



LA ZARABANDA Y LA CHACONA DE POTOSÍ SIGLO XVIII

BEATRIZ ROSSELLS / BOLIVIA

La sola enunciación por parte de Bartolomé Arzáns de Orsúa y Vela en la Historia de la Villa Imperial de Potosí de la existencia de la zarabanda y la chacona, danzas del siglo XVIII en esa ciudad, abre las puertas para una serie de aproximaciones y propuestas en esta ponencia. Revisaremos por una parte, el trasfondo histórico de estas danzas, tanto la zarabanda que parece no tener límites en cuanto a su oscuro y lejano origen y difusión y la chacona, muy próxima a la primera, cuyos ancestros son también discutidos pues han viajado y han sido apropiadas allende los mares ubicándose en muy diversas formas musicales del mundo clásico y popular así como en connotadas fuentes literarias, las obras de Cervantes y otros escritores del Siglo de Oro. Veremos en el marco histórico del Potosí de ese período la presencia de la zarabanda y la chacona en relación a la aplicación de principios morales y religiosos a la "muy humana" conducta de la población.

A partir de esta breve pero valiosa información sobre el "folklore coreográfico potosino" como llama Gunnar Mendoza a las actividades de los danzantes del Potosí de Arzáns, evaluaremos la fuerza de influencias musicales y coreográficas en Potosí debido a la multiplicidad de gentes de diferentes "naciones" que llegaban a ese enclave de esplendor económico en los diferentes períodos de su historia. Finalmente analizaremos la constitución de imaginarios y representaciones bajo la impronta de estas famosas danzas.

LAS DANZAS AQUÍ Y ALLÁ. VIAJES Y CONQUISTAS

La cuestión del origen de la zarabanda y la chacona continúa siendo un asunto controversial por su pluralidad. Existen varias hipótesis: la del origen europeo que se remonta a Roma donde habría sido una danza de bailarinas (gaditanas) de la hispania romana en Andalucía llevadas a Roma para cautivar a sus huéspedes con sus provocativas canciones y movimientos ondulantes. Los investigadores están de acuerdo en su antigüedad pero sus propuestas difieren: léxicos árabes, hebreos o persas cambiarían la proveniencia hispánica aunque el período de gran florecimiento coreográfico español del siglo XVI, avala este desarrollo. Empero, las vinculaciones de la zarabanda con orígenes tan dispares no son gratuitas.

Existe también la hipótesis del origen novo hispano (Panamá, Guatemala, México), ésta última sustentada recientemente, se basa en el expediente de un proceso inquisitorial contra Pedro de Trejo (español) autor de la "Zarabanda a lo divino" (1556) considerada blasfema. Muy diferente es el caso de la hipótesis de la zarabanda en la cultura africana del Nuevo Mundo, esencialmente en Cuba, cuya naturaleza es étnico-religiosa de función social y ritual, y representa una verosímil ascendencia africana, pues zarabanda es un sincretismo congo-lucumí.

El aporte de estudios filológicos, musicales e históricos tanto sobre la España árabe andaluza como sobre la

influencia africana en América alumbra esta “oscura génesis” que constituye una manifestación más allá de épocas, territorios y sociedades como dice la autora cubana Mara Lioha Juan Carvajal quien ha compilado en su libro *La zarabanda: pluralidad y controversia de un género musical* (2007) gran parte de las diversas propuestas y de él se ha tomado en este trabajo la información del primer capítulo.

La apertura hacia una mejor comprensión de la danza parte por reconocer la importancia de la presencia musulmana en España y su influencia como crisol de distintas culturas árabes peninsulares, omeyas, sirios, bagdadíes mesopotámicos, persas, egipcios, sudaneses, norafricanos magrebíes, bereberes. El largo recorrido de estos pueblos en su conquista de territorios (ver mapa) muestra a los bereberes que emigran de Yemen, suben por Asia Central, fundan Samarkanda y Bagdad, bajan al Asia Menor, se establecen en el norte de la India con el imperio mongol, siguen por la costa mediterránea africana, cruzan Gibraltar hacia Europa y fundan el califato de Almorávides en Granada permaneciendo en esa península ocho siglos.

