

# DE JOTAS, FANDANGOS, (ZAMA) CUECAS, CHILENAS Y SONES DE TIXTLA: APROPIACIONES, RESIGNIFICACIONES E HIBRIDACIÓN

**Raquel Paraíso**

Investigadora independiente

## **Resumen**

La jota fue y sigue siendo una de las expresiones músico-dancísticas más ubicuas en territorio español. Compartió espacio con el fandango en los complejos festivos de la España de los siglos XVII y XVIII y ambos fueron parte de las expresiones culturales que viajaron a las Américas para allí cobrar nueva vida. Zamacuecas, cuecas, chilenas de la Costa Chica mexicana y sones de Tixtla de Guerrero, géneros musicales creados desde la hibridación de estéticas y formas africanas, indígenas, europeas, y de los bailes de cortejo que existían en España y en las Américas, comparten ciertas estructuras rítmicas y armónicas con la jota y el fandango. Mi trabajo revisa hibridaciones, transformaciones y resignificaciones de estructuras músico-dancísticas de la jota/fandango que aparecen en géneros musicales que adquirieron características propias en diferentes espacios y tiempos, y se construyeron desde lenguajes y gustos locales con marcados idiomas identitarios. En particular, rastrea la base rítmica de la jota/fandango y su reelaboración en nuevos contextos musicales y sociales donde ciertos géneros musicales tomaron forma y se convirtieron en música propia.

## **Palabras clave:**

Jota, fandango, cueca, chilena, música tradicional, circulación musical.

## **Abstract**

The jota was and continues to be one of the most ubiquitous music-dance expressions in Spanish territory. Together with the fandango, were part of the festive complexes of Spain in the 17th and 18th centuries and both were part of the cultural expressions that traveled to the Americas to take on a new life. Zamacuecas, cuecas, chilenas of the Mexican Costa Chica and sones of Tixtla de Guerrero, musical genres created from the hybridization of African, indigenous, European aesthetics and forms, as well as courtship dances that

existed in Spain and in the Americas, share certain rhythmic and harmonic structures with the jota and the fandango. My work reviews hybridizations, transformations and resignifications of the jota/fandango's music-dance structures that appear in musical genres acquired particular characteristics in different countries across time and space. New genres were built from local languages and likings. It tracks the reworking of the basic jota/fandango rhythmic structure in new musical and social contexts where these genres took shape and became symbols of the peoples' own culture.

**Keywords:** jota, fandango, cueca, chilena, traditional music, circulation of music

**Paraíso, Raquel,** "De Jotas, Fandangos, (Zama) Cuecas, Chilenas y Sones de Tixtla: Apropiações, Resignificações e Hibridação". *Música Oral del Sur*, n. 17, pp. 205-225, 2020, ISSN 1138-857

## INTRODUCCIÓN

Los procesos de comunicación e intercambio entre diferentes grupos humanos han sido constantes a lo largo de la historia y con ellos, las apropiaciones, territorializaciones, hibridaciones, reinterpretaciones y re/creación de expresiones culturales, formas expresivas, lenguajes sonoros, físicos, afectivos e intelectuales. La ósmosis insistente modela y remodela a través de tiempo y espacio expresiones culturales que se construyen desde múltiples vectores, articulan ideologías, visibilizan o invisibilizan movimientos y tendencias.

El presente trabajo lo pienso desde coordenadas teóricas que giran principalmente, alrededor de conceptualizaciones de nociones de intercambio, apropiación y resignificación de manifestaciones musicales. El objetivo es reflexionar sobre la manera en que ciertas expresiones culturales se articulan desde el interior y exterior de los grupos humanos, se construyen socioculturalmente, son moldeadas por contextos sociopolíticos y culturales, discursos e ideologías, y llegan a ser asumidas como propias.

Esta construcción de expresiones musicales las pienso en un marco amplio en el que retomo planteamientos de Martin Stokes e Ingrid Monson que me ayudan a pensar en la circulación de conocimiento y expresiones culturales, así como en procesos de apropiación, adaptación y resignificación (pasado y presente) de las mismas. Junto a Stoke, me planteo “cómo y por

qué determinadas formas musicales, estilos, procesos, sonidos, ritmos y métricas cruzan las fronteras culturales nacionales” y cómo entender el alcance, popularidad y arraigo de ciertas prácticas musicales entre grupos culturales muy distintos.<sup>1</sup> Haciendo hincapié en esta última idea, retomo la idea del trabajo de Monson acerca de la movilidad de ciertos elementos musicales con la pregunta que se hace acerca de cómo entender la fluidez de la circulación de estas prácticas musicales a través de espacios culturales significativamente diferentes.<sup>2</sup> La movilidad también, en espacios globales donde el grupo receptor las siente afines, las reelabora y construye como propias.

En concreto estoy hablando de la jota, género músico-dancístico que aparece de manera generalizada en muchos lugares del territorio español y que junto al fandango, compartió espacios en los complejos festivos de la España de los siglos XVII y XVIII. Ambos géneros musicales fueron parte de las expresiones culturales que viajaron a las Américas, donde cobraron nueva vida en diferentes territorios. Estructuras armónico-rítmicas de la jota y el fandango son compartidas en las zamacuecas peruanas, cuecas chilenas, chilenas de la Costa Chica de Guerrero (México) y sones de Tixtla, Guerrero.

Elijo estos estilos musicales trazando líneas de conexión entre ellos e investigar la capacidad de algunos elementos musicales para traspasar fronteras y ser reelaborados y asumidos como propios en contextos culturales distintos a aquellos en los que surgieron. Cuando entran a formar parte del nuevo estilo musical que los aloja, estos elementos musicales y expresivos son resignificados y reelaborados: son identificables y constitutivos del estilo musical pero no exclusivos ya que forman parte del conjunto de elementos y códigos que definen al nuevo estilo y sin los cuales, no tendrían vida.

---

<sup>1</sup> “How and why do particular musical forms, styles, processes, sounds, rhythms and metrical practices traverse national cultural boundaries? How are we to grasp the seemingly contagious movements of certain musical practices when they are clearly grasped and understood very differently by the different groups involved in their exchange and transmission?” (STOKES, Martin. “Music and the Global Order”. *Annual Review of Anthropology*, 2004, vol. 33, p. 65).

<sup>2</sup> MONSON, Ingrid. “Riffs, repetition and globalization”. *Ethnomusicology*, 1999, vol. 11, núm.1, pp. 31–65.

