

William D. Tompkins

Las tradiciones musicales de los negros de la costa del Perú



Centro Universitario de Folklore



CEMDUC
CENTRO DE MÚSICA Y DANZA

PONTIFICIA **UNIVERSIDAD CATÓLICA** DEL PERÚ

Las tradiciones musicales
de los negros de la costa del Perú

William D. Tompkins

William D. Tompkins

**Las tradiciones musicales
de los negros de la costa del Perú**

CEMDUC - CUF
2011



Centro de Música y Danza de la Pontificia Universidad Católica del Perú CEMDUC.



Centro Universitario de Folklore de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos
Av. Nicolás de Piérola 1222, Parque Universitario. Lima 1

Las tradiciones musicales de los negros de la costa del Perú

William D. Tompkins

Traducción de Juan Luis Dammert y Raquel Paraíso

Melografía de Marino Martínez

Primera edición en español. Lima 2011

Traducido al español del volumen de 1982 de William D. Tompkins "The Musical Traditions of the Blacks of Coastal Peru" Ph.D. dissertation, University of California Los Angeles.

Revisado por William D. Tompkins y Juan Luis Dammert en 2011

Hecho el Depósito Legal en la Biblioteca Nacional del Perú N° 2011-07682

Tiraje: 500 ejemplares

ISBN 978-9972-2818-4-6

Se imprimió en CEPREDIM Centro de Producción Editorial e Imprenta,
Jr. Paruro 119, Lima 1. Junio 2011

Ilustración de portada: acuarela de Pancho Fierro

Las tradiciones musicales de los negros de la costa del Perú

© William David Tompkins

De esta edición © 2011 Centro de Música y Danza de la Pontificia Universidad Católica del Perú

De esta edición © 2011 Centro Universitario de Folklore de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos

Traducción al español de Juan Luis Dammert y Raquel Paraíso

Melografía de Marino Martínez

Para el pueblo peruano

AGRADECIMIENTOS (1982)

Como cualquier autor de un trabajo de investigación etnomusicológica muy bien lo sabe, la investigación de una cultura musical no es meramente resultado de los esfuerzos individuales de una persona sino que depende fuertemente del apoyo, contribución y cooperación de muchas personas y grupos tanto dentro del país del investigador como en el área donde se lleva a cabo el trabajo de campo, sin cuya asistencia la investigación se hace imposible. Muchos colegas, folkloristas, músicos e informantes -demasiado numerosos para ser mencionados individualmente- me han ayudado con sus conocimientos, brindados en conversaciones y ejemplos de música y danza, para escribir este libro.

Un reconocimiento especial merecen la Sociedad de Autores y Compositores del Perú (SAYCOPE) y las familias de Alejandro Barrantes, Gregorio Zapata, Ricardo Bautista y “Cheche” Salhuana, quienes no solamente me prodigaron la hospitalidad de sus hogares sino también me ayudaron en varios aspectos de mi investigación y me pusieron en contacto con numerosos folkloristas y músicos. Manuel Acosta Ojeda, Luis Abelardo Núñez, Augusto Ascuez, Abelardo Vásquez, Amador Ballumbrosio, entre otros, me proporcionaron su tiempo con entera libertad para enseñarme muchos aspectos de la música costeña del Perú, por lo cual les estoy agradecido. Estoy también en deuda con Guillermo Durand Allison, el Instituto Nacional de Cultura y varias oficinas del Ministerio de Educación del Perú, particularmente con el asesor ministerial, Leopoldo Chiappo Galli.

Quisiera agradecer especialmente a mis amigos y colegas, al Dr. José Durand Flores, cuyo consejo y conocimiento ha sido invaluable, y a Laura Bracamonte, quien me proporcionó valiosos acercamientos a la música y danza peruana y me ayudó considerablemente en la edición de este trabajo. A Carlos Hayre, a quien debo un agradecimiento por su autorización para citar partes de su artículo “Apuntes para el análisis de la Marinera Limeña”.

Agradezco también a los miembros de mi comité de tesis, Dr. Allan Johnson, Dr. James Lockhart, Dr. David Norton, al profesor Kwabena Nketia y especialmente al decano, profesor Peter Crossley- Holland, quien pacientemente me guió en la preparación de esta disertación. Estos agradecimientos no pueden terminar sin antes expresar mi gratitud a la gente del Perú por su amistad y el ánimo brindado a este estudio de su rica cultural musical. Y a mis padres y mi familia por su constante afecto y apoyo a mis esfuerzos.

SOBRE LA TRADUCCIÓN 2011

En este libro se usan muchos términos de uso académico, tradicional y popular en América Latina y España, y se cubre una extensión de casi 400 años, entre documentos y fuentes orales del siglo XX. Para la traducción conté con la invaluable colaboración de Raquel Paraíso, amiga y estudiosa de la música latinoamericana. Se ha tratado de darle al texto una unidad dentro de la lengua que hablamos tantos millones de personas en varios países. Hemos incorporado versiones originales de antiguos textos coloniales y tratado de seguir las expresiones más cercanas al inglés. Juan Luis Dammert es músico, escritor peruano y Master of Arts en Literatura por la Universidad de Wisconsin-Madison. Raquel Paraíso es violinista española, con un Master of Arts en interpretación de violín, Master en Etnomusicología y candidata de doctorado en Etnomusicología. Todos los grados otorgados por la Universidad de Wisconsin-Madison. (Juan Luis Dammert)

CONTENIDO

Prólogo de Chalena Vásquez	13
Introducción	15
Recursos e investigaciones previas	
Definición y fundamentación teórica	
Metodología	
Los principios de la cultura afroperuana	
La trata de esclavos	
Orígenes de los esclavos	
Castas, distribución y función de los esclavos	
Las cofradías	
Capítulo I – El negro en el Perú y la música en los siglos XVI, XVII y XVIII.	25
Música negra en el Perú en los siglos XVI y XVII	
Desarrollos musicales en el Perú del siglo XVIII	
La música en España del siglo XVIII	
Capítulo II – Música nacional de criollos y negros en el siglo XIX	36
Nacionalismo y música nacional	
Cofradías del siglo XIX	
Celebraciones de carnaval y navidad	
Maestros y profesores de danzas de negros	
La zamba y la zamacueca	
Otras danzas populares: mozamala, zanguaraña, resbalosa, ondú, conga, vals, zambalandó	
El Festival de Amancaes	
La marinera	
Capítulo III – Desarrollos musicales en el siglo XX	51
El criollo, el criollismo, la jarana y el negro en el siglo XX	
Música, músicos y bailarines afroperuanos de principios del siglo XX	
Primeros grupos de intérpretes	
Música afroperuana de escenario y grupos de danza	
Determinantes socio económicos de la repopularización y comercialización en música afroperuana	
Estatus socio económico de intérpretes y compositores	
Promoción de la música afroperuana	
Capítulo IV – Instrumentos musicales	63
Organología y definiciones del sistema Hornbostel-Sachs	
Idiófonos obsoletos: marimba, raspadores, carrasca, claves de percusión, sonajas	
Idiófonos en uso: cajita, cajón, checo, angara y otros	
Membranófonos: tambores de fricción, tambor de tronco hueco, tambor de botija	
Cordófonos: arco musical y cordófonos europeos usados por los afroperuanos	
Aerófonos: flauta de nariz, chirimía y otros aerófonos europeos usados por los negros	
Instrumentos africanos y del Nuevo Mundo y la estética del sonido de los negros	

Capítulo V – Géneros de canciones de competencia y poesía	78
Significado socio cultural de las formas poéticas y de competición y sus relaciones con la cultura de los negros	
La décima y el socabón	
La cumanana	
El amor fino	
Formas relacionadas en otros países latinoamericanos	
Capítulo VI – La marinera	85
Estructura y tipos de marinera limeña	
El canto de jarana en competencia	
Coreografía de la marinera y resbalosa	
Teorías y origen	
Variaciones en estilo y estructura de la marinera en el Perú	
Capítulo VII – El tondero	112
Zaña, ¿origen del tondero?	
Teorías del origen del tondero	
Análisis del tondero	
Capítulo VIII – El festejo y formas afines	120
Definición, orígenes inciertos y evidencias del siglo XIX	
El festejo en el siglo XX	
Análisis del festejo	
Son de los diablos	
El alcatraz	
Ingá	
Zapateo y agua’e nieve	
Capítulo IX – El landó	142
Historia y teorías del origen: zamba landó, el ondú, el lundú afro brasileño	
El landó en el siglo XX	
Análisis del landó	
Capítulo X – El toro-mata	150
La tradición de las corridas de toros y canciones en Perú, España y Latinoamérica	
Referencias del XIX al toro-mata	
El re-nacimiento en el siglo XX del toro-mata	
Reconstruyendo la coreografía y el acompañamiento	
Descripción y análisis de cinco toro-mata tradicionales	
Capítulo XI – Hatajo de negritos	158
Los villancicos y los nacimientos en España y el Perú	
Negritos y pallas	
Hatajo de negritos en El Carmen: historia, descripción, performances, análisis de canciones; influencias españolas, indígenas, negras	
Negritos en la sierra peruana y en América Latina	

Capítulo XII – Otras formas musicales.....	167
Panalivio.....	
Danza, canción	
Yunza.....	
Macamaca.....	
Moros y cristianos	
Baile de machete	
Pregón y vals criollo.....	
Capítulo XIII – Vino nuevo en odres viejos: los elementos de la aculturación musical.....	178
Los elementos socio culturales que propiciaron la retención de la cultura africana	
Los elementos socio culturales que propiciaron la aculturación.....	
La dinámica del sincretismo afro peruano: armonía, melodía, texto, ritmo, tiempo, instrumentos, coreografía, performance, práctica y comportamientos.	
Sumario del desarrollo de la música afroperuana	
Notas	192
Bibliografía	203
Apéndice	213
Transcripción 1: “A la muerte no le temas” (décima).....	215
Transcripción 2: “Cuando el hombre esté en la Luna” (décima).....	218
Transcripción 3: “A San Martín” (cumanana)	220
Transcripción 4: “Cumananas” de Lambayeque.....	223
Transcripción 5: “El amor fino”	225
Transcripción 6: “Jarana en modo menor”	231
Transcripción 7: “No quiero que a misa vayas” (zaña)	244
Transcripción 8: “El Sol y la Luna” (triste-tondero).....	245
Transcripción 9: “Los Ruegos” y “Qué lisura de gallina” (triste-tondero)	250
Transcripción 10: “Don Antonio Mina” (festejo)	254
Transcripción 11: “No se quema el Sango” (festejo).....	256
Transcripción 12: “El congórico” (festejo).....	259
Transcripción 13: “Son de los diablos” José Durand.....	261
Transcripción 14: “Son de los diablos” Fernando Soria y Filomeno Ormeño.....	263
Transcripción 15: “Ingá” de Lima	265
Transcripción 16: “Ingá” de Cañete.....	267
Transcripción 17: “Ingá” de Cañete. Arr. R. Rivas	268
Transcripción 18: “El alcatraz”	270
Transcripción 19: “Zapateo en mayor” Vicente Vásquez	274
Transcripción 20, 21, 22: “Zapateos en mayor” recogidos y transcritos por R. Holzmann	274
Transcripción 23: “Zapateo en menor” Vicente Vásquez	274
Transcripción 24: “Zapateo en Mayor” Vicente Vásquez.....	275
Transcripción 25: “Zapateo en mayor” El Carmen.....	275
Transcripción 26: “Agua ´e nieve”	276
Transcripción 27: “Landó” Augusto Ascuez.....	277
Transcripción 28: “Landó” Guayabo	278
Transcripción 29: “Landó” Guayabo. Arr. Perú Negro.....	280
Transcripción 30: “El Cabe” Manuel Quintana	283

Transcripción 31: “Toro Mata” Familia Soto.....	282
Transcripción 32: “Toro Mata” Augusto Ascuez	283
Transcripción 33: “Toro Mata” Benadita Rivadeneira.....	284
Transcripción 34: “Toro Mata “Guayabo.....	286
Transcripción 35: “Zancudito”, Hatajo de Negritos	287
Transcripción 36: “En el nombre de Dios” Hatajo de Negritos, El Carmen	289
Transcripción 37: “La serrana vieja” Hatajo de Negritos, El Carmen.....	290
Transcripción 38: “La tamalera” (pregón)	291
Transcripción 39: “Panalivio”, Hatajo de negritos	292
Transcripción 40: “Ahí viene el caporal” (panalivio).....	293
 Fuentes de los ejemplos musicales transcritos en el apéndice	 295
Discografía	298

PRÓLOGO

En 1975 el canadiense William Tompkins llegó al Perú para realizar su investigación de campo sobre la música de los afrodescendientes; vivió en Lima y Chíncha – en El Carmen – viajó al norte, a Lambayeque – Zaña – y Piura. Las personas y familias que lo acogieron lo recuerdan con cariño, gratitud y nostalgia; “Guillermo, era parte de nuestra familia”, dicen.

Corrían los años del último período del gobierno militar iniciado por Juan Velasco Alvarado y seguido por Morales Bermúdez. La cultura musical y dancística, en sus diferentes vertientes regionales, en su gran diversidad, estaba siendo promovida a través de organismos oficiales y de los medios de comunicación masiva. Se desarrollaba el movimiento Inkari – con festivales de música y danzas tradicionales en diferentes lugares del país y en Lima- y se había nacionalizado la radio y la televisión.

La música afroperuana, promovida desde los años 50 por intelectuales como José Durand, continuando con Nicomedes Santa Cruz y su hermana Victoria en el Conjunto Nacional de Folklore, así como César Calvo en el grupo Perú Negro (ambos organismos financiados desde la OCI -Oficina Central de Información del Estado) cobraban fuerza en la cultura nacional a través de presentaciones artísticas en diferentes escenarios, en la radio y la televisión.

En esos momentos, el joven estudiante Tompkins abordó su investigación etnomusicológica recogiendo información de diferentes fuentes escritas y orales, profundizando en el conocimiento de los procesos históricos de la música afroperuana, de sus diversos géneros musicales, cantos y danzas, llegando a presentar su tesis doctoral en la Universidad de California, en 1981, bajo el título “The Musical Traditions of the Blacks of Coastal Perú”.

Las fuentes escritas, que alcanzan la temática desde tiempo de la colonia hasta el siglo XIX y XX, nos muestran una perspectiva histórica de relaciones sociales y culturales muy dinámicas, entre árabes, hispanos, africanos y los procesos de síntesis cultural, adopciones y transformaciones entre criollos, mestizos, afroamericanos e indígenas.

Por otra parte, como toda investigación etnomusicológica que tiene como fuente principal la tradición oral, la conversación y entrevistas con cultores, muchas personas dialogaron e informaron a William (Bill) brindando valiosísimos conocimientos desde la práctica vivencial de su cultura, que se desarrollaba de forma oral y tradicional en contextos cotidianos y festivos en permanente creatividad y afirmación de sus propias identidades sociales, paralelamente a lo que acontecía a nivel de difusión masiva y comercial.

La tesis permaneció inédita. Diversos estudiosos peruanos y extranjeros, interesados en la música y las danzas costeñas del Perú, tuvieron acceso a la tesis en inglés y es mencionada en algunos trabajos, como lo hace Heidi Feldman en su libro “Ritmos negros del Perú”, importante trabajo que estudia la complejidad de la cultura musical que se mueve entre la afirmación de una identidad – ya mestiza, por los procesos de síntesis cultural a través de la historia- y las exigencias de un mercado nacional y transnacional.

Entre 1980 y 2010, muchos acontecimientos importantes influyen en los procesos productivos de la música y las danzas del Perú. La reivindicación de la presencia africana y la lucha por la no discriminación racial, se expresa en organizaciones como el movimiento Francisco Congo y otras agrupaciones artísticas y centros culturales como CEDETE, Centro de Desarrollo Etnico -que han venido estudiando la cultura de los afrodescendientes como parte de la diversidad que alberga nuestro país.

Esta reivindicación produce muchas veces la necesidad de validar creaciones artísticas creadas o recreadas en la actualidad como si fuesen de la más “pura, genuina y antigua identidad africana”; sin embargo, los estudios científicos de la cultura pueden develar y aclarar muchos aspectos de los lenguajes artísticos y sus circunstancias históricas.

Después de 30 años, la tesis de Bill Tompkins adquiere ahora una importancia especial, ya que nos permite observar los géneros musicales y dancísticos en su devenir y en sus estructuras artísticas. Además de ser un documento histórico en sí mismo, la profusa información sobre cultores, escritores, investigadores y estudiosos de la cultura mencionados en la obra, permite una revaloración de nuestro propio pasado, de sus gestores y protagonistas así como abre caminos hacia nuevas investigaciones históricas y etnohistóricas.

La mirada acuciosa y la información analítica que nos brinda, nos permite superar visiones esencialistas o estáticas de canciones, géneros y danzas. Pues no se trata, como el Dr. Tompkins señala, de tradiciones africanas o hispanas reproducidas sin cambios por unos y otros, sino de las interrelaciones entre personas, sectores sociales que se expresan en códigos estéticos que van perfilando la creación musical y coreográfica.

Acudiendo a citas de escritores y cronistas, así como al análisis musical y literario, encontraremos aquí información fundamental para la comprensión de la historia de géneros difundidos desde la época colonial hasta nuestros días: zamba, chacona, minué, vals, polka, negritos, pallas, zamacueca, toro mata, zambalandó, marineras, festejo, zapateo, cumana, amor fino, landó, ingá, son de los diablos, tondero, etc.

Un agradecimiento y un afecto especial guardamos por Bill Tompkins, por su generosidad y su trabajo científico. Este trabajo profundo y detallado sobre nuestras expresiones artísticas nos permite reconocer nuestro patrimonio cultural y reconocernos en una práctica intercultural siempre renovada, al interior y hacia fuera de nuestro país.

Como el mismo autor señala:

“Aunque muchos intérpretes y folkloristas parecen poner énfasis en los “africanismos” de la música negra, esta investigación ha mostrado que la tradición musical afroperuana consiste en un tejido hecho a base de diferentes combinaciones y permutaciones de elementos de tradiciones musicales españolas, africanas y -en menor medida- de tradiciones musicales indígenas nativas; las proporciones de cada una de estas tradiciones varían dependiendo de cada género musical y de las áreas geográficas, cambiando con los desarrollos sociales y económicos a lo largo de la historia peruana. Así, en el análisis final, la música de los negros de la costa del Perú no es ni africana ni española sino que es como un vino nuevo en odres viejos: sobrepasó las matrices musicales tradicionales que la contenían y desarrolló su propia y rica cultura musical”.

La información estará disponible para ser compartida también por internet, de manera que toda persona peruana o extranjera pueda acceder a tan interesantes conocimientos.

Agradecemos el minucioso trabajo de traducción realizado por Juan Luis Dammert y Raquel Paraíso y el melografiado de las partituras hecho por Marino Martínez Espinoza.

Chalena Vásquez

Lima, marzo de 2011

INTRODUCCIÓN

Desde los inicios de la trata de esclavos en América Latina los negros mostraron una gran habilidad para adaptarse, produciendo con ello una cultura negra en el Nuevo Mundo que preservó su identidad mucho más de lo que las condiciones de la esclavitud parecieran haberles permitido. Los esclavos recién llegados del África -los “bozales”-, trataron de restablecer su cultura musical africana, la única con la que podían identificarse al principio, pero descubrieron que muchos de sus contextos y significados sociales y políticos originales habían sido destruidos por la esclavitud y el desarraigo. Mientras los negros se hispanizaban más, muchos eran entrenados para ser excelentes intérpretes de música europea y gradualmente desarrollaron una dualidad de expresiones musicales. Nuevas formas negras se desarrollaron en el Perú, con funciones y significados que reflejaron la realidad del Nuevo Mundo, y útiles elementos de la tradición musical española que eran compatibles con el etos negro fueron incorporados en distintos grados. Este fue el principio de la cultura musical afroperuana la que, como todas las culturas vivas, estaba destinada a experimentar cambios de acuerdo a los desarrollos sociales, económicos y políticos de la historia peruana.

Las primeras descripciones de música negra y mestiza se pueden hallar en los artículos del colonial *Mercurio Peruano* y en los escritos del siglo XVIII de Concolorcorvo, Baltazar Jaime Martínez Compañón y Bujanda, y del viajero francés Amédée François Frézier, entre otros. Importantes fuentes del siglo XIX son las pinturas de Pancho Fierro y los diarios y comentarios de José María Blanco, Max Radiguet, William Bennet Stevenson, De Sartiges, Carlos Prince, François Magrin de Collogny, Manuel Fuentes, Ricardo Palma y otros.

El siglo XX fue testigo de una proliferación de artículos folklóricos de periódicos y revistas, muchos de los cuales eran superficiales y subjetivos, aunque otros brindaban informes de una cuidadosa investigación. Entre los más importantes para este trabajo están los numerosos artículos, periódicos y libros de Fernando Assunção, José Durand, Carlos Hayre, José Gálvez, Carlos Vega, Fernando Romero, Nicomedes Santa Cruz, Rubén Vargas Ugarte, César Arróspide de la Flor, Rodolfo Holzmann y Arturo Jiménez Borja. Probablemente el escritor más prolífico en música afroperuana en los últimos años haya sido Nicomedes Santa Cruz, cuyos escritos muestran considerable influencia de Fernando Romero y del etnomusicólogo cubano Fernando Ortiz. Pocos escritores más fueron tan importantes durante la década de 1970 en educar al público peruano respecto a los valores de la herencia afroperuana. Sin embargo, en su continua búsqueda por encontrar los orígenes de los géneros musicales negros en el Perú, con frecuencia se equivoca al distinguir entre especulación y hecho probado y a menudo omite indicar las fuentes o metodologías con las que arribó a determinadas conclusiones discutibles.

Numerosas grabaciones comerciales citadas en la discografía son ejemplos de marineras, resbalosas, fugas, tonderos, valeses, décimas, festejos y unos cuantos landós y toro-matas. La mayoría de los géneros restantes tiene pocas grabaciones comerciales y yo he dependido aquí primariamente de grabaciones de campo inéditas. Especialmente significativas son dos recientes producciones televisivas del Dr. José Durand: “El señor de la Jarana”, un homenaje al veterano cantante negro Augusto Ascuez Villanueva, que apareció en el canal 5 de Lima el 28 de julio de 1979; y “Festejo de Belén”, televisado el 25 de diciembre de 1979 y el 24 de abril de 1980. Estos programas incluyeron versiones tradicionales del son de los diablos, tonderos, jaranas, décimas, socabón, toro-matas, amor fino y otros, con demostraciones y/o

discusiones de instrumentos poco conocidos como el checo, la angara y el tamborete.

Libros como los de Roberto MacLean y Estenos (1947), James Lockhart (1968), Denys Cuché (1975) Luis Millones (1973) y particularmente el de Frederick Bowser (1974) son fuentes significativas para la historia del hombre negro en el Perú. Se hicieron comparaciones interculturales entre los afroperuanos y otras culturas negras con la ayuda de publicaciones de Gilbert Chase (1945, 1959), Lawrence E. Levine (1978), Richard Alan Waterman, Curt Sachs (1937) y J.H. Kwabena Nketia (1974), entre otros.

Este estudio trata de presentar un acercamiento holístico y más objetivo que aquel que se encuentra en muchas de las investigaciones existentes sobre música afroperuana. Revisa las facetas que puedan encontrarse de esa herencia, desde cuantas perspectivas sea posible dentro del alcance de un solo estudio. Yo imagino este trabajo sirviendo de compendio para los estudiantes de la cultura afroperuana, proveyendo no solo una corta historia, descripción y análisis de géneros e instrumentos, sino también una nueva perspectiva respecto a las relativas influencias de las culturas africanas, españolas e indígenas dentro de lo afroperuano y otras músicas costeñas.

Los términos “afroperuano” y “música afroperuana” deben ser definidos aquí de acuerdo a su uso dentro del contexto de este estudio. Cuando se habla de lo “afroperuano” se puede hacer referencia ya sea a los aspectos culturales, sociales o físicos de este grupo étnico, que no son siempre los mismos, ya que un negro peruano puede ser un negro físicamente pero negando su herencia cultural a favor de la cultura y valores de la sociedad europea. También, a pesar de que a lo largo de su historia la mayoría de afroperuanos ha sido descritos como perteneciente a la llamada “clase baja” o “clase media baja” de la sociedad, otros negros pertenecieron a clases social y económicamente más elevadas. En este estudio estamos tratando primeramente con la sociedad y cultura afroperuana, específicamente con aquellos, ya negros puros o de razas mezcladas, que abrazan y perpetúan las tradiciones musicales desarrolladas por los negros en el Perú.

Paralelamente al surgimiento de la música afroperuana, una cultura criolla o nacional estaba siendo desarrollada por la población general de todas las razas que habitaban las costas del Perú. Esta influenció y fue influenciada por la música negra peruana hasta tal grado que surge el debate acerca de si ciertos géneros musicales pertenecen a una tradición u otra, o a ambas. Aunque varias formas musicales, como la marinera-resbalosa-fugas, el tondero, la cumana, la yunza y la forma poética décima, puedan ser mejor descritas como criollas, ya que no son exclusivamente formas negras, todas ellas han sido incluidas en este estudio porque también son parte integral de las expresiones afroperuanas.

Aunque mucho de este estudio está dedicado a la historia y la descripción, la tesis como un todo se basa en dos premisas. En primer lugar, el hecho de que históricamente la tradición musical afroperuana constantemente va cambiando y aún sigue evolucionando dentro de un continuo desarrollo. Se manifiesta a sí mismo en innumerables combinaciones y permutaciones de características musicales indígenas, europeas y africanas. Las proporciones y el grado de intensidad y cambio de estas ha sido -y todavía es- determinado por el área geográfica, la densidad de la población negra, la duración del tiempo de contacto con otras culturas musicales, los avances tecnológicos en comunicaciones y los cambios sociológicos y políticos, para mencionar solamente algunos cuantos factores. También se debe tomar en consideración las influencias de otras culturas musicales latinoamericanas y el intercambio musical entre diferentes estratos de la sociedad costena peruana. Con la posible excepción de la música de los esclavos bozales, los recién llegados del África, la música afroperuana no puede ser igualada con la música africana; tampoco la música afroperuana del siglo XIX es necesariamente la misma que aquella del siglo XVII. Mucho de mi investigación se apoya en la teoría del sincretismo de Waterman¹, que sostiene que ciertos elementos musicales africanos fueron mantenidos por los negros en las Américas porque los estilos musicales occidentales con los que ellos se encontraron mantenían similares características. Más allá de esto, sin embargo, los afroperuanos adoptaron nuevos elementos musicales de la cultura hispánica que fueron

compatibles con el etos africano, manteniendo su preferencia por ciertos timbres instrumentales, el énfasis en la percusión, los patrones de llamada y respuesta, la fuerte relación entre el intérprete y su público y el estilo de la interpretación negra. Mientras los negros se integraban más y más dentro de la extendida sociedad costeña, la asimilación de elementos europeos dentro de la música afroperuana fue acelerándose.

La segunda premisa fundamental es que a pesar de que podemos y debemos trazar ciertos paralelos interculturales entre lo afroperuano y otras culturas musicales afroamericanas para enriquecer nuestra comprensión de las dinámicas de aculturación, tal comparación no equipara el desarrollo musical afroperuano con aquél de los afrobrasileños, afrocaribeños u otras tradiciones negras del Nuevo Mundo. Estas culturas musicales han tenido diferentes historias sociales, se desarrollaron bajo la influencia de diferentes entornos, se integraron en la sociedad mayor en diferentes grados y ubicaron diferentes valores en la retención de las tradiciones musicales africanas. Así, la retención de los elementos musicales africanos es diferente para los distintos grupos afroamericanos en el hemisferio occidental, variando entre la de aquellos que preservaron mucho de su cultura musical original traída por los esclavos y la de aquellos cuya música es casi imposible de ser distinguida de la de las culturas nacionales más extendidas. La investigación de Thomas J. Price² reveló que “the continuing association of low social rank, racial and sub-cultural differences, together with differing degrees of integration into a larger social system” (la continua asociación de clase social baja, diferencias raciales y de sub-cultura, así como diferentes niveles de integración dentro de un sistema social más amplio) ha producido respuestas divergentes en las tres sociedades negras del Nuevo Mundo que él estudió. Entre los negros Boni Bush de la Guayana Francesa y Surinam se mantuvo una identidad cultural autónoma que otorgó un alto valor a la herencia africana. Los negros de los pueblos de la costa colombiana buscaron la aculturación en la dirección de un modelo ideal, deseado, y aquellos de la isla de San Andrés, cerca de Colombia, adoptaron un modelo totalmente nuevo, aunque ya previamente denigrado.

Por los debates con algunos músicos, folkloristas e informantes peruanos, se hace evidente que existen dos escuelas opuestas de música afroperuana: los que se manifiestan como de orientación “africanista” y los que siguen la orientación “europeísta”. El presente estudio busca evitar esta teoría y metodología, ya que usualmente hay la tendencia de asumir que si los negros tocaban la música, esta debió tener un origen africano, y si se trataba de blancos tenía un origen europeo. Estas escuelas frecuentemente usan la etimología como la principal evidencia para probar orígenes europeos o africanos para una danza o canción peruana en particular. Ignoran la posibilidad de que estos términos hayan sido una forma de español coloquial, o que incluso si los afroperuanos bautizaban una danza con un nombre africano esto no indica necesariamente que la danza tuviera un origen africano o que una danza o canción con un nombre español negara la influencia u origen africano.

La cuestión de los orígenes surge casi inevitablemente en un estudio de aculturación prolongada, y es de especial interés para los actuales negros peruanos que -como muchos otros afroamericanos- están buscando las raíces de su herencia. Sin embargo, en cuanto al desarrollo de la música afroperuana, el estudio de los orígenes es demasiado complejo como para llegar rápidamente a una conclusión concreta, y aún entonces, no es siempre tan relevante como el hecho de que si la canción o baile en particular refleja la realidad de la gente a la cual representa. Levine lo expresa claramente en su libro *Black Culture and Black Consciousness*: “It is not necessary for a people to originate or invent all or even most of the elements in their culture. It is necessary only that these components become their own, embedded in their traditions, expressive of their world view and life style”³. (No es necesario para un pueblo el crear o inventar todo o incluso la mayoría de los elementos de su cultura. Solamente es necesario que estos componentes se hagan suyos, que sean insertados en sus tradiciones y que sean expresiones de su visión del mundo y estilo de vida). Una hebra de racismo existe en ambos argumentos, cuando se afirma que los afroperuanos solamente imitaron la música hispánica, e igualmente cuando se sostiene el punto de vista opuesto, que su cultura musical se originó enteramente en el África. Incluso algunas veces todavía se insinúa una maniobra social o política hacia tales acepciones etnocéntricas, como la superioridad de

la cultura musical europea o la completa independencia de la herencia afroamericana a la que todos los negros deberían adherirse, y que debe poco a cualquier otra cultura o raza exterior.