Más aún, la expansión Islámica (632-750), señala el alcance de esta influencia al anexar al actual Irak, arrebarar provincias de Palestina, Siria y Egipto a Bizancio, conquistar el Imperio Persa, pasando luego a dominar el Mediterráneo, exterminando a los Bizantinos del norte de África y del reino hispanovisigodo en la península ibérica e incorporando a los Bereberes.

Por otra parte, es fundamental considerar la presencia del islam en África en el imperio de Ghana, región de Sudán (1076), imperio mandingo de Malí, imperio Kanem-Bornu, así como el comercio en la costa oriental de África: Mogadiscio, Zanzíbar, Mozambique y el comercio persa en la India.

La expansión musulmana enriquecida por influencias sirias, persas, bizantinas, palestinas, egipcias, indostánicas, recoge la riqueza de pueblos mediterráneos y la recrea en el norte de África en un gigantesco intercambio cultural civilizatorio de dos vías: África negra y península ibérica (cultura Andalusí) más la Europa cristiana.

Por estos intrincados caminos, la zarabanda se convierte en una danza de ida y vuelta, recorriendo un vasto circuito al ser incorporada y aceptada en territorios y épocas diferentes, lo que explica las mutaciones posteriores con productos irreconocibles hasta la suite barroca. Por su parte, España lleva la Zarabanda a América bajo dos formas y dos caminos: por los conquistadores y por los negros saharianos (islamizados) (Juan Carvajal, 2007).

La Zarabanda viene a ser parte de una corriente musical popular de mezcla cultural “más ínfima aún que la mora”, más sencilla, de estratos inferiores, de pueblo bajo,

de mozárabes, mozajemes, bereberes y negros, del populacho, siervos y soldadesca —dice Fernando Ortiz— lo que es reiterado por los escritores españoles del Período de Oro.