## DESDE QUÉ MARCO TEÓRICO

En su estudio sobre repeticiones musicales y *riffs*<sup>3</sup> en ciertos patrones (o *grooves*)<sup>4</sup> que se repiten de manera constante y dan vitalidad a una composición, la etnomusicóloga Ingrid Monson sugiere que el pensar las prácticas musicales como “música” podría ayudarnos a entender la fuerza con la que circulan (globalmente) algunos elementos y recursos musicales utilizados en ciertos géneros y prácticas musicales. Monson lleva a cabo este estudio en el marco de teorías acerca de la globalización, circulación de expresiones musicales y procesos de glocalización.<sup>5</sup> Entiende la utilización de los *riffs*, *grooves* y repeticiones como “multilayered, stratified, interactive, frames of musical, social, and symbolic action” (marcos –estratificados, interactivos y con múltiples capas– de acción musical, social y simbólica).<sup>6</sup> Estas repeticiones y frases cortas y rítmicas muy usadas en jazz, blues o rock, tienen un papel vital para mantener el alma de la pieza. Operan como melodías u ostinatos que sirven como base a improvisaciones y que junto a otras técnicas musicales (tales como procesos rítmicos entrelazados o *interlocking*, o el uso de complejas y vibrantes texturas musicales), emergieron y se desarrollaron en la larga historia de intercambios entre África y sus diversas diásporas. Tratando de refutar criticismos eurocéntricos y pensando desde una estética africana diaspórica más centrada en estéticas

<sup>3</sup> A grandes rasgos, un *riff* es una línea melódica de acompañamiento de uno o dos compases que acompaña a una canción, principalmente en los géneros jazz, rock y metal, aunque también se puede ver en otros estilos musicales.

<sup>4</sup> Barry Kernfeld define *groove*, en conexión con el jazz, como un patrón que se repite de manera persistente. Igualmente, ofrece la definición que el etnomusicólogo Steven Feld hace de *groove* como “an unspecifiable but ordered sense of something that is sustained in a distinctive, regular and attractive way, working to draw the listener in” (un sentimiento no específico pero ordenado de algo que se mantiene de manera distintiva, regular y atractiva [a lo largo de una pieza] y que mantiene al oyente en la escucha) (KERNFELD, Barry. Groove (i), *The New Grove Dictionary of Jazz*, en *Grove Music Online, Oxford Music Online*, Online, n.d.). Esta definición coincide con la de Geoffrey Whittall, para quien groove es “the result of a musical process that is often identified as a vital drive or rhythmic propulsion. It involves the creation of rhythmic intensity appropriate to the musical style or genre being performed” (el resultado de un proceso musical que a menudo es identificado como conductor vital o propulsor rítmico. Implica la creación de una intensidad apropiada al estilo o género musical que se ejecuta) (WHITTALL, Geoffrey. Groove. *Oxford Dictionary of Music. Grove Music Online. Oxford University Press*, 2015).

<sup>5</sup> Aunque aplicable a diferentes prácticas y procesos musicales, la investigación de Monson se centra en prácticas musicales de música clásica de tradición europea (en el contexto de la colonización, occidentalización y actividad misionera) y de músicas de la diáspora africana (en el contexto de la esclavitud y del *middle passage* o viaje forzado por el Atlántico a las Américas).

<sup>6</sup> MONSON, op. cit., p. 32.

africanas, Monson analiza cómo las repeticiones, *riffs* y *grooves* circulan dentro de y entre géneros musicales diaspóricos e interculturales.

Lo interesante de este proceso de uso y utilización de estas técnicas es pensar, como comenta Stokes, en cómo circulan y son incorporadas rápidamente por otros, asumiendo un conocimiento interior de la música y una asociación casi inmediata con las mismas por parte de quienes las reapropian.<sup>7</sup> Lo que se escucha puede implicar un proceso de reconocimiento y afinidad que mueve el gusto por asimilar lo escuchado. Los elementos musicales tendrían ese fuerte poder como signos indicadores (o índices) sobre los que construir algo y que les permitiría trasladarse de un lugar a otro manteniendo características particulares pero adaptadas al nuevo contexto en el que cobra nueva vida. Igualmente, puede señalar hacia una identificación con formas compartidas de interacción social.

Con todo esto en mente, sostengo que la célula rítmica base de la jota y del fandango –que más adelante veremos–, la alternancia de acentuaciones binarias y ternarias en estos géneros (y otros anteriores) y el uso de la cuarteta octosilábica, entre otros, son elementos que fueron asumidos, apropiados creativamente y reinterpretados en una miríada de estilos musicales en las Américas.<sup>8</sup> Las coincidencias e intercambios entre varios géneros son evidentes, al igual que la recreación de dichos elementos en nuevos contextos (musicales y extramusicales) que convierten dicha recreación en un producto nuevo, una vivencia propia en cada lugar.

Aunque en este trabajo me centro principalmente en elementos musicales, quiero mencionar el espacio en el que pienso estas expresiones musicales en su constante proceso de reelaboración y refuncionalización. Es decir, si las pensamos como vivencia, estética, experiencia, comportamiento social, red de significación y parte de la vida cultural y social, esa transmisión y apropiación a través del espacio-tiempo cobra sentido si en el “Tercer espacio”<sup>9</sup> al que Homi Bhabha nos introduce y donde hay cabida para identificaciones, translocalidades, multiplicidad y estéticas no bipolarizadas entre el Nosotros y los Otros, el

<sup>7</sup> STOKES, op. cit., p. 67.

<sup>8</sup> Yendo un poco más atrás, autores como Fernández Marín sostienen que la combinación de acentos ternarios y binarios, al igual que la estructura armónica con alternancia de los dos principales acordes del modo menor I/ V, entre los que se desliza de manera evidente o sugerida la cadencia andaluza (I/ (VII)/ (VI)/ V), son dos rasgos determinantes que caracterizan a la música española, andaluza y posteriormente al flamenco, y que viajaron a América y se incorporaron allí al folclore popular para regresar de nuevo a España con variaciones o sin ellas, ya estaban presente en géneros musicales anteriores al fandango tales como las folías. En concreto, Fernández Marín se refiere a una folía de 1490, “Rodrigo Martínez”, tema anónimo del Cancionero de Palacio. Con este argumento, esta autora comenta que “las referencias escritas avalan [...] el origen indiano del fandango, pero las musicales no tanto” y se pregunta si el fandango pudo haber viajado a América como música, con otro nombre, para luego volver con un baile incorporado y con el nombre de fandango (FERNÁNDEZ MARÍN, Lola. “La bimodalidad en las formas del fandango y en los cantes de Levante: Origen y evolución”. *Revista De Investigación Sobre Flamenco “La Madrugá”*, 2012, vol.5, p. 41).

Oeste y el resto del mundo. Además, problematiza esencialismos. Es precisamente ese espacio el que puedo pensar en la hibridación como mecanismo de construcción de estas tradiciones musicales que asimilaron y transformaron algo de otros para convertirlo en propio.

Siendo consciente de la asimetría de intercambios culturales en contextos coloniales, el concepto de hibridación lo utilizo como herramienta para traer a la luz el sentido de doblez y multiplicidad de capas procesuales y discursivas que se dan en los procesos de formación de identidades y expresiones culturales, así como la fluidez y el antiesencialismo que autores como Iwabuchi señalan en la noción de hibridación. Este autor analiza cómo el concepto de hibridación desplaza nuestra percepción de límites y oposiciones binarias, y “with a postcolonial perspective which 'oblige(s) us to re-read the binaries as forms of transculturation, of cultural translation, destined to trouble the here/ there cultural binaries forever”<sup>10</sup> (desde una perspectiva postcolonial, nos obliga a releer las relaciones binarias como formas de transculturación, de traducción cultural, destinadas a problematizar el aquí y el allá de los binarios culturales para siempre).