Este estudio nos ilustra acerca de la abundancia y variedad de géneros y estilos en la música afroperuana, y confirma que estos no tienen necesariamente que exhibir los ritmos “calientes”, antífonas y coreografías sensuales para ser representaciones “auténticas” de la herencia musical negra. Aunque estas son características de mucha música afroamericana, cualquier estudio serio de la cultura musical negra nos revelará también la admirable habilidad de los afroamericanos para adaptarse a nuevos ambientes físicos y sociales y adoptar nuevos lenguajes musicales en los cuales expresar su propia manera de ser. Por lo tanto, la incorporación negra de muchos elementos musicales europeos -o por esa misma razón, la influencia del estilo negro en la música hispánica en las Américas- no es un rasgo negativo de debilidad pero sí un signo de vida y tenacidad. Incluso el continente africano, aunque demuestra una considerable homogeneidad de estilos musicales entre sus numerosas naciones subsaharianas, tiene una gran variedad de culturas musicales, cada una con sus distintivos y característicos lenguajes musicales, formas e instrumentos, muchos de los cuales han sido alterados y enriquecidos por el contacto con otros pueblos africanos. Quizás el ejemplo más notable de intercambio cultural en el África negra sea la influencia del África árabe del norte en las naciones africanas al sur del Sahara. La cultura no es estática en ninguna sociedad viva del mundo, incluyendo aquellas de África y Afroamérica.

El estudio de la música de los negros de la costa del Perú que viene a continuación está basado en varios años de estudios bibliográficos y trabajo de campo que hice durante 1975 y 76 principalmente en las regiones peruanas de Lima, Chincha, Cañete y Lambayeque, donde me involucré en consultas con muchos informantes y grabé numerosos ejemplos musicales. La dimensión de este trabajo requiere varios acercamientos, incluyendo los históricos, analíticos, descriptivos y comparativos, cada uno de ellos con sus particulares problemas. Empiezo con una investigación del desarrollo de la música negra siglo por siglo hasta el presente, en donde el curso de la aculturación puede ser observado en sus contextos sociales, políticos e históricos. Los testimonios históricos de viajeros, las crónicas, la literatura de la época, las actas de cabildos y otros reportes nos proveen de algunos conceptos sobre la música de los afroperuanos de siglos pasados. Sin embargo, uno debe analizar estos testimonios cuidadosamente, ya que muchas narrativas acarrean prejuicios o son superficiales y no siempre nos son útiles para identificar o definir los géneros o estilos afroperuanos con precisión; además, los vacíos en la documentación histórica a menudo invitan a la especulación.

Los capítulos III al XI describen y analizan los principales instrumentos musicales y géneros de la tradición musical afroperuana, basándose en mis propias observaciones y notas de campo, en los datos de informantes y estudiosos sobre la naturaleza y significado de bailes y canciones, y en los ejemplos musicales de grabaciones de campo y discos comerciales. El etnomusicólogo se enfrenta constantemente con el problema de establecer si una determinada canción o coreografía es tradicional o si es solamente una invención del folklore moderno comercializado que tan solo utiliza el título y unos pocos elementos del actual género tradicional. Ante todo, uno debe revisar cuidadosamente las presentaciones musicales modernas con la literatura histórica y los datos brindados por los informantes. Sin embargo, la información recolectada es a veces conflictiva, e incluso la definición de música afroperuana es objeto de controversia ya que varios géneros interpretados por afroperuanos son también interpretados por mestizos y una determinada canción o género puede tener diferentes estilos.

Las transcripciones de ejemplos musicales tomados de grabaciones de campo y discos se incluyen en el cuerpo del manuscrito y en el Apéndice. Estos pretenden ser más descriptivos que prescriptivos, dado que dos interpretaciones de la misma canción no tienen por qué ser necesariamente iguales, y algunas grabaciones de campo fueron cantadas por informantes que no habían escuchado o cantado una determinada canción por muchos años y la grabaron para nosotros sin acompañamiento musical. Con la intención de evitar transcripciones complejas y por razones de espacio, solamente se proporciona una

muestra breve del acompañamiento instrumental de las canciones para indicar su naturaleza y ritmo.

Así, la música descrita en estos capítulos es analizada para permitir la clasificación de géneros dentro de grupos coherentes de acuerdo a sus características y para facilitar la identificación de relaciones genéricas entre composiciones. Esta tarea algunas veces se hace complicada por la tendencia de la música afroperuana de llevar la melodía o el texto de una canción de un género a otro, y por la gran variedad de estilos e instrumentaciones halladas en diferentes áreas. En algunos pocos géneros en que los ritmos o coreografías originales han desaparecido parcialmente, su reconstrucción por intérpretes folklóricos, aunque basada en la poca información disponible, ha conducido a cierto grado de recreación y por lo tanto a variaciones entre grupos de intérpretes, haciendo más difíciles las descripciones concretas de estos ritmos y coreografías.

En el capítulo XIII una comparación intercultural de las tradiciones musicales afroperuanas, españolas y africanas examina uno por uno los elementos de la música y ocasionalmente esboza la historia, análisis y descripciones de capítulos anteriores, en un intento de determinar algunos de los aspectos de sincretización que dieron origen a esta cultura musical negra del Nuevo Mundo y las razones por las que algunos elementos musicales fueron mantenidos y otros desaparecieron o cambiaron. Estas comparaciones han sido necesariamente hechas desde una base general, debido a que -como hemos señalado- el volumen relativo de influencia africana o europea en los géneros afroperuanos varía y no disponemos de ejemplos musicales completos o descripciones precisas de las mismas con anterioridad al siglo XIX como para hacer comparaciones interculturales de bailes o canciones individuales. Como ya se mencionó, dado que los esclavos llegaron de varias naciones africanas con diversas culturas musicales, nuestras comparaciones han sido hechas principalmente con las características generales de la música africana más que con aquellas de un pueblo africano particular.

El primer período de la presencia africana en el Perú, durante el cual la mayoría de negros fueron esclavos, jugó un importante rol en la formación de la cultura afroperuana y exige algún examen previo antes de que comencemos un estudio de la música misma. No ocuparemos espacio para revisar los detalles de la historia inicial de los africanos en el Perú, ya que no cae dentro de nuestros propósitos en este trabajo y varios estudiosos ya han hecho contribuciones significativas a esta importante área. Sin embargo, examinaremos brevemente aquellos aspectos que afectaron más el desarrollo de la cultura musical afroperuana.

A través de la historia mundial la esclavitud ha sido una causa de difusión de la cultura, y el comercio de esclavos entre África y las Américas ha resultado ser uno de los más interesantes ejemplos de aculturación. El hombre negro ya estaba en España antes de la colonización americana, así que los primeros negros en el Nuevo Mundo trajeron consigo una formación hispánica. Cuando Francisco Pizarro empieza la conquista del Perú en 1524, un número de esclavos negros se encontraba ya entre sus sirvientes. Mientras la fama del pronto descubierto oro del Perú se diseminó, mayor cantidad de españoles migró al país de los incas, llevando con ellos numerosos esclavos negros e indígenas de América Central y México. Al mismo tiempo, la corona española autorizó la importación de más y más esclavos negros al Nuevo Mundo. En un principio se hizo el intento de importar solamente negros nacidos en España, bautizados como cristianos, pero para 1518 la demanda de esclavos había sobrepasado de lejos la oferta disponible española y los negros se importaron directamente de África a la América española.

Los esclavos negros sirvieron como auxiliares e intermediarios de los españoles en sus relaciones con la extensa población indígena. Mientras que los indios, todavía en la tierra de sus ancestros, pudieron conservar mucho de su cultura durante las primeras generaciones, los negros, representando una diversidad de culturas étnicas y de lenguas, tuvieron que depender de los españoles y aprender su idioma. Debido a la necesidad los africanos se identificaron con todo lo español más rápidamente que los indios, y ya que habían aprendido oficios en África -tales como trabajo en metal, tejido, cerámi-

ca y domesticación de animales- los negros fueron valorados como sujetos hábiles en las industrias españolas del Perú y a menudo se les puso a cargo de la supervisión de los jornaleros indios. Bowser nos informa que “this led, at least during the early period of Peruvian colonization, to a strong mutual hostility between the Indian and African that benefited both the Spaniard and the black slave... The black man rapidly came to occupy an intermediate position between the Spaniard and the Indian rather than the place beneath the Indian to which the law had consigned him”⁴. (esto condujo, al menos durante el periodo inicial de la conquista peruana, a una fuerte y mutua hostilidad entre el indio y el africano que benefició a ambos, al español y al esclavo negro. El hombre negro rápidamente llegó a ocupar una posición intermedia entre el español y el indio en lugar de colocarse socialmente bajo el indio, estatus al que la ley lo había consignado.) Sin embargo, después de varias generaciones, un gran número de indios se había ya integrado al mundo hispánico al dominar los oficios y la lengua española, cayendo en desuso el rol original africano. A pesar de todo, mantuvieron el dominio de sus posiciones originales en la costa peruana durante más tiempo que en otros lugares, debido a la disminución de la población indígena en el territorio.

Durante el siglo XVI, la mayor parte de los esclavos vino del África Occidental, del área entre los ríos Senegal y Níger, conocidos como Ríos de Guinea. Estos esclavos fueron preferidos por ser más industrioses, alegres y adaptables. Sin embargo, a fines del XVI, naves de Inglaterra, Francia y Holanda tomaron el control de las costas de Guinea y, por la falta de fuerza naval, Portugal empezó a poner sus miras en Angola como una fuente alternativa de esclavos. Portugal empezó a colonizar Angola hacia 1570 y en 1575 fundó São Paulo de Luanda como un centro comercial en las costas angoleñas. Los angoleños no eran considerados tan altamente civilizados como los guineos, pero sabían trabajar el metal, el tejido, la cerámica y domesticar animales. Por lo tanto, después de 1580 Angola y el área del río Congo empezaron a ser la fuente principal de esclavos. Sin embargo, Guinea también permaneció como uno de los principales proveedores. Bowser, de acuerdo con C.R. Boxer, afirma que “the areas of Congo and Angola, like all of those of the West África coast at this date, were only vaguely defined”. (las áreas del Congo y Angola, como todas aquellas del África Occidental por este tiempo estaban vagamente delimitadas). El Congo era “the region bounded on the west by the sea and on the north, south and east by the Zaire (or Congo), Dande, and Kwango rivers”. (la región delimitada al oeste por el mar y al norte, sur y este por los ríos Zaire –o Congo-, Dande y Kwango). Angola era “the area between the Dande and Longa rivers extending several hundred miles into the hinterland”⁵. (el área entre los ríos Dande y Longa, extendiéndose varias millas hacia el interior del hinterland).

La literatura colonial nos da indicaciones razonables acerca de los principales orígenes nacionales de los negros peruanos y de las proporciones relativas de sus variantes durante la época colonial. Ya que Bowser, Lockhart, MacLean y Estenós, y otros, han dado explicaciones comprensivas de los orígenes nacionales, un breve resumen de las naciones africanas de donde provienen los ancestros de los afroperuanos será suficiente. Desde las áreas africanas de Senegambia y Guinea-Bissau encontramos a los Bran (Bram, Gola, Buraza), Biafra (Biafara, Biafada, Biafar), Berbesí (Serer), Wolof (Jolofo, Jelof, Gelofe), Mandinga (Malinke), Malu, Bañol (Banyun), Casanga (Kassanga), Fula (Fulbe), Bioho (Bissago), Folupo, Soso y Balanta. Otros esclavos del África Occidental fueron los Terranovas (un punto de embarque), Zape (Sierra Leona), Cocli (Cocoli, Benin), Bleblo (¿Bobo?), Arara (Arda, Fon, Gun y gente vinculada del Dahomey costero), Caravali (Carabaltes, Ibo o Ijo; o posiblemente Efik, Ibibio o Moko de Nigeria del Este), Mina y Lucumí (Lucmés). De las áreas de África Central y del Sur fueron traídos los Congo (Manicongo, Bokongo y pueblos de la cuenca baja del río Congo), Mozambique, Anichico (o Anzico, Enchico, el pueblo Tio o Teka del Congo del Sur), Benguela (un punto de embarque), Angola (Ndongo), Alonga, Malamba (Malambo, Malemba) y Mosanga. Otras fuentes aisladas mencionan a los Cambundes (Cambundas), Cangaes, Chalas, São Tomé (posiblemente un punto de embarque), Huarochiries (un nombre arbitrario, dado por los españoles) y los Yorubas.

Algunos de los nombres arriba mencionados para grupos étnicos africanos en el Perú son los

actuales nombres de estos pueblos; otros describen el área general de la que procedían o el punto de embarque en el África, y otros son nombres arbitrarios dados por los españoles. Las fuentes documentales de la época indican que a los esclavos se les daba frecuentemente nombres cristianos y el origen nacional como primer apellido, como por ejemplo Felipe Mandinga y Catalina Jalofa. El análisis de Bowser de los orígenes étnicos de los afroperuanos vendidos en Lima entre 1560 y 1650 da un estimado de 2908 esclavos vendidos durante ese periodo. Estos esclavos provenían de las áreas africanas de Senegambia y Guinea-Bissau de los cuales el mayor número provenía de las naciones Bran, Biafara y Bañol. Los Zape y Terranovas, 635 en total, representan los grupos más grandes de otros esclavos del África Occidental. Los esclavos vendidos de África Central y del Sur ascienden a 1,735, de los cuales más de la mitad fueron esclavos de Angola y muchos de los restantes procedían del Congo⁶.

La mayoría de los esclavos durante los primeros tiempos de la trata de esclavos en el Perú fueron “bozales”, es decir negros importados directamente del África con ningún o poco conocimiento de la lengua o costumbres españolas. Ladinos fue el nombre dado a los esclavos negros hispanizados que podían haber nacido o no en el África, pero que estaban familiarizados con la cultura, lengua y religión españolas. Los ladinos nacidos en el Nuevo Mundo fueron llamados “criollos”, un término después extendido a cualquier nacido en tierra americana. A los nacidos de las mezclas de razas negra y blanca se les llamó “mulatos” y -en los últimos tiempos de la colonia- los nacidos de las mezclas de indio y negro fueron llamados “zambos”. Bowser nos dice que los compradores preferían a los bozales porque eran asustadizos y dóciles mientras que los ladinos, particularmente los criollos, eran considerados como difíciles de disciplinar ya que estaban más seguros de sí mismos por su conocimiento de la lengua y las costumbres españolas. Aun así, muchos de los que ocuparon posiciones sociales elevadas o se emanciparon fueron precisamente ladinos, criollos y mulatos. En una muestra tomada por Bowser, de 6,890 esclavos vendidos en el mercado de Lima entre 1560 y 1650, el 34.5% eran bozales y el 45.5% eran negros que en el momento de la venta estaban en proceso de convertirse en ladinos. Él señala que “Perú relied on Africa for nearly 80% of her black slaves, but of those offered for sale at any given moment in the Lima market, only about one-third were bozales”⁷. (Perú dependía del África para casi el 80% de sus esclavos negros, pero de aquellos ofrecidos a la venta en cualquier momento en el mercado de Lima, solamente un tercio eran bozales). De ahí podemos comprobar que aún en tan temprana fecha, el mecanismo de la aculturación actuaba rápidamente.

Al fin del siglo XVI la economía de la colonia peruana llegó a depender más y más del trabajo esclavo a medida que la población negra empezó a infiltrarse en casi todas las áreas de la industria y el comercio. Aunque la presencia negra era especialmente notoria en la costa, donde la disminución de la población indígena creó escasez de mano de obra, los negros no fueron desconocidos en la sierra durante la Colonia, tal como demuestran las numerosas danzas “de negritos” de las poblaciones indígenas de los Andes. Las concentraciones de negros se podían encontrar en los valles más fértiles de los ríos a lo largo de la costa, trabajando en las chacras de los valles de Cañete, Lunahuaná, Pisco, Condor, Ica, Nazca, Camaná y Vitor. Los esclavos fueron usados también como mulateros, cocineros, vendedores de comida, dependientes de tienda, guardianes, porteros y guardaespaldas. Muchos conventos, monasterios y hospitales hicieron uso de esclavos negros. Sin embargo, el trabajo más común de los esclavos en Lima fue el de sirviente doméstico. Bowser escribe: “... African slavery in Peru was first and foremost an urban institution centered in Lima, a city with the largest concentration of blacks in the Western Hemisphere in this period, with the possible exception of México City”⁸. (“...la esclavitud africana en el Perú fue ante todo y principalmente, una institución urbana centrada en Lima, la ciudad con la mayor concentración de negros en el Hemisferio Occidental durante este periodo, con la posible excepción de Ciudad de México.”) La posesión de esclavos no solo fue considerada necesaria para la vida doméstica sino que también sirvió como símbolo de estatus, y muchos plebeyos, clérigos y algunas veces ciertos pudientes nobles indígenas, tuvieron esclavos negros.

Las más grandes oportunidades para un esclavo negro fueron las que podían ser creadas por el

empleo, como artesanos calificados. Los esclavos artesanos eran considerados mucho más valiosos que otros; trabajaban en condiciones de libertad relativa,⁹ y a menudo conseguían comprar su propia libertad. Como hombres libres podían tener una buena vida económica trabajando en los negocios de los españoles o incluso, en el caso de negocios menos lucrativos, abrir una tienda propia. Vinculados cercanamente a los esclavos artesanos estuvieron esos negros que asumieron funciones de músicos, bailarines, profesores de música e instructores de danza, de los que trataremos con detalle en un capítulo más adelante.

Ya desde fecha tan temprana como 1540 comenzaron entre los negros las hermandades religiosas conocidas como “cofradías”. Como si hubieran estado en España, la primera cofradía negra peruana fue una filial de la de los blancos españoles, la del Santísimo Sacramento. Cada una devota de un santo católico, las cofradías tenían como objetivo el cuidar del bienestar físico y espiritual de sus miembros, ver por el tratamiento adecuado a los esclavos por parte de los dueños de los mismos y por el entierro de sus miembros esclavos. Inclusive, aunque puede que las cofradías no hayan representado a toda la población negra, proveyeron una fuente de unidad y comunidad. Cada cofradía estaba encabezada por un caporal que dirigía las reuniones como presidente en las asambleas. Si un esclavo que había sido de linaje real en África era miembro de una cofradía, él o ella era llamado rey o reina de la cofradía y tratado con especial respeto por sus miembros⁹.

Aunque a partir de 1602 las cofradías fueron supervisadas por un representante de la organización de la iglesia patrocinadora, muchas de sus actividades podrían muy bien haber incluido elementos de ritual tribal africano bajo la apariencia de ceremonial católico. El ayuntamiento de la ciudad y los líderes de la iglesia pedirían a las cofradías que bailaran en procesiones religiosas especiales y en festividades, como la del Corpus Christi, en procura de añadir un elemento exótico a estos pomposos y coloridos espectáculos. Esto representó una oportunidad para que los negros practicaran sus ritos y tradiciones, camuflados bajo la ceremonia católica. Un artículo aparecido en la edición del 16 de junio de 1791 del *Mercurio Peruano*, describe tal procesión¹⁰:

La Fiesta en que mas se esmeran para salir con lucimiento es la del Domingo de la Infraoctava de *Corpus*. Todas las Tribus se juntan para la procesion que aquel dia sale del Convento grande de Santo Domingo. Cada una lleva su bandera, y quitasol, baxo del qual va el Rey, ó la Reyna, con cetro en la derecha, y baston ó algun instrumento en la izquierda. Los acompañan todos los demas de la Nacion con unos instrumentos estrepitosos, los mas de un ruido muy desagradable. Los súbditos de la comitiva que precede a los Reyes, van a porfia en revestirse de trages horribles. Algunos se disfrazan de Diablos o de emplumados; otros imitan á los osos con pieles sobrepuestas; otros representan unos monstruos con cuernos, plumas de gavilanes, garras de leones, colas de serpientes. Todos van armados con arcos, flechas, garrotes, y escudos: se tiñen las caras de colorado ó azul, según el uso de sus países, y acompañan a la procesion con unos alaridos y ademanes tan atroces, como efectivamente atacasen al enemigo. La seriedad y feroz entusiasmo con que representan todas estas escenas, nos dan una idea de la barbaridad con que harán sus acometidas marciales. Esta decoración, que sería agradable en una mascarada de carnaval, parece indecente en una función eclesiástica, y mas en una procesion en que el menor objeto impertinente profana la dignidad del acto Sagrado, y disipa la devocion de los concurrentes.

Max Radiguet, un viajero francés del XIX, observó que incluso las paredes de las casas de las cofradías contenían alusiones a los ancestros y la religión africana¹¹:

Si la sociedad blanca en el Perú ha conservado la marca de las costumbres de la madre patria; la de los africanos es también, ahí, muy original. Uno puede convencerse visitando las cofradías en día domingo. Durante ese día, dedicado al descanso por la religión, los esclavos aprovechan las horas de ocio que les deja el amo para borrar de su mente las tristezas y los fastidios de la vida real y dedicarse por entero a los recuerdos y a los sueños ilusorios. Volviendo a ocupar entonces el rango que ocupaba en su patria antes que traicionados por la suerte de las armas, o víctimas de algún drama en el que el amor ha representado un terrible papel, vinieran a expiar en tierra extranjera unos, su derrota, otros sus dulces latrocinios, y se vuelven quien emperador, quien rey, quien príncipe, o grande de tal o cual clase. Frescos groseramente pintados en las paredes de los patios atestiguan, solos, durante seis días de la semana, las glorias del mo-

narca. Sus batallas, sus cazas, sus aventuras galantes están ahí preproducidas por un pincel...

A pesar de la existencia de muchas fuerzas que intentaron quebrar la cultura africana, otras resistieron el cambio. El proselitismo de las órdenes religiosas pudo haber causado el que muchos negros aceptaran el catolicismo, pero no podemos estar seguros de hasta qué punto comprendieron su significado durante las primeras generaciones. Las estructuras políticas, sociales y familiares que los esclavos habían conocido en África estaban casi (si no completamente) destruidas, y las animosidades entre bozales de diferentes orígenes nacionales solo cohibieron la integración. Sin embargo, las cofradías ayudaron a darles un cierto grado de comunidad, y como la identificación de los esclavos con grupos étnicos formales decayó con las triunfalistas generaciones del Nuevo Mundo, estas viejas divisiones dieron pie a la creación de una nueva cultura y comunidad afroperuana.

Si la constante exposición a la cultura y lengua española propició la destrucción de las tradiciones africanas, el racismo y el abuso de la población hispana ayudó a su preservación y causó la alienación de la raza negra. Aunque los negros necesariamente imitaron a los españoles como el único medio de avance socio económico, ellos también se dieron cuenta de que pertenecían a un estrato social diferente que el español, y esto debió haberles dado un mayor sentido de unidad. Quizás debido a que la comunidad negra no formó nada que se pareciera a un gueto negro, pero dentro de cada barrio de la ciudad los negros vivieron en solares de clase baja, en calles marginales y callejones. En las áreas rurales los negros libertos vivieron en pequeños pueblos donde pudieron continuar desarrollando su cultura propia, no africana, no española, pero sí afroperuana.

Capítulo I

El negro en el Perú y la música en los siglos XVI, XVII y XVIII

Son escasas las referencias a la música de la población negra en la literatura peruana de los siglos XVI, XVII y XVIII en comparación con aquellas de los dos siglos posteriores. Aquí uno debe confiar principalmente en los comentarios de los sacerdotes y funcionarios de la iglesia y en los libros de cabildos. Las fuentes del siglo XVIII incluyen también escritos de cronistas y algunos viajeros. Estas referencias a menudo carecen de claridad y solamente describen o critican la naturaleza general de las danzas y de la música sin proveer descripciones detalladas.

Existe poca información sobre la música del siglo XVI. En esa época los escritores se concentraron en temas políticos y militares y prestaron poca atención a las actividades culturales. Durante los años iniciales de la conquista la principal actividad musical de los negros —muchos de los cuales habían sido traídos de España— fue probablemente la de tocar música militar con pífanos, trompetas y tambores en la milicia. Al tiempo que el Perú vivía los comienzos de la colonia, un creciente número de esclavos negros sin ningún conocimiento de la cultura europea fue importado directamente de África. Robert Stevenson menciona que los esclavos africanos debieron haberse sorprendido al encontrar indígenas peruanos utilizando tambores de gran tamaño, como los que ellos tenían en África, e incluso de que “their own drums were not as large as those of the Indians” (sus propios tambores no fuesen tan grandes como los de los indígenas). La armazón de maderaje de los tambores indios más grandes “varied from nine to eleven feet. The heads were of leather, tied with V-shaped thongs. The drummers beat those large drums with their hands, and the sound carried ‘two to three leagues’”¹ (variaba entre nueve y once pies. Los parches de los tambores eran de piel, atados en forma de V con tiras de cuero. Los instrumentistas tocaban esos grandes tambores con las manos y el sonido se podía escuchar ‘a dos o tres leguas’).

Sin duda, los españoles reconocieron muy pronto las habilidades musicales de los africanos y su pasión por la danza. Las cofradías fueron consideradas como cantera de talento musical para las procesiones festivas del estado y la iglesia. Las danzas exóticas de los negros e indios pudieron haberle dado a estas procesiones un color, pompa y gloria solo comparable con lo que había conocido la antigua Roma. Por ello, el ayuntamiento de Lima ordenó a las cofradías tomar parte en las procesiones²:

E que asimismo se aperciba a los mayordomos de las cofradías de los mulatos y negros que ay en esta ciudad que saquen sus dancas como son obligados y lo suelen hazer otros años y lo mismo a los yndios que tienen cofradía

Así, los esclavos africanos tuvieron la oportunidad de representar sus propias danzas públicamente, lo que pudo dar considerable ímpetu a la preservación de sus tradiciones musicales. Los funcionarios de la iglesia aparentemente no se dieron cuenta, al menos en un principio, de que estas danzas eran una continuación de la práctica del ritual africano, camuflado en la grandilocuencia y la atmósfera sensual de

las ceremonias del estado y la iglesia católica. Procesiones como la del Corpus Christi incluían carrozas con representaciones de diablos e inmensas imágenes de personajes como “Papahuevos”, “Gigantes” y “El Cabezudo” que probablemente representaron para los negros reminiscencias de las figuras totémicas africanas. En esta atmósfera de incienso, color y esplendor aparecían los negros de las cofradías en las procesiones de acuerdo a sus naciones de origen, con sus estandartes distintivos, su nobleza y cortes³.

Las protestas contra las actuaciones públicas de los negros acusándolos de conducta desordenada pronto dieron como resultado, bajo las leyes dadas por el cabildo⁴, un control más estricto de sus actividades.

En este cabildo se platicó que por quanto por experiencia se ha visto que de juntarse los negros en bayles o por otras vías esta ciudad e los naturales della Reciben muy gran daño e conciertan otros robos e hurtos así a sus amos como a otras personas o se emborrachan en especial agora so color de una cofradía que han fecho por tanto que manden que oy en adelante por ninguna vía se junten ny anden cuatro negros ny donde aRiba su bayle ni ande por esta ciudad ni fuera della ni en la dicha cofradía sino fuere estando juntos enella y no por otra vía que la santa iglesia desta ciudad los domingos y fiestas de guardar desde por comunión a hasta la misa mayor eno donde aRiba en ninguna parte del día ni de la noche so pena de cien azotes en cada negro o negra.

En los registros de otra sesión de 1563 se anota que los negros tenían danzas con tambores en las calles públicas por lo que la gente no podía pasar entre ellos y los ruidos asustaban a los caballos.⁵ Estas quejas dieron como resultado la lectura por voceadores callejeros de ordenanzas dirigidas a los negros, donde se les decía que para tocar sus instrumentos y bailar sus danzas debían limitarse a la Plaza Mayor o a la Plaza de Nicolás de Ribera “El Mozo”. Sin embargo, a pesar de las críticas, las cofradías continuaron tomando parte en las ceremonias públicas por orden del cabildo y los negros tamborileros y los trompetistas indígenas llegaron incluso a anunciar la llegada de Lope García de Castro⁶.

Pronto los negros, gracias a sus reconocidas habilidades musicales, se introdujeron en otras áreas de la vida musical de la colonia española. Robert Stevenson nos dice que ya para 1568 un cierto Juan de la Peña Madrid hizo un contrato con el mulato Hernán García para abrir una escuela de música en la capital de la Audiencia de Charcas (el Alto Perú, la Bolivia de hoy) en la que cada uno enseñaba su propia especialidad -Peña Madrid, canto, y García, cómo tocar y bailar⁷-. La iglesia también explotó el talento de los negros. Bowser escribe ⁸:

The Jesuits also made good use of the pomp and ceremony of the Church, depending on processions with multi-colored standards, garlands, incense, and especially music to attract blacks. Dialogues with a Christian message were set to music for use among the slaves, and in the seventeenth century the College of San Pablo had a fine band of black musicians, “accomplished players of clarines and chirimías, the Spanish version of the Scottish bagpipe. These Negro musicians performed at the festivities organized by the sodalities and became so famous that they were in great demand even outside the college. Besides clarines and bagpipes, one could listen at San Pablo to trumpets, drums, flutes, and to the more delicate music of string instruments like guitars, lutes, and rabeles.

(Los jesuitas también hicieron buen uso de la pompa y ceremonia de la iglesia y dependieron de las procesiones con estandartes multicolores, guirnalda, incienso y, especialmente, música para atraer a los negros. Los diálogos con contenido cristiano eran musicalizados para que fueran utilizados entre los esclavos y, en el siglo XVII, el Colegio de San Pablo tenía una refinada banda de músicos negros, “buenos tocadores de clarines y de chirimías, la versión española de la gaita escocesa. Estos músicos negros tocaban en las festividades organizadas por las hermandades y se hicieron tan famosos que eran solicitados incluso fuera del Colegio. Además de clarines y gaitas, en San Pablo también se podían escuchar trompetas, tambores, flautas y otras músicas más delicadas de instrumentos de cuerda como guitarras, laúdes y rabeles).

Por lo tanto, ya para esta época los músicos negros fueron usados para tocar música de la tradición católica española, de la misma manera en que fueron utilizados los indígenas en la sierra. A pesar de que no exista mención de esto en la literatura, probablemente la música también rodeó las celebraciones del

Señor de los Milagros, una imagen pintada en la cofradía de los negros de Angola a mediados del siglo XVII.

Para el siglo XVIII los artistas negros ya habían adquirido considerable familiaridad con las formas musicales españolas, hasta el extremo de llegar a ser los principales músicos en toda clase de actividades sociales y religiosas, e incluso en los grandes banquetes de las haciendas, donde con frecuencia eran los responsables del entretenimiento de los invitados. En sus propias celebraciones ellos adaptarían estas músicas europeas a su propia estética, dándoles más ritmo y sensualidad. Esta mezcla de idiomas musicales fue determinante para la eventual formación de un estilo nacional distinto de hacer música, el “criollo”. El proceso se hizo ya evidente en el siglo XVIII y para el siglo XIX ya fueron establecidas formas criollas definidas.