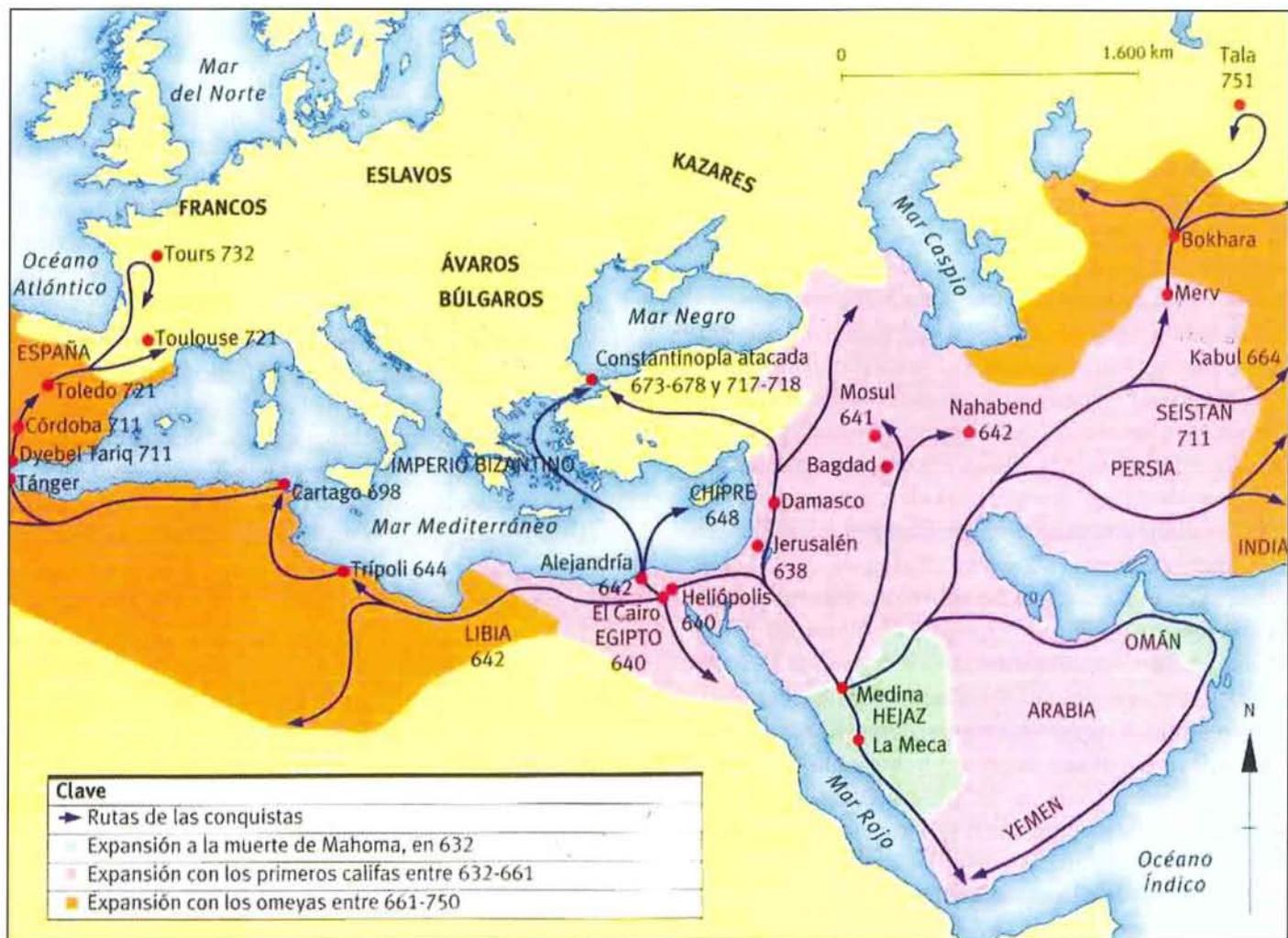
Asimismo, hay que considerar dentro de esta corriente, conceptos y valoraciones que definen el espacio de la zarabanda: “cosa de infieles” que pasó de moros a cristianos españoles: danza, música, instrumentos (laúd, rabel, chirimía, atambor); proximidad a la “danza del vientre” de origen egipcio, fenicio, turco, nubio, berebere y árabe; desnudez del cuerpo y uso de castañuelas. Espacios culturales donde las danzas sensuales tienen un arraigado misticismo erótico. Finalmente, de este conjunto de influencias y fusiones surgen también el cante jondo, la farruca y danza flamenca que implican, según algunos autores, un tipo de violencia y sexualidad.

En tiempos del Período de Oro, la chacona era una música alegre y divertida preferida por el pueblo por sus letras desenfadadas, también frecuentada por la nobleza en distintas modalidades. Precisamente, la chacona instrumental estuvo ligada a las élites en versiones para guitarra y teclado durante el Barroco. Ingresó a la corte francesa y al repertorio teatral y a la danza clásica. En el siglo XVII, se difundió por toda Europa particularmente, Francia, Italia, Inglaterra y Alemania estableciéndose en el repertorio escrito de la música cortesana y urbana con una elaboración culta y evolución diversa en los países. Grandes compositores desde Bach a Couperin, Lully y Rameau la incluyen en sus obras, así como Monteverdi y Frescobaldi utilizan ritmos más lentos del tipo zarabanda.

LA ZARABANDA Y LA CHACONA DE POTOSÍ: LOS PECADOS DEL CUERPO Y LOS CASTIGOS CELESTIALES

Bartolomé Arzáns, Orsúa y Vela sitúan esta legendaria danza en la historia de Potosí, el 22 junio de 1719, día de San Juan, mientras los “buenos” oraban:

“Se juntaron en cierta casa a celebrar el día de cierta mujer forastera (perdición de almas en esta Villa) 11 hombres y nueve mujeres, y se pusieron aquella noche a bailar aquel maldito son que a un mismo tiempo se canta y se baila, que en el idioma de los indios se llama Caymari vida, que es el estribillo, y en el castellano es lo mismo que decir “Esta es la vida, éste es el gusto”, muy semejante a la chacona de España y a su zarabanda tan celebrada por la juventud vulgar. Siendo, pues, las 10 de la noche y habiendo procedido varias deshonestidades, cantaban unos y bailaban otros con aquel estribillo de “Esta es la vida”, cuando (caso raro) se oyó una voz



muy sonora y espantable que por detrás de la cama salía, que dijo: "No es sino la muerte" (Arzáns, Tomo III, pg. 88).