Tal hibridación la entiendo como el resultado de la mezcla cultural que se refleja en la producción cultural,<sup>11</sup> prácticas socioculturales relocalizadas en nuevos contextos que

---

<sup>9</sup> El concepto de *Third Space* (Tercer Espacio) de Homi Bhabha abre la posibilidad de que significados y símbolos culturales pueden ser apropiados, traducidos y entendidos desde nuevas lecturas. Define ese espacio como “the precondition for the articulation of cultural difference. [...] The theoretical recognition of the split-space of enunciation may open the way to conceptualizing an international culture, based not on the exoticism of multiculturalism or the diversity of cultures, but on the inscription and articulation of culture's hybridity. [...] It makes it possible to begin envisaging national, antinationalist histories of the 'people'. It is in this space that we will find those words with which we can speak of Ourselves and Others. And by exploring this 'Third Space', we may elude the politics of polarity and emerge as the others of our selves” (BHABHA, Homi K. *Cultural Diversity and Cultural Differences*. En *The Post-Colonial Studies Reader*, eds. B. Ashcroft, G. Griffiths y H. Tiffin. New York: Routledge, 2006, p. 209) (la condición inicial para la articulación de la diferencia cultural. [...] El reconocimiento teórico del espacio-dividido de la enunciación puede abrir el camino para conceptualizar una cultura internacional basada no en el exotismo del multiculturalismo o la diversidad de culturas, sino en la inscripción y articulación de la hibridación de la cultura. [...] Nos permite comenzar a imaginar historias nacionales y antinacionalistas del 'pueblo'. Y al explorar este Tercer espacio, podemos eludir la política de polaridad y emerger como los otros de nosotros mismos).

<sup>10</sup> IWABUCHI, Koichi. *Recentring globalization. Popular culture and Japanese transnationalism*. Durham and London: Duke University Press, 2002, p. 247.

<sup>11</sup> Ver más en PACINI HERNÁNDEZ, Deborah. *Oye Como Va! Hybridity and Identity in Latino Popular Music*. Philadelphia: Temple University Press, 2010.

generan nuevas prácticas culturales y que como sostiene García Canclini, contribuye a identificar y a explicar múltiples alianzas.<sup>12</sup> Así, la hibridación nos obliga a pensar las identidades como móviles, cambiantes y en proceso, “un proceso y no una cosa”,<sup>13</sup> como comenta Simon Frith, una articulación dinámica. Su porosidad permite elegir ciertos rasgos de identificación, asumir cambios y reconstruirse.

En el contexto de intercambios transculturales, estas nociones de identidad como fluida y de hibridación como facilitadora de espacios no establecidos y receptores de lo diferente, articulan procesos creativos, activos y dinámicos donde los materiales con los que se trabaja son la conexión cultural, la reelaboración y fertilización de estas expresiones culturales de forma continuada, rica y plural. En cualquier caso, estamos tratando de alejarnos de ideas acerca de perezas culturales en procesos de configuraciones de culturas que pueden “integrar y reinterpretar lo ajeno hasta hacerlo compatible con lo considerado propio, y que quizá también fuera ajeno en otro momento de su proceso histórico”.<sup>14</sup> Sin duda, a lo largo de este trabajo, pienso en los intercambios, apropiaciones y reelaboraciones culturales sin olvidar los contextos y las asimetrías de poder.

## UN VIAJE Y UNA COMUNICACIÓN CONSTANTE: JOTAS Y FANDANGOS

Desde los complejos músico-festivos de la España de los siglos XVII y XVIII, danzas, bailes y cantos populares y cortesanos viajaron a las Américas, donde se transformaron para convertirse en expresiones propias en cada región y localidad. Estas expresiones se

---

<sup>12</sup> Para García Canclini, la hibridación son “Procesos socioculturales, en las que estructuras o prácticas discretas que existían en forma separada, se combinan para generar nuevas estructuras objetos y prácticas. [...] A su vez, cabe aclarar, que las estructuras llamadas discretas fueron resultados de hibridaciones, por lo cual no pueden ser consideradas fuentes puras” (GARCÍA CANCLINI, Néstor. *Culturas híbridas en tiempos globalizados*. Buenos Aires, ED. Paidós,

2001, p. 14). Por otra parte, más ligado a temas de mestizaje, comenta que la hibridación permite lecturas abiertas y plurales de las mezclas históricas, y [...] contribuye a identificar y explicar múltiples alianzas (GARCÍA CANCLINI, Néstor. Noticias recientes sobre hibridación. *Revista Transcultural de Música [TRANS]*, 2003, núm. 7).

<sup>13</sup> FRITH, Simon. *Taking Popular Music Seriously: Selected Essays*. Contemporary Thinkers on Critical Musicology Series. England: Ashgate Publishing Company, 2007, p. 109.

<sup>14</sup> Barabás y Bartolomé en BARTOLOMÉ, Miguel Alberto. *Procesos interculturales. Antropología política del pluralismo cultural en América Latina*. México: Siglo XXI editores, s.a. de c.v., 2006, p. 99.

articularon a partir de elementos particulares de cada cultura en contextos igualmente concretos, es decir, ciertas prácticas que socioculturalmente fueron relocalizadas en otros contextos, generon nuevas expresiones culturales. Algunas fueron utilizadas como slogans de los nacionalismos crecientes, otras como representativas de europeidad o de indigenismo dependiendo de políticas también concretas.

Así, pienso que zamacuecas, cuecas, chilenas o sones de Tixtla surgieron en espacios donde se dieron cita formas, estilos y estéticas con un sustrato afin subyacente en el que se fueron anclando elementos musicales que por afinidad o gusto, fueron recreados, reelaborados y compartidos. Nuevos géneros musicales cobraron vida desde el conjunto de bailes, músicas y coplas que circulaba en la época y se desarrollaron desde estéticas y gustos particulares en los territorios en los que arraigaron.

Sus semejanzas y diferencias con jotas o fandangos pueden ser analizadas con detenimiento para determinar rasgos formales, melódicos, rítmicos y armónicos particulares de cada género. Lo que me parece importante observar y destacar en este trabajo es cómo ciertos elementos de las jotas y fandangos, muy de moda en la España del siglo XVIII, están presentes en las zamacuecas, cuecas, chilenas y sones de Tixtla, y cómo, estos elementos se transforman y llegan a formar parte del estilo musical en particular, convirtiéndose en uno más de ellos dentro del nuevo contexto musical.