Casi nada del primer folklore de los negros de la costa peruana del norte se hubiera llegado a conocer si no hubiera sido por los trabajos de Baltasar Jaime Martínez Compañón y Bujanda (1737-1797), obispo de Trujillo. Durante sus visitas episcopales a la diócesis entre 1782 y 1785, Martínez Compañón hizo escribir una enciclopedia en nueve volúmenes sobre la provincia de Trujillo en ese tiempo⁹, la cual incluía mapas, dibujos de edificaciones, bocetos de personas importantes, dibujos de la fauna y la vida animal, e ilustraciones de las diferentes razas de sus habitantes, danzas y trajes folklóricos. El volumen II está dedicado a la presentación de la cultura popular en el Trujillo del siglo XVIII e incluye pinturas de gente norteña de color: “negro”, “negra”, “mulato”, “mulata”, “sambo” y “samba”, todos en sus trajes típicos, así como numerosas pinturas de indios. De importancia para los etnomusicólogos es la inclusión en este volumen de pinturas de danzas, incluyendo danzas “de los Parlampanes”, “de los doce Pares de Francia”, “de los Diablicos”, “de Carnestolendas”, “del Chimo”, “de Pallas”, “de hombres vestidos de mujer”, “de huacos”, “del Purap”, “del Caballito”, “del poncho”, “del chusco”, “de la Ungarina”, “del doctorado”, “de Pájaros”, “de huacamayos”, “de monos”, “de conejos”, “de venado”, “de leones”, “de Degollación del Ynga”, “de las Espadas”, “de Gallinazos”, “de Indios de la Montaña” y de varias cachuas y tonadas. Especialmente significativas para un estudio de la música negra son las pinturas: “Danza de Bailenegritos” (núm. 140), “Danza de Negros” (núm. 141), “Negros tocando marimba y bailando” (núm. 142) y “Tonada llamada El Congo” (núm. 178).

Martínez Compañón también nos brinda transcripciones de diecisiete canciones y tres danzas instrumentales. Robert Stevenson cree que aunque Martínez Compañón era músico, probablemente solicitó la ayuda de un profesional como Pedro José Solís, maestro de capilla de la catedral de Trujillo, para la transcripción de la música¹⁰. Muchos de los ejemplos musicales de este monumental trabajo han sido recopilados como facsímiles por Rubén Vargas Ugarte, César Arróspide de la Flor y Rodolfo Holzmann bajo el título de *Folklore musical del siglo XVIII*, publicado bajo los auspicios de la Universidad Católica. La mayoría de los ejemplos musicales están escritos para violín y/o voz, con bajo continuo, y con el violín doblando a menudo la parte de la voz. Algunas piezas muestran influencia española y mozárabe, particularmente las del villancico español, mientras que otras tienen un definido sabor indígena. Algunas incluso utilizan lenguajes indígenas en sus textos.

Aunque algunas selecciones son esencialmente españolas por su naturaleza, otras muestran una mezcla de elementos españoles, africanos e indígenas, revelando que el desarrollo de un estilo criollo, o nacional, ya había empezado desde esta época. Dos autores del siglo XVIII, Jean Descola¹¹ y Amédée François Frézier¹² escribieron que una gran parte de la población peruana sentía una abierta antipatía hacia los españoles peninsulares. Esta actitud produjo un distanciamiento entre lo peruano y lo español y contribuyó a la formación de una cultura criolla. De esta manera, vemos textos que son ya de sabor criollo en el facsímil 6 (Manuscrito 185) titulado “Tonadilla, llamase el Palomo del Pueblo de Lambayeque para cantar y bailar” y en el facsímil 15 (manuscrito E181). De especial interés para nuestro estudio es el facsímil 14 (manuscrito E178) llamado “Tonada el Congo a Voz y Bajo Para Baylar Cantando”:

A la mar me llevan
 sin tener razón
 dejando a mi madre
 de mi corazón.
 Ay que dice el congo
 lo manda el congo
 cu su cu
 van, ve es tan cu su cu
 va ya están
 cay nobedad
 no hay nobedad
 que el palo de la geringa
 derecho, derecho
 va a su lugar

La canción está escrita para voz y bajo continuo, y excepto quizás por el texto y el uso de alguna síncopa, muestra relativamente poco que pueda ser atribuido a la influencia africana. Posiblemente la repetición de las primeras dos líneas demandaba una llamada-respuesta, pero esto no puede ser comprobado, ya que no está indicado en el facsímil. La parte del bajo, probablemente realizada como un bajo continuo, produce una monótona armonía de tónica-dominante, característica también del acompañamiento de mucha música negra de la época. La estructura de cuatro compases, el contorno melódico, la instrumentación y el uso de la armonía funcional probablemente sean de origen europeo. Desafortunadamente, no hay manera de conocer si el transcriptor anotó la música con precisión. Considerando que estas transcripciones fueron diseñadas para que los españoles peninsulares conocieran la cultura trujillana, la música bien pudo haber sido la estilización de una ejecución musical afroperuana puesta en términos musicales de una manera tal que los europeos pudieran comprender. Por otro lado, es muy posible que este ejemplo musical fuera otra indicación de la adopción que los negros hicieron para su propia diversión de las formas musicales e instrumentación españolas, es decir, alterando el ritmo y el aire de la música para acomodarlos a su propia estética.

José Gálvez nos informa que tres mulatos -Esparza, Baquíjano y Arévalo- tenían en 1790 una academia para enseñar el minuet a los negros. En ciertos días llevaban a cabo grandes celebraciones en el teatro y los negros y zambos de Lima venían para participar en ellas¹³. Por lo tanto, parece comprobado el interés que la población de color tenía por aprender música europea. También parece que los negros disfrutaban actuando. Frézier visitó Pisco hacia 1713; en ese tiempo, dicha ciudad contaba principalmente con unas 300 familias de mestizos, mulatos y negros, siendo los blancos la población minoritaria. Frézier llama la atención sobre el hecho de que fueran los mulatos los actores principales en una profana y escandalosa obra llamada *El Príncipe Poderoso*, escrita por un poeta español peninsular¹⁴.

La tradición de usar negros en las procesiones de la iglesia y el estado continuó durante el siglo XVIII. Un largo poema descriptivo, fechado alrededor de 1790 y escrito por un autor anónimo, describe una procesión en honor del rey Carlos IV e incluye una de las primeras referencias a la danza de “los negritos”. El poema retrata cada carro alegórico de la procesión, uno tras otro, incluyendo aquellos con danzas indígenas y matachines. El último carro escenificaba dos danzas, “negritos” y “payas”, representadas juntas. A los intérpretes se les describía como provenientes de Cocharcas¹⁵. El artículo del *Mercurio Peruano* de 1791 confirma que las cofradías todavía eran convocadas en aquella época para llevar a cabo sus representaciones en procesiones de la iglesia como la del Corpus Christi.

Aunque muchos de los negros estaban profundamente inmersos en el mundo musical de los españoles, sus propias danzas y músicas eran todavía practicadas, particularmente dentro de la privacidad de sus cofradías. Las primeras referencias a géneros específicos afroperuanos se encuentran en el siglo

XVIII. El 14 de agosto de 1722, el “panalivio” y el “sereno”, que eran bailados en las cofradías, fueron prohibidos por el cabildo eclesiástico por ser escandalosos “no solamente en los movimientos sino también en los textos que los acompañan”¹⁶. El artículo de 1791, “Rasgo sobre las congregaciones públicas de los negros bozales”, mencionado arriba, describe el aspecto general de la música y danza bozal en las cofradías¹⁷:

También es admirable la rapidez con que los *Negros* pasan de un extremo de severidad a otro de gritería, bulla, y desbarro. Acabada la hora de consulta se ponen a baylar, y continúan hasta las siete ó las ocho de la noche. Todas las paredes de sus quartos, especialmente las interiores, están pintadas con unos figurones que representan sus Reyes originarios, sus batallas, y sus regocijos. La vista de estas groseras imágenes los inflama y los arrebatá. Se ha observado muchas veces, que son tibias y cortas las fiestas que verifican fuera de sus *Cofradías*, y lejos de sus pinturas. Estos bayles á la verdad no tienen nada de agradable, además de ser chocantes a la delicadeza de nuestras costumbres. Quando danza, uno solo, que es lo mas comun, salta en todas direcciones indistintamente, se vuelve y revuelve con violencia, y no mira a parte ninguna. Toda la habilidad del baylarin consiste en tener mucho aguante, y guardar en las inflexiones del cuerpo el compás con las pausas que hacen los que cantan alrededor del círculo. Si baylan dos o quatro á un tiempo, primero separan los hombres enfrente á las mugeres, haciendo algunas contorsiones ridículas y cantando; luego se vuelven las espaldas, y poco a poco se van separando; finalmente hacen una vuelta sobre la derecha todos á un tiempo, y corren con ímpetu á encontrarse de cara los unos y los otros. El choque que resulta, parece indecente á quien cree que las acciones exteriores de los *Bozales* tengan las mismas trascendencias que las nuestras. Ese simple y rudo ejercicio forma toda su recreación, su bayle, y sus contradanzas, sin mas reglas ni figuras que las del capricho. Pero al fin ellos se divierten, y acabada la fiesta se acabaron sus impresiones. ¡Óxala nuestros delicados bayles á la Francesa, á la Inglesa, y á la Alemana no traxesen consigo mas consecuencias que las del cansancio, y de la pérdida del tiempo! (...)

El tambor es su principal instrumento: el mas comun es el que forman con una botija, ó con un cilindro de palo hueco por adentro. Los de esta construccion no los tocan con baquetas, sino los golpean con las manos. Tienen unas pequeñas flautas, que inspiran con las narices. Sacan una especie de ruido musical, golpeando una quixada de caballo, ó borrico, descarnada, seca, y con la dentadura movable: lo mismo hacen frotando un palo liso con otro entrecortado en la superficie. El instrumento que tiene algun asomo de melodía, es el que llaman *Marimba*. Se compone de unas tablitas delgadas largas y angostas, ajustadas a quatro líneas de distancia de la boca de unas calabazas secas y vacías, aseguradas estas y aquellas sobre un arco de madera. Tócase con dos palitos, como algunos Salterios de Bohemia. El diámetro de las dichas calabazas, que va siempre en disminucion lo hace susceptible de modificarse á las alternativas del diapason, y no dexa á veces de rendir un sonido tolerable aun para los oídos delicados. Por lo demas debémos confesar, que en la música, en el bayle, y en otras muchísimas relaciones dependientes del talento y del gusto, muchísimos más atrasados están los *Negros* en comparacion de los Indios, que los Indios respectivamente á los Españoles.

Significativamente, el autor menciona que él está describiendo la cofradía de los bozales, negros recién llegados del África, y no indica si otros africanos hispanizados (ladinos), negros nacidos en el Nuevo Mundo (criollos), mulatos o zambos también tenían música y danza del mismo tipo. Concolorcorvo, en *El lazarillo de ciegos caminantes* de 1773, especifica también que la música sensual que él está criticando es la de los “negros bozales”. Después de describir la quijada de burro y el tambor de tronco hueco como sus principales instrumentos, continúa diciendo: “Los demás instrumentos son igualmente pulidos y sus danzas se reducen a menear la barriga y las caderas con mucha deshonestidad, que acompañan con gestos ridículos y que traen a la imaginación la fiesta que hacen al diablo los brujos en sus sábados, y, finalmente, sólo se parecen las diversiones de los negros a las de los indios en que todas principian y finalizan en borracheras”¹⁸.

Posiblemente estas críticas fueron dirigidas específicamente a los bozales, ya que los negros hispanizados mostraban, al menos parcialmente, una tendencia a adoptar la cultura musical española. De hecho, parte de la música interpretada por estos negros fue considerada incluso compatible con los gustos de las clases altas peruanas. Un artículo escrito en el colonial *Mercurio Peruano* elogia el arte de un músico negro callejero, en respuesta a un artículo anterior escrito por otro autor y que exaltaba el yaraví indígena por encima de cualquier otra expresión poética y musical¹⁹:

Preguntamos: ¿Qué fundamento hay para tener este canto por inimitable? Debe saberse pues que los sonetes de las esquinas; esos del Negro Galindo, todos son de la misma clase. Ese otro sonetillo que llaman el zango está lleno de las mismas transiciones que el Yaraví;... Con las mismas modulaciones y transiciones lleva el tétrico; y el zango el de el descamino y el deleyte.

Este breve examen del mundo musical del negro peruano en los siglos XVI, XVII y XVIII tal vez sea suficiente para ilustrar el desarrollo de un estilo afroperuano de esa época. Como en otras áreas de la vida colonial, el negro estaba inmerso en la cultura musical española. Desde los primeros años de la trata de esclavos, los negros fueron empleados para tocar música militar y para entretener a los españoles tanto en las haciendas como en las mansiones urbanas. El colegio jesuita de San Pablo instruía a los negros en música europea, y muchos llegaron a ser hábiles en la ejecución de la trompeta, los tambores militares, el pífano, el clarín, la chirimía, la guitarra, el laúd o el rabel.

Además, muchos mulatos que habían llegado a dominar formas musicales europeas fundaron academias para enseñar música. El sistema africano de educación musical -observación o aprendizaje bajo la supervisión de un maestro, sistema también usado en Europa antes del siglo XV²⁰-comenzó a ser cuestionado por el nuevo sistema de las academias. Al menos desde tan temprano como el siglo XVIII empezó el desarrollo de formas musicales negras criollas como el “baile de negritos”, “panalivio”, “el congo”, “el sereno”, y canciones afroperuanas, como la llamada “zango” que el Negro Galindo cantó. Al parecer, la música de naturaleza más africana era practicada principalmente por los bozales que, recientemente importados del África, bailaban en las cofradías o en calles y plazas interpretando coreografías consideradas obscenas por los españoles y usando instrumentos exóticos como la flauta nasal, la quijada de burro, la marimba, el tambor de tronco hueco y el tambor de vasija de arcilla. Por lo tanto, los bozales y otros asociados con ellos continuaron, tanto como les fue posible, las tradiciones musicales que habían conocido en África. Los ladinos hispanizados, los criollos negros, mulatos y zambos tuvieron una vasta experiencia musical, incluida la música europea, y desarrollaron como expresión musical de su propia comunidad formas criollas afroperuanas basadas parcialmente en estructuras musicales españolas pero impregnadas con su propia estética y estilos de interpretación.

Durante la época de la colonia todo lo que fuera español, incluyendo la música aristocrática, música folk e instrumentos musicales, fue transportado a las colonias españolas a través de los emigrantes que llegaban de la península. Los negros fueron empleados como ejecutantes de música europea y adoptaron algunas de estas formas para uso propio e inversamente influenciaron la música popular de España y las Américas. Antes de embarcarnos en la revisión de la música afroperuana en el siglo XIX debemos revisar la música popular en España y las Américas del siglo XVI al XVIII para entender mejor la complejidad del proceso de aculturación que contribuyó a la formación de la música criolla negra y la música mestiza.

La gran variedad de pueblos de diferentes culturas que residieron en la península ibérica a lo largo de su historia contribuyó a la riqueza y variedad de su música folklórica. Las barreras geográficas dentro de España causaron el desarrollo de los distintos estilos regionales. Existe muy poca información sobre la música de los primitivos habitantes de España, pero es muy probable que los romanos introdujeran en la Península algo de su cultura musical durante su ocupación de Iberia.

Las invasiones musulmanas durante la edad media ejercieron considerable influencia en la música, no solamente en España, sino también en gran parte de Europa y Asia. Las conquistas árabes, mayormente religiosas y políticas, fueron también culturales e influenciaron los sistemas musicales de Europa Oriental, Persia, el norte de India, el archipiélago Malayo y China²¹. África del Norte también fue cayendo bajo la dominación cultural, política y religiosa de los musulmanes a medida que cada territorio se iba rindiendo sucesivamente a los ejércitos invasores —Egipto en 647, Túnez en 670 y Marruecos en 708—. Por consiguiente, la influencia del Islam ya estuvo establecida en África del Norte desde el siglo VIII. Europa Occidental fue influenciada a medida que la cultura árabe se fue infiltrando en Bizancio,

Italia y España, y, posteriormente, por el contacto cultural de las Cruzadas (1096-1291). Estos encuentros produjeron varias contribuciones árabes a la música europea, especialmente en la teoría musical y los instrumentos musicales.

En 711 los musulmanes dieron comienzo a la invasión de España. Los invasores de la Península provenían de diferentes naciones islamizadas y con cada ola de conquista iban llegando nuevas variedades de lengua y cultura. Una influencia inmediata se vio en las formas poéticas y musicales. Farmer señala que “as early as the ninth century the Spaniards were imitating Arabian models of rhyme and meter. Indeed, some of the coplas are but translation of Arabic songs”²². (Ya desde el siglo IX los españoles imitaban los modelos árabes de la rima y el metro. En realidad, muchas de sus coplas no son más que traducciones de canciones árabes). Una de las mayores influencias en el estilo poético fue la del *muwashshah*, una forma de verso clásico árabe en la que el estribillo nunca se repite aunque la última línea de cada estrofa rima con él; esta forma poética no es muy diferente a la décima que estudiaremos más adelante. La forma estrófica española se desarrolló a partir del *zahal* (zejel) árabe en el que el refrán o estribillo del principio se repite después de cada estrofa a lo largo del poema²³.

También fueron adoptados algunos instrumentos musicales árabes como la guitarra morisca (árabe: *qitra*), el tamborete, la pandereta, el laúd (árabe: *al 'ūd*), la chirimía y las castañuelas (árabe: *kāsātan*), por mencionar unos cuantos²⁴. Los árabes también influenciaron el estilo musical español, no solamente en música popular sino posiblemente también en el canto mozárabe²⁵ (los mozárabes eran cristianos que vivían en territorio ocupado por los moros y a los que se les permitía conservar sus propias prácticas religiosas). La influencia más significativa fue el estilo mudéjar de los moros, más un estilo de performance que una forma en sí, de naturaleza oriental y ricamente ornamentado (*arabesque*)²⁶. También influenciaron el estilo español algunas características de la música árabe como las largas melodías que utilizan micro intervalos y modos árabes, la improvisación, el uso de instrumentos de percusión tocando figuras rítmicas fijas y el énfasis en melodía, ritmo y modos más que en la armonía. Esta influencia llegó hasta la música de los juglares y trovadores. Los juglares, intérpretes profesionales de música profana en el medioevo, entretenían con música, danza, poesía y acrobacia.

Hacia mediados del siglo XV llegaron a Barcelona los primeros gitanos. Algunos de ellos llegaron hasta Granada y se establecieron en dicha ciudad, mientras que otros continuaron con su vida de trashumancia. La influencia de los gitanos en la música española es especialmente notoria en Andalucía, particularmente en el cante jondo y en el cante flamenco. Chase describe el cante jondo²⁷ (cante hondo o canto andaluz) como una de las músicas más antiguas de Andalucía. Lo más característico de esta música es la melodía, la cual usa pocos intervalos de gran amplitud dentro de un rango vocal general de aproximadamente una sexta. Las líneas melódicas largas utilizan con frecuencia notas repetidas, microtonos y ornamentos con los que el cantante a menudo vocaliza sobre la sílaba “ay”. Frecuentemente se encuentran modulaciones enarmónicas en la armonía y el texto se organiza en la forma versificada de coplas. Como en otros muchos bailes de la Península, cambios abruptos en la métrica se encuentran también en la seguriya gitana, que usa marcados contrastes entre compases de 6/8 y 3/4. De un origen más moderno es el flamenco que, aunque no fue iniciado por los gitanos, fue influenciado por ellos. La audiencia participa gritando frases cortas y palabras o frases convencionales para alentar a los intérpretes, y dando palmas para acompañar a los bailarines; todas estas características, propias de la música gitana, también se encuentran en el flamenco y en muchas danzas de la América hispana. Las formas de la canción flamenca comprenden granadas, malagueñas, peteneras, rondeñas, sevillanas (la forma castellana de las seguidillas), alegrías, bulerías y el fandango.

En su artículo de 1877, “Danzas y Bailes en España en los siglos XVI y XVII”, Francisco Asenjo Barbieri explica que existieron dos estilos de danza en el Renacimiento español. Las danzas de cuenta eran graciosas danzas de sociedad que estaban generalmente acompañadas por la vihuela de mano o la vihuela de arco, el arpa, o algún otro instrumento aristocrático, sin una parte vocal. Las “danzas de

cascabel” eran aquellas de las clases populares, como los romances, jácaras, coplas y seguidillas, que estaban acompañadas por guitarras, bandurrias, panderos, sonajas y otros instrumentos populares, e incluían una parte vocal que acompañaba la danza como canción. El estilo coreográfico de estas danzas empleaba el zapateo, que agregaba una dimensión rítmica adicional producida por los ágiles movimientos de los pies al golpear contra el suelo.

Música y danza eran parte de la educación de un español refinado, de quien se esperaba que supiese bailes de sociedad tales como la bassadanza, el brando y la pavana. Muchas de las danzas eran pantomímicas del cortejo, como la gallarda, en la que el coqueteo de las parejas los acercaba y separaba continuamente. Este era uno de los temas favoritos tanto en España como en las Américas y es el antecedente coreográfico de numerosas danzas del Perú, incluyendo la marinera y el tondero. Tratando de mantener el ritmo de las últimas tendencias musicales europeas, los españoles también importaron danzas de salones extranjeros, incluyendo la alemana, el *bran* de Inglaterra, el *courante*, y posteriormente, la *mazurka*. Entre 1650 y 1750 el minuet dominó como la danza cortesana de moda; eventualmente fue reemplazada por el vals, que dominó Europa desde 1750 hasta 1900 y que por un corto periodo de tiempo solo encontró un rival en la *polka*, la cual se hizo popular alrededor de 1825.

Probablemente las formas más importantes de canción que venían del Renacimiento español fueron el villancico, el romance y la seguidilla. El villancico, la versión española del madrigal renacentista, fue un idílico y amoroso canto polifónico seglar, que consistía en varias coplas enlazadas por un estribillo. Estas secciones fueron organizadas en una forma ABA en la que “A” era el estribillo y “BA” la copla con sus dos secciones, la mudanza y la vuelta. “A” tenía entre dos y cuatro líneas de verso y “B” tenía seis. La mayoría de los villancicos tenían poca actividad contrapuntística ya que se movían en bloques de acordes. Después del 1500 también se encuentran algunos villancicos ejecutados como canciones solistas acompañadas por vihuela, aunque la mayoría son todavía acompañados por el laúd. El texto está ordenado silábicamente, reservándose pasajes melismáticos para las cadencias, que a menudo terminan en el cuarto modo, el mixolidio, común en la música andaluza. Las melodías son suaves y sin grandes intervalos, y las frases musicales divididas en periodos bien definidos se corresponden bien con los versos. El ritmo es ágil y la métrica alterna entre el 3/4 y el 6/8. Durante los siglos XVII y XVIII muchos villancicos fueron producidos en América Latina, principalmente para uso de la iglesia y particularmente en navidad.

El romance era la vieja balada española derivada de la épica caballeresca cantada por los juglares, y consistía en dos pares de estrofas octosílabas con rima asonante. La seguidilla era una danza del sur de España en la que la poesía de la canción consistía en cuatro líneas, generalmente 7-5-7-5, musicalizada en compás ternario (3/4 ó 6/8) y usualmente en modo menor. La estructura poética de la seguidilla fue muy usada en los textos de muchas canciones peruanas.

En el siglo XVII se desarrolló la zarzuela, una forma de teatro musical en dos actos que alternaba canto y baile con partes habladas. Las primeras zarzuelas, creadas siguiendo el estilo del autor español Calderón, presentaban temas míticos y sobrenaturales, y usaban numerosas seguidillas populares y villancicos en escenas de pastores. La popularidad de la zarzuela decayó durante la última parte del siglo XVIII debido a la creciente preponderancia de la ópera italiana y al auge de la tonadilla escénica; su popularidad se volvió a sentir hacia mediados del siglo XIX gracias a los esfuerzos de una nueva escuela de compositores encabezados por Francisco Asenjo Barbieri (1823-1894), quien reemplazó los elementos sobrenaturales de la vieja zarzuela con nuevos temas más verosímiles y cercanos a la vida cotidiana. La zarzuela también se hizo popular en las colonias españolas y en el Perú ejerció considerable influencia en la música criolla, al extremo de que muchos versos e incluso muchas melodías de canciones populares peruanas se derivaron de las zarzuelas. La forma de versificación de la seguidilla aún se usa en el Perú y las canciones del hatajo de negritos le deben mucho al villancico.

En la literatura de los siglos XVI y XVII se hace referencia a numerosas danzas, muchos de cuyos títulos sugieren la naturaleza gráfica de las mismas. El novelista Gerónimo de Salas Barbadillo en su “Caterva asquerosa de bailes insolentes a que se acomoda la gente común y picana” da una lista de danzas populares en la España de la época: La Carretería, El Hermano Bartolo, Las Gambetas, El Pollo, El Pésame-Dello, La Perra-Mora, La Japona, La Pipironda, La Capona, El Rastreado, El Gateado, El Guineo, El Villano, El Escarramán, El Canario, El Polvillo, El Pascales, La Gorróna, El Juan Redondo, Las Zapatetas, El Dongolondrón, El Guiriguirigay, El Zambapalo y El Antón Colorado²⁸. Estas y otras danzas similares fueron consideradas vulgares, sensuales y obscenas. Muchas otras danzas se podrían añadir a los denominados bailes de cascabel, incluyendo la danza de espadas, la guaracha, el fandango, el agua de nieve, la zambra y el zapateado. Los escritores de la época a menudo criticaban tales danzas, quejándose de que la gente inventaba nuevas danzas cada día. Si una danza era prohibida, una variante de la misma aparecía bajo un nombre distinto. En realidad, muchas danzas fueron meras variantes locales de la misma. Juan de Esquivel Navarro describió el rastro, la jácara, la zarabanda y la tárraga como variaciones de la misma danza. Este mismo principio de mezclar y variar estilos de danzas populares fue heredado en el Perú donde, por ejemplo, la zamacueca fue interpretada en diferentes estilos y bajo distintos nombres, tales como la mozamala y la zanguaraña.

Los bailes de cascabel españoles utilizaban a menudo temas míticos, morales o populares y a veces incluso requerían el uso de máscaras. Las danzas eran acompañadas por música instrumental y vocal e incluían el uso de instrumentos de percusión como panderetas y sonajas. Generalmente, los danzantes usaban campanillas ornamentales, de donde parece que viene el término “de cascabel”.

Julio Monreal señala que estas danzas solían usar términos sin sentido, conocidos como “naqueracuzas”, “hues”, “ayes”, “cuz-cuz”, “arrosos”, “pipirititandos” o “zúribi”, y versos sin sentido como “andallo, andallo, que soy pollo y voy para gallo”, “cara de pícaro tienes”, o “guilindón, guilindón, guilindaína”²⁹. Estas frases son comparables al “with a down, derry, derry down” de la canción folk inglesa y puede que fueran usadas para vocalizar partes de la melodía que no tenían texto o para añadir un elemento cómico o rítmico a la canción. En cualquier caso, las sílabas y frases sin sentido se utilizaron mucho en la música criolla y negra del Perú, particularmente en las marineras, fugas de resbalosa y festejos.

De esta manera los bailes de cascabel incluyeron una gran variedad de temas. Las danzas corales fueron especialmente populares, incluyendo la conocida Moros y Cristianos, una danza coral de corro basada en el tema de un combate de espada entre cristianos y mahometanos. Muchas de las danzas populares se utilizaron también dentro del contexto de días especiales o procesiones de la iglesia. La procesión del Corpus Christi incluía carros alegóricos que llevaban imágenes de santos o figuras y escenas que representaban a Dios, la Naturaleza o las Virtudes. Las danzas populares fueron también presentadas en las celebraciones del Corpus. Sin embargo, ya para 1675 la celebración religiosa había alcanzado tales ribetes profanos que se dio orden de restringir las representaciones a los teatros en lugar de que tuvieran lugar en las calles.

De las licenciosas y profanas danzas mencionadas anteriormente, las más notorias en los siglos XVI y XVII en España y Latinoamérica fueron la calenda, la sarabanda y la chacona. La definición de la calenda que Juan Orrego Salas ofrece en el *Harvard Dictionary of Music* la describe como “an early dance form, very popular in Santo Domingo, that supposedly originated on Africa’s Guinea coast and then spread throughout South America... During the sixteenth century it was so popular that it was performed in religious processions and even inside churches on Christmas Eve”³⁰. [una antigua forma de danza, muy popular en Santo Domingo, que supuestamente se originó en las costas africanas de Guinea y de ahí se esparció por toda América del Sur. Durante el siglo XVII fue tan popular que se presentaba en las procesiones religiosas e incluso en las iglesias durante la Noche Buena]. Si bien el término “calenda” no es de origen africano, puede tratarse de la forma abreviada de la palabra “carnestolendas”, una celebración

católica sobre la que José Gálvez nos dice que vino a ser llamada carnaval en el siglo XVIII, cuando ya tenía un carácter más profano que litúrgico³¹.

La sarabanda disfrutó aún de mayor popularidad que la calenda. Vital, sensual y a veces cómica, la sarabanda empleaba exagerados movimientos de cadera y cintura, se acompañaba de voz, castañuelas y guapeos de la audiencia. Aunque el origen de la sarabanda es punto de controversia, se puede mencionar que Fernando Ortiz mantiene que la danza está asociada con una antigua divinidad guerrera del Congo, llamada Sarabanda. Si esto fuera cierto, la danza pudo haber llegado a España a través de la trata de esclavos. Monreal cree que el término proviene de “zaranda”, un baile de meneo de caderas³². Sachs nos informa acerca de una flauta de pico de Guatemala llamada zarabanda, por lo que la danza pudo haber sido así llamada por el instrumento. Este autor también escribe³³:

On this point all the old sources agree: the sarabanda was a sexual pantomime of unparalleled suggestiveness. But rarely do we come upon anything so explicit. The earliest account is given in an obscure place at the end of the reminiscences of the Basle physician, Thomas Platter the Younger. He saw the sarabande danced in Barcelona in 1599; there were always several couples together—once, in the street, some fifty—men and women opposite each other playing castanets, most in backward motion with absurd twists of the body, hands and feet.

(En este punto todas las antiguas fuentes se ponen de acuerdo: la sarabanda era una pantomima sexual de incomparable sugestividad. Pero raramente se dice de manera tan explícita. La primera referencia aparece en una oscura página al final de las memorias del médico basileo Thomas Platter el Joven. El vio danzar la sarabanda en Barcelona en 1599; siempre había muchas parejas juntas — una vez vio en la calle cerca de cincuenta- hombres y mujeres uno frente al otro tocando castañuelas, muchos marcha atrás con absurdas contorsiones del cuerpo, manos y pies).

Desde la investigación llevada a cabo por Sachs, Robert Stevenson ha descubierto una referencia más temprana a la sarabanda en un poema de Fernando Guzmán Mexía, quien vivió en Panamá alrededor de 1539. Stevenson también hace referencia a una sátira poética sobre la disipada vida de las mujeres de Lima, en la que se menciona la chacona y la sarabanda como siendo populares en toda América del Sur alrededor de 1578³⁴. Más adelante, en 1623, el italiano Giambattista Marino escribe de la sarabanda³⁵:

The girls with castanets, the men with tambourines, exhibit indecency in a thousand positions and gestures. They let the hips sway and the breasts knock together. They close their eyes and dance the kiss and the last fulfillments of love.

