

## El Nuevo Mundo

### Sones y folías criollas

Las músicas implantadas en América, que conocemos a través de la representación escrita que ha llegado hasta nuestros días, semejan a primera vista una copia de las músicas europeas renacentistas y barrocas. Hay sin embargo en la mayoría de ellas el sello americano, la forma como los criollos y mestizos de un continente conquistado por la Corona de Castilla interpretaron a su manera lo que les llegaba de la metrópoli. Esta marca particular deriva, en la mayoría de los maestros de capilla americanos, de la incorporación abierta o velada de lo que resonaba en las calles y en las plazas, o bien, del uso de formas religiosas y profanas, como el villancico y los romances acompañados. Era una usanza forjada en el mestizaje, en donde las formas musicales europeas fueron adoptadas por los indígenas y por las mezclas raciales y culturales de muy diverso tipo: las llamadas *castas* y los criollos americanos. Eran músicas de contacto que creaban, al estallar y recomponerse, nuevos acentos y cadencias, apegadas a la poética de las hablas locales. La “cultura de conquista” insistirá en solidificar y regularizar estas formas en ejemplos esenciales de hermosa simplicidad y regularidad, lo que explica también una evangelización exitosa fuertemente acompañada de la música y de las representaciones teatrales.

En la Nueva España, por ejemplo, las estrategias culturales de estos distintos grupos sociales (inmersos en complejos procesos de fusión, hibridación y síntesis) tuvieron siempre que ver con las identidades adoptadas y con la forma como compitieron por convertirse en portadores de la cultura hispánica. Fue así como se combinaron herencias americanas y africanas con préstamos europeos medievales, renacentistas y barrocos. La imitación y la adaptación ayudaron entonces a crear ese sello particular, inmerso en una música colectiva y anónima que había llegado así de la península, arrastrando todavía los modos antiguos y las reminiscencias árabes o judías anteriores a la regularización y occidentalización de los modos y las afinaciones. Y al igual que en “los Reinos de Castilla”, en América se crearon pautas locales para representar lo “español”, lo “indio” y lo “negro”, al mismo tiempo que se generalizaban instrumentos de percusión, de alientos y de cuerdas y sus adaptaciones locales (arpas, vihuelas, violines, guitarras, flautas, etc.), y se adaptaban ritmos y maneras de interpretación, como los estilos rasgueados y punteados en las guitarras, vihuelas y bandolas; o como los conjuntos de guitarras de diferentes tamaños que en su conjunción creaban posibilidades mayores de las del instrumento solista. Es así como innumerables rasgos de la música antigua, renacentista y barroca se siguen perpetuando en la construcción, la ejecución, las afinaciones, los modos de acometer el canto y la rítmica de la música popular de la América española.

Zarabandas, tocotines, zambapalos y chaconas eran ya comunes en la Nueva España del siglo XVI (como las “zarabandas a lo divino” que le valieron un proceso inquisitorial a Pedro de Trejo, en Michoacán en 1569). Y desde principios del XVII, cuando el compositor portugués Gaspar Fernández (1570-1629), maestro de capilla de la catedral de Puebla, componía una “zarabanda tengue que tengue, zumba casú cucumbé”, sus canciones del ciclo de Amarilis, musicalizando a Lope de Vega, eran entonadas por el prior del convento de Santo Domingo del puerto de Veracruz, como lo refiere

Thomas Gage en 1626. Fragmentos enteros de variados “guineos”, “zarambeques”, “muecas” y “cumbés” quedaron entonces, y hasta hoy, cristalizados en estribillos y coplas de los sones y del cancionero popular mexicano.

El mundo atlántico, el que vertiera sus aguas y mercaderías en los puertos de esa América, sigue vivo en los canarios, las guabinas, los pajarillos, las jácaras y corridos, los fandangos, morenas, peteneras y villancicos. La poesía sabida e improvisada expresa también a su manera las formas poéticas del Siglo de Oro: décimas espinelas, cuartetos octosílabos, romances, octavas reales, seguidillas y villancicos hexasílabos. Hay pues una constante recreación (y libertad en el uso creativo de los elementos) que preservó las formas del pasado y que se afirma notoriamente en los cantos responsoriales que van de las músicas de capilla y de los villancicos indios, a los *guaguancós* afrocubanos (en donde secuencias rítmicas de claro origen africano se combinan con formas poéticas que provienen de la musicalidad y rima de la lengua castellana). Hay además, como en la poesía de Sor Juana Inés de la Cruz, nanas con reminiscencias árabe-andaluzas traducidas al náhuatl. O bien, vestigios, sedimentos y fragmentos de romances y tonadillas escénicas formando parte de nuevas acomodaciones, como en las “diferencias”, o variados modos de acompañar en arpas y guitarras la melodía de un romance o las cadencias de un *son*, glosándola, renovándola o improvisándola “a la manera de la tierra”; hasta constituir nuevos géneros y dar paso a originales variaciones. Los “sones de la tierra” novohispanos, que anteceden a la diversidad del son mexicano, conservan así mucho de las orquestaciones coloniales, de los giros tradicionales que en este disco se hermanan (en particular, sones de Veracruz, la Huasteca y Guerrero) con las folías, jácaras, jotas y fandangos, tan particulares de las músicas peninsulares de siglos pasados.

Este programa, fruto de los nuevos encuentros, refleja en su continuo de sones, folias criollas y tablaturas antiguas, una permanente globalización, la que ha recorrido como un viento constante los territorios peninsulares y americanos, la que obliga aquí a una nueva lectura y a una original exploración de nuevas posibilidades que nos remiten a la tradición y al pasado. Reflejos encontrados que se expresaron en representaciones y teatralidades identitarias, aires de ambas orillas –cantares de ida y vuelta– que todavía nos transmiten el “ruido de fondo” de los orígenes de un universo común en permanente transformación y cambio.

**ANTONIO GARCÍA DE LEÓN**