Durante la época colonial, el intercambio de músicas seculares y profanas, cultas y populares, fue constante. Estilos que en Europa florecían eran rápidamente trasplantados al Nuevo Mundo. Y viceversa. Este viaje de intercomunicaciones transoceánicas se llevaba a cabo a través de todo tipo de actividades e intercambios comerciales, movimiento de inmigrantes y esclavos, ferias comerciales, capillas y escuelas de música, misiones, conciertos formales e informales, teatros urbanos y callejeros, movimientos de soldados, etcétera. En tales procesos de comunicaciones e intercambios, las castañuelas se cambiaron por pañuelos, los pañuelos se combinaron con rebozos, los pies se desnudaron o calzaron botas, y los lenguajes sonoros, físicos, afectivos e intelectuales adquirieron características propias en cada lugar. Muchos códigos fueron compartidos y a la vez, dieron origen a una diferencia que fue marcador de identidades locales y regionales.

La jota, una de las expresiones de música tradicional más ubicuas en territorio español, se manifiesta la Península con múltiples características regionales y locales.<sup>15</sup> Es un canto-baile y los conjuntos instrumentales que la ejecutan varían dependiendo de las regiones. Los danzantes pueden o no utilizar castañuelas.

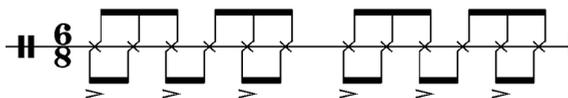
---

<sup>15</sup> La encontramos en Castilla y León, Castilla la Mancha, Comunidad Valenciana, Aragón, Navarra, La Rioja, Cantabria, Asturias, Galicia, Extremadura, en la Alta Andalucía, Murcia, Cataluña y en las islas Canarias.

DE JOTAS, FANDANGOS, (ZAMA) CUECAS, CHILENAS Y SONES DE TIXTLA:  
APROPIACIONES, RESIGNIFICACIONES E HIBRIDACIÓN

Una de las principales características que comparten las diferentes jotas es su patrón rítmico enmarcado en un compás de 6/8, compás con dos bloques ternarios rápidos y acentuación y distribución binaria<sup>16</sup> tal y como se puede ver en la Figura 1:

Figura 1



Suelen estar en modo mayor y la estructura armónica básica se mueve con acordes de I, IV y V con séptima dominante.<sup>17</sup> Muchas jotas se cantan y la base de la estructura poética es la cuarteta octosilábica tal y como vemos en algunos ejemplo que aparecen en el *Cancionero Popular de Castilla y León*:

Arbolito, te secaste  
teniendo la fuente al pie,  
en el tronco la firmeza  
y en la ramita el pie.<sup>18</sup>

<sup>16</sup> Ver más en MANZANO, Miguel. *Mapa hispano de bailes y danzas de tradición oral*. Badajoz: Asociación Española de Organizaciones de Festivales de Folklore, 2007, pp. 457–458.

<sup>17</sup> En su detallado estudio sobre la jota y el fandango, Manzano comenta que en el noreste de la Península, donde aparecen los sistemas melódicos más antiguos, las jotas suelen ser modales y se acompañan con pandero y pandereta, mientras en el centro y este peninsular, más recientes, utilizan sistemas tonales y se suelen acompañan de instrumentos armónicos (principalmente guitarras) que alternan acordes de subdominante y tónica, casi siempre en tonalidad mayor (MANZANO, *Ibidem*, pp. 673–674).

<sup>18</sup> En “¡Ay qué sandías, ay qué melones!”, jota zamorana recopilada por Miguel Manzano en Muga de Sayago (Zamora), a principios de 1973. Informante: Marina Martín, de Muga de Sayago, de unos setenta años (DÍAZ VIANA, Luis y Miguel MANZANO ALONSO, coordinadores. *Cancionero*

Tengo penas y alegría,  
tengo dos cosas a un tiempo;  
lo que la pena me mata  
la alegría me da aliento.<sup>19</sup>

Dicen que la pena mata  
y yo digo que es mentira  
que si la pena matara  
ya no estaría yo viva.<sup>20</sup>

No sabemos muy bien qué jotas fueron las que viajaron a las Américas, ni qué fandangos después de que éstos ya hubieran llegado a España desde las Américas, ni si ese fue el orden en que pudieron haber sucedido las cosas.<sup>21</sup> Junto a los primeros fandangos escritos

---

*Popular de Castilla y León. Romances, canciones y danzas de tradición oral, II.* Salamanca: Centro de Cultura Tradicional. Diputación de Salamanca, 1989, p. 127).

<sup>19</sup> En “En tu jardín corté una flor”, jota palentina recopilada por Joaquín Díaz en Pisón de Casterjón (Palencia), 1980. Informante: Constantina García, nacida en Pisón de Casterjón, de noventa y cuatro años (*Ibidem*, 129).

<sup>20</sup> En “Hasta los picos de tus enaguas”, jota recopilada por Joaquín Díaz en Palencia. Informante, María, la “panderetera”, de la localidad de Brañosera (Palencia) (*Ibidem*, 124).

<sup>21</sup> En Hispanoamérica (México y Venezuela) se conservan fandangos de mayor antigüedad que los disponibles para su estudio en España. Allí, el término fandango está documentado ya en el siglo XVII. Antonio García de León comenta que la palabra fandango pudiera derivar del bantú *fanda*, que significa “fiesta”, y que se usó extensamente en la época colonial en Nueva España desde principios del siglo XVII (época de mayor presencia bantú, de esclavos de Congo y Angola en México) (GARCÍA de LEÓN, ANTONIO. Prólogo en CAO ROMERO, *Adriana. Tablados y fandangos: ...algo sobre los bailes de tarima en el son jarocho*. Ciudad de México: Consejo Nacional

(año 1705), aparece recogida también una jota que, como el resto de las jotas primitivas coetáneas, comparte con el fandango el ritmo ternario y un esquema rítmico base (ver Figura 2)

---

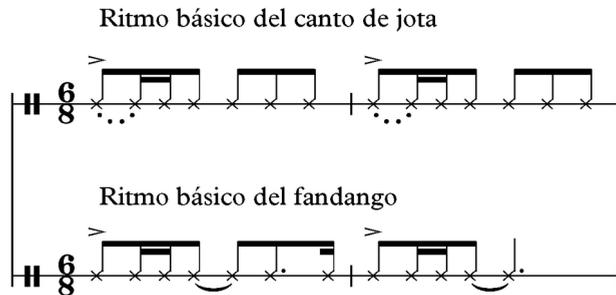
para la Cultura y las Artes, Programa de Desarrollo Cultural del Sotavento, 2003).

El musicólogo cubano Rolando Pérez Fernández también establece el origen bantú del término, especificando que deriva del kimbundu (lengua bantú centro-occidental hablada principalmente en la región centro-norte de Angola y estrechamente emparentada con el kikongo, hablado en Angola y en la República Democrática del Congo y la República del Congo). Pérez Fernández rastrea el término *fandango* desde la definición que el Padre António da Silva Maia hiciera en 1964, en lengua kimbundu, del término caos como “fandangu ia ima ioso ñga mundu ka ubange luá” (PÉREZ FERNÁNDEZ, Rolando A. Notas en torno al origen kimbundu de la voz fandango. En *Expresiones del Occidente mexicano*, coord. Daniel Gutiérrez Rojas. Morelia, Michoacán, México: Morevallado Editores, 2011, p. 114) y prueba etimológicamente el significado del término como justamente eso, caos, “estado de desorden”. Al igual que García León, comenta el hecho de que fueron precisamente muchos los africanos hablantes de kimbundu que fueron llevados a la América hispana en la inmigración bantú forzada entre 1595 y 1640, uno de los periodos con mayor afluencia de esclavos a las Américas (*Ibidem*, pp. 105–136).