La narración de Arzáns merece varios tipos de consideraciones, y para empezar, el propio al ámbito específico de los bailes y las valoraciones éticas y estéticas sobre el hecho y el lugar en el que ocurre. Es muy útil para ello, el estudio de Soux "Potosí y La Plata: Una visión al interior de la vida urbana dedicada a los siglos XVI y XVII" (Soux, 2008), en el que propone la lectura de la sociabilidad urbana de Potosí desde novedosas ópticas. El acontecimiento narrado por Arzáns pertenece al ámbito privado pues se realiza al interior de la vivienda de una mujer a quien califica como "perdición de almas en esta Villa", pero aquí interviene el autor convirtiéndolo en un hecho público de trasgresión y asignándole un carácter dramático propio del pensamiento barroco que pasará al imaginario

social como una enseñanza del mal y sus consecuencias. Una especie de representación con epílogo fantástico pues los pecados cometidos por un grupo de hombres y mujeres salen al conocimiento público y lo más importante, se convierten en un caso que merece el castigo divino que es la misma muerte a los pocos días del suceso, con excepción de una doncella, perdonada gracias a sus ruegos y a la intervención de la Virgen.

Es curioso el asignar irremediabilmente la extinción de la vida de casi veinte personas por un pecado del cuerpo, sabiendo que en los numerosos casos de prostitución que se conoce en Potosí colonial, aún tratándose de pecados mortales, muchas mujeres tienen la posibilidad de ser redimidas con la intervención de la divina providencia o de personas santas. Podría ser que en este caso, la culpa fuera mayor por la presencia de la danza y la música con sus propios agravantes, tratándose de una manifestación vulgar, profana, libertina y además "mestiza"

por la nominación mitad en el idioma de los indios. Se especifica que las danzas son "semejantes" a la chacona y la zarabanda, pues han debido sufrir transformaciones en el ritmo o la manera de ser ejecutadas respecto de las peninsulares que igualmente eran consideradas pecaminosas. En todo caso, como el mismo Arzáns lo hace notar, estas danzas no son precisamente de alcurmia y distinción sino que corresponden al nivel de la población baja, podrían los danzantes mestizos populares.

Arzáns no proporciona más detalles sobre las mencionadas danzas, no obstante, éstos llegan abundantemente de la península. Por sus características, la zarabanda y la chacona son consideradas las danzas más inmorales de su tiempo. A los ojos de la iglesia, se convierten incluso en bailes sacrílegos, censurables por la letra, pero sobre todo por los movimientos corporales. En 1599, el fraile Juan de la Cerda previene a las mujeres de la obscenidad de estos bailes. La fuerza de la censura se incrementa progresivamente, y en 1615, la chacona es suprimida en las representaciones teatrales debido a su manifiesta sensualidad (Juan Carvajal, 2007). Paradójicamente, son las obras teatrales y las novelas las que dan más información sobre ellas y dejan una impronta imborrable. En efecto, todas las descripciones de la danza subrayan su carácter picaresco, provocador, sensual y lascivo:

El Tesoro de la lengua castellana o española de Sebastián de Covarrubias (1611?) dice: Zarabanda: bayle bien conocido en estos tiempos, si no le hubiera desprivado su prima la chacona. Es alegre y lascivo, porque se haze con meneos del cuerpo, descompuestos.... Aunque se mueven con todas las partes del cuerpo, los brazos hacen los más ademanes, sonando las castañetas,.... (En: Juan Carvajal, 2007: 18).

Pero no solo los movimientos de la parte superior del cuerpo eran repudiados por la iglesia, sino también por dejar al descubierto los pies de las bailarinas al dar saltos en sus evoluciones.