(Las muchachas con castañuelas, los hombres con panderetas, exhibiendo indecencia en mil gestos y posturas. Mecían sus caderas y se topaban los pechos. Cerraban los ojos y danzaban el beso y el último goce del amor).

La sarabanda fue la danza favorita en todo tipo de reuniones; danzada por todas las clases sociales, llegó a invadir claustros, salones, calles, plazas y campos. Dice Sachs que las críticas fueron tan fuertes que por 1583 se aprobó una ley en contra de cantar y recitar la sarabanda, punible por 200 latigazos o incluso condenas a galeras por seis años. Sin embargo, la sarabanda ni siquiera entonces murió: por el año 1618 podía ser bailada en la corte española en el contexto de una comedia, lo cual demostraba que se había producido un cambio de actitud de la aristocracia respecto a esta danza o que una más refinada y graciosa versión de salón había sido creada en su lugar. El aparente declive en la popularidad de la sarabanda entre los plebeyos no se debió probablemente al resultado de la prohibición sino al rápido auge de otras nuevas danzas, especialmente la chacona.

La chacona era la hermana menor de la sarabanda y compartía su aire licencioso. Muchas tempranas referencias literarias a la chacona indican que probablemente se originó en la América hispana y fue después trasplantada a la Península. En su artículo de 1877 Asenjo Barbieri³⁶ sugiere que el término chacona se pudo haber originado en el Chaco, una vasta región de la República de Buenos Aires (sic). Sachs escribe³⁷:

It is mentioned for the first time in the year 1599: the *Entremes* of the *Platillo* which Simon Agudo wrote for the wedding of Philip III, introduces into its verses an invitation to go to Tampico in Mexico and there dance the chacona. Two or three years later it has become well known and even popular throughout Spain. The American origin, merely suggested by Agudo, is made very clear and unmistakable by other poets; according to Lope de Vega (1618) it came by mail from the West Indies to Seville:

De las Indias a Sevilla
ha venido por la posta

Quevedo calls it the *chacona mulata* and Cervantes the *Indiana amulatada*. For the first time the dance of the mixed races of Central America invades Europe...

In accordance with its origin the chacona was sensual and wild; *vierten azogue los pies* says Cervantes—like quicksilver run the feet. Even more than the sarabanda it was regarded in the seventeenth century as the most passionate and unbridled of all dances.

(Es mencionada por primera vez en el año 1599: el *Entremés del platillo* que Simón Agudo escribió para la boda de Felipe III, incluye en sus versos una invitación para ir a Tampico en México y bailar allí la chacona. Dos o tres años más tarde se hizo muy conocida e incluso popular en España. El origen americano que Agudo meramente sugiere, es claro e inconfundible a través de las referencias de otros poetas; según Lope de Vega (1618) llegó por correo desde las Indias occidentales a Sevilla:

De las Indias a Sevilla
ha venido por la posta

Quevedo la llama la “chacona mulata” y Cervantes la “Indiana amulatada”. Por primera vez la danza de razas mezcladas de América Central invade Europa...

Al igual que su origen, la chacona era sensual y salvaje; “vierten azogue los pies” dice Cervantes. Incluso más que la sarabanda, fue considerada en el siglo XVII como la más apasionada e indómita de las danzas).

Aunque muchas de las danzas licenciosas encontradas en España se originaron probablemente en el Nuevo Mundo influenciadas por las culturas musicales de los negros y los indígenas, puede ser presuntuoso creer que todos esos elementos sensuales en las danzas españolas o americanas fueran de origen africano o amerindio. Sin embargo, muchos escritores españoles se inclinaron a condenar a las Américas por cualquier indecencia encontrada en las danzas españolas, creyendo que su “más desarrollada” civilización hubiera sido incapaz de expresar tales “primitivas” emociones. Incluso el pasacalle, el *courante* francés o el *ländler* alemán fueron criticados por ser indecentes, y muchas danzas inglesas así como la *gavotte* francesa incluían besos y abrazos. Todas las danzas rurales fueron pensadas por algunos como vulgares. Un escritor expresó que “the whole art of these contradanses is in tossing the body about, twisting and turning, tapping their feet like clog dancers, and taking up positions which are not even decent”³⁸ (todo el arte de estas contradanzas está en echar el cuerpo atrás, doblándose y dando vueltas, taconeando el piso como bailarines con zuecos y tomando posiciones que ni siquiera son decentes). El amanecer del Renacimiento y la subida de la sociedad burguesa anunciaron la era del Humanismo y una toma de conciencia sobre el valor de la música de la gente común, con el resultado de que incluso más que antes en la historia, versiones estilizadas de danzas rurales se podían encontrar en los salones de la aristocracia. Por lo tanto, no solamente fueron las danzas americanas las adoptadas en España sino que inversamente, muchas -e incluso más danzas españolas- fueron representadas en las Américas. Estas danzas peninsulares fueron eventualmente acomodadas al gusto criollo, e incluso a muchas se les cambió el nombre con la intención de dar a la danza una apariencia más nacional.

Capítulo II

Música nacional negra y criolla en el siglo XIX

En el capítulo precedente examinamos los desarrollos musicales de los siglos XVI, XVII y XVIII en el Perú, incluyendo los comienzos de la formación de una música nacional influida por el distanciamiento político y cultural de España. El siglo XIX fue un periodo crítico en el desarrollo de la cultura nacional; fueron años de un creciente nacionalismo, acompañado de sentimientos de liberación patriótica y libertad personal, brindando el perfecto clima para la emergencia de nuevas danzas populares y criollas. El general argentino San Martín, quien ya había liberado Argentina y Chile, entró a Lima y declaró la independencia el 28 de julio de 1821. La población negra, que para entonces se identificaba más con la cultura criolla que con la africana, también tomó parte en las guerras de independencia, y el libertador San Martín preparó el camino para la abolición de la esclavitud, la que finalmente se logró bajo Ramón Castilla en 1865. Después de la independencia la unidad de la nueva nación fue de nuevo puesta a prueba en las distintas guerras con países fronterizos, siendo la más significativa la Guerra del Pacífico, con Chile (1879-1881), en la que los negros también jugaron un papel significativo.

El resultado más importante de estas batallas políticas y morales fue un mayor sentido de unidad nacional, tanto político como cultural. El nacionalismo artístico a menudo ha surgido tras el despertar de la emancipación frente a la dominación nacional, coincidiendo con el desarrollo de la necesidad de una expresión local. Como Chase afirmó “the historic function of folkloristic nationalism appears to be that of enabling ... nations to achieve self-confident expression by the assertion of characteristic traits which derive their force from the cumulative action of native tradition”¹. (la función histórica del nacionalismo folklórico parece ser la de hacer posible... que las naciones consigan auto confianza de expresión por la asunción de rasgos característicos cuya fuerza deriva de la acción acumulada de la tradición nativa).

De esta forma en el Perú, incluso a medida que la mixtura de razas a lo largo de la costa producía un mestizaje peculiar, la mezcla de características musicales derivadas de las tradiciones musicales hispano-europeas, indígenas y negras produjo una música criolla. No queremos dar la impresión, sin embargo, de que la música nacional sustituyó completamente a todas las otras músicas, ni de que esta apareció abruptamente como si un grupo de compositores y músicos se hubiera inspirado repentinamente para inventar una nueva música peruana. La música criolla evolucionó durante varios siglos, influenciada por la psicología nacional que surgió de una nueva realidad, un nuevo ambiente. Aunque la música criolla reemplazó gradualmente mucha de la música de los bozales, la población negra todavía tenía numerosas canciones y danzas representativas de su comunidad. Algunas de éstas eran viejas formas populares españolas que habían caído en desuso entre los hispano-peruanos y que fueron perpetuadas por los negros, como el son de los diablos, moros y cristianos y el zapateo. Las fuentes del siglo XIX parecen indicar que toda las formas musicales afroperuanas usaron principalmente la lengua castellana y mostraron considerable influencia europea en la estructura musical y poética. Más aún, los negros no fueron completamente

enajenados por las otras razas, con el resultado de que podía encontrarse a numerosos cholos (mestizos con fuertes características indias) bailando y tocando instrumentos en las reuniones sociales de los negros.

Los aristócratas continuaron practicando sus danzas de salón favoritas que venían de Europa, pero cuando la atmósfera festiva y las muchas copas de finos licores se despojaban de afanes pretenciosos, bailaban igualmente las más audaces danzas nacionales. El teatro de los siglos XVIII y XIX, especialmente la tonadilla escénica y la zarzuela, y su apoyo por parte de las clases bajas fue crucial en la popularización y difusión de muchas de las danzas del común, desde donde ascendieron a las clases altas, particularmente durante los tiempos de intenso nacionalismo o patriotismo².

No se encuentran tantas menciones sobre las cofradías de los negros durante el siglo XIX como en los siglos anteriores, y después de la abolición de la esclavitud a mediados del XIX aparentemente no hay ninguna mención de las cofradías. Sabemos sin embargo que en las primeras décadas del siglo las cofradías estaban todavía funcionando en Lima. Max Radiguet, quien vivió en el Perú entre 1841 y 1845, describe las cofradías estando todavía más o menos organizadas de acuerdo a los orígenes nacionales³. W.B. Stevenson fue también testigo de las actividades de la cofradía de los mandingos, ubicada en el distrito de San Lázaro (actualmente el Rímac). Aparentemente él conoció a Mama Rosa, una esclava negra que era la reina de los mandingos en ese momento, y describe la ceremonia que rodeaba su presencia⁴:

I have followed them to the cofradía, and seen her majesty seated on her throne, going through the ceremony of royalty without a blush. On her arrival, and at her departure, the poor creatures would sing to their music, which consisted of a large drum, formed of a piece of hollow wood, one end being covered with the skin of a kid, put on while fresh, and braced by placing it near some lighted charcoal; and a string of catgut fastened to a bow, which was struck with a small cane; to these they added a rattle, made of the jawbone of an ass or a mule, having the teeth loose, so that by striking it with one hand that would rattle in their sockets. For a full chorus, they sometimes hold a short bone in their hand, and draw it briskly back and forth over the teeth.

(Los seguí hasta la cofradía, y vi a su majestad sentada en su trono, yendo a través de la ceremonia de realeza sin sonrojarse. A su llegada, y a su salida, las pobres criaturas cantaron su música, que consistía en un gran tambor, hecho de un madero hueco, con un extremo cubierto con piel de cabrito, puesta aún fresca, y tensada acercándola a unas brasas ardientes; y una cuerda de tripa atada a un arco, que era tocada por una varilla; a esto habían añadido una carraca, hecha de la quijada de un burro o una mula, con los dientes sueltos, para que al golpearla con una mano los dientes sonaran en sus alveolos. Para el efecto completo, a veces sostenían un corto hueso en una mano, el que pasaban de arriba abajo sobre los dientes).

Como fue costumbre durante siglos, las cofradías también tomaron parte en las procesiones. En su descripción de la procesión del Corpus Christi, Radiguet escribe: “Enseguida venían en olas apretadas las diferentes categorías de negros y de indios, y las cofradías de esclavos portando estandartes y pendones cargados de emblemas extraños y misteriosos. Varios de sus miembros cantando y bailando, haciendo tronar tambores, estremecer cascabeles, charlar castañuelas”⁵.

Durante las primeras décadas del siglo XIX, negros vestidos de diablos continuaron apareciendo en las procesiones, tales como las de la Señora de las Negros, Cuasimodo y el Corpus Christi. Debido a que su naturaleza profana no se ajustaba con la de una procesión religiosa, en 1817 se emitió una orden contra el uso de diablos y figuras de gigantes en la procesión de Cuasimodo.⁶ A mediados del siglo XIX no leemos más acerca de los diablos en ninguna de las procesiones religiosas, y en ese momento ya se pueden encontrar dentro del contexto del más profano carnaval. Durante esta celebración ocho o diez negros vistiendo disfraces de diablo bailaban en las calles acompañados de arpa, cajita y quijada de burro, deleitando especialmente a los niños en el tiempo del carnaval, hasta las primeras décadas del siglo XX cuando la última cuadrilla -o grupo de danza- de diablos actuó por última vez.

La navidad fue siempre una ocasión importante para grandes festividades; tal y como había sido costumbre durante siglos en España, numerosas miniaturas de escenas de Belén, llamadas nacimientos,

se montaban en las casas, delante de las cuales la familia y sus invitados danzaban y cantaban villancicos. José Gálvez nos informa que tales celebraciones navideñas datan de los primeros días de la Colonia. Él describe estas festividades cristianas⁷:

En los nacimientos populares se divertía la gente desde el 24 de diciembre hasta el día de Reyes y se armaban jolgorios formidables en los que se hallaba desde el fandango colonial, ya muy modificado y hasta las boleras y tiranas de tiempos muy remotos, y después el Cascabelillo, el Maicillo, el Mis-Mis, el Negrito, el Chocolatito, la Cachucha, el Valse de aguas, el Paso de la Sirenita, el Ondú intencionado, el Ondú floreado, la Polca raspada y la Polca de cajón, que así también llamóse a la zamacueca o “mozamala” (...); como contraste a los bailes de los hogares de copete en los que se danzaban gavotas y minuetos, contra-danzas y pas-piés, polcas y mazurcas, valeses y cuadrillas, no sin que de vez en vez se intercalase algún ondú, y al clarear, al golpe de cajón, las niñas, llenas de jazmines y claveles, tejiesen en la alfombra con la tácita gracia de sus pies diminutos los criollos arabescos de la “moza-mala”.

Max Radiguet nos ha dejado interesantes descripciones de las actividades musicales de los negros de Lima en la Nochebuena alrededor de 1841⁸.

En cuanto llegó la oscuridad, el aire resonó de extrañas músicas y locas canciones, grupos de negros de los dos sexos, escoltados por un gentío ruidoso, recorrían la ciudad blandiendo antorchas que agitadas por el movimiento de la marcha, hacían bailar sobre las paredes blancas, gigantescas siluetas. De tiempo en tiempo, los porta-antorchas se detenían y la multitud formaba un círculo al centro del cual comenzaban danzas sin nombre, al son de una orquesta diabólica, cuyos principales instrumentos eran anchos tubos de hojalata cerrados en las extremidades por tapas de cuero atravesadas por un cordón con nudos; éste, jalado con fuerza en uno u otro sentido, arrancaba a los cilindros una especie de sonido extraño y sordo que recordaba sin embargo al sonido de la trompa. En algunos patios, el populacho tenía entrada libre, los bailarines estimulados entonces por la esperanza de una retribución, se entregaban a sus violentos ejercicios con una furia sin igual.

Radiguet continúa su descripción llamándolos “improvisadores de bárbaras pantomimas” cuyas “contorsiones son como las de un payaso” y cuyas “muecas y posturas son como las de un chimpancé”. Las gentes arrojarían monedas al ruedo como muestra de aprobación, y los danzarines continuarían hasta el agotamiento, para después detenerse en alguna taberna para tomar un refresco. Si dos grupos rivales de danzarines se encontraban, se podía esperar un conflicto y los insultos conducían a las trompadas.

Aún en la España del XIX, el canto de villancicos frente a los Nacimientos se acompañaba con otro tipo de tambor de fricción llamado “zambomba”, descrito por Leucadio Doblado (seudónimo de José María Blanco White) en sus *Letters from Spain*:⁹

Sin embargo, no puedo omitir la descripción del instrumento cuyo sonoro nombre acabo de mencionar. Su uso es general en la mayor parte de España durante esta estación, y no se utiliza en otra. Una delgada caña (*Arundo donax*) se fija en el centro de un trozo de piel sin perforarla; la piel, que se suavizó por la humedad, está sujeta como un parche de tambor, alrededor de la boca de la tinaja. La piel, cuando se seca, adquiere una gran tensión, y la caña es ligeramente cubierta con cera, permitiendo que el puño cerrado se deslice hasta abajo, produciendo un sonido profundo, hueco, de la misma naturaleza que el de la pandereta cuando se frota con el dedo medio.

A medida que la población negra se fue integrando cada vez más a la cultura peruana, adoptaron muchas de las formas musicales europeas practicadas por el español en la sociedad peruana. A medida que estas formas pasaban de moda en los círculos aristocráticos, dejando paso a nuevos géneros de música populares en Europa, eran conservadas por los negros y los mestizos de las clases populares, que continuaron practicándolas dentro de sus propias tradiciones musicales.

Representativa de esta corriente es la famosa Moros y Cristianos, una celebración dramática, con canción y danza, de las guerras entre los cristianos y los moros que dieron como resultado la expulsión de los musulmanes de España. Este coreográfico remedo de batalla se hizo tan popular que versiones estilizadas de la danza se popularizaron por toda Europa durante el siglo XV.

Como en siglos anteriores, la profesión de maestro de baile fue a menudo ocupada y acaparada por negros. Fuentes cuenta que aquellos que enseñaban danza a las clases bajas generalmente acompañaban a sus estudiantes vocalmente más que con acompañamiento instrumental. El más famoso de estos era un profesor negro, Tragaluz, quien podía imitar una orquesta completa con su voz, desde los trombones a las flautas. El tenía también su propio vocabulario para las técnicas coreográficas, con términos tales como “figura real”, “pas-pies”, “circunflejo”, “paso de la sirenita”, “cohete de soga falso”, entre otros. Según Fuentes, el “londú floreado”, el “valse de aguas” y la “cachucha intencional” fueron invenciones de Tragaluz.

Otros profesores negros, como Elejalde y Monteblando, enseñaban a las muchachas de alta sociedad en Lima la gracia gentil de las danzas, acompañándolas con la guitarra. Estos hombres eran de carácter refinado y bien vestidos, expertos en la ejecución de danzas de salón, el vals y la zamacueca. Fuentes continúa diciendo que para el momento en que él escribe su libro los grandes maestros de la danza habían desaparecido, dado que las danzas contemporáneas, como el vals y la polca, no requerían de enseñanza. El zambo Navarro era el único maestro de baile que todavía se podía encontrar.¹⁰

Uno de los primeros bailes nacionales nuevos de los que escuchamos hablar en el siglo XIX es la zamba, bailada no solo por los negros sino por todas las razas en la costa peruana. El escritor chileno José Zapiola es el primero en mencionarla en sus *Recuerdos de treinta años* de 1881. Él escribe: “sobre las vivas y espirituosas danzas, destacamos que por los años 1812 y 1813, la zamba y el abuelito eran las más populares; ambas eran peruanas”¹¹. Debido a que la zamba ya había pasado a Chile desde el Perú y se había hecho popular en Santiago en 1812, es probable que el baile ya fuera conocido en el Perú del siglo XVIII. Zapiola asegura también que era un baile peruano, confirmando que él lo consideraba una forma nacional, criolla y no española. Para evitar posibles confusiones, debe decirse que el baile al que él se refería era la zamba colonial, que floreció durante las primeras décadas del XIX, y no la samba brasileña o la zamba argentina, que se hicieron populares en esos países hacia mediados del siglo XIX.

Se ha escrito poco sobre la zamba peruana, y solamente existen descripciones superficiales. Como muchos otros “bailes de tierra” de las clases populares de España y la América hispana, la zamba tendía a ser sensual por naturaleza y podía ser bailada licenciosamente, tal como fuera representada en la comedia de Manuel Ascencio Segura, *La moza mala* llevada al escenario en Lima el 6 de diciembre de 1842. En la primera escena de la obra, Lucía dice¹²:

Ya vi, sí, ya vi cochina
 Cuando la Zamba bailaste
 Que la mano le apretaste
 A ese mozo de la esquina.
 Y esa sandunga indecente
 Con que hacías las posturas...?
 esas son muchas lisuras
 delante de tanta gente...
 Sí señor, mucho descoco
 En una niña doncella

Solo unos pocos años después de la primera aparición documentada de la zamba, un nuevo baile se puso de moda, la zamacueca o zamacueca. Ninguno de los bailes populares del siglo XIX recibió tanta publicidad en cuanto a elogio y crítica. La historia y el desarrollo de este baile merecen un debate considerable, no solamente porque fue el baile popular más importante del XIX y el antecedente de la danza nacional peruana, la marinera, sino porque fue lo más representativo de la nueva generación de formas musicales criollas. Como lo exige un baile que exprese la cultura musical nacional, la zamacueca era ejecutada por todas las razas y clases, combinando lo afroperuano, lo español y lo indígena en sus características musicales, en variaciones diferentes según los estilos regionales y las prácticas de ejecución

de diferentes grupos. Fuentes literarias de la época nos confirman que el baile se originó en el Perú y de ahí pasó a Chile, Argentina y otros países hispanoamericanos. Existen numerosas descripciones sobre el baile en varios países, pero no las examinaremos en detalle ya que el musicólogo argentino Carlos Vega ya ha hecho un amplio estudio del tema. Hacemos sin embargo un resumen de estas descripciones para que el lector se haga una idea de la naturaleza del baile:

La zamacueca es una parodia del cortejo amoroso en un baile ejecutado por una pareja, hombre y mujer, que danzan rodeados por un grupo entusiasta de gente que los acompaña haciendo palmas y gritos de aliento para los bailarines, quienes bailan para todos. Una vez que la atmósfera de la fiesta es lo suficientemente jovial y salerosa, la gente pide con aplausos y guapeos que se toque una zamacueca. El acompañamiento instrumental varía, pero generalmente consiste en una combinación de cualquiera de los siguientes instrumentos: guitarras, vihuela, arpa y cajón. Este último es un idiófono, una caja de madera con un agujero en la parte posterior. El intérprete marca los ritmos en la caja sobre la que se sienta o coloca entre sus piernas. Se escoge una pareja para bailar y los espectadores forman un círculo alrededor del área de baile. Las guitarras empiezan con la introducción, y cada uno dirige su atención hacia los que están por bailar. Con entusiasmo, los reunidos comienzan con las palmas y guapeos, como “entra, entra” mientras que el inicio del canto indica al hombre y la mujer que empiecen a bailar.

La primera estrofa de texto consiste generalmente en cuatro líneas de versos octosílabos de carácter amoroso. El hombre mira a la mujer, es atraído hacia ella, y con mirada embelesada trata de acercársele. En la mano derecha sostiene un pañuelo con el que bate como una mariposa, mientras que la izquierda descansa en su cadera o detrás suyo. Ella lo mira tímidamente y también lleva un pañuelo en la mano, mientras que con la otra levanta el borde de su vestido con elegante coquetería. Durante la danza mientras parodian el cortejo amoroso, cada bailarín describe círculos en la coreografía mientras se aproximan el uno al otro y retroceden, como aves en celo ceremonial. La mujer finalmente cumple las intenciones del hombre y evita sus avances, aunque fascinada por su interés en ella, prosigue coqueteando y burlándose de él.

Se canta la segunda estrofa, una seguidilla, y la audiencia parece aún más entusiasmada que los mismos bailarines, gritándoles frases como “dale, dale”, “fuego, fuego”, “leña, leña”. El hombre puede decidir usar un recurso amoroso, como el fingir indiferencia, a lo que la mujer poniéndose más coqueta, provocándolo y llamándolo con su pañuelo. Él, creyendo que ha ganado el juego, adopta un aire triunfal; pero ella se da cuenta de lo que sucede y persevera en su heroica resistencia. Él se pone impaciente y con más determinación que antes, mientras se canta la tercera estrofa, otra seguidilla, muestra todas sus galanuras y encantos masculinos. Los movimientos de los bailarines son más marcados y el pañuelo se agita en el aire con más vivacidad. Ella mira a su pareja con hipnótica fascinación, sin prestar atención y sin preocuparse de que los espectadores estén mirando. Él se anima más por la atención que le presta la dama y mueve su pañuelo frente a la cabeza mientras el público mira con sonrisa pícaro. Ahora los círculos que dan son más estrechos, haciendo que los bailarines se acerquen más. El hombre continúa impresionándola con pasos complicados y zapateo. Ella muestra cada vez menos resistencia, mientras el hombre continúa persistentemente tratando de atraerla, hasta que finalmente, seducida y fascinada, ella se rinde al caer entre sus brazos o arroja el pañuelo al suelo como signo de rendición.

Como se puede observar en esta descripción, la zamacueca ofrece abundantes oportunidades para la interpretación personal y la improvisación. En los salones de Lima el baile se hacía con especial gracia. El coqueteo femenino era de naturaleza sutil y el hombre bailaba confiado, cortejando educadamente a la dama. En los barrios plebeyos, en las tabernas y en las fiestas que se hacían en Amancaes, la zamacueca tenía un carácter más sensual. En dichos lugares incluso los textos de las canciones y las palabras y gritos de los espectadores eran usualmente subidos de tono, y los movimientos de los bailarines bastante sugerentes. En cualquiera de los contextos, sin embargo, después de numerosas copas de licor se perdían las inhibiciones y el baile de la zamacueca se hacía más sensual, momento en el que la controversia empezaba.

Siempre era gratificante el baile criollo que, sobretudo, era considerado como expresión de la nueva libertad de la nación y su eventual independencia, aunque siempre estaban aquellos que abusaban del baile y los moralistas sintieron que esto era una burla de los símbolos de la sociedad. Por eso, y en numerosas ocasiones, escuchamos a los aristócratas relegando la danza nacional al pueblo, en aras de preferir los bailes europeos “más finos”. Debemos también recordar que paralelamente a la aparición de la zamacueca, las señoras de Lima, imitando a aquellas de Sevilla y Madrid, todavía practicaban la

costumbre de usar velos en el rostro, sin mostrar de él más que un solo ojo¹³. Assunção nos informa que las mujeres usaban también estos velos a la hora de bailar. Tan exagerada modestia ciertamente hubiera sido incompatible con una performance sensual de la zamacueca.

No sabemos exactamente cuándo apareció por vez primera la zamacueca en el Perú. Romero cree que la zamacueca se desarrolló a partir de la zamba colonial, un baile que cree tuvo siempre conexión con los negros, e incluso poseía un nombre africano.¹⁴ Aunque la zamacueca pudo haber tenido una considerable influencia negra y ambas danzas fueran capaces de ser sensuales, no hay evidencia concluyente de que la zamba fuera la “madre de la zamacueca”, como muchos escritores han señalado. Tanto en España como en América existieron numerosos bailes de cortejo y muchos de ellos estaban vinculados a la zamacueca en su aire general y asunto coreográfico, pero no se ha encontrado ninguna descripción de la zamba colonial que describa la coreografía o la organización del texto.

Aún más infundada es la teoría de Nicomedes Santa Cruz, quien desearía que nosotros pensáramos que la zamacueca era principalmente una danza negra que se desarrolló a partir del landó¹⁵. Ni siquiera ha sido aún presentada una descripción completa del landó en el Perú, y con seguridad no es anterior a la aparición de la zamacueca. Respecto al posiblemente relacionado “ondú”, encontramos solamente la mención al nombre de la danza, e incluso entonces principalmente a una danza de sociedad, quizás la versión estilizada del afrobrasileño “lundú” que se hizo popular en los salones de la Península. Pero todavía sabemos que la zamacueca no apareció de repente como un invento nuevo. Probablemente se desarrolló como una nueva variedad de los muchos “bailes a dos”, con un tema amoroso que existía en España y las Américas, siendo la zamba colonial uno de ellos.

Carlos Vega ha calculado que la zamacueca apareció en los salones de Lima no después de 1824. Basa 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. Esta obra, que satiriza la zamacueca, produjo el diálogo del siguiente artículo:

-Yo le diré a Vd. “Los frutos de la educación” o las costumbres es el asunto de la comedia: y para presentar dos ejemplos de estas costumbres y de esos frutos saca el poeta al teatro a un don Bernardino a quien pinta con los colores más denigrativos; haciéndole un compendio de todos los vicios, además de estúpido, ignorante y vestido de con la mayor indecencia: y a una doña Pepa tan baja y abandonada que por baylar la Samacueca perdió un casamiento ventajoso. Por esos dos personajes tan originales quiere que se juzgue a todos los limeños y de todas las limeñas.- Yo no puedo creer tanto...Ahora pues, dice Vd. Que doña Pepa baylaba “Samacueca”, baile que sólo se estila desde tres o cuatro años a esta parte.

El autor de la crítica, quien escribe en 1830, dice que la zamacueca fue estilizada tres o cuatro años antes, es decir, 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 por 1824, probablemente apareció primero como un baile folk criollo al comenzar el siglo, si no antes¹⁶.

Desde la capital del Perú la danza empezó a extenderse por todo el continente. José Zapiola señala en sus *Recuerdos de treinta años (1810-1840)* que él dejó Santiago de Chile en marzo de 1824 y regresó en mayo de 1825. A su regreso de la Argentina fue cuando encontró la nueva danza¹⁷. Por lo tanto, sabemos que la zamacueca llegó a Chile entre 1824 y 1825. Inmediatamente la danza fue atacada y en 1829, el obispo Manuel Vicuña prohibió su representación en Chile, llamándola “cosa del pecado”. Sin embargo, la zamacueca continuó bailándose debido mayormente a los esfuerzos de una mujer zamba peruana llamada “La Monona”, quien vivía en Chile y trabajaba como empleada doméstica del ministro Rivadeneira. Ella dejó su servicio en 1830 y continuó bailando y enseñando la danza, dando como resultado el incremento de la popularidad de la zamacueca y su excomunión por parte de la iglesia¹⁸. Hasta el año

1860 la mayoría de zamacuecas encontradas en Chile fueron importadas del Perú. Zapiola escribe en 1872: “Por los últimos diez o doce años Lima nos ha provisto con innumerables y variadas zamacuecas, notables y musicalmente ingeniosas, las que tratamos de imitar sin éxito”¹⁹. En algún momento después de 1860 Chile empezó a producir un nuevo estilo de zamacueca que llegó a ser el más popular en América del Sur, e incluso en el Perú. Esta nueva variedad fue conocida primero como la zamacueca chilena y después el nombre se redujo a solamente cueca. En países fuera de Chile, fue a menudo conocida como la chilena. Este fue el estilo que invadió el Perú a finales de la década de 1860.

En *Danzas populares argentinas*, Carlos Vega dedica una sección a la dispersión de la zamacueca en América del Sur. Argentina recibió la danza un año después que Chile, donde el nombre se acortó a “zamba”. Las investigaciones de Vega revelan también que la primera mención literaria de la zamacueca en Uruguay fue en 1850; en 1877 en Paraguay; en 1862 en Ecuador y en 1897 en Bolivia. La danza fue también apareciendo a lo largo de los Andes. Poco tiempo después de 1860 la zamacueca chilena emigró hacia los estados de Guerrero y Oaxaca en México. La colección musical de Claudio Rebagliati de 1870, *Album Sur Americano*, que incluye varias zamacuecas, ayudó a Europa a familiarizarse con la forma musical, y sabemos que el baile fue conocido en España durante el siglo XIX ya que en la popular zarzuela de Ramos Carrión y Caballero, *Los sobrinos del capitán Grant*, que se escenificó en Madrid en 1877, aparecen cinco nombres usados para la zamacueca y las formas relacionadas con ella en América del Sur: zamba, cueca, zanguariaña y tondoro (tondero). El compositor español Eduardo Laló (1823-1892) imita incluso el estilo de la zamacueca en su *Sinfonía Española*. “El scherzando de la sinfonía de Laló no es más que la entrada de una zamacueca”, señala César Miró²⁰.