Además, sostiene que el vocablo fandango se originó en Hispanoamérica.

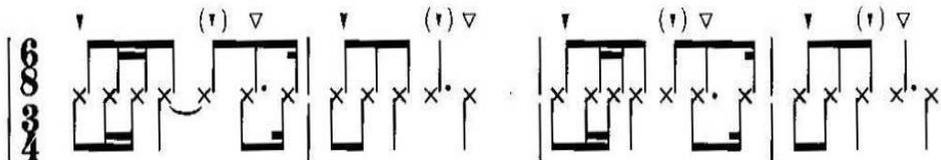
Por su lado, Fernando Ortiz, quien le asigna un origen africano (Congo o Mandinga) al término, afirma que los primeros fandangos escritos para cuerdas y orquesta fueron compuestos en México a fines del siglo XVII por Gaspar Fernández, Sumaya, Aguirre y otros maestros de capilla de las catedrales de México, Puebla y Oaxaca (ORTIZ, FERNANDO. *Glosario de afronegrismos*. Editorial de Ciencias Sociales, La Habana, 1990, p.194). De allí pasaría a España, siendo la fuente más antigua que de momento se conserva la del manuscrito del *Libro de diferentes cifras de guitarra escogidas de los mejores autores*, que se encuentra en la Biblioteca Nacional (M/811) y data de 1705 (FERNÁNDEZ MARÍN, op. cit., p. 40). Fernández Marín señala que dicho libro recoge tres fandangos, uno de ellos denominado indiano, aunque musicalmente, no hay diferencia sustancial entre este último y los demás (Fernández Marín 2012: 40). Aunque las referencias musicales y escritas del fandango no aparecen hasta principios del siglo XVIII, José Luís Navarro reporta la constancia del término “fandanguero” hacia 1464 en Jerez: “denominaban así a los esclavos blancos y negros que organizaban bailes y escándalos nocturnos” (NAVARRO, José Luís. *De Telethusa a la*

Figura 2



sobre el que se construye un carácter polirrítmico que el musicólogo Miguel Manzano<sup>22</sup> representa tal y como vemos en la plantilla de la Figura 3:

Figura 3



Se suele pensar que la jota se deriva del fandango por ese parecido rítmico pero las primeras partituras de jotas son coetáneas e incluso anteriores a las primeras de fandango. ¿Podríamos pensar ambas como mutuamente influyentes? Cabe mencionar que estamos hablando de un fandango que aparece en Andalucía, Castilla la Nueva, La Mancha, Levante, Murcia y sur de Extremadura, y no tanto del sureño más aflamencado.

Como en la jota, la base del fandango es la cuarteta octosilábica. Estudiando su carácter polirrítmico, Miguel Manzano comenta que cuando se canta con acompañamiento de

*Macarrona. Bailes andaluces y flamencos*. Sevilla: Portada Editorial, 2002, pp. 38–39).

<sup>22</sup> MANZANO, *Ibidem*, p. 663.

guitarra o de rondalla, la voz suele cantar en ritmo ternario mientras los instrumentos acompañan con subdivisión binaria (tres grupos de 2 corcheas, como en un compás 3/4), tal y como ya lo vimos en la gráfica anteriormente.<sup>23</sup> La diferencia sustancial entre fandango y jota radicaría en el modo menor del fandango (Mi cromatizado) y el mayor tonal de la jota.<sup>24</sup>

## UN VIAJE Y UNA COMUNICACIÓN CONSTANTE: ZAMACUECA, CUECA, CHILENA Y SON DE TIXTLA

Fandangos y jotas fueron bailados en contextos populares, estilizados después y asumidos por las clases altas, recreados y articulados desde diferentes estéticas y estratos sociales. En los viajes transoceánicos cambiaron ropajes y lenguajes sonoros y físicos, articularon nuevas sonoridades y se adecuaron a los gustos locales. En su nuevo hábitat, también se convirtieron en herramientas sociales y políticas utilizadas con diferentes fines por diferentes actores.

La zamacueca peruana también se movió en diferentes clases y escenarios sociales. El musicólogo argentino Carlos Vega sostiene que nació alrededor de 1824 en Lima como una pantomima del fandango.<sup>25</sup> Fue antecedente de la considerada danza nacional peruana, la marinera. Muy popular desde los inicios de la República (1821), fue y es considerada representativa de formas musicales criollas, “catalizador danzario-musical de los distintos

---

<sup>23</sup> *Ibidem*, p. 663. Introducción

<sup>24</sup> *Ibidem*, p. 668.

<sup>25</sup> En su magnífico estudio acerca de la música afroperuana, el etnomusicólogo William Tompkins anota cómo Según Carlos Vega, la zamacueca apareció en los salones de Lima no después de 1824, basando su teoría en una crítica publicada en el *Mercurio Peruano* sobre la comedia de Felipe Pardo y Aliaga, *Los frutos de la educación*, presentada en un teatro de Lima en agosto de 1830. En esta obra aparece una sátira de la zamacueca y el autor de dicha crítica comenta que la zamacueca fue estilizada tres o cuatro años antes (entre 1826 o 1827). “Estilizada’, razona Vega, significa que la danza fue reconocida por las clases altas. Estos tres o cuatro años pudieron haber sido cuatro o cinco si el crítico no consideró las primeras apariciones de la zamacueca. Por lo tanto, Vega establece la fecha para la aparición de la danza en los salones de Lima en 1824. Si la zamacueca fue estilizada hacia 1824, probablemente apareció primero como un baile folk criollo al comenzar el siglo, si es que no con anterioridad” (Vega en TOMPKINS, William D. *Las tradiciones musicales de los negros de la costa del Perú*. [Traducción de Juan Luis Dammer y Raquel Paraíso] Lima: Cemduc-CUF, 2011: 41). Ver también GUZMÁN MARTÍNEZ, Daniela Constanza. “La cueca urbana. Antecedentes históricos y sociales de una danza de tradición popular”. Universidad de Santiago de Chile. Facultad de Artes. Departamento de Danza. [Tesis de maestría], 2007: 25).

estratos y sectores sociales”.<sup>26</sup> Al respecto, Tompkins comenta que el apoyo por parte de las clases bajas de músicas populares como esta fue crucial para que alcanzar popularidad y difusión: danzas pertenecientes a (y muy del gusto de) las clases populares, “ascendieron a las clases altas, particularmente durante los tiempos de intenso nacionalismo o patriotismo”.<sup>27</sup> Estos procesos de movilidad se dieron en diversos géneros musicales y muchos países de Latinoamérica, algo que apunta a la importancia que la música ha tenido como recurso utilizado por diferentes estratos sociales y el poder de la misma en estrategias políticas, ideológicas y discursivas de representación. En muchas de estas danzas se daban cita los mundos africanos, indígenas y europeos –particularmente lo español– en aspectos musicales y extramusicales.