Lope de Vega en "La Dorotea" dice: "...con estas acciones gesticulares y movimientos lascivos de las chaconas, en tanta ofensa de la virtud de la castidad y el decoro, so silencio de las damas". En "La ilustre fregona", Cervantes Saavedra, no solo se refiere a su origen sino que realiza una rica descripción, elevándola por su fama y poder en el sentimiento y la corporalidad de las gentes, a la vez que la denigra:

"Entren, pues, todas las ninfas/ y los nifos que han de entrar./ Que el baile de la chacona / es más encho que la mar./ Requieran las castañetas/ y bájense a refregar/ las

manos por esa arena/ o tierra del muladar / El baile de la chacona/ encierra la vida bona [...]/ Vierten azogue los pies, / derrítase la persona/ [...] El brío y la ligereza/ en los viejos se remozal/ [...] ésta, a quien es tributaria/ la turba de las fregonas./ la catterva de los pajes/ y de lucayos las tropas./ dice, jura y no revienta./ que, a pesar de la persona/ del soberbio zambapalo./ ella es la flor de la olla./ y que sola la chacona/ encierra la vida bona".

UN PARAÍSO AMERICANO IMAGINADO: EL PODER DE LAS REPRESENTACIONES

Las letrillas de las danzas tienen como leit motiv frecuente la referencia a lugares lejanos que sugieren una especie de paraíso: Un sarao de la chacona/ se hizo en el mes de las rosas/ hubo millares de cosas y la fama lo pregona/ A la vida, vidita buona/ vida, vámonos a chacona.... (Juan Arañes s. XVII). En la Farsa Sacramental de La Locura de Valdivieso, versión "a lo divino": Alma: ¡Dónde Bamos!/ Gula: A Chacona/ Alma: Pues hámonos por Tambico/ Canta uno o más, y baylan:/ Vita, vita, la vita bona./ Alma, y hámonos a Chacona.

Tambico o Tampico es un espacio paradisíaco en el Caribe. La isla y esta chacona no son otro lugar que una primitiva Jauja. Carlos Urani Montiel en su estudio "Imaginando Jauja. Espacio representado y reinterpretado" (2007) sostiene que las referencias a este último lugar en documentos histórico-literarios españoles tienen que ver con la intención de mostrar una *imago mundi* de fábulas, pesares y prodigios en mundos en continuo vaivén. En una publicación virtual de "La Gatomaquia" de Lope de Vega, se dice:

"El baile de la chacona / encierra a vita bona./ antes que os de cuenta larga./ sumada en palabras pocas./ de la tierra que pisáis./ de la gente y de sus cosas./ sabed que los de esta isla/ no podemos decir cosa/ sin la guitarra, cantando./ a este son y desta forma:/ Esta tierra, amigos míos./ es la isla de Chacona./ por otro nombre Cucaña./ que entrambos nombres se nombra".

Sostiene Urani Montiel que la reinterpretación de tierras míticas y legendarias fue una de las muchas consecuencias de la llegada de los europeos y sus nociones cosmológicas a un continente desconocido para ellos. La asimilación de la geografía americana ofreció gran cantidad de historias y leyendas que acapararon la imaginación popular en la Península Ibérica. El concepto imaginado ya existía en el medioevo en la Europa central, pero al movilizarse de Europa a América y retornar se incorpora a la literatura popular hispánica como un referente nuevo.

Jauja según Julio Baroja es un ejemplo modelo de la representación de dichos territorios.

El país o tierra de la Cucaña es la variante laica del paraíso terrenal, con la particularidad del exceso de alimento, el ocio y el placer carnal (Hansen, 2002 en: Urani Montiel, 2007). La interpretación de la leyenda se realizó por conquistadores, evangelizadores, cronistas de Indias y en distintos niveles sociales de la cultura popular o del hidalgo desmonetizado. Las características exageradas del paraíso terrenal no son realistas; sugieren una concepción lúdica de inversión de jerarquías; parodia y sátira de lo inalcanzable. Jauja castellanización de 'xauxa', sustituye a 'cucaña' durante la Conquista. Jauja es un lugar histórico en el departamento de Junín en Perú. En el siglo XV, la ciudad de Xauxa fue un centro administrativo de gran riqueza en el norte del imperio inca. Pero las nuevas connotaciones de Jauja tienen que ver con la reinterpretación de la sociedad hispana del Nuevo Mundo donde no solo descubrió al "otro" sino que debió reinterpretarse a sí misma al tener que asimilar lo americano desde parámetros que no ahorraban la creencia en lo misterioso y extraordinario del mundo (Maravall, 1951 en: Urani Montiel, 2007).