Dado que nuestro principal interés es la música y la danza del Perú, estos pocos comentarios serán quizás suficientes para describir la popularidad de la que gozó la zamacueca en otros países hispanicos. Aunque la zamacueca representó el espíritu del nacionalismo peruano inmediatamente después de la independencia de 1821 y su forma estilizada fue generalmente aceptada por las clases altas, en menos de una década de independencia nacional el baile ya era blanco de ataques. Como mencionáramos antes, Felipe Pardo y Aliaga, un aristócrata peruano, escribió una comedia en 1829, *Frutos de la educación*, donde ridiculizaba el baile.²¹ En su satírica historia, Pepita, una joven muchacha de Lima, pierde a su novio inglés porque ella bailó la zamacueca. En una conversación con su hija Pepita, Juana dice:

!Qué zamacueca,! !Dios mío!
 Tan sin sal y sin pimienta!
 ¿Es tan torpe esa muchacha,
 es tan cerril que no observa
 que cuando ella baila, todos
 los concurrentes bostezan;
 mientras que cuando tú bailas,
 frenéticos palmorean?
 (Acto III, escena III)

Algunas escenas más adelante, las acciones de Pepita son vistas por el sarcástico ataque de su tío, Manuel:

Lo que sé y lo que celebro
 Es que mi sobrina amada
 Bailó ayer la zamacueca
 Con mucho de eso que llaman
 Salero...!Vaya! !La niña
 Está muy adelantada!
 Esta gracia, por supuesto,
 La debe a la extraordinaria
 Maestría de algún insigne
 Artista venido de Africa

Para dar a nuestras ninfas
 Gentil donaire en la danza;
 Pues, según tengo entendido
 A la destreza Africana,
 Es a la que se encomienda
 Este ramo de enseñanza.
 !Qué alegre, qué satisfecha,
 qué airoso y desparpajada
 diz que Pepa con sus lindos
 pies la alfombra cepillaba!
 !Qué encantador zarandeo
 de su cintura delgada!
 !Con qué sandunga el pañuelo
 infatigable ondeaba!

Después de más críticas de Manuel, Juan dice:

Si se baila con decencia...

A lo que Manuel replica:

No: no hay decencia que valga;
 Porque con decencia no hay
 Zamacueca bien bailada

Aparte de la naturaleza de las críticas contra la zamacueca aquí presentadas, también debe destacarse que pocos años después de las primeras apariciones de la zamacueca, uno de los personajes de Pardo y Aliaga reafirma la influencia negra en la danza y el hecho de que artistas negros fueran los maestros de la zamacueca. Esto era probablemente cierto, aunque también es importante recordar que cualquier rasgo cultural indeseable o cualquier cosa considerada vulgar e indecente era achacada a los negros, dado que las “clases altas” blancas se consideraban a sí mismas por encima de la decadencia. De los fragmentos anteriormente descritos también podemos ver que cepillar el suelo con los pies era un paso de baile de las primeras zamacuecas e incluso de la marinera, su descendiente de hoy.

Assunção ha descubierto un interesante manuscrito de François Magrin de Collogny en la Biblioteca Nacional del Perú acerca de su viaje a Perú, China y Japón en el primer tercio del XIX. Mientras acudía a las fiestas del día de la independencia, el viajero se detuvo para ver algunos peruanos danzando la mozamala o samacueca, y la describe como sigue²²:

Ambas dos consisten en un balanceo de caderas, contorsiones y sacudidas, pasos más o menos rápidos y evoluciones de ritmos bien sostenidos, con el uso de un pañuelo. Estos bailes –tal es el nombre que se les da- estaban todavía favorecidos por la sociedad de bien hace unos pocos años, pero ahora han caído completamente, erradicados por la mojigatería europea, la que diariamente extingue los últimos vestigios de las costumbres locales. Pero el Negro y la Samba que estuvieron delante de mí no fueron humillados por la opinión pública. Encarnados y sudorosos, los dos se movían y doblaban sus cuerpos y apresuraban los pasos para acercarse el uno al otro solo para alejarse nuevamente. Sus posturas eróticas y gestos obscenos escondían las salvajes pasiones, el libidinoso ojo del Negro detallando la abundante figura de su pareja, cuyos pechos desnudos temblaban, mientras su garganta tronaba en un espasmo turbulento de furia. La música se acompañaba con una vihuela, un tambor de madera, y una vara de bambú cortada por los dos extremos, que al ser frotada con fuerza producía un sonido rasposo. Dos hombres golpeaban el tambor con la palma de la mano, mientras el guitarrista, acompañado por los circunstantes, entonaba este *canto* que todavía recuerdo:

Anda dile a tu madre
 que t'empapele.
 el galán que te quiso
 ya no te quiere. Ah, ah.

Este pasaje ilustra bien la sensualidad con la que la zamacueca podía bailarse. Es también interesante el acompañamiento, que en esta descripción consiste en la vihuela, un tambor de madera y una carrasca (un trozo hueco de bambú con incisiones que al ser rascado produce un sonido rasposo que rechina). Se dice que el tambor está hecho de madera. Esta podría ser una versión temprana del cajón, pero ya que el autor dice que dos hombres lo tocan, es más probable que fuera un membranófono con un cuerpo de madera, aunque no se menciona específicamente si tenía un parche de cuero.

Ya desde la década de 1840 la zamacueca estaba sujeta a estilizaciones y variaciones que dieron como resultado la aparición de nuevos nombres para el baile, o al menos para sus derivados. En el concierto benéfico de Teresa Navarrete en 1840, la señorita Aguilar presentó “la guaragua conocida como la moza-mala o alza-que-te-han-visto”. El término “alza-que-te-han-visto” fue el título de una zamacueca en particular escrita por Claudio Rebagliati. Ésta es una de las primeras referencias a la “moza-mala”, y uno de los primeros ejemplos impresos de la zamacueca. La frase “alza-que-te-han-visto” aparece nuevamente en posteriores ocasiones, incluyendo el uso que de ella hace un personaje en la obra de Segura de 1842 (escena 12 y 13) y otra en las primeras líneas de un texto de una zamacueca de corte político en 1867²³. Algunos autores han sugerido que la zamacueca y la moza-mala fueron dos bailes diferentes, lo cual es posible pero no probable, ya que muchos comentaristas de la época usaban los dos nombres indistintamente. La moza-mala parece haber sido más bien una variación de la zamacueca. Una acuarela del artista mulato Pancho Fierro ilustra que la moza-mala tenía las mismas características generales de la zamacueca, pero que en vez de usar un pañuelo en la mano derecha, la moza-mala se bailaba con un pañuelo en cada mano. El nombre de esta popular versión de la zamacueca sugiere el personaje del baile (el término “moza-mala”, significa literalmente “muchacha mala”). Mucha gente de entonces asociaba su interpretación con las chicas de la calle o mujeres de mala reputación. El lector notará también el personaje en la obra de Pardo que dice “con decencia no hay zamacueca bien bailada”.

El nombre “moza-mala” fue usado como título de una comedia en un acto de Manuel Segura, estrenada en Lima el 6 de diciembre de 1842 y que gozó de gran popularidad durante varios años. La obra de Segura recoge también el sentimiento de algunos individuos hacia el baile popular:

León: ¿Quién lo niega?
Mientras más uno se pega
Más Linda sale la fuga
Lucía Que bailen la contradanza,
El ondú, la pieza inglesa
O así cualquiera otra pieza
Sería, y digna de alabanza;
Pero la tal moza mala,
La zamba, el chirimoyero!!!
Antes me tragase el cuero
De a treinta y seis una bala
Que permita a esas mozuelas
Hacer dengues y arremuecos
Por complacer a muñecos
Que aún no han mudado las muelas.

Podemos ver en este pasaje que la moza-mala, como la zamacueca o la marinera, incluía un final, una sección de fuga más vivaz.

Por 1850 la aristocracia en el Perú estaba tomando gran interés en la zamacueca, debido mayormente a la estilización de la danza por Majin Casanova. La edición de *El Comercio* del 20 de noviembre de 1850 anuncia: “Para complacer a muchas personas, el Sr. Casanova ha hecho una nueva composición del gracioso baile peruano, dándole una forma muy elegante a la vez que accesible para los palcos; dicha

composición está dedicada al bello sexo de Lima. Su título es ‘La gran zamacueca teatral’ interpretada por los Casanovas”²⁴. Y así es como la zamacueca se bailó nuevamente en los salones de Lima.

Alrededor de 1851 o un poco antes aparece el uso de un nuevo nombre popular para la zamacueca, -zanguaraña, relacionado posiblemente a la después chilena “sajuriana”. Probablemente esto no fue más que otro nombre para la zamacueca ya que numerosos viajeros y comentaristas habían usado el mismo nombre de modo intercambiable. En un trabajo de Rojas Cañas que apareció en 1851 se encuentra la primera mención escrita en el diálogo de uno de los personajes, quien dice: “Yo no estoy con el ánimo para bailar la zanguaraña “. ²⁵ Fuentes describe una zanguaraña bailada en un baile de máscaras en el principal teatro de Lima en 1858; y el nombre “zanguaraña” aparece junto a varios otros nombres en la publicación frecuentemente citada *La zamacueca política*, que apareció en 1859 como una sátira política y crítica sobre la conducta pública de la época. El autor asegura que los esclavos libertos bailaban día y noche, y que los grupos de funcionarios y profesionales, tales como los militares, empleados públicos, jueces, abogados, sacerdotes y otros, eran ellos mismos una zamacueca, de tal modo que “todo en Lima se ha vuelto una zamacueca”. Continúa: “déjennos añadir como conclusión...que la gente continuamente disfraza su danza favorita y la llaman toro mata, maicito, moza-mala, zanguaraña, etcétera, pero en el fondo está siempre la vieja zamacueca, del mismo tipo que nuestros políticos...”²⁶.

Compartiendo la popularidad de la zamacueca estaba la llamada resbalosa, coreográficamente relacionada con ella. El viajero francés André Bresson la vio en Lima en 1872²⁷ y Max Radiguet señaló que ya era popular en 1841, dando una descripción de la que vio bailada en el Callao. Aunque encontremos poca mención de la resbalosa en la literatura del XIX, estaba llamada a convertirse en un importante baile a fines de los siglos XIX y XX, como segundo “movimiento” complementario de la marinera, nombre por el que fue generalmente llamada la zamacueca después de 1879.

Aunque la zamacueca fue más interpretada y recibió más publicidad que cualquier otro baile criollo de la época, existieron otros bailes populares en el XIX. En 1831 leemos acerca de las señoritas Lagunas y Navarrete bailando el sogá, el ondú de Arequipa, el azúcar y la zamacueca en un teatro de Lima²⁸ ; y el viajero francés de Sartiges vio el “londou”, “fandango” y “mismis” bailados en Arequipa²⁹. Manuel Fuentes nos informa que por entonces “el serio y ceremonioso minuet, el vals en compás ternario, el sincopado londú y la expresiva cachucha dejaron los salones años antes para abrir paso a la sensual polca, la ruidosa galopa, y el tormentoso vals en compás binario”³⁰. Pancho Fierro nos ha dejado también una acuarela de un baile que Ricardo Palma etiquetó como “ondú de Arequipa”. Estas fuentes literarias sugieren que el ondú peruano del XIX fue más una danza de sociedad que una que perteneciera en particular a los negros y mestizos de clase baja. A pesar de todo, en teoría, el baile pudo haberse originado en el “lundú” afrobrasileño, que se hizo popular en su forma estilizada en los salones de la Península para después pasar al Perú. Por lo tanto, parece que el ondú de Arequipa podría haber sido una variación local del lundú de salón de Europa. Sin embargo, Fuentes nos informa que Tragaluz, el negro profesor de música, compuso bailes que fueron ejecutados por la gente común y que incluían el londú floreado, el valse de aguas y la cachucha intencional,³¹ probablemente sus propias estilizaciones de bailes de moda de entonces.

De Sartiges también vio el vals bailado en Arequipa, y encontró la versión criolla notablemente diferente de la europea³²:

...comenzó el vals y quise valsar a la alemana, como se baila en todas partes en Europa. Mi compañera, después de tres o cuatro saltos fuera de compás, declaró sin aliento que jamás había oído hablar de un movimiento de vals tan violento y que le era completamente imposible seguirme. A propósito de esto me hicieron muchas preguntas sobre el vals en Europa y me rogaron valsar como en París. Una señora más valerosa que las demás se decidió a servirme de pareja y empezamos. No habíamos recorrido la mitad del salón cuando mi compañera se detuvo de improviso y se sentó en una silla riendo a carcajadas. Los espectadores hicieron coro y yo con ellos de buena gana. Su vals es muy lento, con muchos contoneos y está enriquecido con toda clase de movimientos de los brazos y de los hombros.

El vals, que había sido popular en Europa desde fines del XVIII, estaba ahora tomando características nacionales en el Perú, con movimientos que indicaban una posible influencia negra.

El zamba-landó, un baile que sobrevive entre los negros del Perú hoy en día, se menciona en una carta de Lastarria a Sarmiento que fue publicada en *El Comercio* de Valparaíso el 6 de enero de 1851: “La alta sociedad de Lima ya no es limeña. Hombres y mujeres han adoptado los usos y vestidos de la cultura europea. Los cholos tienen sus ruidosas fiestas a lo gitano (*zambras*), en las que las cuerdas de la guitarra y los monótonos pero emocionantes gritos de los espectadores animan a la pareja que corre y se entrecruza en los movimientos de la zamba landó”³³. Aunque el autor mencione más adelante que los negros están presentes en las festividades, merece destacarse que la zamba-landó es descrita como bailada por cholos, a pesar de que la danza actualmente es aceptada como estrictamente afroperuana.

Ricardo Palma menciona en sus *Tradiciones Peruanas*³⁴ la existencia de un baile llamado “La conga”, descrito como la última chispa de la cultura musical nacional popular que sobrevivió la influencia de la zarzuela, la cual provocó la desaparición de la originalidad de las canciones nacionales. Palma cree que la conga se originó en Chiclayo alrededor de 1867 durante una lucha política entre el revolucionario coronel José Balta, ídolo del pueblo de Chiclayo, y el coronel Mariano Ignacio Prado. El presenta unos cuantos versos de las primeras congas:

De los coroneles
¿cuál es mejor?
El coronel Balta
se lleva la flor

seguida por la vivaz “fuga” acompañada por las palmas de los espectadores:

Ahora sí la Conga (¡ahora!)
Señora Manonga (¡ahora!)
Y no se componga (¡ahora!)
Que se desmondonga (¡ahora!)

Cuando la pelea llegaba a su clímax se escuchan otras coplas:

Ahora sí la conga (¡ahora!)
-Pin! Un balazo-
Señora Manonga (¡ahora!)
-Pin! otro balazo-

Venga la victoria
la aurora rayó
y canta mi gallo
el cocorocó
ahora sí la conga (¡ahora!)

¿Qué dice el gallo,
el cocorocó?
Dice viva Balta.
Cornejo corrió
Ahora, sí la Conga
(¡ahora!)

No podemos estar seguros de que esta versión dada por Palma sea exacta. Se dice que sus *Tradiciones Peruanas*, que presentan tanto historia folk como imaginativos relatos, mezclan “un poco de verdad con un poco de mentira”. Sin embargo, sabemos que un baile llamado conga existió y fue popular en el Perú durante cierto tiempo en el siglo XIX.

Otros bailes populares de la época incluyeron el chocolate y el zapateo, que fueron bailados en Amancaes junto con la zamacueca³⁵. La bomba, el toromata, el llanto y la zamacueca fueron descritos en el diario de José María Blanco como interpretados en los tres días de canciones y baile que acompañaban las bodas.³⁶ También es significativa la mención de Max Radiguet sobre la zarabanda, bailada en Amancaes en fecha tan tardía como la década de 1840.³⁷ José Gálvez recuerda que las celebraciones de Navidad en Lima a menudo incluían el baile de la zamacueca, el agua de nieve, el punto y el Don Mateo. Desafortunadamente los autores que mencionan estos bailes no dieron detalles de la coreografía o la estructura musical. Las acuarelas de Pancho Fierro (1803-1879) y otros han aportado considerables ideas acerca de la naturaleza de muchas danzas populares de la época, pero quedan muchas preguntas sin respuesta.

La celebración criolla más importante del siglo XIX donde podían escucharse danzas como estas fue probablemente la fiesta de Amancaes, que se celebraba durante un mes, empezando el día de San Juan, también conocido como el día del Indio, el 24 de junio. Para esta fecha, gente de todas las clases sociales de Lima se dirigía hacia la famosa pampa de Amancaes, unas lomas cubiertas de flores amarillas que se extendían por esa época en el límite de la ciudad. La creciente urbanización del siglo XX convirtió Amancaes en un suburbio residencial y dio fin a una larga tradición criolla. Temprano por la mañana los limeños acostumbraban el paseo hacia allá en alegre anticipación de las festividades que duraban todo el día. Los vendedores feriantes improvisaban puestos de comidas y bebidas, y se preparaban zonas para el baile decoradas con abundancia de flores de las lomas. De acuerdo a una leyenda, la fiesta tuvo su origen en ceremonias más religiosas en las que los devotos peregrinaban hacia el oráculo de un santo ermitaño que vivió y murió en Amancaes durante la Conquista.³⁸ Con el tiempo, la fiesta desarrolló una naturaleza profana y las visitas a Amancaes fueron para el buen comer, el beber, el bailar y los cortejos. El Amancaes del siglo XIX fue casi un símbolo del criollismo, en el que abundaban comidas y bebidas nacionales, así como danzas criollas. Aquí el negro, el blanco y el mestizo se unían en la expresión musical de la nación. Aunque podían encontrarse en Amancaes blancos de las clases altas a los que les gustaba su propia música peruana, la celebración tendía a ser principalmente de los plebeyos.

Todas las fuentes coinciden en que la zamacueca era la danza principal de Amancaes, y subrayan que el estilo en que ahí se bailaba no era el mismo que el de los salones de Lima sino el de las así llamadas clases bajas, que era mucho más sensual y de estilo más libre. Fuentes nos informa sobre el acompañamiento de esta danza³⁹:

La orquesta para este baile se compone de arpa y guitarra, y a estos instrumentos se agrega una especie de tambor, hecho regularmente de un cajón cuyas tablas se desclavan para que el golpe sea más sonoro. Tócase este instrumento con las manos o con dos pedazos de caña, y es difícil formarse idea de la pericia y oído con que el negro que toca el cajón, sigue el compás de la música y anima a los bailarines. Como el cajón es el alma de la orquesta, la plebe ha dado a la zamacueca el nombre de “polca de cajón”. La música es siempre acompañada de las veces de dos o más negros y al fin de cada verso, forman coro todos los que quieran o sepan cantar; esos finales se llaman “fugas” y durante ellos son más vivos y, podemos decirlo, más lascivos los movimientos.

Muchas descripciones de la zamacueca en Amancaes revelan que aunque personas de todas las razas ejecutaban el baile, los negros se contaban entre los intérpretes más fervientes. La orquesta consistía generalmente de guitarras, arpa o vihuela con acompañamiento rítmico de cajón, ya establecido como el principal instrumento de percusión hacia mediados del siglo XIX. Los escritos de numerosos viajeros, incluyendo los de Ernest Grandidier y William Ruschenberge, señalan que no solamente hombres sino también mujeres –negras y cholas- cantaban en los coros e incluso tocaban el cajón para acompañar la zamacueca. El estilo negro de baile fue particularmente criticado por su sensualidad. Max Radiguet escribe: “los negros, sobretodo, distorsionan las graciosas y apasionadas danzas del Perú, introduciendo en ellas posturas grotescas y movimientos desordenados de sus bamboleos africanos”⁴⁰.

Mencionamos anteriormente que en algún momento después de 1860 Chile empezó a producir una nueva variedad de zamacueca que pareció gozar de mayor popularidad que la versión peruana. Ya para 1862 los bailes llamados “zamacueca chilena de salón” o “zamacueca chilena de sociedad” se anunciaban en Lima. Desde entonces, numerosas referencias hacen distinción entre la zamacueca chilena y la zamacueca peruana. Eventualmente, la versión chilena llegó a ser conocida en el Perú por su forma abreviada de “chilena” u ocasionalmente por el término usado en Chile, “cueca”. El primer uso literario del nombre “chilena” fue en 1867 en *El Liberal*, donde una descripción de la fiesta de San Juan en la pampa de Amancaes menciona el “chileneo”. Pocos meses después, un periodista del mismo diario describió haber oído una chilena por Cocharcas.⁴¹

Cuáles eran precisamente las diferencias entre la chilena y la zamacueca es algo que no hemos podido llegar a determinar, ya que existen muy pocos ejemplos o descripciones completas para hacer comparaciones. Los apelativos, “de salón” y “de sociedad” sugieren que quizás la danza de Chile era más graciosa y conservadora en sus movimientos que su contraparte peruana. Posiblemente la chilena no fue sino otra estilización de la zamacueca peruana sin más cambios que las usuales variantes regionales encontradas en la zamacueca en cualquier momento de su historia. Por otro lado, el estilo pudo haber sido lo suficientemente divergente como para garantizar el ser reconocido como un baile de por sí y con derecho propio que evolucionó de la vieja zamacueca. Este es un punto de discrepancia entre los estudiosos. En cualquier caso, la zamacueca solo llegó a ser llamada “chilena” en el Perú hasta después de la guerra del Pacífico con Chile (1879-1881), cuando comenzó a llamársele “marinera”.

Esta guerra empezó como una disputa fronteriza entre Chile y Bolivia. Perú, que desde 1873 había tenido una alianza con Bolivia y poseía una mayor fuerza militar, cargó con la mayor parte del intento bélico y la derrota resultante dejó al Perú con pérdidas de territorio. Lima fue tomada en 1881 y las fuerzas chilenas ocuparon la ciudad hasta la firma del tratado de Ancón en 1883. El cambio de nombre del baile nacional fue documentado por Abelardo Gamarra (1857-1924), conocido por su seudónimo de “El Tunante”. En 1899 él escribe en sus *Rasgos de Pluma*: “El baile popular de nuestro tiempo se conoce con diferentes nombres: se le llama tondero, moza-mala, resbalosa, baile de tierra, zajoriana y hasta el año 79 era más generalizado llamarlo chilena”. Él continúa diciendo que el pueblo peruano cambió el título de la danza nacional de “chilena”, que arrastraba el nombre de los enemigos del país, a “marinera”, en honor a los marineros del monitor Huáscar, que fue capturado por la armada chilena.⁴² Gamarra implica que “tondero” era otro de los primeros nombres que se utilizaron para la marinera, lo cual no es exactamente cierto, ya que el tondero tiene una forma musical y estructura poética completamente diferente a la de la marinera, y es más picante. Sin embargo, puede entenderse que Gamarra los considere como iguales ya que ambos tienen coreografías muy parecidas. Hay poca información acerca del tondero en la literatura del siglo XIX; quizás esto se deba a que se trata esencialmente de un baile del norte del Perú de los departamentos de Piura, Lambayeque y La Libertad en el que los escritores limeños, aparentemente, tuvieron poco interés. El tondero y la resbalosa aún continúan gozando de popularidad hasta nuestros días, aunque con el “bautismo” de la marinera ya no se escuche más el uso de los nombres moza-mala, maisito, zanguaraña o zamacueca.

El baile nacional, bajo el nuevo nombre de “marinera”, dominó muy pronto la escena de la música popular como una expresión de unidad nacional, de la misma forma en que la zamacueca lo había hecho años antes. Prince afirma que la marinera es la misma que la primera zamacueca, y escribe en su *Lima Antigua*⁴³: “La zamacueca, siempre conservando su identidad y el carácter de su música, ha tenido varias denominaciones tales como maisito, ecuador, zanguaraña, y últimamente marinera”.

La marinera no solo heredó mucho del estilo musical de sus predecesores, sino también los contextos sociales y sus valores. Sin embargo pocas descripciones, si acaso alguna, retratan la marinera, como un baile obsceno, aunque estamos seguros de que bajo ciertas circunstancias, fue representada como tal. Además, la marinera no fue -ni es- considerada representativa de los negros y cholos exclusivamente, sino de todos los criollos orgullosos de su herencia nacional. Como antes la zamacueca, la marinera se

baila en muchas partes del Perú con cambios en el estilo musical según la región.

Como sus ancestros, la marinera también ha pasado por periodos poco favorables en los círculos aristocráticos, quienes relegaron el baile nacional a las clases sociales y económicas más bajas para favorecer a las músicas consideradas de “clase alta”, tales como el arte musical europeo y la ópera, o la música popular de otros países latinoamericanos y de los Estados Unidos. Así comenzó una rivalidad musical entre quienes apoyaban la música importada y los que alentaban la música criolla que expresaba el sentimiento nacional.

La popular “jarana”, esa fiesta criolla que duraba toda la noche e incluía comidas típicas, bebidas y bailes nacionales, continuó siendo el centro de la expresión musical popular del pueblo. Al menos hacia finales del siglo XIX, si no antes, el término “jarana” vino también a ser usado para referirse a un baile continuado y a un ciclo de canciones que consistía en tres o más marineras, una o dos resbalosas y la correspondiente sección de fuga. En un artículo de *Variedades* en 1931 se encuentra esta descripción⁴⁴:

La jarana, baile de tierra o baile de pañuelo, que todos significan la misma cosa, consiste en tres marineras y dos resbalosas, donde, por decir, la pareja debe bailar el baile completo una vez que está en su respectiva ubicación, cara a cara. ... La marinera consiste en tres estrofas, y la resbalosa en una, y su correspondiente fuga puede ser prolongada indefinidamente.

A pesar de que existen muchas descripciones de la coreografía general de la jarana, no las transcribiremos aquí ya que son básicamente las mismas que aquellas ya presentadas para la zamacueca: el hombre persigue a la mujer, la rodea, y después de una heroica resistencia por parte de ella, finalmente la conquista con su encanto. En todo ello la audiencia participa de forma activa alentando a los bailarines con palmas y guapeos de frases conocidas. La marinera va seguida de una resbalosa, que continua el mismo tema coreográfico pero más vivaz e intenso. Esto se ha convertido en una práctica formal establecida y generalmente se espera que a la marinera le siga una resbalosa. El cajón y las palmas proveen la semilla rítmica necesaria para crear una atmósfera cargada, y la multitud se entusiasma a medida que el hombre trata de impresionar a la mujer con su masculinidad, sus gestos de confianza y sus complicados pasos. La audiencia espera que el hombre se imponga sobre su pareja y que en la parte de la fuga, después de la resbalosa, brote como improvisación hasta terminar el baile.

En conclusión, la historia del siglo XIX puede ser resumida como la del florecimiento del criollismo o nacionalismo cultural. Aunque la costa del Perú estaba habitada por gentes de diversas herencias nacionales y razas, la coexistencia de estos grupos solo ayudó a crear un folklore peruano más distintivo. Si una música puramente africana todavía sobrevivió en las cofradías de los negros bozales durante la primera parte del XIX, fue practicada por una pequeña minoría y estuvo destinada a desaparecer después de la abolición de la esclavitud, la que dio ciudadanía a todos los negros en la nueva nación independiente. La independencia y las guerras posteriores con países vecinos produjeron un intenso patriotismo, incentivando el continuo desarrollo de las expresiones musicales nacionales. Incluso la aristocracia, cuya meta musical más importante era el permanecer actualizada con las últimas danzas de salón europeas, no dejó de mostrar interés en los bailes nacionales. Pero fue entre la gente común donde la música criolla se fue desarrollando y donde se fue elaborando el verdadero corazón de las populares jaranas y celebraciones criollas de Amancaes. Basándose en la tradición de bailes populares de España, nuevas danzas fueron inventadas en el Perú, incluyendo la zamba, el abuelito, la zamacueca –después llamada marinera– y otras, con diferentes grados de influencia negra, española e indígena. En mano de los criollos, los bailes importados de Europa, como el vals (o valse) experimentaron tales alteraciones en el estilo musical y bailable que llegaron a considerarse en ocasiones como música nacional.

Otras formas musicales que originalmente vinieron de la herencia musical española, como los diablos, moros y cristianos y el zapateo fueron perpetuadas por los negros, quienes introdujeron en ellas su característico estilo afroperuano e instrumentos musicales. Los bailes criollos fueron también muy representados por los negros, cuyas interpretaciones fueron a menudo criticadas por ser especialmente “lascivas” (o lo que esta palabra significase para las mentes decimonónicas). El landó y el toro mata, dos bailes hoy considerados representativos de la música afroperuana, pueden no haber sido exclusivamente formas musicales negras en el siglo XIX, sino, tal y como las fuentes documentales nos indican, bailes plebeyos interpretados por negros y mestizos. En resumen, para fines del siglo, los negros se habían mezclado culturalmente con otras razas de las clases bajas hasta el punto de que su principal medio de expresión musical fueron los bailes y canciones criollas, los que también brindaban la suficiente libertad de interpretación como para satisfacer la estética negra.

Capítulo III

Desarrollos musicales en el siglo XX

Los problemas de investigación que se encuentran al estudiar la música folklórica afroperuana de siglos pasados, para los cuales hay que depender exclusivamente de fuentes documentarias, afortunadamente se ven aliviados para las investigaciones del siglo XX. En este siglo, además de los comentarios de los folkloristas, tenemos a informantes ya de edad mayor que nos pueden dar versiones de primera mano de los desarrollos musicales. El siglo XX fue una época de significativo y creciente interés por el folklore y su preservación; sin este interés se hubiera casi perdido mucha música afroperuana que estaba siendo víctima de las músicas puramente criollas o caribeñas. La filosofía y sicología del criollismo que cristalizó en el siglo pasado continuó siendo el principal determinante en la conformación de los estilos nacionales de la música popular. Antes de continuar examinando la música en sí, quizás deberíamos describir con más detalle el significado del criollismo ya que hasta ahora solamente lo hemos definido como “nacionalismo cultural”. La palabra “criollo” ha tenido muchos significados, y su uso no se limita al Perú sino que se encuentra a lo largo de las Américas. Originalmente, el término se refería a los hijos de los esclavos negros que habían nacido en el Nuevo Mundo; después se aplicó a cualquier persona nacida en las colonias. Más recientemente, “criollo” ha llegado a significar cualquier individuo que siente y practica un nacionalismo cultural o “criollismo”. Sebastián Salazar lo ha definido bien: un criollo, dice, es un “nativo de Lima o, por extensión, de cualquier otra parte de la costa, que vive, piensa y actúa de acuerdo a un conjunto dado de tradiciones y costumbres nacionales, pero sin incluir aquellas tradiciones que son indígenas”¹. Las fiestas de Amancaes, las corridas de toros en la plaza de Acho, las procesiones del muy peruano Señor de los Milagros, la devoción al santo mulato San Martín de Porres, la traviesa diversión del carnaval y, por encima de todo, la jarana y su música son parte integral de la vida criolla en Lima.