También la zamacueca utiliza cuartetas octosilábicas. En compás de 6/8 y generalmente en modo mayor, la música se mueve principalmente en progresiones armónicas de V-I. Es por su tonalidad mayor que dejó en el aire la pregunta de si sería una reapropiación creativa de la jota o del fandango y definiendo la idea de que los géneros musicales y estéticas de la época articulaban géneros y formas nuevas que a veces, no derivaban de uno u otro en concreto sino de una coincidencia de tendencias y rasgos musicales y estéticos, lo cual remite a mi planteamiento teórico inicial.

De cualquier manera, el esquema rítmico base de la jota y del fandango se puede escuchar también en la zamacueca, aunque enmarcado en un contexto instrumental y sonoro muy distinto marcado por la presencia de la combinación de golpes graves y agudos en el ritmo base del cajón, y el resto de instrumentos y elementos musicales.<sup>28</sup> Veamos la escritura del patrón comparándola con los patrones de la jota y el fandango en Figura 4:

---

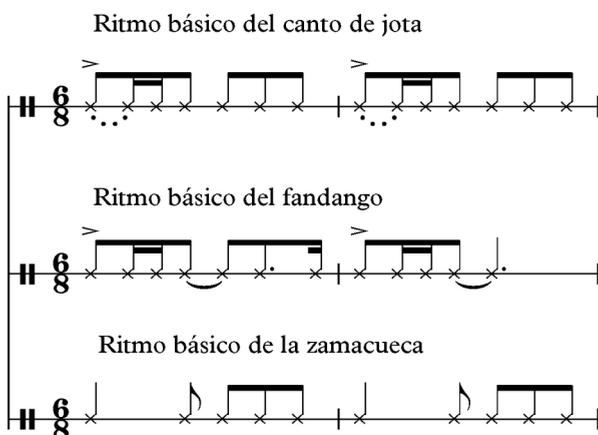
<sup>26</sup> GÓMEZ GARCÍA, Zoila y Victoria ELI RODRÍGUEZ. *Música latinoamericana y caribeña*. Ciudad de La Habana: Editorial Pueblo y Educación, 1995, p. 139.

<sup>27</sup> TOMPKINS, *Ibidem*, p. 37.

<sup>28</sup> Ver, por ejemplo, esta versión de Roberto Calumani y Eva Suarez <<https://www.youtube.com/watch?v=K2KS8ui4rKA>>

DE JOTAS, FANDANGOS, (ZAMA) CUECAS, CHILENAS Y SONES DE TIXTLA:  
APROPIACIONES, RESIGNIFICACIONES E HIBRIDACIÓN

Figura 4



Es baile de pareja independiente y utiliza pañuelo. El movimiento de caderas, la sensualidad y el coqueteo, tal y como la conocemos en la actualidad, es central al baile, una coreografía que parodia el cortejo amoroso. La mujer lleva en su mano un pañuelo que agita y con la otra mano sostiene la falda. El hombre coloca la mano izquierda en la cadera y persigue a la mujer queriendo seducirla, algo que consigue al final del baile. El acompañamiento instrumental varía, pero suele combinar guitarras y cajón.

Nada de esta sesualidad aparecen en las jotas o en los fandangos, mucho más sobrios físicamente, cuerpos de danzantes mostrando un tronco erguido y contenido, el énfasis puesto en mantener la postura hierática y adornar los pasos con precisión y variaciones en diferentes combinaciones de punta y tacón, los giros y desplazamientos en los estribillos restringidos a un espacio más cuadrado también. Las castañuelas de jotas y fandangos son sustituidas por pañuelo en la zamacueca, que se utiliza como elemento de juego y seducción.

William Tompkins comenta que el gusto por la zamacueca se extendió rápidamente desde Lima a todo el continente. Parece que poco después de su llegada a Chile (entre 1824 y 1825) fue criticada y prohibida en 1829 por el obispo Manuel Vicuña, llamándola “cosa del pecado”.<sup>29</sup> Aunque cuestionado, se suele pensar que de la zamacueca se derivó la cueca chilena, considerada el baile nacional de Chile, y que nació en la ciudad, donde se consolidó como “una expresión colectiva” utilizada como elemento de identificación del

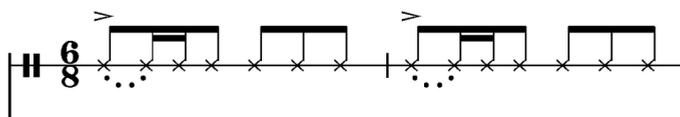
<sup>29</sup> TOMPKINS, *Ibidem*, p. 41.

chileno durante los siglos XIX y XX.<sup>30</sup> Desde las ciudades se difundió por el país, donde se fue adaptando a las diversas áreas culturales. Hay referencias de que se bailaba en las chinganas, antiguas enramadas o establecimientos de carácter provisional donde había música, comida y bebida y que servían como espacios donde las clases populares socializaban. En ellas no faltaba ni el canto ni el baile.

El desarrollo histórico de la cueca, como el de todos los géneros musicales de los que hablo en este trabajo, no es lineal, sino diverso y múltiple, rico en expresiones y variantes regionales y locales. Los gustos y estéticas de cada lugar les fueron dando forma y su función y desarrollo estuvieron profundamente ligadas a la vida sociocultural y política de cada región.

Parece que hasta 1860, la mayoría de las zamacuecas que se han encontrado en Chile fueron importadas de Perú. A partir de esa fecha, Chile comenzó a crear su propio estilo de zamacuecas, la zamacueca chilena, posteriormente conocida como cueca y que llegó a ser muy popular en América del Sur.<sup>31</sup> Esta nueva cueca fue la que regresó y fue muy popular en Perú en la década de los 60 y que fue nombrada como marinera en honor a los marineros que combatieron en la Guerra del Pacífico (1879-1883) de Chile con Perú y Bolivia, y como acto de reivindicación y muestra de protesta y rechazo a Chile.

De nuevo, la base rítmica tanto de la cueca como de la marinera, podemos escuchar el patrón rítmico de la jota ya presentado con anterioridad



A modo de ejemplo, dejo este video<sup>32</sup> comparativo del baile de una cueca y una marinera. Siendo consciente de que existen múltiples variantes regionales de ambos géneros, elijo este ejemplo en el que se puede escuchar con claridad dicho patrón enmarcado en el contexto musical de cada género.

<sup>30</sup> GUZMÁN MARTÍNEZ, *Ibidem*, p. 1. Para poder pensar la (zama)cueca desde posturas no esencialistas y entender la evolución, complejidad de circulación y reelaboración de géneros musicales como el de la zamacueca, ver SPENCER ESPINOSA, Spencer. “Imaginario nacional y cambio cultural: circulación, recepción y pervivencia de la *zamacueca* en Chile durante el siglo XIX”. *Cuadernos de Música Iberoamericana*, 2007, vol. 7, pp. 143–176.