Las referencias literarias de Jauja revelan los avatares y vicisitudes de la empresa colonial, así como lo contradictorio de los discursos que la describieron. No sólo fue el traslado de la fantasía hacia lo lejano sino el regreso de las desigualdades y la confirmación de la minoría. La tierra de la Cucaña viajó en el imaginario de navegantes y exploradores, pero regresó a Europa con connotaciones ideológicas distintas (Ibid, 2007).

En este fenómeno de creación de imaginarios podemos ver con nitidez la enorme fuerza y poder de las representaciones tanto de los espectadores –españoles– que desde la insistencia de un supuesto origen americano de la danza a la que le atribuyen determinadas características estéticas y éticas así como en la conformación de un imaginario americano de utopía y riqueza fácil o de desventura, revelan una asociación de "la otra tierra" y el "supuesto estereotipado nuevo ethos del español americano, el indiano y del criollo" (García de León: 167).

Podemos observar el otro lado del imaginario americano, el de los nativos o criollos habitantes de esta tierra que construyen, se apropian, modifican y transforman los valores y atributos europeos. Se reinterpretan a sí mismos y reinterpretan su espacio y sus condiciones históricas y culturales frente a parámetros europeos. Para ello, consideramos otro leit motiv de las letrillas: "la vida bona" como espejo de ilusiones, amores y felicidad. El Cancionero Tradicional (1991) fechado en Valencia, 1616, dice:

"Así, vida, vida bona, / Vida, vámonos a Chacona" / Así, vida, vida mía, / Tú eres el alba de mi día y / Así, vida, vida, amores / Vos sois rosa de estas flores".

La zarabanda y chacona de Potosí de Arzáns transforman el significado de "vida buona" o "vida bona" por el de "Caymari vida", mezcla de castellano y quechua cuyo significado es: "Esta es la vida" con un sentido de complacencia espiritual y corporal pero también de referencia al lugar y espacio que se ocupa, el "aquí y ahora". Se sustituye un ideal ubicuo por una nominación específica y cultural. El uso de la palabra quechua "caymari" es de gran eficacia para expresar el reconocimiento de la experiencia vital a través del cuerpo y la idea. El término de transculturación, subraya la interacción entre sistemas de culturas que se afectan mutuamente. "La tierra de Jauja, como objeto cultural, ofrece una nueva perspectiva a la luz de ambas orillas, en su viaje de ida y vuelta, entre superposiciones de códigos y migraciones de sentido" (Urani Montiel, 2007). "La vida buona", convertida en "Caymari vida", sería el otro lado de la representación desde la otra orilla como afirmación de su territorio y su identidad.

Ambas danzas, zarabanda y chacona, junto con las folías, seguidillas, pasacalles, la jácara jiga, gallarda, fandango, zarandillo, zambapalo y otras muchas son parte del fenómeno de transculturación expuesto por el antropólogo cubano Fernando Ortiz, situando la relación entre centro y periferia con las características de las condiciones coloniales. En efecto, se conformaron rutas y circuitos de intercambio como resultado de la interacción entre sistemas culturales, no obstante las condiciones de dominio y poder de unos pueblos sobre otros.

Así como las numerosas representaciones de lo negro, lo moro, lo árabe, introducidas por los americanos en sus danzas y músicas, que por su lejanía parecen misteriosos rastros de siglos atrás y culturas y territorios desconocidos, los circuitos históricos se van revelando paulatinamente, en la medida en la que, los estudios de las danzas y la música se profundizan. Desde la zamacueca cuyo origen está ligado a muy diversas vertientes hasta la Morenada cuyas formas de relación con el mundo africano son aún inciertas.