En estas nocturnas fiestas criollas bailables el tipo de personalidad que caracteriza al criollo es fácilmente reconocible. El criollo es usualmente un extrovertido que ama la chispa y el buen humor y que pocas veces falla en aprovechar una oportunidad para demostrar su habilidad como orador, filósofo, músico o bailarín. Éste es el personaje que ha perpetuado los muchos géneros poéticos y musicales de la costa peruana. El espíritu criollo de chispa y mofa, e incluso insulto, está presente en muchas de estas formas musicales, y a menudo también se proyecta en el guapeo que acompaña casi todas las performances de música y baile en la jarana.

La jarana no es solamente un pasatiempo nocturno para el criollo sino una verdadera pasión que usualmente empieza alrededor de las once o doce de la noche y continúa hasta el amanecer. Retirarse temprano de una jarana puede ser considerado por algunos anfitriones como un insulto, y ocasionalmente se sabe de puertas que se cierran con llave para que así nadie pueda irse antes del alba y evitar que la jarana termine prematuramente. Hubo un tiempo en que era común que las jaranas duraran varios días e incluso hasta una semana. Una celebración de cumpleaños, por ejemplo, empezaba a la medianoche del día

anterior (la víspera) con el canto de una serenata frente a la ventana o puerta de la persona a ser celebrada, la que devolvería los respetos invitando al grupo a entrar en la casa. Se servía comida y bebida y la jarana comenzaba. La fiesta continuaba hasta el día siguiente, el día del cumpleaños del celebrado. El tercer día de fiesta era llamado la corcova (o joroba) y durante ese día los invitados abrazaban al cumpleañosero y le sobaban la espalda para prevenir que se le curvara o doblara como la de una persona anciana. La recorcova o rejoyoroba se celebraba al cuarto día como una excusa para continuar la fiesta. Si el anfitrión podía aportar la comida y bebida necesarias y los invitados eran particularmente probados jaranistas, la celebración podía continuar hasta el quinto, sexto o séptimo día. El octavo y último día era llamado el octavo y con él concluía la fiesta de cumpleaños en un tono particularmente festivo. Las celebraciones de tal duración son raras hoy en día; la tradición está virtualmente perdida².

La atmósfera del criollismo y la jarana es especialmente jovial y casi familiar en sus relaciones interpersonales. Con frecuencia se usan apodos y a menudo se basan en idiosincrasias personales tales como “Tortuga”, “Conejo”, etc.; o en características físicas como “Gordo”, “Cabezón”, etc.; también en la raza, como “Negro”, “Zambo” (coloquialmente, un negro de raza mezclada), “Chino” (cualquier persona con alguna característica oriental); Cholo (alguien con marcadas características indígenas), etcétera. Un hombre o una mujer de edad pueden ser afectuosamente llamados “tío” o “tía”, y los jóvenes han adoptado la divertida práctica callejera de llamarse uno al otro “cuña’o”, es decir, cuñado o hermano político. Aunque algunos de los apodos puedan ser considerados insultos en otras culturas, aquí no pretenden serlo: en el Perú más bien asumen un aire de afectuosa fraternidad. En las jaranas, a menudo los hombres son mayoría en relación a las mujeres, y todas las edades entre los 20 y los 69 están bien representadas sin que exista ninguna “brecha generacional” aparente.

Esta misma atmósfera agradable y compatible se manifiesta en la manera de beber. Cada grupo de gente en la jarana toma del mismo vaso y la misma botella. El anfitrión o aquel que haya obtenido la botella se sirve primero, pasa la botella a la persona de su izquierda, brinda por su buena salud (¡salud!), bebe del vaso, sacude lo que queda en el fondo y luego lo pasa. Y así, vaso y botella circulan en el grupo casi como un símbolo de unidad. En algunos círculos el negarse a beber es considerado un rechazo a la amistad. Para el hombre, beber se considera una expresión de masculinidad y se espera que se tenga un alto grado de tolerancia al alcohol. Las bebidas preferidas son cerveza —servida en botellas de litro—, ron, pisco (un brandy peruano típico) y a veces vino. Especialmente en la costa norte del Perú se acostumbra también tomar cañazo, un potente licor destilado de la caña de azúcar, así como la chicha, una cerveza indígena de maíz. Una abundante comida típica criolla siempre está presente en las mejores jaranas y puede incluir cebiche (trozos de pescado crudo con cebolla, marinados en jugo de limón), cau cau (papas en cubo y estómago de vaca), seco (pedazos de carne cocida en culantro), arroz con pato o la más típica frejolada.

En contraste con los tonos (fiestas) de aquellos que prefieren el “pop” latino americano, rock y música tropical, las jaranas criollas casi siempre favorecen más la música en vivo que la de los discos. El ensamble preferido consiste en al menos dos guitarras, una que lleva la melodía en las cuerdas altas (punteo) y otra tocando el acompañamiento en acordes y el bajo (bordón), con el acompañamiento rítmico del cajón, una caja de madera con un agujero sonoro en la parte de atrás. A veces también se usan las castañuelas o, en caso de que no estén a disposición, dos cucharas, que golpeadas una contra la otra producen el mismo efecto de las castañuelas. Las jaranas criollas utilizan solamente música nacional, y la forma musical que ha dominado el siglo XX es el vals (valse) criollo. Como mencionamos anteriormente, la versión criolla del vals es muy distinta de la europea, usa un ritmo más sincopado, pasos más cortos y mayor movimiento de caderas. La marinera -y también el tondero en el norte- se reserva para el final de la jarana cuando la atmósfera está suficientemente picada como para ofrecer las condiciones necesarias para ejecutar el baile nacional. La polca y, a principios de siglo, la mazurca y el tango, fueron también recibidas con entusiasmo, pero el vals continúa siendo la música más apreciada.

Los negros usaron la jarana como el medio principal para expresar su estética musical. El criollismo refleja también su psicología de grupo, y la música criolla reemplazó gradualmente, hasta hace muy poco, muchas de las formas tradicionalmente ejecutadas por los negros. Generaciones de mezcla racial con mestizos y participación compartida en festividades criollas erradicaron muchas de las distinciones culturales entre ambos grupos, y los negros aún están considerados entre los mejores intérpretes de la música nacional. Muchas de las formas musicales asociadas con los negros, llamada música negroide, fueron cayendo en desuso hacia finales del siglo XIX; en las primeras décadas del siglo XX solamente unas cuantas familias de músicos negros en Lima estaban aún familiarizados con la mayoría de las formas. Como mencionamos en un capítulo anterior, las formas musicales afroperuanas de los siglos XIX y XX son distintas a las músicas puramente africanas: la gran mayoría está basada en viejas estructuras musicales y poéticas españolas pero con diferentes niveles de influencia africana, particularmente en el ritmo, el uso de instrumentos de percusión y el estilo de interpretación. Las fuentes históricas señalan que los mestizos de clase baja también ejecutaron muchas de las formas musicales del siglo XIX que todavía hoy están asociadas con la raíz afroperuana, tales como el toro mata, el landó o la danza. La décima, la cumanana y la marinera descritas por algunos folkloristas como representativas de la tradición musical negra, son todavía presentadas en igual o mayor medida por la población mestiza. Aquí se puede ver lo delgada que es a veces la línea que separa la música negra de la criolla.

Puede que en los siglos XIX y XX existieran formas musicales afroperuanas y criollas de las que nada sabemos. Un informante habló de la existencia de un baile de finales de la década de 1920 llamado “la cucacha”, que iba acompañado por una canción llamada “canto del gato y la gata” que era tocada por los negros de Zaña, donde la mujer era el ratón y el hombre el gato. En la hacienda de Arona en Cañete se danzaban la “culebra” y la “marinola”³. Poco, si acaso algo, se ha escrito sobre estos bailes. A pesar de que la gente del campo tiende a conservar más las tradiciones que los habitantes de las ciudades, muchos de los folkloristas del siglo XX se han concentrado en las culturas de las principales ciudades o de las ciudades de la sierra, de tal modo que poco se conoce acerca de la música rural de los negros. Por este motivo, muchos de los bailes populares de fines del XIX o de los inicios del XX han permanecido indocumentados. Para cuando los antropólogos y folkloristas llegaron a tener a su disposición técnicas de investigación de campo más modernas, la música rural, que quizás llevaba dos o tres décadas de retraso respecto a las tendencias musicales en las ciudades, ya había sido influenciada por la radio y posteriormente por la televisión.

Los bailes de diablos que usan máscaras se encuentran con variantes en todo el Perú y casi toda la América española, bailados por negros, mestizos e indígenas. En Lima el son de los diablos, interpretado casi exclusivamente por los negros, fue una de las más famosas tradiciones musicales destinada a desaparecer. Las cuadrillas de diablos que en el pasado habían bailado en los autos de la procesión del Corpus Christi, se encontraban en el contexto del carnaval durante las primeras décadas del siglo XX. Los grupos estaban compuestos por ocho o diez negros con disfraces de diablos, guiados por un “diablo mayor” enmascarado que llevaba un látigo con el que dirigía a los otros diablos. Acompañados de arpa o guitarra, cajita y quijada de burro, estos personajes de los infiernos danzaban en las esquinas callejeras para gran entretenimiento de los espectadores. El último gran bailarín de son de los diablos en Lima fue el negro Francisco Andrade, conocido como “Churrasco” o “Ñó Bisté”, quien interpretaba el rol de “diablo mayor”. Poco después de su muerte desapareció la tradición y la última cuadrilla que alegró los carnavales de Lima lo hizo en 1930.

Solamente los negros de más edad recuerdan haber visto algunas otras formas. El alcatraz, un novedoso baile de parejas con antorcha o vela, y el ungá o ingá, en el que los participantes se turnaban para bailar con un gran muñeco, fueron bailados en Lima y Cañete hasta las primeras décadas del siglo y luego desaparecieron; ambas formas han sido recientemente revividas por grupos comerciales de escenario. Un destino similar tuvieron el toro mata y la zamba-landó, que llegaron a la cima de su popularidad a

mediados del siglo XIX. Solamente los negros de la hacienda cooperativa El Guayabo de Chíncha ejecutan todavía una versión de estas dos danzas; en Lima, donde la zamba-landó fue popular en el siglo XIX, los más viejos informantes sabían del baile pero nunca lo habían visto en jaranas. De las formas poéticas y musicales ejecutadas en competencia, el amor fino prácticamente ha desaparecido. Augusto Ascuez (nacido en 1892) y unos cuantos cantores a los que él enseñó, incluyendo Luciano Huambachano y Augusto González, son quizás los únicos intérpretes que permanecen vivos. Las cumananas de Piura, vinculadas a la pavada de Chile y Argentina, son todavía representadas, al igual que la décima, una forma poética española basada en versos de diez líneas; ambas formas musicales no disfrutaron de la misma popularidad que tuvieron en el pasado.

Por lo tanto, la música de la población negra de la costa en la primera mitad del siglo XX parece haber descuidado progresivamente los viejos géneros musicales asociados con los negros para favorecer las formas criollas, representativas de todas las razas de la costa peruana. Los géneros criollos que dominaron el siglo XX son el tondero, la marinera norteña, el vals norteño y el pasillo en la costa norte; y la marinera limeña, la resbalosa, el vals, y hasta cierto punto, la polka en la costa sur. Durante las primeras décadas del siglo XX los compositores negros mostraron poco interés en crear nuevas canciones afroperuanas que siguieran la tradición de sus ancestros. Los compositores negros más destacados tales como Mañuco Covarrubias (1895-1975), Braulio Sancho Dávila (fallecido en 1920) y Samuel Joya (1905-1947) son conocidos principalmente como compositores de vales. Manuel Quintana (1880-1959) fue un compositor de marineras. De la misma manera, los negros que fueron maestros de baile no dedicaron todo su tiempo únicamente a los bailes negros sino que también se ocuparon de enseñar los bailes de moda de la época. Bartola Sancho Dávila (nacida en 1883) enseñó la marinera a las jóvenes señoritas de Lima; y el renombrado bailarín y maestro de baile, el negro Roberto Cox, enseñó bailes de salón como el tango, el *one-two*, el *shimmy*, el *boston* y el *camel* durante las primeras décadas del siglo XX, e incluso tuvo actuaciones en Europa. Solamente unas pocas familias musicales como los Vásquez, Ascuez Villanueva, Sancho Dávila y la familia Soto en Cañete conservaron las tradiciones vivas, convirtiéndose eventualmente en los principales informantes de las recopilaciones de canciones y bailes negros tradicionales. Tras la reciente popularidad de las viejas formas afroperuanas, los compositores han comenzado otra vez a producir nuevas canciones de estos géneros, y las academias de bailes folklóricos y conjuntos folklóricos están tratando de incorporar coreografías afroperuanas. Por lo tanto, si la generación de afroperuanos de hoy está familiarizada con formas tales como el landó, el toro mata, el alcatraz y el ingá, ello puede ser atribuido al renacimiento del interés en estas formas inspirado por los recientes estudios folklóricos, los conjuntos folk y la popularización llevada a cabo por los medios de comunicación más que a una tradición a nivel de las raíces.

Como dijimos anteriormente, la marinera es una forma criolla que, aunque surgida en Lima, tiene muchas variantes a lo largo de la costa y la sierra, tal y como su ancestro, la zamacueca. Algunos autores, principalmente Romero y Santa Cruz, han llevado a muchos a creer que la marinera y la zamacueca son esencialmente formas afroperuanas, lo cual es una premisa con poco fundamento. A pesar de que los negros fueron sus más fervientes practicantes, las fuentes históricas de la zamacueca están llenas de descripciones de cholos, mestizos de clase alta e incluso blancos bailando el baile nacional, por no mencionar que la estructura musical y poética de la zamacueca y la marinera son de comprobado origen español. Tanto las entrevistas con informantes como los comentarios de los analistas de la música del siglo XX revelan que entre los grandes intérpretes de la marinera en el siglo XX han habido mestizos y criollos blancos, tales como el dúo vocal Montes y Manrique, y los bailarines Pepe Ezeta (Rey de la Marinera) y Abelardo Requena, compartiendo fama con grandes intérpretes negros como Bartola Sancho Dávila. Sin embargo, era peculiar de los negros el uso ocasional de la marinera como una competencia vocal sin baile en la que numerosas reglas poéticas y musicales probaban el talento y la memoria de los cantores. Puesta de esta manera, la marinera es llamada “marinera de contrapunto”, “jarana” o “palmero”.

La décima fue y es interpretada por negros, mestizos y criollos blancos, particularmente en los departamentos de Piura, Lambayeque, Lima e Ica. Presentada como un monólogo o competencia (desafío), puede ser recitada o cantada en un estilo declamatorio con o sin acompañamiento de guitarra (socavón o socabón). Si uno o más intérpretes de décimas participan en una jarana, un recitado es a menudo bien recibido mientras los guitarristas y cantantes descansan. Como la marinera cuando se toca en competencia, la décima requiere gran conocimiento de la forma poética, una excelente memoria, un extenso repertorio y habilidad para improvisar. Los decimistas generalmente ponían por escrito su repertorio —incluyendo las décimas propias— en *cuadernos* que han probado ser de gran valor para los especialistas que estudian la literatura folk. A veces el mejor decimista de algún lugar retaba al campeón de otra localidad para determinar quién era el mejor. Manuel Acosta Ojeda recuerda haber visto tal encuentro entre dos maestros negros: los dos contrincantes estaban tan parejos que la competencia duró tres días; un competidor comía y bebía mientras el otro recitaba a su turno. Ocasionalmente en estos eventos, después de muchas horas de intensa rivalidad, los contrincantes se molestaban y podían incluso introducir insultos vulgares en sus improvisaciones, dando como resultado inevitable un encuentro a trompadas. Los mejores intérpretes de décimas fueron a menudo los mismos cantantes de marinera, y hacia el comienzo del siglo XX se encuentran artistas tan renombrados como Pío Zuparo, Higinio Quintana, Mateo Sancho Dávila, Justo Olivares y Santiago Villanueva, considerados entre los mejores de su tiempo⁴.

Especialmente a partir de la década de 1920 solían formarse grupos musicales de mestizos y/o negros sobre la base de dúos, presentándose en las jaranas y en escenarios. Entre los más renombrados dúos de aquella época estuvieron los de Jorge Costa y Angel Monteverde, Luciano Huambachano y César Pizarro, Elías y Augusto Ascuez, Manuel Quintana y Braulio Sancho Dávila, y Jesús Pacheco y el “Chino” Angel Pérez. Algunos cantantes de música criolla, notablemente Manuel Quintana, no solo cantaban valeses, polkas y marineras, sino que también aparecían en zarzuelas. De esta manera, y sin sorpresa alguna, muchos versos de la zarzuela encontraron su camino hacia los textos de marineras y resbalosas.

En los barrios o vecindarios de mayor concentración negra existían grupos más o menos establecidos de música, algunos de los cuales adquirieron considerable fama. El grupo de la calle del Sauce (cerca del actual Jr. Azángaro) estaba formado por Manuel “Mañuco” Covarrubias (voz y guitarra), Miguel Isusqui (voz y guitarra), Agustín Falla (voz) y “Membrillo” Mendiola (voz). En el barrio del Rímac, el grupo de Malambo llamado “Abajo el puente” estaba formado por Augusto y Elías Ascuez, Alejandro Sáez, Víctor Regalado (cajón) y algunas veces Miguel Almenerio (laúd y bandurria). En algunas ocasiones los hermanos Ascuez tocaban con Francisco Monserrate (cajón), Aristides Ramírez, Pancho Agüero y Manuel Concha. En los Barrios Altos, alrededor de Cinco Esquinas, se formó otro grupo con Samuel Márquez (primera voz), Pancho Ballesteros “Cañería” (segunda voz y guitarra), “Gancho” Víctor Arciniega (cajón y voz) y Pancho Estrada (laúd). Este fue uno de los últimos grupos que continuó usando el laúd, un instrumento que fue gradualmente reemplazado por una segunda guitarra. Márquez deseaba formar un sólido repertorio de valeses, polkas, marineras, resbalosas, tonderos y viejas canciones negras, y en 1936 promovió a su grupo bajo el nuevo nombre de “Ricardo Palma” en una presentación teatral llamada “Del 96 al 36”. Mucha de la música afroperuana ya se había perdido para entonces y solo sobrevivían fragmentos de estribillos. Márquez, compositor e intérprete, hizo arreglos basados en estos pedazos que sobrevivieron de canciones afroperuanas tradicionales, incluyendo los hoy famosos “A la Molina”, “Don Antonio Mina” y “Pobre Miguel”. El grupo Ricardo Palma continuó disfrutando de la popularidad durante las siguientes dos décadas, tocando en jaranas e introduciendo el folklore negro incluso en las casas de los ricos. Entre 1951 y 1953, años en que Márquez estuvo enfermo, Juan Criado cantó con ellos y en 1954 Eduardo Andrade se convirtió en la primera voz y segunda guitarra. Este fue el primer grupo musical organizado que incluyó música negra como parte de su repertorio regular, y Arciniega también innovó en el uso del cajón como acompañamiento rítmico del vals.

El primer intento de hacer un programa completo de música afroperuana en el escenario se consiguió gracias a los esfuerzos del Dr. José Durand. Aunque criollo blanco, Durand venía de una familia que tradicionalmente tuvo interés en la música y la cultura negra y frecuentó las jaranas donde los más destacados músicos negros tocaban y cantaban. El núcleo de su grupo consistió en un principio en Lito González, Humberto Samamé y Ricardo Ramírez, con el apoyo adicional del guitarrista Roberto Arce, el cajonero Reynaldo Barrenechea “Canano” y el cantante principal Juan Criado. Criado, otro criollo blanco, era un futbolista del Universitario de Deportes que se aficionó a la cultura afroperuana a través de sus colegas negros del equipo y probablemente aprendió algo del estilo vocal de la música negra durante los años que cantó con el grupo Ricardo Palma. El grupo de Durand empezó a recibir pedidos para tocar en jaranas y hacer presentaciones públicas; incluso tuvo la oportunidad de presentarse en la radio y hacer un disco con la compañía Sono Radio. Pero la gran meta de Durand fue llevar el folklore afroperuano al escenario público. Fueron muchos meses entrevistando a viejos negros que supieran algo acerca de la tradición musical negra y buscando bailarines y músicos negros. El resultado fue la adición al grupo de Porfirio Vásquez (1902-1971) y familia, los bailarines Mendoza Reyes y Gabriel Alvarado, Ronaldo Campos, los hermanos Carlos, Enrique y Orlando Soto, y otros más. Estos músicos y bailarines se juntaron bajo la dirección general de José Durand para formar un grupo de unos treinta y cinco miembros llamado “La Cuadrilla Morena de Pancho Fierro” que hizo su debut en el teatro Municipal de Lima en el verano de 1956. Samuel Márquez, uno de los últimos en entrar al grupo, fue responsable de los arreglos musicales. Esta presentación en el teatro Municipal fue de histórica importancia ya que marcó el principio de las compañías organizadas de músicos y bailarines afroperuanos que darían forma a la evolución de lo que sería la música negra en el futuro. El programa de ese primer concierto incluyó la presentación del “son de los diablos” bailado por diez diablos y un “diablo mayor”. “Manucho” Manuel Mugarra y Pedro Torres, los únicos miembros sobrevivientes de la última cuadrilla de diablos que había bailado en los carnavales de Lima, ayudaron en la coreografía. Mugarra le enseñó también a Vicente “Coco” Vásquez a tocar la cajita para las actuaciones. Otras selecciones en el programa incluyeron “En el cañaval” y “A la Molina no voy más”, arregladas por Márquez y Ballesteros y cantadas por Criado; y el “toro-mata”, compuesto por Jorge Costa en honor a los toreros negros de Lima.

Problemas internos y una posterior gira de conciertos a Chile que no llegó a tener los triunfos esperados fueron las causas para la eventual desintegración del grupo. Cerca de unas veinte personas que habían tenido alguna relación con el grupo original Pancho Fierro, incluyendo a Nicomedes Santa Cruz, Mario Lobatón y otros, se reagruparon bajo una nueva dirección con el nombre de “Gente Morena”, pero esta compañía tampoco siguió adelante. Aunque estas primeras compañías de baile parecieran un fracaso debido a su corta existencia, desde otro punto de vista fueron un gran éxito ya que despertaron considerable interés en una tradición musical que estaba desapareciendo y acerca de la cual muchos peruanos sabían muy poco; también sirvieron como punto de partida para la carrera musical de muchos artistas negros después famosos.

Inspirándose en estos primeros intentos de popularizar la música afroperuana, pequeñas bandas de músicos y bailarines crearon “shows” de música negra estilizada, ofreciendo actuaciones en la Plaza de Acho, en clubes nocturnos o en la televisión y la radio. A fines de los años cincuenta Nicomedes Santa Cruz organizó un nuevo grupo formado principalmente por los artistas que Durand había descubierto. Santa Cruz, conocido en un principio como decimista, también había empezado su carrera pública en asociación con el grupo Pancho Fierro. En 1959 su grupo “Cumanana” grabó su primer álbum, dando a Santa Cruz reconocimiento como líder en la promoción del folklore afroperuano. Victoria Santa Cruz, hermana de Nicomedes, formó en 1973 el Conjunto Nacional de Folklore auspiciado por el Instituto Nacional de Cultura, la oficina cultural del Ministerio de Educación. Diseñado para familiarizar al público con la música y bailes de todo el Perú, incluyendo la música negra de la costa, la compañía fue creciendo en los siguientes años hasta incluir más de cuarenta y cinco bailarines y quince músicos, numerosos coreógrafos y el equipo técnico necesario para presentar conciertos semanales en Lima y, ocasionalmente, giras por diversas partes del mundo.

Varios músicos y bailarines dejaron los grupos de los Santa Cruz y formaron “Perú Negro”, probablemente el grupo afroperuano más famoso y popular hoy en día. A diferencia del Conjunto Nacional que presenta tanto música andina como costeña, Perú Negro, dirigido por Ronaldo Campos, de Cañete, se especializa únicamente en música negra. Ahora el grupo tiene varios discos de larga duración y ha ofrecido numerosos conciertos en el Perú y países extranjeros. Aunque Perú Negro y el Conjunto Nacional son los grupos que cuentan con mayor publicidad, existen numerosas compañías, incluyendo “Frejoles Negros”, “Sol del Perú” y otras. Incluso algunos de los pequeños pueblos de la costa en los que existe una mayor concentración de población negra pueden presumir de tener sus propios grupos de bailes negros, como Chinchá Baja, Chinchá Alta y Cañete donde, por coincidencia, los tres grupos eran dirigidos por mestizos en el momento de mis visitas en 1975-76. Otros grupos tienen empleos en locales nocturnos para turistas en Lima o en programas folklóricos en la televisión.

Como sucede a menudo con cualquier música folk llevada al escenario, estos grupos tienden a presentar una versión altamente estilizada de la música afroperuana. Victoria Santa Cruz, quien estudió teatro en París, presenta incluso escenas de negros de la vieja Lima, tales como el “Carnaval Limeño”, que se acercan más a las escenas de la zarzuela que a las del folklore. En su deseo de regresar a las raíces culturales negras, muchos líderes de los grupos de folklore afroperuano han recurrido a su propia inventiva para brindar coreografías que ya habían desaparecido, y a menudo parecen impregnar sus improvisaciones con elementos adicionales de “africanidad”, para hacer sus presentaciones más “exóticas”.

Comentando la presentación del Conjunto Nacional en París en 1974, un crítico francés escribió —sin que nos sorprenda mucho— en *Le Monde* que los bailes afroperuanos ahí presentados parecían ser más representativos del África que del Perú. Más sorprendente aún es escuchar la hoy muy conocida zamacueca compuesta por Victoria Santa Cruz, “Ven a mi encuentro”; imitando a muchos grupos africanos, la introducción instrumental de dicha zamacueca comienza con el pulso rítmico básico tocado en un cencerro con un palo, seguido por la entrada del resto de los instrumentos. El ritmo del cencerro se acerca más al landó que a la zamacueca, que, según todas las fuentes revelan, es prácticamente idéntica a la marinera. Lo que es más, los informantes negros de más edad en el Perú han confirmado que para ellos los “cencerros son para ponerlos alrededor del cuello de las vacas, no para tocar música”. Las fuentes escritas no han presentado evidencias conocidas que demuestren que el cencerro, muy usado en la música afrocaribeña, fuera alguna vez usado en la música afroperuana tradicional, aunque en el hatajo de negritos se usa un idiófono parecido, una campana de mano con un badajo interior. Augusto Ascuez, maestro de la marinera, ha criticado también la “africanización” de las coreografías de la zamacueca, la que don Augusto nos asegura fue la misma que la marinera de hoy. Perú Negro y otros grupos han introducido también instrumentos populares caribeños, las tumbas, quintos y bongós de la música tropical, utilizándolos en lugar del membranófono tradicional afroperuano, hecho con una botija de barro, que ahora ya está en desuso. Quizás estas innovaciones son comprensibles si consideramos que las investigaciones serias sobre la herencia musical afroperuana apenas acaban de comenzar y que muchas de las coreografías y canciones han desaparecido o están incompletas. Muchos grupos aún no utilizan todo el folklore afroperuano disponible y prefieren improvisar músicas que suenen más africanas, exóticas y “folklóricas”. Algunos grupos incluso inventan danzas a su antojo que no tienen raíces en la tradición y a las que les dan nombres exóticos que sugieren formas bailables de origen directamente africano. Con la excepción de la música de los esclavos bozales recién inmigrados del África en siglos pasados, mucha de la música afroperuana no sonó particularmente africana, ya que a menudo estuvo basada en la música y estructuras poéticas españolas y utilizó instrumentos de cuerda españoles. La música tropical, especialmente la salsa, la guaracha y la cumbia han sido muy populares en el Perú durante muchos años, y quizás el uso de instrumentos caribeños y arreglos africanizados en los conciertos afroperuanos de escenario pueden ser atribuidos, al menos en parte, a un deseo de popularizar la música para agradar al público y garantizar las ventas. Por ende, varias formas musicales africano-peruanas que alguna vez fueron tocadas como parte integral del estilo de vida de los negros, se han visto reducidas a un “show” folklórico en el que su función principal es entretener a la audiencia.

El resurgimiento de la práctica de la música afroperuana puede ser atribuido a varios factores. En primer lugar, el avance de los estudios folklóricos, de la antropología y de la etnomusicología ha estimulado un nuevo interés en -e influenciado actitudes hacia- otras culturas del mundo. Aunque la guerra mundial en contra del prejuicio y la injusticia social aún está lejos de concluir, nuestra época ha sido, no obstante, una de constante incremento del sentir humanitario y de la tolerancia hacia otras razas, y mucho del etnocentrismo del mundo occidental está siendo reemplazado por un deseo de experimentar nuevos espacios en la música. El interés en la música afroperuana no ha estado limitado solamente a los negros, y las fuentes históricas indican que los mestizos e indígenas a menudo tomaron parte en las reuniones sociales de los negros. En el siglo XX los blancos de clase alta, llamados “señoritos”, a menudo acudían a las jaranas de las clases bajas, donde predominaban algunas formas de la música criolla como el vals, la polca y la marinera aunque a veces también se tocaban formas musicales afroperuanas como el festejo o el ingá. Estos señoritos eran admiradores de la cultura costeña y tuvieron parte activa en las jaranas criollas. Nicomedes Santa Cruz ha afirmado que los señoritos mismos se invitaban a las jaranas de los negros de las clases bajas. También dice que los negros, contentos de que su música fuera aceptada por los blancos y de que el señorito incluso participara en el canto, baile o ejecución instrumental, podían falsamente alabar tal performance ya que era el señorito quien solía traer licor a la fiesta⁵. Esto parece ser una generalización subjetiva nacida de la errónea creencia de que solamente las personas de raza negra pueden desarrollar un sentido superior del ritmo y del movimiento del baile, cuando en realidad se trata de algo cultural y personal más que de un logro racial. Informantes de Chíncha elogiaban a un joven de cabello rubio que había crecido con varios amigos negros como uno de los mejores intérpretes de bailes afroperuanos de la zona; y un viejo informante de San Luis de Cañete recuerda a un bailarín blanco de su juventud que bailaba como si tuviera “alma de negro” para la música. Muchos blancos y mestizos se encuentran entre los más destacados estudiosos, intérpretes, compositores y arreglistas de música negra: Fernando Romero, uno de los principales académicos dedicados al estudio de la cultura afroperuana; Fernando Soria, compositor de la famosa canción negra “Cañaveral”; Filomeno Ormeño (1889-¿?), compositor y arreglista de la versión moderna del “Son de los Diablos” y “Congorito”; Juan Criado, compositor y arreglista considerado como uno de los más destacados intérpretes de canciones afroperuanas; Alicia Maguiña, estudiosa e intérprete de música criolla y negra, y alumna de Manuel Quintana; el Dr. José Durand, académico, estudioso, cajonero y director de grupos afroperuanos; Rosa Mercedes Ayarza, recopiladora de música criolla y negra, arreglista y compositora de marineras; y la lista puede continuar. Obviamente los principales impulsores de la tradición son los mismos negros, muchos de los cuales han estado entre los más destacados intérpretes y compositores, pero esta corta relación muestra que también individuos de otras razas estuvieron involucrados en la práctica, preservación e investigación de la música afroperuana.