<sup>31</sup> TOMPKINS, *Ibidem*, p. 42.

<sup>32</sup> <<https://www.youtube.com/watch?v=6VbukS3nSdA>>

La coreografía de la cueca también es un coqueteo de búsqueda y seducción a través de códigos gestuales y corpóreos que los danzantes conocen y ritualizan. No hay acuerdos verbales y los pasos que se utilizan (repicado, floreo, valseado, cepillado o zapateo) siempre están al servicio de la historia particular de cada baile, de cada pareja.<sup>33</sup>

Por último, nos trasladamos a la costa del Pacífico de Guerrero, México, y Tixtla, en el centro del estado, para hablar de otros dos géneros que incorporan canto y baile, la chilena y a los sones de Tixtla. La teoría más aceptada acerca de la presencia de la (cueca) chilena es la de su llegada a Guerrero con los marineros, comerciantes, aventureros y mineros sudamericanos que llegaban a Acapulco hacia mediados del siglo XIX en su travesía hacia California durante la llamada Fiebre del Oro.<sup>34</sup> El puerto de Acapulco era escala obligatoria en ese viaje y como en el caso de otros puertos como el de Veracruz, fue punto de intercambio cultural constante, particularmente entre Sudamérica y Asia. Cantos y bailes de la chilena arraigaron y se extendieron a lo largo de la costa del Pacífico, “afirmándose de tal manera en el gusto popular, que de ahí en adelante se consideró como propia”.<sup>35</sup>

Como en otros de los géneros musicales que hemos estado viendo, la chilena alterna 6/8 y 3/4, y en su interpretación dancística se intercalan zapateados y descansos.<sup>36</sup> Utiliza pañuelo y alterna secciones instrumentales con coplas cantadas en cuartetas octosilábicas cuando es cantada. También puede ser instrumental tal y como la podemos escuchar en este fragmento interpretado por la banda La Guadalupe<sup>37</sup> y su esquema rítmico base vuelve a ser el de jota.

Herederos directos de la chilena de la Costa Chica, los sones de Tixtla (en el centro del estado) se suelen ejecutar con vihuelas, con o sin arpa, y cajón de tapeo. También es baile de pañuelo y como la chilena, apunta a esta conexión con la zamacueca, la cueca y otros

---

<sup>33</sup> Ver más en GUZMÁN MARTÍNEZ, *Ibidem*, pp. 53–55.

<sup>34</sup> Entre otros, ver STANFORD, Thomas. *Música de la Costa Chica de Guerrero y Oaxaca*. Notas al fonograma 21 de la colección Testimonio Musical de México. México: CONACULTA & INAH, 2002, p. 6.

<sup>35</sup> VÉLEZ CALVO, Raúl y Efraín VÉLEZ ENCARNACIÓN. *¡Vámonos al fandango...! El baile y danza en Guerrero*. Chilpancingo: Instituto de Investigación y Difusión de la Danza Mexicana A.C., 2006, p. 246.

<sup>36</sup> No solo es expresión cultural de morenos y mestizos de la Costa Chica, sino que ha sido adoptada por los indígenas (amuzgos, mixtecos y chatinos) de la región.

<sup>37</sup> <<https://vimeo.com/user68720911/review/442106681/facda3a0ea>>

bailes de pañuelo y lenguajes corpóreos compartidos en el continente. El esquema rítmico base sigue siendo el mismo que nos ha acompañado durante todo este trabajo.

## PARA TERMINAR

Los códigos que se manejan en cada una de estas tradiciones musicales forman parte de sistemas culturales más amplios.<sup>38</sup> Teniendo en cuenta que los cuerpos son líquidos y maleables, contruidos discursivamente y condicionados por estructuras de poder variables que afectan los sustratos básicos del mismo, las características de los cuerpos físicos danzantes de cada género musical, son propias. Aunque haya cierto denominador común a todas las danzas, el contexto sociocultural define marcas que se incrustan en dichos cuerpos físicos. Si en jotas y fandangos el lenguaje físico entre las parejas construye distancia a través del cuerpo rígido y contenido, zamacuecas y cuecas juegan con el coqueteo y la seducción, cuerpos más flexibles y sensuales, los desplazamientos más amplios, el contacto visual como parte central de la relación de la pareja. El énfasis en el zapateado más elaborado en jotas y fandangos se desdibuja en el resto de los géneros, que enfatizan, más que el zapateado, el juego corporal, el gesto del y en el cuerpo completo. En el baile de Tixtla hay elegancia y coqueteo. Las manos de la mujer sostienen su rebozo o su paliacate. El hombre sujeta el paliacate con una mano y la otra la lleva a la espalda. Toda la postura es significativa. El hombre dirige el baile, los desplazamientos, las evoluciones. La mujer se mueve según las indicaciones que el hombre marca con su paliacate y con todo su cuerpo.

Los cuerpos en el baile encarnan valores estéticos de los miembros de la comunidad, conocimiento cultural y social incrustado en la memoria y el ciclo del tiempo; una manera de ser, vivir y compartir ideologías. La memoria mnemotécnica es generadora de identidad, conocimiento y memoria. Los cuerpos en las diferentes expresiones musicales reflejan e interpretan aspectos de determinadas culturas y grupos humanos, son productos social y culturalmente concretos. Estas expresiones se crearon en espacios *in-between* donde se articularon identidades desde la diversidad y donde el sentido de maleabilidad que la hibridación abre, permitió recrear tal diversidad. A través de los cantos y bailes se creó y transmitió memoria cultural y formas de ser socialmente incrustadas en movimientos y sedimentadas en los cuerpos físicos. Circularon en espacios globales donde los diferentes grupos asumieron elementos y los reinterpretaron de tal manera que se convirtieron en una nueva expresión musical cargada de elementos significativos y particulares al grupo.

En este caleidoscopio de estilos musicales con denominadores comunes, lo interesante es comprobar cómo ciertos elementos, patrones o células rítmicas se han mantenido y transformado, cómo han sido generadoras de asociaciones e interconexiones culturales y se

---

<sup>38</sup> KAEPLER, Adrienne. "Dance Ethnology and the Anthropology of Dance". *Dance Research Journal*, 2000, vol. 32 (1), pp. 116–125.

han movido a través de tiempo y espacio para adaptarse y cobrar nueva vida en nuevos contextos. No sabemos muy bien por qué este patrón rítmico circuló de manera tan amplia y persistente a lo largo del tiempo y los espacios geográficos. Tal vez pensar en el valor de signo índice de tal patrón que puede invitar a crear algo, nos ayude a entender el que diferentes grupos culturales lo sintieran afín y lo retomaran para reelaborar estilos musicales nuevos marcados por sonoridades estéticas y físicas propias.