Como advierten Leonardo Acosta y María Lioba Juan Carbajal, estas mezclas o amalgamas no se cristalizan solamente en el campo de la música sino en la composición social de toda una generación cultural (Acosta, 1982). Visto de este modo, diversas civilizaciones de distintos continentes, África, Asia y Europa sellaron una convergencia con América que significó una mezcla más profunda que los aportes migratorios, en lo que Alejo Carpentier

denomina "la confluencia de coordenadas históricas y su repercusión en la música". ¿Por qué asombrarnos de semejantes mezclas musicales y coreográficas?, si en los barcos en los que iban y venían gentes de todas clases, señores y esclavos, ricos y pobres, hombres y mujeres, venía también la mercadería, los productos alimenticios, muchos de los cuales se han quedado para siempre en las cocinas y sin los cuales gran parte de la alimentación de los distintos continentes no existiría y por cierto, múltiples formas culturales de los grupos humanos.

La propuesta final de este análisis es de orden conceptual y metodológico, en sentido de ver la zarabanda y la chacona como danzas paradigmáticas en el estudio interdisciplinario a partir de un horizonte de tiempo y espacio universales. Desde la alianza de diversos investigadores, instituciones y países y una propuesta de la larga duración y flexibilidad de conceptos y contenidos que cambian en el tiempo y

la geografía, será posible recuperar información perdida hasta el momento, de danzas y músicas vivas desde las chaconas de Bach hasta las rumbas y sonos del Caribe, transfiguraciones de la zarabanda, y ésta misma interpretada por pueblos de Guatemala al son de la marimba. Y por otra parte, los rituales y danzas de grupos negros cubanos y brasileños que responden también a este famoso nombre, Zarabanda. El reto no va más allá de 50 a 100 años de historia entre fines del período colonial y los inicios de las repúblicas independientes de escasa información. En estos años se cribaron y cristalizaron los sonos y ritmos, coreografías y significados que habían estado en ebullición en los siglos coloniales, para más tarde regionalizarse y consolidarse como "danzas y músicas nacionales". La tarea es reconstruir los aportes de miles de años de lo foráneo lejano y lo nativo próximo que construyeron los sentidos perdurables que nos animan.

BIBLIOGRAFÍA

ACOSTA, Leonardo, (1982) *Música y descolonización*. La Habana. Arte y Literatura.

ALÍN, José María, (1991) *Cancionero Tradicional* Editorial Castalia, Norte de la Poesía Española (Valencia, 1616).

ARZÁNS DE ORSUA y VELA, Bartolomé, (1991) *Historia de la Villa Imperial de Potosí*, Brown University Press, Providence, Rhode Island, Edición de Lewis Haenke y Gunnar Mendoza. Tomos II y III., X.

GARCÍA DE LEÓN GRIEGO, Antonio, (2002) *El mar de los deseos: el Caribe hispano musical: historia y Contrapunto*. Siglo XXI.

JUAN CARVAJAL, Mara Lioba, (2007) *La zarabanda pluralidad y controversia de un género musical*, México. Plaza y Valdés Editores.

LOPE DE VEGA, (1983) *La Gatomaquia*, Madrid. Ed Castalia.

SOUX, María Luisa, (2008) *"Potosí y La Plata: Una visión al interior de la vida urbana (Siglos XVI y XVII)"*, La construcción de lo urbano en Potosí y La Plata. Siglos XVI y XVII. Sucre. Ministerio de Cultura de España/ Fundación Cultural del Banco Central de Bolivia/ Archivo y Biblioteca Nacionales de Bolivia.

Gran Enciclopedia Cervantina, Casa de Moneda. Juan de la Cueva, Madrid Centro de Estudios Cervantinos. Editorial Castalia (volumen III).

CARLOS-URANI MONTIEL, (2007) *Imaginando Jauja*. Espacio representado y reinterpretado, The University of Western Ontario WORD – HTML.

CONGRESO ABIERTO 2007 XLIII

Congreso de la Asociación Canadiense de Hispanistas, 2007 U. of Saskatchewan (Saskatoon, Canadá),

http://fis.ucalgary.ca/ACI1/Congreso_abierto/2007/Montiel.htm