Volviendo al tema que tratamos, el segundo factor que ha contribuido al renacimiento de la música afroperuana es la popularidad de otras músicas afroamericanas, especialmente la música caribeña tropical y el jazz y blues de los Estados Unidos. El rock norteamericano, influenciado considerablemente por la tradición musical negra de los Estados Unidos, ha ganado fama mundial. Los peruanos son concientes de que su música también tiene un gran valor y los principales grupos no han defraudado a la hora de presentarla a otros países del mundo.

Impulsada por la lucha social de los negros y la búsqueda de identidad que ya era evidente en numerosas naciones, los negros peruanos también han cambiado en su auto imagen. Si una vez trataron de ocultar su origen étnico y su color, los negros están mostrando ahora mayor orgullo por su propio origen, hasta el extremo de que algunos jóvenes negros en las grandes ciudades han adoptado también modas “afro” en el vestir y en el peinado. Los mismos sentimientos de nacionalismo y criollismo que nutrieron otras músicas de la herencia costeña peruana promovieron también la música afroperuana, difundiéndola a través de artículos didácticos en los periódicos, presentaciones en radio y televisión, e incluso arreglos orquestales para aquellos que prefieren la música en otros medios.

Se conoce relativamente poco del estatus social y económico del compositor e intérprete negro antes del siglo XX. Aunque sus talentos probablemente le hicieron ganar un cierto grado de prestigio social, es posible que sus ingresos económicos no fueran muy altos. En muchos de los casos su profesión musical era solamente un suplemento de otro empleo. La carrera musical de Augusto Ascuez Villanueva⁶, un renombrado cantante negro de la primera mitad del siglo XX, es típica de muchos de su época. Nacido un 7 de octubre de 1892 en Malambo, el cuarto hijo de una familia de siete, don Augusto terminó el colegio a los 18 años y empezó a trabajar como albañil, llegando a ser maestro de obras. Su trabajo a veces le permitía viajar fuera de Lima, incluyendo Chancay y Huaral, donde conoció al distinguido músico negro don Porfirio Vásquez. Muchos de los colaboradores en el trabajo de Ascuez fueron cantantes o guitarristas dispuestos a trabajar horas extras durante la semana para tener los sábados libres para la jarana. Hacia 1918 las haciendas y restaurantes contrataban a don Augusto, con sus hermanos y su grupo, lo que les daba un ingreso adicional. Poco después, él y su hermano Elías adquirieron fama e incluso llegaron a cantar en radio y televisión, en clubes, en el Teatro Municipal, el Teatro Segura y la Plaza de Acho. Él y otros colegas llegaron también a grabar varios discos de larga duración. Aunque considerado como el último gran cantante de la marinera y un distinguido artista criollo, no posee riqueza material que lo demuestre. Manuel Quintana, uno de los principales compositores y cantores negros de su época, murió en la pobreza. Aunque las condiciones han mejorado considerablemente durante la segunda mitad del siglo XX como resultado del incremento de la comercialización de la música, la vida del músico y del compositor en el Perú, especialmente la de aquellos asociados con la música nacional, es particularmente difícil. Los locales nocturnos pagan un salario muy bajo al músico profesional en comparación con las ganancias totales de los dueños; y las compañías de discos, interesadas principalmente en la música importada más comercializable, a menudo solo le dan al artista criollo y al compositor una pequeña propina. Parte del problema es también que los grupos sociales de menores ingresos -que son los que apoyan con más vigor la música nacional-, no pueden adquirir regularmente grabaciones o equipos de sonido caros. Dado que la mayoría de músicos criollos aprende de oído y no sabe leer música, hay relativamente pocas marineras y aún menos música afroperuana disponible en partituras, lo que no brinda ingreso alguno al compositor. El vals criollo es la única música nacional que tiene un mercado asegurado en la costa peruana y que comparte con música foránea como la salsa, la guaracha, la cumbia, la balada, el bolero y el rock, géneros que resumen los gustos musicales de la juventud y las clases altas, y que representan el mercado principal de consumidores de discos y que forman la mayor parte de la audiencia en los conciertos. Por lo tanto, si un artista o compositor desea prosperar, debe conformarse con la música que vende mejor. Como resultado, los artistas y compositores de música andina, tales como huaynos, mulizas y yaravís, o de mucho de la música costeña, como marineras y festejos, solamente pueden tener esperanzas de recibir un pequeño pago en comparación con el que reciben quienes hacen música foránea.

La Asociación Peruana de Autores y Compositores (APDAYC) se formó en 1952 para proteger los derechos de los autores y compositores. Sin embargo, algunos compositores sintieron que los compositores más prolíficos y populares estaban sacando excesivo provecho de la institución y que APDAYC estaba ignorando la promoción de la música andina y otras músicas nacionales; por ello, en 1960 se formó la Sociedad de Autores y Compositores Peruanos (SAYCOPE) como respuesta alternativa. Estas sociedades, como la norteamericana ASCAP, recolectan una cuota de orquestas, radios, televisión, restaurantes y clubes por usar la música de los compositores que pertenecen a tal sociedad, proveyéndoles con ciertos ingresos. Más recientemente se formó la Asociación Nacional de Trabajadores del Arte (ANTA), un sindicato de artistas cuyo éxito está aún por verse.

Un gran problema que existe no solo en el Perú sino en la mayoría de los países es el plagio de música y letras de canciones. Se sabe de algunos compositores que se han apropiado de todo o parte de la música y textos de autores todavía desconocidos o de extranjeros, y que han registrado dichas composiciones a su nombre. Muchos compositores aficionados no conocen sus derechos bajo la ley peruana 13714 y según conclusiones arrojadas por el primer Seminario Nacional de Derechos de Autor

en junio de 1976, muchas de las leyes necesitan ser revisadas. También se sabe que “folkloristas” sin escrúpulos han viajado hasta remotos pueblos de la sierra o de la costa recopilando canciones folk o décimas que luego han reclamado como composiciones propias. Con el resurgimiento del interés por la música afroperuana, unos cuantos artistas negros han recopilado también viejas canciones negras que sus padres o abuelos recordaban, arreglando la música o el texto para complacer el gusto moderno y presentándolas como creaciones originales suyas. Aparentemente, algunos no consideran que esto sea particularmente poco ético sino representativo de la “viveza criolla”. Sin embargo esto representa un problema tanto para el etnomusicólogo como para aquellos que crean folklore ya que a veces resulta difícil determinar cuáles canciones son estilizaciones basadas en una tradición que quizás data de los siglos XVIII o XIX, y cuáles son composiciones nuevas. Además, los folkloristas están empezando a experimentar dificultades con los cantantes-informantes que rehúsan cantar las viejas versiones que conocen, recelosos de que la motivación del recopilador sea la explotación. Y por eso, muchos de los que se llaman “folkloristas”, como lobos disfrazados de cordero, están frustrando los intentos de estudiosos serios para reconstruir el ya empobrecido repertorio de canciones y bailes afroperuanos tradicionales.

Sin embargo, otros investigadores académicos han estudiado la tradición musical negra, trabajando de forma altruista con poca o ninguna recompensa; les estamos profundamente agradecidos por esbozar las bases de la investigación musical afroperuana. Una de las primeras personas que recopiló canciones folklóricas fue la famosa pianista limeña Rosa Mercedes Ayarza (1881-1969) quien transcribió numerosas marineras y pregones, aunque, desafortunadamente, muchos de sus manuscritos son estilizaciones influenciadas por la zarzuela más que precisos facsímiles. En la década de 1940 Fernando Romero comenzó a investigar la influencia africana en la música de la costa peruana; y muchos otros, incluyendo a Fernando Assunção, José Mejía Baca, Abraham y Felipe Arias Larreta, Arturo Jiménez Borja, Carlos Vega y José Durand han investigado muchas facetas de las culturas criollas y negras de la costa (ver bibliografía). Más recientemente Nicomedes Santa Cruz se ha convertido quizás en el folklorista afroperuano más renombrado y quien ha continuado construyendo las bases de la investigación hechas por estudiosos antes que él. Aunque Santa Cruz tiende a exagerar el alcance de la influencia africana en la música de la costa y muchas de sus teorías son discutibles, no hay duda de que ningún otro folklorista durante la década de 1960 se dedicó tan personalmente a la promoción de la cultura afroperuana de la manera en que él lo hizo.

A pesar de las contrariedades producidas especialmente por los géneros modernos populares de música foránea que han atentado contra la preservación de la música nacional, esta última ha sobrevivido y se ha perpetuado debido -como siempre- a los grupos con menores ingresos y, particularmente, por medio de la jarana criolla, la cual continúa siendo el principal guardián de lo nacional.

Hacia finales del siglo XIX, o quizás un poco antes, comenzó la formación de las peñas, clubes o fraternidades de criollos, generalmente músicos y compositores, que se reunían de forma regular para jaranear y tocar música criolla. Una de las primeras peñas a la cual se le hizo mucha propaganda fue la famosa “Palizada”, que comenzó hacia 1895 con un grupo de criollos del pasado muy recordados hoy en día; este grupo incluía al “Cojo” Soria, al Coronel Augusto Paz, Pepe Ezeta, Alejandro Ayarza (hermano de Rosa Mercedes) y otros. Muchos de ellos llegaron a ser renombrados compositores de valeses y polcas. Esta primera Peña Criolla es en parte recordada con nostalgia y en parte criticada por su falta de escrúpulos y por el hábito de zamparse frescamente en las fiestas a las que no habían sido invitados. Sin embargo, las peñas tradicionales generalmente son más del estilo de los centros musicales criollos, en los que el ingreso está generalmente limitado a los socios y sus invitados. Cualquier persona con alguna habilidad musical puede cantar o tocar, aunque los músicos considerados más talentosos son los que usualmente dominan. Comida y bebida se ponen en venta en la Peña, y en algunas incluso se cobra una entrada por asistir o cuotas mensuales. Inspirándose en la renovada popularidad de las viejas músicas afroperuanas, algunas peñas y centros musicales en Lima han dado espacio para la representación ocasional del alcatraz, ingá, festejo y otras músicas negras, en el caso de que haya alguien disponible para enseñar a los asistentes a

bailar dichos bailes. Así, la peña ha demostrado ser una gran ayuda en la promoción de la música nacional ya que brinda la oportunidad de aprender y ejecutar. Más recientemente, ciertos restaurantes nocturnos comerciales con intérpretes profesionales de música criolla y afroperuana estilizada han adoptado también el nombre de “peña” para cubrir las demandas de los sectores de la clase alta y de los turistas. A diferencia de las peñas tradicionales, en estas últimas se paga a los artistas y generalmente no se le da al público la oportunidad de participar activamente en la música.

Las fiestas de Amancaes fueron en algún momento las celebraciones públicas más importantes que promovieron la música nacional en Lima, y muchos artistas negros de renombre de la primera mitad del siglo XX tomaron parte en los concursos de marinera que allí tenían lugar durante la década de 1920. Aunque las fiestas de Amancaes han dejado de celebrarse, los “concursos de marinera” todavía se llevan a cabo en Trujillo en el mes de enero y en Lima en agosto; los participantes son clasificados de acuerdo a su edad y a la variedad regional de la marinera que bailan. Radio Nacional del Perú ha apoyado tradicionalmente la música nacional y también ha organizado concursos de música criolla. El Festival Negroide de Cañete de agosto fue diseñado para promover todas las músicas afroperuanas y otorga premios a las mejores bailarinas, cantantes y compositores.

Las oficinas del gobierno tampoco han fallado en apoyar la promoción de la música criolla y afroperuana, reclamando un cierto porcentaje de la programación de radio y televisión para incluir música nacional en las mismas. Las películas documentales que anteceden la proyección de las películas principales en los cines a menudo tienen temas nacionales y ocasionalmente se centran en la cultura y la música criolla y afroperuana. El Instituto Nacional de Cultura ha creado varias oficinas para promover la música folklórica, incluyendo el Conjunto Nacional de Folklore mencionado anteriormente, la Oficina de Música y Danza que investiga todas las facetas de la música peruana, incluyendo lo afroperuano y lo criollo; y la Escuela Nacional de Arte Folkórico donde, conjuntamente con varias academias privadas, se enseñan cursos prácticos de música folk. El nuevo sistema educativo del Ministerio de Educación ofrece amplias oportunidades a los niños de escuelas públicas para descubrir la riqueza de su propia herencia cultural, y la Pontificia Universidad Católica y la Universidad Nacional Mayor de San Marcos ofrecen ahora cursos de etnomusicología.

En conclusión, el desarrollo de la música afroperuana en el siglo XX se puede dividir en dos periodos. La primera mitad del siglo fue testigo de la continua desaparición de formas musicales asociadas exclusivamente con los negros en beneficio de aquellas consideradas como criollas en general. Muchas formas afroperuanas tuvieron una gran deuda con las estructuras musicales y poéticas españolas y con la teoría musical europea, lo cual se hace evidente cuando se consideran las variaciones de diablos, zapateo, agua’e nieve, décima, cumanana, amor fino, marinera, resbalosa y habanera peruanas que también se pueden encontrar en otros países hispanos interpretados por mestizos o blancos. Unos pocos géneros, especialmente la marinera, resbalosa, tondero y la décima han sido tradicionalmente practicados tanto por criollos mestizos y blancos como por negros, por lo cual quizás sería mejor clasificarlos como música criolla. Estas son las formas musicales nacionales propias que, junto al vals criollo y la polka, sobrevivieron al tiempo que los negros se iban integrando culturalmente más y más dentro de la población mestiza.

La segunda mitad del siglo XX marcó un renacimiento del interés por la música afroperuana que fue iniciado por los grupos de escenario de músicos y bailarines negros. Aunque algunos de los bailes y canciones presentados por estos grupos se derivan de fragmentos de la tradición, otros se basan en improvisaciones y recreaciones para suplir coreografías y músicas que habían sido perdidas. En un intento por regresar a las raíces culturales, la africanización del folklore negro llevado al escenario ha dado la impresión de que ciertas formas musicales afroperuanas estaban más cerca de la tradición africana de lo que en realidad estaban. Aunque muchas de las innovaciones utilizadas no se derivan de la tradición, etnomusicólogos y folkloristas deben aceptarlas como algo auténtico para el siglo

XX, aunque solo sea por el hecho de que se aceptan como tales por la población negra en general. La cultura no es estática y la historia de la música negra en el Perú ha sido una de continua asimilación y cambio. Las interpretaciones de bailes dadas por un conjunto artístico son a menudo imitadas por otros y, eventualmente, aprendidas por el público de la televisión y el teatro que no tiene otros medios para conocer la música afroperuana. Así, como sucede frecuentemente, las innovaciones de hoy pueden convertirse en las tradiciones de mañana.

Capítulo IV

Instrumentos musicales

El estudio de los instrumentos musicales –organología- puede a menudo brindar información no disponible por otros medios sobre una tradición musical, especialmente en aquellos casos donde se ha perdido mucho de la música. Si el investigador tiene suerte suficiente como para encontrar muestras de instrumentos en desuso, ciertos rasgos de músicas antiguas pueden ser a veces reconstruidos, tales como la escala usada, las asociaciones extra musicales, los orígenes del instrumento, los elementos de aculturación y conceptos estéticos. Desafortunadamente, muchos de los instrumentos musicales en desuso de la herencia afroperuana, particularmente aquellos usados en la Colonia por esclavos recién llegados del África, han desaparecido hoy en día y en muchos casos no se conservan ejemplos de los mismos. Sin embargo, se sabe por la literatura de la época que se utilizaron instrumentos tales como el arco musical, la flauta de nariz, tambores de botijas de barro, tambores hechos con troncos huecos, tambores de fricción, raspadores de bambú, marimba y otros. Algunos como la quijada, el cajón, la cajita, la angara y el checo continúan siendo usados hoy día al lado de ciertos instrumentos musicales europeos que los afroperuanos adoptaron.

Para estudiar los instrumentos musicales de modo sistemático, los etnomusicólogos organizan generalmente el conjunto de los instrumentos musicales de una cultura de acuerdo a un sistema establecido por Erich von Hornbostel y Curt Sachs, en donde los instrumentos se clasifican como idiófonos, membranófonos, cordófonos o aerófonos, de acuerdo a la naturaleza del vibrador primario. Los idiófonos se definen como aquellos instrumentos en los que la sustancia del instrumento en sí es el vibrador primario, dando los sonidos sin requerir membranas tensadas o cuerdas. Los membranófonos producen el sonido por medio de una membrana tensada y los cordófonos por medio de cuerdas tensadas. Los instrumentos en los que el sonido es producido por una columna de aire que vibra, incluyendo todos los instrumentos de “viento”, son considerados aerófonos.¹

Los idiófonos representan el grupo más grande de instrumentos utilizados por los afroperuanos. Uno de los primeros instrumentos, ahora obsoleto, fue la marimba, descrita en el *Mercurio Peruano* en 1791 como un instrumento usado en las cofradía de los esclavos bozales recién llegados a Lima del África, y consistente en “unas tablitas delgadas, largas y angostas, ajustadas a quatro lineas de distancia de la boca de unas calabazas secas y vacías, aseguradas estas y aquellas sobre un arco de madera. Tócase con dos palitos, (...). El diámetro de las dichas calabazas, que va siempre en disminución lo hace susceptible de modificarse á las alternativas del diapasón...”². La marimba fue también popular entre los negros de la costa norte del Perú, un hecho documentado por Martínez Compañón, quien además de observar el interesante instrumento, mandó pintar una acuarela de “Negros tocando la marimba”, la ilustración 0142 en su monumental tratado sobre las costumbres, gente y vida natural de Trujillo³. De acuerdo a esta pintura, la marimba puede ser vista como tocada en el suelo, el tocador agachado frente a la marimba

tocando el instrumento con palitos. William Ruschenberge señaló que la marimba era todavía tocada por los negros en las primeras décadas del siglo XIX, y describe una procesión del domingo de la infraoctava del Corpus en donde van las tribus reunidas, cada una llevando su estandarte, bajo el cual camina el rey y la reina. La procesión negra se acompañaba con oboe, marimba y tambor⁴.

Aunque xilofones sencillos de una o dos piezas de madera que se golpean pueden ser encontrados alrededor del mundo -incluyendo las regiones indígenas de América Latina⁵-, la marimba del Perú se originó probablemente en el África, donde el instrumento experimentó una gran difusión a través del continente sub-sahariano. Los más remotos orígenes de la marimba están posiblemente en el sureste asiático; Sachs, Nadel, Kunst y A.M. Jones están de acuerdo en que los instrumentos de esta área, particularmente el *gambang* y el *gendèr* de Java, influenciaron el desarrollo de la marimba africana. A pesar de los puntos de vista en conflicto sobre esta teoría, los primeros mercaderes navegantes árabes comerciando entre el sureste de Asia y África pudieron haber introducido el instrumento en las costas orientales del África, desde donde se difundió por todo el continente. Debido a esto se pueden encontrar numerosas variantes de marimbas entre el sureste africano y África Occidental y Central y ya que no se conoce ejemplo alguno de la marimba peruana, no se ha podido establecer el tipo de marimba africana que sirvió de modelo para construir la peruana. El instrumento fue introducido en el Nuevo Mundo por los esclavos bozales, y se ha hallado evidencia de su presencia en muchos países latinoamericanos donde hay o hubo población negra.

Muchas clases de idiófonos frotados, o raspadores, fueron también introducidos por los esclavos negros, como los que describe el artículo del *Mercurio Peruano* de 1791: “frotando un palo liso con otro recortado en la superficie”. François Magrin de Collogny, en un manuscrito acerca del viaje hecho al Perú en el primer tercio del XIX, menciona también que uno de los instrumentos que acompañaban la zamacueca bailada por los negros era una caña de bambú cortada por los dos extremos, los que al ser frotados violentamente producían un sonido chirriante⁶, instrumento que se conoce hoy en día como carrasca. Un tercer tipo, aparentemente de uso más reciente, es el güiro, que consiste en una calabaza oblonga con ranuras perpendiculares cortadas en paralelo una con la otra a lo largo de un lado, a través del cual se rasca con un palito o pieza de metal. Aunque el palo rayado no es exclusivamente un instrumento africano, dado que los indígenas de Estados Unidos, México y América Central lo usaron en tiempos precolombinos, parece que en América del Sur fue introducido por los negros después de la Conquista. Karl Izikowitz afirma que “en América del Sur el palo rayado no ha sido encontrado ni por los arqueólogos ni en la antigua literatura. Se usó solamente por los indígenas influenciados por la cultura negra, ya que este instrumento es común en el África. De acuerdo a Sachs, las tribus Serpa, Nura y Guató, entre otras de América del Sur, todas ellas influenciadas por la cultura negra, tienen el instrumento”⁷. Aunque el raspador de una forma u otra continúa siendo usado por los negros en muchas partes de las Américas, al parecer cayó por un tiempo en desuso en el Perú; el güiro solo recientemente ha sido revivido por conjuntos musicales afroperuanos de escenario (*stage groups*), posiblemente como resultado parcial de la influencia caribeña en la música peruana moderna.

Fernando Romero cree que la maraca de calabaza con semillas interiores se usó también en el Perú durante el siglo XVIII, al igual que las tejoletas, tablitas o palillos, dos palos de madera que se golpean uno contra el otro⁸. En la placa LV de la colección de acuarelas de Martínez Compañón, una mujer parece llevar algún tipo de instrumento en la mano, el cual podría ser unas castañuelas, pero que Romero ve como palillos. No se ha hallado en la literatura mención alguna acerca del uso de sonajas de calabaza o claves de concusión entre los afroperuanos, sin embargo, puede que exista la posibilidad de que efectivamente fueran usados ya que se sabe que ambos instrumentos se utilizaron en los Andes y en África.⁹

Uno de los idiófonos más extraños utilizados por los afroperuanos hasta las primeras décadas del siglo XX fue una “mesa de ruidos” llamada tamborete en Lima y “tormento” en Chile. El renombrado

cantor de marineras Augusto Ascuez recuerda haber visto el instrumento en Lima por 1902¹⁰. Pablo Garrido nos ha dado la más completa descripción literaria de este instrumento, que también acompañaba la cueca en Chile¹¹:

El tormento, caja o mesa de ruidos, acariciada toscamente por ambas manos abiertas, da el gran fondo rítmico a la cueca. Hay tormentos que consisten en una simple hoja de madera cepillada, de unos 25 por 35 centímetros, colocada sobre cuatro patas, como los hay elaborados o formados sobre una pequeña caja de resonancia sobre la cual se extienden tapas de botellas cerveceras cubiertas a su vez por finas varillas de maderas. Sobre éstas se explaya el “tañedor” y logra su gran triunfo. Tiene su técnica este contagioso rumoreador, pero una vez iniciado es cuestión solo de repetir el mismo ritmo.

Las descripciones disponibles de este instrumento son algo vagas, pero parece que indicarían una lámina de madera puesta sobre cuatro patas, con una posible caja de resonancia debajo. Por encima de la lámina se colocan, o se clavan parcialmente, tapas de botella con tacos de madera encima. Cuando dedos ágiles tocan ritmos sobre la lámina de madera, hacen vibrar las tapas de botella y los tacos de madera. Posiblemente, este instrumento acompañó la zamacueca en el Perú del XIX.

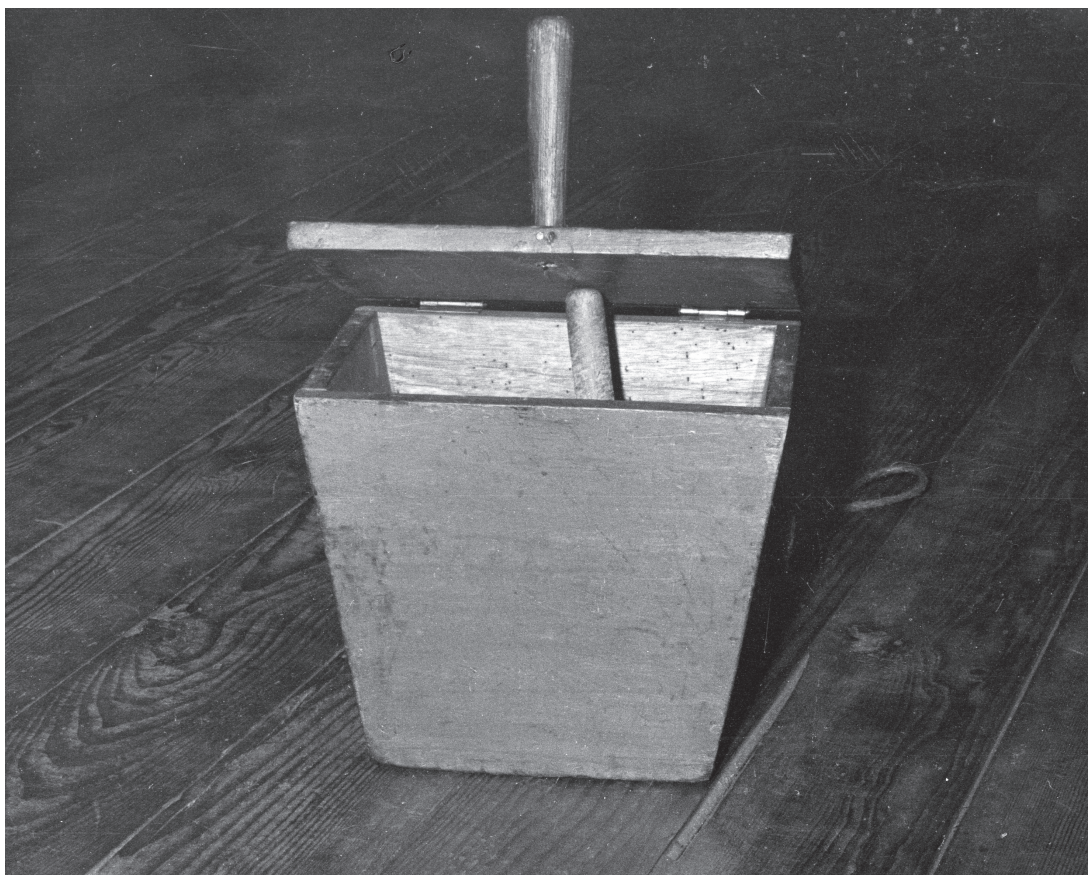
Un idiófono aparentemente mencionado sólo por William Ruschenberge es el tubo o palo de percusión (“stamping pole”), una vara que se golpea contra el suelo, usada por los bozales durante las primeras décadas del XIX:¹²

Algunos de ellos llevan una larga vara de donde cuelgan pedazos de lata, cintas y papel de oropel; una media docena de ellos dan vueltas alrededor de la vara en una danza lenta y, mientras avanzan, chillan en tonos disonantes mientras que la vara es golpeada sobre el suelo... causando un traqueteo y un estrépito difícil de describir.

Ya que Ruschenberge describe el instrumento como una larga vara, éste probablemente estuvo hecho de un material ligero, como una caña de bambú. Tales tubos estampados son comunes en África, a menudo hechos de una caña de bambú cortada de tal manera que un solo lado está abierto. Los sonidos se producen al percutir el extremo cerrado del tubo vertical contra la tierra firme o contra una piedra grande. Los tubos de bambú afinados a diferentes alturas también se tocan con cierta frecuencia en África¹³.

Una al parecer reciente innovación de los modernos grupos de escenario es el uso del cencerro -llamado campana o cencerro- que se golpea con un badajo externo sujetado por una mano, similar en muchos aspectos a los cencerros usados en África Occidental. Fuentes escritas y viejos informantes están de acuerdo en que este idiófono no era utilizado tradicionalmente en la música afroperuana y que su uso actual por parte de algunos grupos de escenario se debe más a la influencia de la música caribeña. Una campana más pequeña con badajo interno, la campanilla -como las usadas en el pasado por los maestros de escuelas rurales de América del Norte- es todavía utilizada por los bailarines del Hatajo de Negritos para marcar el tiempo. Dicha danza se presenta cada Navidad en las áreas de Chíncha e Ica en el Perú. Los Negritos también utilizan pequeños cascabeles (o miniaturas de cascabeles como los de los trineos). Aunque en algún momento cubrieron los tobillos de los bailarines y sonaban con cada movimiento de los pies, ahora los cascabeles que ocasionalmente se utilizan sirven solo para decorar los sombreros o la ropa de los bailarines. El cascabel probablemente jugó alguna vez un importante papel en los bailes folklóricos de España y las Américas ya que, de acuerdo a Julio Monreal, los bailes folk fueron llamados genéricamente “bailes de cascabel” en el siglo XVII; el uso de este pequeño instrumento en los bailes de la costa del Perú es muy raro hoy en día.