Esto nos remite al inicio de mi trabajo y a la pregunta inicial que planteaba Martin Stokes acerca de por qué ciertas prácticas interculturales mantienen su identidad como procesos musicales reconocibles en diferentes hábitats. Stokes remite al patrón de doce pulsos de una clave en salsa, samba o en la música de África occidental y comenta cómo este patrón interactúa con diferentes estilos de baile y movimiento. A pesar de relacionarse con procesos armónicos solo en algunos contextos y tener una tarea simbólica y expresiva diferente, el patrón se puede extraer e introducir en contextos sociales y musicales diferentes.<sup>39</sup> Hemos comprobado que eso también ocurre con el patrón rítmico de la jota/fandango y su combinación en pulsos binarios y ternarios. A pesar de la complejidad que entrañan los patrones de la clave y el de jota/fandango en los diferentes géneros musicales y contextos que los alojan, tienen la capacidad de trascender. Stokes habla de una posible captabilidad (*graspability*) cognitiva entre diferentes formaciones culturales. Lo creo. Además, como ya mencioné anteriormente, lo que se escucha puede implicar procesos y formas de corporeidad social e interacción compartida.

Termino haciéndome una última pregunta que he estado resonando mientras escribía este trabajo: en esta constante comunicación trasatlántica y transcultural, ¿cómo sería todo aquello que nunca llegó a estar en las fuentes escritas u orales a través de las que hemos podido llegar a saber lo que conocemos del pasado? Aún en las que nos han llegado, leer entre líneas es siempre conveniente porque la intrahistoria y las prácticas expresivas van mucho más allá de todo lo escrito.

## REFERENCES / REFERENCIAS

BHABHA, Homi K. Cultural Diversity and Cultural Differences. En *The Post-Colonial Studies Reader*, eds. B. Ashcroft, G. Griffiths y H. Tiffin. New York: Routledge, 2006, pp. 206–209.

BARTOLOMÉ, Miguel Alberto. *Procesos interculturales. Antropología política del pluralismo cultural en América Latina*. México: Siglo XXI editores, s.a. de c.v., 2006.

GARCÍA DE LEÓN. Prólogo. En CAO ROMERO, Adriana. *Tablados y fandangos: ...algo sobre los bailes de tarima en el son jarocho*. Ciudad de México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, Programa de Desarrollo Cultural del Sotavento, 2003.

---

<sup>39</sup> STOKES, op. cit., p. 68.

CLIFFORD, James. *Routes: Travel and Translation in the Late Twentieth Century*. Cambridge y Londres: Harvard University Press, 1997.

DÍAZ VIANA, Luis y Miguel MANZANO ALONSO, coordinadores. *Cancionero Popular de Castilla y León. Romances, canciones y danzas de tradición oral, II*. Salamanca: Centro de Cultura Tradicional. Diputación de Salamanca, 1989.

FERNÁNDEZ Marín, L. “La bimodalidad en las formas del fandango y en los cantes de Levante: Origen y evolución”. *Revista De Investigación Sobre Flamenco “La Madrugá”*, 2012, vol.5, pp. 37–53. <https://revistas.um.es/flamenco/article/view/142651>. [PDF descargado el 14 de febrero de 2019].

FRITH, Simon. *Taking Popular Music Seriously: Selected Essays*. Contemporary Thinkers on Critical Musicology Series. England: Ashgate Publishing Company, 2007.

GARCÍA CANCLINI, Néstor. *Culturas híbridas en tiempos globalizados*. Buenos Aires, ED. Paidós,

[1989] 2001.

—. Noticias recientes sobre hibridación. *Revista Transcultural de Música (TRANS)*, 2003, núm. 7, p. 0.

GARRIDO, Pablo. *Historial de la Cueca*. Valparaíso, ED: Universitaria de Valparaíso, 2001.

GÓMEZ GARCÍA, Zoila y Victoria ELI RODRÍGUEZ. *Música latinoamericana y caribeña*. Ciudad de La Habana: Editorial Pueblo y Educación, 1995.

GUZMÁN MARTÍNEZ, Daniela Constanza. “La cueca urbana. Antecedentes históricos y sociales de una danza de tradición popular”. Universidad de Santiago de Chile. Facultad de Artes. Departamento de Danza. [Tesis de maestría], 2007.

IWABUCHI, Koichi. *Recentering globalization. Popular culture and Japanese transnationalism*. Durham and London: Duke University Press, 2002.

KAEPLER, Adrienne. “Dance Ethnology and the Anthropology of Dance”. *Dance Research Journal*, 2000, vol. 32 (1), pp. 116–125.

KERNFELD, Barry. Groove (i), *The New Grove Dictionary of Jazz*, en *Grove Music Online, Oxford MuBHABHA, Homi K. Cultural Diversity and Cultural Differences. En The Post-Colonial Studies Reader*, eds. B. Ashcroft, G. Griffiths y H. Tiffin. New York: Routledge, 2006, pp. 206–209.

DE JOTAS, FANDANGOS, (ZAMA) CUECAS, CHILENAS Y SONES DE TIXTLA:  
APROPIACIONES, RESIGNIFICACIONES E HIBRIDACIÓN

MANZANO, Miguel. *Mapa hispano de bailes y danzas de tradición oral*. Badajoz: Asociación Española de Organizaciones de Festivales de Folklore, 2007.

MONSON, Ingrid. “Riffs, repetition and globalization”. *Ethnomusicology*, 1999, vol. 11, núm.1, pp. 31–65.

NAVARRO, José Luís. *De Telethusa a la Macarrona. Bailes andaluces y flamencos*. Sevilla: Portada Editorial, 2002.

ORTIZ, FERNANDO. *Glosario de afronegrismos*. Editorial de Ciencias Sociales, La Habana, [1924] 1990.

PACINI HERNÁNDEZ, Deborah. *Oye Como Va! Hybridity and Identity in Latino Popular Music*. Philadelphia: Temple University Press, 2010.

PÉREZ FERNÁNDEZ, Rolando A. Notas en torno al origen kimbundu de la voz fandango. En *Expresiones del Occidente mexicano*, coord. Daniel Gutiérrez Rojas. Morelia, Michoacán, México: Morevallado Editores, 2011, pp. 105–136.

STANFORD, Thomas. *Música de la Costa Chica de Guerrero y Oaxaca*. Notas al fonograma 21 de la colección Testimonio Musical de México. México: CONACULTA & INAH, [1977] 2002.

SPENCER ESPINOSA, Spencer. “Imaginario nacional y cambio cultural: circulación, recepción y pervivencia de la *zamacueca* en Chile durante el siglo XIX”. *Cuadernos de Música Iberoamericana*, 2007, vol. 7, pp. 143–176.

STOKES, Martin. “Music and the Global Order”. *Annual Review of Anthropology*, 2004, vol. 33, pp. 47–72.

TOMPKINS, William D. *Las tradiciones musicales de los negros de la costa del Perú*. [Traducción de Juan Luis Dammer y Raquel Paraíso] Lima: Cemduc-CUF, 2011.

VÉLEZ CALVO, Raúl y Efraín VÉLEZ ENCARNACIÓN. *¡Vámonos al fandango...! El baile y danza en Guerrero*. Chilpancingo: Instituto de Investigación y Difusión de la Danza Mexicana A.C., 2006.

WHITTALL, Geoffrey. Groove. *Oxford Dictionary of Music*. *Grove Music Online*. Oxford University Press, 2015.