otras variedades de los bailes cantados, las cantadoras son de preferencia mujeres, aunque no se restringe la participación de hombres en los coros, la cantadora principal es la mujer de mayor edad y rango social. Este saber también se transmite de madres a hijas, y en las poblaciones de la Costa Atlántica la danza y la música son saberes y prácticas que se comparten con actividades productivas, tales como la agricultura o la preparación y venta de alimentos.

²¹⁾ Sevilla, Amparo. *Cuerpo y Ciudad: El baile en la era global*. Tesina de Maestría en Ciencias Antropológicas, Universidad Autónoma Metropolitana. México D.F. 2000.

“Uno aprende desgranando mazorcas, lavando ropas, o sin hacer nada... - dice la sabia Rosario Berrio Cogollo (bailadora del grupo Palmeras de Urabá)- ... de pronto se oye la música y ¡aja! empieza el movimiento y sale la voz”.²²⁾

En un fandango, una pareja entra en un ritmo, en un espacio y un tiempo ritual, marcado por el tambor y delimitado por los coros de cantadores, con sus palmas y meneos. El ritmo es mucho más que una construcción temporal, es una forma de comprender el mundo. La comprensión del ritmo es un proceso complejo, no se trata solamente de dejarse llevar, el ritmo interior del individuo debe conectarse con el ritmo de los instrumentos, bien sea como ritmo acompañante o como ritmo sincopado. Es lo que los músicos llaman tiempo y contratiempo. Una vez que el ejecutante hace esta conexión, el baile se inicia y el bailaror puede empezar a transmitir sus emociones.

El tiempo o pulso está relacionado directamente con los latidos de nuestro corazón, mientras que el contratiempo estaría más relacionado con los latidos del corazón materno. El instrumento, en este caso el tambor, nos guía en esta aventura de entrar en el ritmo. Los sincopados ritmos negros se crearon sobre un patrón de movimiento liberador, la danza los liberaba del trabajo impuesto por la esclavitud y es allí donde seguramente este la razón de por qué girar en sentido opuesto a las agujas del reloj, del tiempo del trabajo que siempre va hacia adelante. Se gira en sentido contrario, como si la ejecución repetida e interminable de la danza les permitiese devolver el tiempo, trasladarse al tiempo del origen, al vientre de la madre, de mamá África.

A manera de conclusión quisiera insistir en que para el caso de Colombia, el fandango como matriz cultural fue la primera creada en América, a partir de intensos intercambios culturales, sucedidos en su territorio, y dicha matriz cultural es más que danza y música, y comprende, además, un espacio festivo y un tiempo ritual, el cual permitió a los pueblos oprimidos y despojados, resistir y crear.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ANDREELLA FABRIZIO, *El cuerpo suspendido*, Editorial INBAL, México 2010. ISBN 978-607-605-041-5

BENITEZ FUENTES, EDGARD. Huellas de Africanía en el Bullarengue, la música como resistencia. En Actas del III Congreso Latinoamericano de la Asociación Internacional para el estudio de la Música Popular. <http://www.iaspmal.net/wp-content/uploads/2011/10/Benitez.pdf>

²²⁾Benitez Fuentes, Edgard. Huellas de Africanía en el Bullarengue, la música como resistencia. En Actas del III Congreso Latinoamericano de la Asociación Internacional para el estudio de la Música Popular.

CARBÓ, GUILLERMO. *A ritmo de Tambora*, en revista Huellas, Universidad del Norte N° 39 Barranquilla 1993. ISSN 0120-2537

FALS BORDA ORLANDO, *Historia Doble de La Costa*, Tomo 1, Carlos Valencia Editores, Bogotá 1979. ISBN 84-8277-032-2

FOUCAULT MICHEL, *Historia de la Sexualidad*, Tomo I, Editorial Siglo XXI, México, 1977. ISBN 968-23-1735-5

FRANCO MEDINA, CARLOS ARTURO. *Bailes cantados de la Costa Atlántica*, en Nueva Revista Colombiana de Folclor, Volumen I, N° 2. Tercera Época, 1987. Bogotá, Patronato de Artes y Ciencias. ISSN 0120-8195

FORTICH, WILLIAM, *Con Bombos y Platillos*, Editorial Multicolor S.A.S Bogotá 1993. ISBN 958-95627-0-1

GALEANO EDUARDO, *Memorias del Fuego*, Tomo I, edición N° 13, Siglo XXI Editores. México, 1984. ISBN 968-23-1202-7

GARCÍA DE LEON ANTONIO, *Fandango el ritual del mundo jarocho a través de los siglos*, México Conaculta 2006. ISBN 970-35-1115-5

GUTIÉRREZ S. EDGAR J, *Fiesta de la Candelaria en Cartagena de Indias*, Editorial Lealon. Medellín 2009. ISBN 978-958-44-4739-5

JASPE GENEROSO, *La Candelaria Fiestas y Bailes*, Boletín Historial de Cartagena, Año III, N° 22, 1917.

MUÑOZ VELEZ, LUIS ENRIQUE. *El Bullerengue ritmo y canto a la vida*, en Revista Artesanías de América; N° 54. Jul, 2003. Cuenca, Ecuador. ISSN 0257-1625

POSADA GUTIÉRREZ, JOAQUÍN. *Memorias Histórico –Políticas*. Tomo II. Imprenta Nacional Bogotá, 1929.

SEVILLA, AMPARO. *Cuerpo y Ciudad: El baile en la era global*. Tesina de Maestría en Ciencias Antropológicas, Universidad Autónoma Metropolitana. México D.F. 2000.

VIDAL ORTEGA ANTONINO (2000) “*El mundo urbano de negros y mulatos en Cartagena de Indias entre 1580 y 1640* “. En Revista Historia Caribe. Universidad del Atlántico. Volumen II N° 5, Barranquilla. Septiembre 2000, p.87. ISSN 0122-8803