Entre los idiófonos que continúan vigentes están la cajita y la quijada que acompañaban el baile del Son de los Diablos en tiempos de carnaval. El primero de ellos consiste en una pequeña caja de madera con una tapa en bisagra, colgada del cuello del intérprete por una cuerda y suspendida sobre su pecho. Una acuarela de Pancho Fierro que ilustra el son de los diablos y que está fechada alrededor de mediados



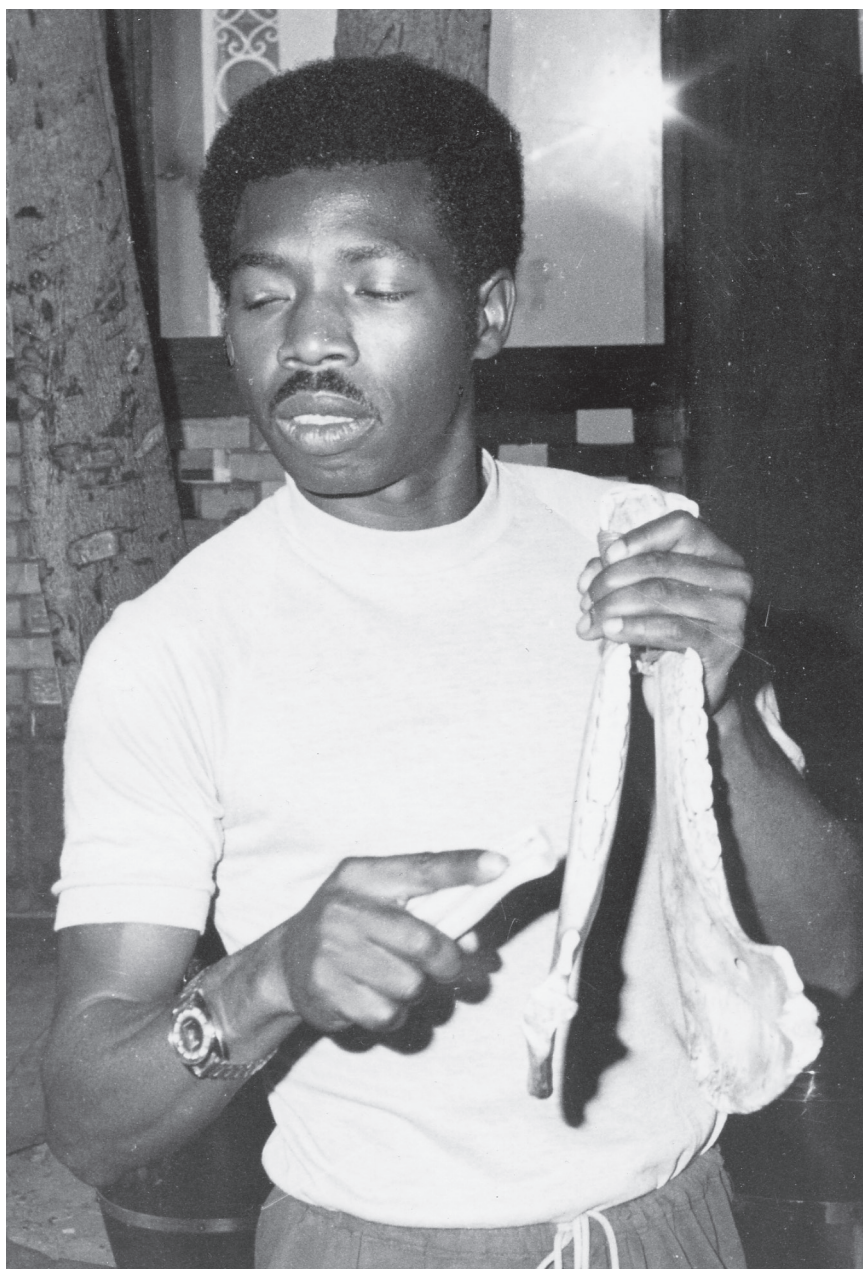
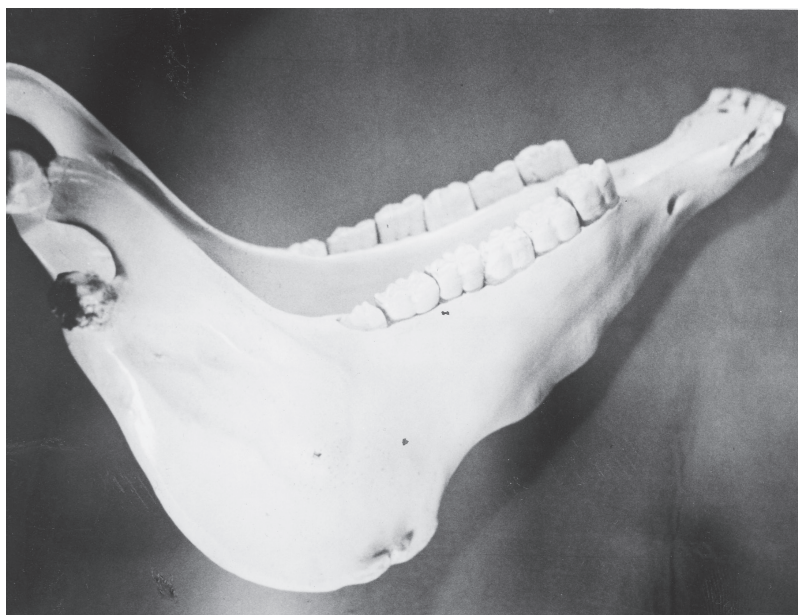
La cajita. En la ilustración, Rodolfo Arteaga Barrionuevo del Conjunto Perú Negro. Fotos de W. D. Tompkins, 1975.

del XIX es especialmente digna de mencionar ya que ilustra la cajita colgando de la cintura del músico y no de su cuello; la caja no es muy honda y sus lados son paralelos en lugar de cónicos, tal y como es común hoy en día. Además, la cajita de Fierro es golpeada con una baqueta en lugar del palo con el que se acostumbra tocarla en la actualidad. Los ritmos se producen al abrir y cerrar la tapa de la cajita con la mano izquierda y golpeando el costado de la caja con el palo sostenido en la mano derecha. Los sonidos más graves, producidos por la tapa, contrastan en complejos patrones rítmicos con los sonidos más agudos producidos por el palo al golpear contra el costado de la caja. La facilidad con que se transporta la cajita pudo haber sido una característica importante en un instrumento usado para acompañar el son de los diablos, en el que los participantes se desplazan mucho por las calles. Hasta donde hemos podido saber, el uso de la cajita fue restringido a las presentaciones del son de los diablos, y aunque normalmente sólo eran los negros los que utilizaban el instrumento, no se ha descubierto un prototipo similar en África. El instrumento pudo haberse originado cuando alguien improvisó ritmos sobre una ordinaria y doméstica caja, y la movilidad del mismo le dio un lugar permanente en el son de los diablos cuando los bailes de los diablos del Corpus Christi pasaron al carnaval. La cajita, entonces, es probable que tenga un origen afroperuano más que africano.

La cajita se acompaña por otro idiófono conocido como quijada, carraca o carachacha, que no es sino la mandíbula inferior de un burro, mula o caballo a la que se le quita la carne y se le aflojan los dientes para que puedan vibrar en la mandíbula. Se prefiere la quijada de un burro porque es más ligera. Una vez removida de la osamenta, la quijada se hierva en agua jabonosa para limpiar el hueso y retirar cualquier resto de carne que pudiera haber quedado, raspando con un clavo o algún objeto afilado; luego se deja la quijada al sol para que seque. Los dientes se sueltan al remojarlos en alcohol o ron de quemar, el cual una vez encendido consume cualquier vestigio de carne que impida su movimiento. De ser necesario este proceso se repite varias veces hasta que cada diente pueda ser fácilmente aflojado por los dedos y permita que los dientes se muevan en la mandíbula.

El instrumento se sujeta con la mano izquierda por la parte superior o “barbilla” de la quijada y puede ser tocado en cualquiera de las tres maneras siguientes. La mano derecha puede rascar con una costilla de oveja sobre la superficie de la mandíbula; puede rascar también través de los molares a la manera de un raspador; o puede con el puño cerrado golpear el costado de la quijada para que todos los molares vibren. Se debe tener cuidado de no golpear la quijada demasiado fuerte, ya que se podría provocar la quiebra del hueso, dejando al instrumento inútil para vibrar.

Algunos grupos modernos de danza usan la quijada para varios géneros musicales, pero las fuentes indican que tradicionalmente se usó solamente para el son de los diablos y el festejo. El uso de la quijada no ha estado limitado al Perú, ya que los nativos de Michoacán y Oaxaca en México la emplearon para acompañar la danza de los tejoneros¹⁴, y los negros de Cuba usaban dos quijadas unidas con campanillas colgantes para enriquecer su música¹⁵. En Louisiana y en las Carolinas se usó como rascador¹⁶, y en Brasil se referían al instrumento como *bel tambouye*¹⁷. El Perú puede ser uno de los pocos países donde aún se utilice la quijada de un animal como instrumento de percusión, y las fuentes literarias indican que ha estado en continuo uso desde al menos mediados del siglo XVIII, si no antes. La quijada se menciona como principal instrumento de los negros ya en 1773 en *El lazarillo de los ciegos caminantes* de Concolorcorvo y, según el *Mercurio Peruano*, fue usada en la cofradía de los esclavos bozales en Lima en 1791. William Stevenson también notó que la quijada era uno de los instrumentos con cuya música se celebraba a la reina de los mandingos en su llegada a la cofradía de San Lázaro en 1810. La existencia de la quijada en el área de Trujillo, al norte del Perú, aparece ilustrada en el trabajo del siglo XVIII de Martínez Compañón, y las pinturas de Pancho Fierro de mediados del XIX muestran su uso en el son de los diablos en Lima. Con el reciente renacer del interés por la música afroperuana durante los últimos veinte años, la quijada ha disfrutado de un incremento de su popularidad, a pesar de las dificultades que muchos, particularmente los habitantes de las ciudades, han experimentado para conseguir quijadas de burro.



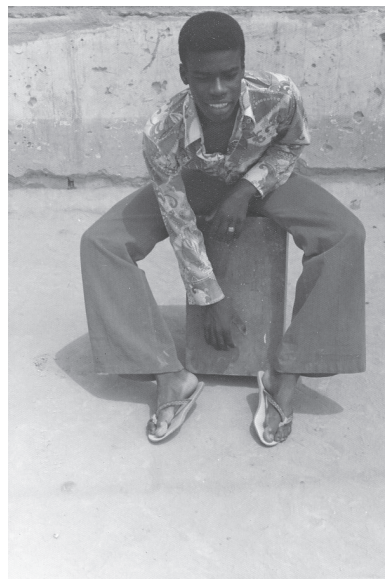
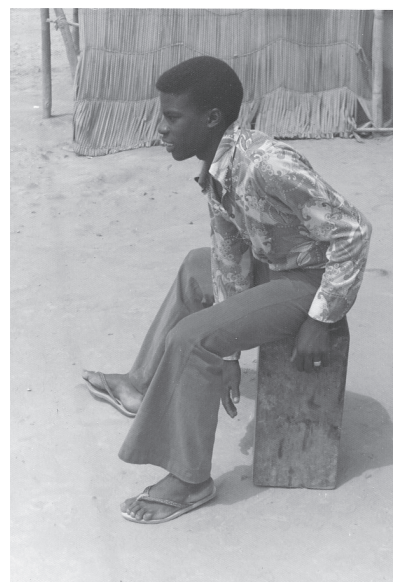
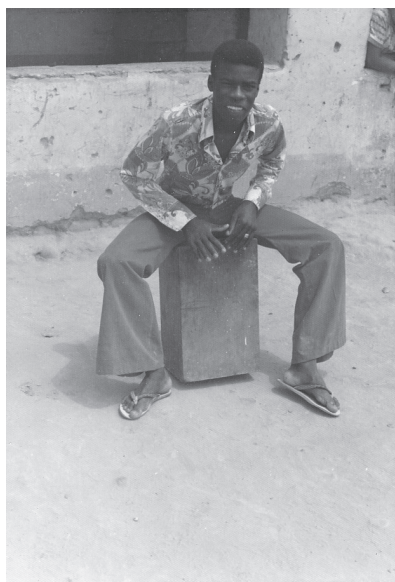
*La quijada.
Ilustración: Lalo
Izquierdo del
conjunto Perú
Negro. Fotos W.D.
Tompkins.*

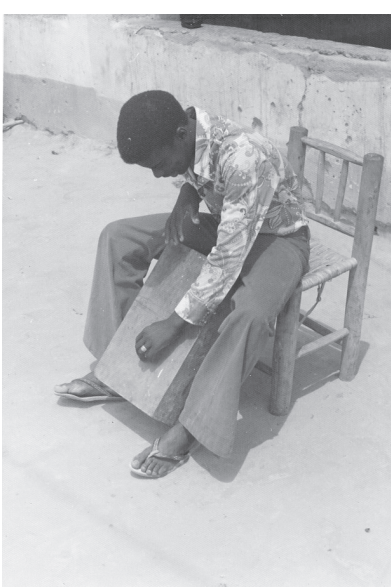
El idiófono que ha experimentado el mayor y más difundido uso en el siglo XX es el cajón, que consiste en una simple caja de madera con un orificio para que el sonido salga por el lado posterior. Las dimensiones de la caja tienden a variar un poco, pero Santa Cruz¹⁸ determinó que la norma es 30 cms. de ancho, 50 cms. de alto y 25 cms. de profundidad. Ocasionalmente se pueden encontrar cajones con la parte de atrás curvada, como aquél del famoso “Monserrate”, ahora en posesión del Dr. José Durand. El agujero para el sonido en la parte posterior es generalmente circular o semicircular, con un diámetro de unos 11 cms. Menos comunes son los cajones que tienen agujeros triangulares, que miden alrededor de 15 cms. por lado, o los que tienen muchos huecos pequeños o tablillas en la parte de atrás del instrumento¹⁹. Algunos cajones tienen dos pequeños huecos en la parte de arriba del cajón, por donde se pasa una cuerda u otro material que pueda ser usado como asa portátil. El instrumento está generalmente despojado de asociaciones extra musicales u ornamentación, aunque ocasionalmente se puede encontrar alguna decoración pintada en el instrumento, como el cajón de Monserrate que fue pintado de rojo y blanco imitando la bandera peruana. El cajón está siempre hecho de madera, la parte de adelante de “tripplay”(madera contrachapada) de 5 mm. de espesor; y la parte de atrás, la que tiene el agujero para el sonido, de madera lisa de 1 cm. Los otros cuatro lados son de madera lisa de 1.3 cms de espesor²⁰. Estos lados están clavados juntos y pueden o no estar barnizados. En su *Lima* de 1866, Manuel Fuentes nos informa que los clavos en el cajón se soltaban para darle un sonido más rico (“se le desclavan las tablas para hacerlo más sonoro”), una práctica que no se observa hoy, y que pudo probablemente haber causado que el instrumento zumbara o vibrara de alguna manera especial al ser tocado.

Cada intérprete de cajón tiene su posición favorita para tocar el instrumento y la ubicación de los pies y las piernas varía considerablemente de cajonero a cajonero. El instrumentista normalmente se sienta sobre el cajón, tocando sobre la parte de adelante con las manos. Alguna vez fue también común para el cajonero el sentarse en una silla y poner el cajón inclinado hacia él, entre sus piernas, tocando el instrumento con las manos o -según Fuentes-, con dos varas de caña. Tanto la parte de adelante como los costados del cajón se pueden tocar usando la palma de la mano con los dedos abiertos o el puño cerrado y los nudillos. Una variedad de calidades tonales y alturas sonoras indefinidas pueden ser producidas, siendo los sonidos más graves los obtenidos al golpear cerca del centro de la parte delantera y los sonidos más agudos los que se producen al golpear el borde superior.

Un individuo que quiera convertirse en cajonero o cajoneador aprende principalmente por observación, ayudado por la guía ocasional de un tocador más experimentado. En años recientes se ha hecho factible la posibilidad de estudiar con maestros como Abelardo Vásquez en la Escuela Nacional de Arte Folklórico, donde el cajón, quijada, cajita y otros instrumentos afroperuanos se enseñan en el aula. Pero la mayor parte de los músicos aprende por observación y a través de la experiencia. Rara vez se encuentra un intérprete que lea la música escrita debido al carácter improvisatorio de la misma, que tiende a favorecer el aprender patrones rítmicos y estilos de memoria. El cajón es tocado por personas de todas las razas aunque el consenso general dentro de la cultura apunta a los negros como los mejores intérpretes. Ya desde 1897 leemos en *Lima et ses environs*, de Camille Pradier Fodère, que tanto negros como indígenas tocaban el cajón²¹. Ocasionalmente se puede encontrar alguna mujer que destaca como cajonera, pero este rol es generalmente dominado por hombres.

Los datos históricos indican que el cajón es relativamente de reciente invención, fechándose en 100 ó 150 años de antigüedad, ya que los únicos “tambores” que se mencionan en la literatura previa a esta época son membranófonos, los que, extrañamente, parecen haber sido reemplazados por el nuevo “tambor” idiofónico. Posiblemente el cajón se desarrolló cuando la zamacueca estaba en su tope de popularidad y de hecho todas las primeras referencias al instrumento aparecen ligadas a este baile. Ni el artista limeño Pancho Fierro (1803-1879) ni Ignacio Merino, de Piura, incluyen el cajón en sus pinturas de la zamacueca, fechadas alrededor de mediados del XIX. Sin embargo, el viajero francés A. De Botmiliau, un contemporáneo de Fierro, menciona el cajón en la documentación de





Técnicas y posiciones para tocar el cajón mostradas por Fernando Cartagena Peña, cajonero de El Guayabo. Abajo: el cajón de Abelardo Vásquez, vista posterior y delantera. Fotos W.D. Tompkins.



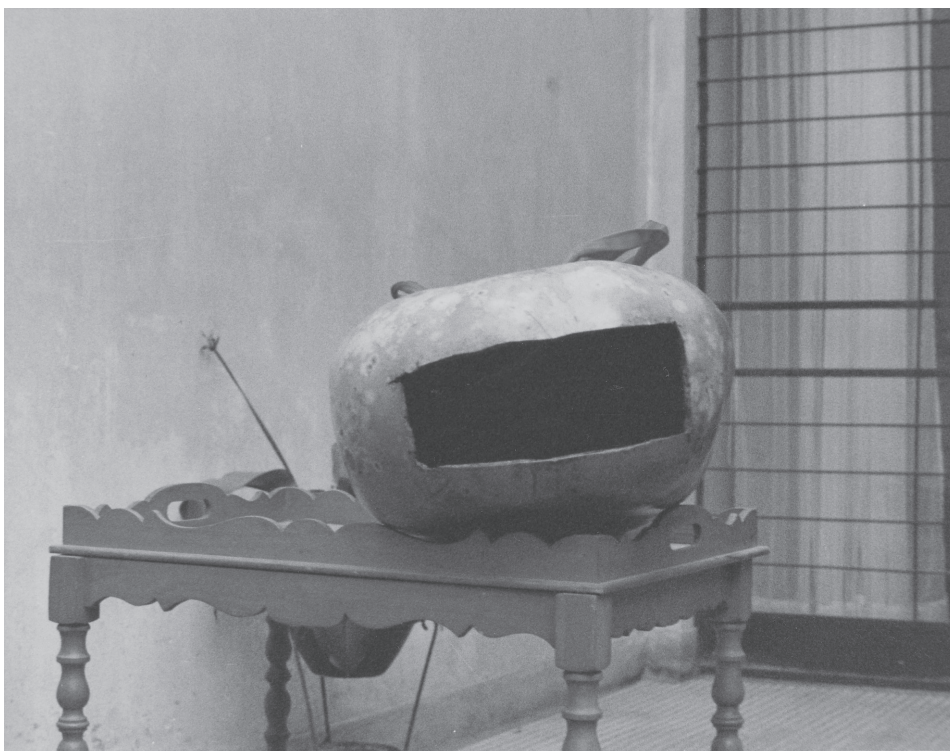
sus viajes por el Perú²², y solamente unos cuantos años después, en 1866, Manuel Fuentes describe al instrumento como “el alma de la orquesta” para la zamacueca, baile que incluso era llamado “polca de cajón”. Por todo ello parece probable que el cajón se desarrolló durante el XIX y se hizo popular poco después de 1850; antes de dicha fecha, los membranófonos fueron de uso más común, como es el caso de los hechos de botija de barro y que aparecen ilustrados en el cuadro de Ignacio Merino sobre la zamacueca. Como con el cajón, el instrumentista se sienta al borde de la vasija inclinada y colocada entre sus piernas, golpeando con una mano la piel del tambor que cubre la boca de la vasija y con la otra el borde del instrumento. Cuando no se tenía este voluminoso membranófono para acompañar la zamacueca, los percusionistas a menudo tocaban ritmos en la caja de resonancia del arpa o en cualquier objeto sonoro disponible, como por ejemplo una caja de embalaje o un cajón de ropero, objetos que quizás inspiraron la eventual invención del cajón; o tal vez el cajón fue una derivación de algún modelo previo que ya existía en otro país de América Latina. Juan Ugarte ha teorizado que la popularidad de la pequeña cajita usada en el son de los diablos pudo haber sido un factor influyente en la creación del cajón²³.

El cajón, entonces, parece haber estado asociado particularmente con la zamacueca y posteriormente con la marinera. Todavía no se han encontrado evidencias como para establecer si originalmente fue o no fue utilizado en otros géneros, aunque los grupos modernos usan ahora el instrumento como parte de la orquesta que acompaña una gran variedad de bailes y canciones, incluyendo el festejo, el toromata y el landó. A fines de la década de 1930 unos cuantos cajoneros empezaron a usar el cajón para acompañar el vals criollo, una innovación que creció en popularidad hasta que hoy en día el cajón es el instrumento establecido para el acompañamiento del género.

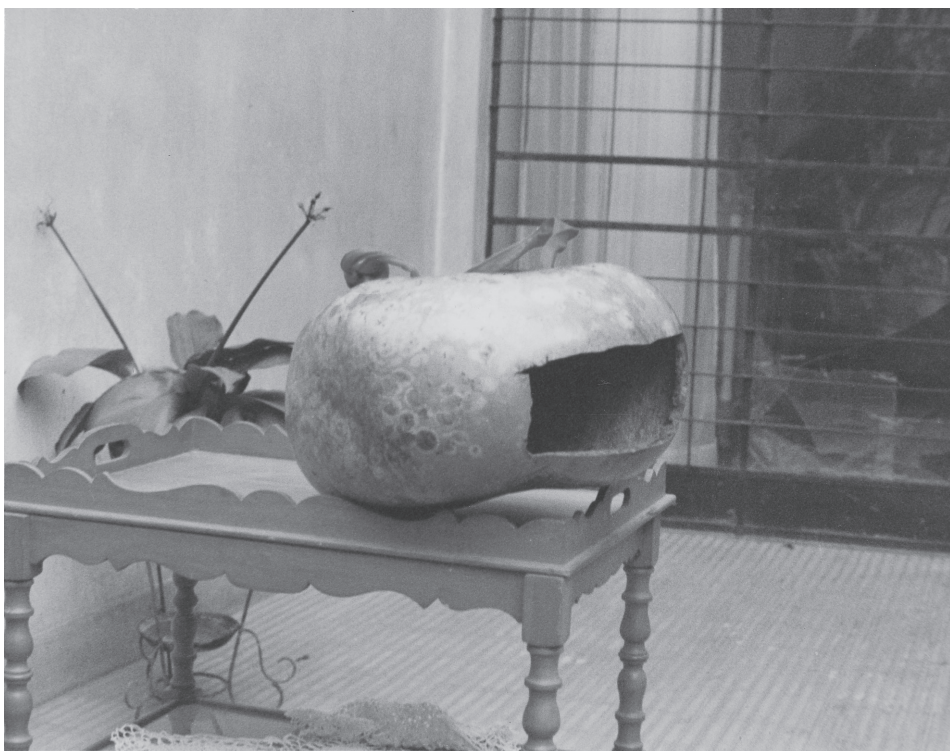
Particularmente en el norte del Perú es donde se puede encontrar idiófonos como el checo y la angara, erróneamente clasificados por Romero como membranófonos. Ambos instrumentos consisten en una calabaza vacía con uno de sus lados abiertos, la que generalmente se usó en la Colonia como una medida para el maíz, aunque se improvisara como instrumento musical. La persona que tocaba la calabaza la sostenía entre sus muslos, con la apertura hacia abajo, y la golpeaba con las manos sobre la parte superior. Ignacio Merino nos ha dejado una pintura de la angara tal y como se tocaba en el XIX, y el instrumento todavía puede ser hallado en Piura hoy en día. El checo, más pequeño que la angara, sirvió para acompañar la saña en el XIX y todavía brinda acompañamiento rítmico al baile de tierra y al tondero en Lambayeque.

Aunque no sean estrictamente un instrumento afroperuano, las castañuelas deberían quizás ser mencionadas como otro de los idiófonos usados por los negros. Max Radiguet vio cómo las usaban los esclavos negros en una procesión del Corpus Christi a principios de la década de 1840²⁴. Aunque hoy en día generalmente no se utilizan en performances musicales de herencia negra, las castañuelas encuentran su lugar en el acompañamiento de la música criolla, especialmente en el vals. Si no hay castañuelas a disposición, dos cucharas producen un efecto similar al ser golpeadas una contra la otra.

Un análisis completo del instrumental afroperuano debería incluir el cuerpo humano, ya que uno de los acompañamientos que se encuentra en casi todos los géneros criollos y negros es el tocar palmas, que corre a cargo de los entusiastas espectadores. Más aún, las coreografías de muchas danzas también incluyen palmadas en el cuerpo, pisotones rítmicos (en el Hatajo de Negritos) o el zapateo, con o sin zapatos. De hecho, el zapateo existe también como un género independiente en el que los ágiles bailarines se turnan para presentar complejos pasos con los pies, produciendo ritmos intrincados. La participación de la audiencia, de manera emocional y -en parte- física, es esencial para el ambiente de mucha música afroperuana y si un espectador no está batiendo palmas, podría estar golpeando rítmicamente su vaso de licor contra la botella, marcando el ritmo con los pies o tocando ritmos con las manos en una mesa, silla u otro objeto.



La angara, de la colección del Dr. Arturo Jiménez Borja.
Fotos Ricardo Durand Allison.



La segunda categoría de instrumentos son los membranófonos, que incluyen todos los tambores que producen sonido por medio de una membrana tensada. Durante la Colonia y los primeros años de la independencia, los negros peruanos usaron varias clases de tambores de membrana tensada (no solamente el tambor de tipo militar y el bombo, los que probablemente aprendieron en las fuerzas armadas o en el colegio jesuita de San Pablo), sino también otros más representativos de su propia tradición. En la literatura se pueden encontrar numerosas referencias al negro y su inseparable tambor. Ya en el siglo XVI habían llegado protestas al municipio de Lima con quejas de que los negros hacían bailes con tambores en la vía pública, deteniendo el tránsito y asustando a los caballos. Casi dos siglos después los tambores eran todavía esenciales para la música afroperuana. W. B. Stevenson vio negros jóvenes bailando con tambores en el norte del Perú²⁵, y Max Radiguet fue testigo de su uso por parte de los negros de las cofradías en la procesión del Corpus Christi²⁶.

Posiblemente el membranófono más extraño usado por los afroperuanos fue un tambor de fricción (tipo de zambomba) que Radiguet observó en 1841 como el instrumento principal que acompañaba las actividades musicales de los negros en la Nochebuena de navidad. Según la descripción de Radiguet, este instrumento consiste en “tubos anchos de latón, uno de cuyos extremos está cubierto de cuero por donde pasa un cordón con nudos. Cuando se tira de este cordón de una u otra manera, los tubos producen una especie de soplido extraño y apagado que recuerda al sonido de una trompeta²⁷”.

Sin embargo, los membranófonos generalmente más usados por los negros fueron aquellos hechos de un tronco hueco o de una gran vasija de barro. El primer tipo fue mencionado por Concolorcorvo en su *Lazarillo* de 1773: “en lugar del agradable tamborcillo de los indios, los negros usan un tronco hueco con una piel curtida a ambos lados. Este tambor es llevado por un negro que lo balancea sobre su cabeza, y otro camina detrás con dos palos con los que golpea el cuero”²⁸. El *Mercurio Peruano* del 19 de junio de 1791 también hace referencia al uso del tambor de tronco hueco en la cofradía de esclavos bozales y William Stevenson (1825) también describe un membranófono que vio en la cofradía de los mandingos y que consistía en “a piece of hollow wood covered with the skin of a kid put on while still fresh and braced by placing it near some lighted charcoal” [“una pieza de tronco hueco cubierta con la piel de un cabrito que se coloca cuando aún está fresca y que se temple poniéndola cerca de carbones encendidos”]. Los viejos de El Carmen, en la provincia de Chincha, recuerdan haber visto hacia 1950 un tipo de tambor de tronco hueco que se colocaba verticalmente en el suelo sobre uno de sus extremos para ser tocado. Grandes tambores *huancar* hechos de troncos huecos fueron usados por indígenas peruanos y los mismos tipos de tambor son comunes en África, lo cual le da un posible doble origen a este tambor afroperuano.

El otro membranófono consistía en una gran botija cónica de barro cuya boca se cubría con piel estirada que era afinada hasta conseguir la tensión deseada al calentar el interior de la vasija con brasas. Este instrumento se usó también en la cofradía de los negros bozales a fines del XVIII y, al contrario que el tambor de tronco hueco, se tocaba con las manos más que con palitos. En una acuarela de Ignacio Merino de mediados del XIX en la que se describe la zamacueca en el norte del Perú, aparece ilustrado un negro tocando un membranófono de vasija grande que sostiene entre sus piernas; la mano derecha golpea la piel del tambor mientras la izquierda golpea los lados. Esta posición de tocar el instrumento se encuentra en numerosas culturas pre y poscolombinas del Nuevo Mundo, y permite al percusionista moderar el sonido de la piel del tambor utilizando, si así lo desea, el talón del pie.

Hasta las primeras décadas del siglo XX, este tambor de botija de barro podía hallarse en muchos lugares del Perú. Los negros de mayor edad del distrito de El Carmen en Ica nos informaron que este tambor fue usado en la hacienda San José hasta 1925 para acompañar diversos géneros de música negra, incluido el festejo. El que tocaba se sentaba al borde del instrumento como se describe en la pintura de Merino pero según un informante, solo se tocaba sobre la piel y no el lado de la botija. El tambor de San José medía aproximadamente 80 cm. de largo y 40 cm. de diámetro en la boca, la cual estaba cubierta

con piel de cabrito muy tensada y atada con cuerdas. El poderío de este tambor era tal que podía ser escuchado a kilómetros de distancia.

Nicomedes Santa Cruz supo por los viejos negros de Chancay, al norte de Lima, que este mismo membranófono fue alguna vez utilizado para acompañar la zamacueca²⁹:

...se usaban dos vasijas de barro cocido con el fondo roto, las bocas cubiertas con cuero del estómago de un burro como parche. La vasija más grande se conocía como “llamador” y la otra “replicador”, que adornaba el ritmo de la primera. Para lograr la tensión necesaria para afinar, se ponían un pequeño brasero con corontas o bosta y el calor se aplicaba a través del lado abierto de la vasija, mientras el tocador probaba los cueros hasta que llegaban al tono deseado: profundo para el llamador, y más agudo para el replicador. Estos tambores de cerámica se tocaban directamente con las manos sobre los cueros.

En algún momento durante la segunda mitad del XIX, el idiófono (el cajón) empezó a reemplazar al tambor de botija que acompañó la zamacueca y el festejo, de tal forma que parece que después de 1920 ni siquiera en áreas rurales se podían encontrar los membranófonos afroperuanos. Más recientemente, sin embargo, conjuntos negros de escenario, profesionales, introdujeron nuevos membranófonos en sus presentaciones, especialmente la tumba y el quinto (congas), y los bongós o mellicín de Cuba que -de acuerdo a Santa Cruz³⁰- fueron introducidos por primera vez en la década de 1940 por un músico cubano y guayanés-portugués llamado Guillermo Regueira que tocó con el grupo de Benny Bustillos.

Los cordófonos, o instrumentos cuyo sonido es producido por la vibración de cuerdas tensadas, comprenden la tercera categoría de instrumentos. El único cordófono afroperuano conocido de probable origen africano es el arco musical, ahora en desuso, descrito por W.E. Stevenson en el XIX como una “string of catgut fastened to a bow, which is struck with a small cane” [una cuerda de tripa de gato sujeta a un arco que se toca con una varilla]. Parece que este instrumento recibió un uso limitado ya que no está incluido entre los instrumentos descritos por otros autores. Este simple instrumento se encuentra en muchos lugares del mundo, incluyendo gran parte de África, la América indígena, las Antillas menores, India, Malaya y las islas del Pacífico. En América del Sur ha sido usado por nativos de Brasil y la Patagonia³¹. Existen numerosos tipos de arcos musicales, incluyendo aquellos que emplean una clavija para afinar y los que pueden llevar un resonador de calabaza o utilizar la boca de quien lo toca como resonador. Desafortunadamente, no sabemos qué tipo de arco musical fue el que usaron los primeros negros en el Perú. Aunque ha desaparecido del país, el arco musical continúa siendo utilizado por negros en otros lugares de las Américas, incluyendo Brasil, donde se le llama *berimbau*, el acompañamiento principal de la danza acrobática y pelea estilizada que es la *capoeira*.

El resto de cordófonos usados por los negros en el Perú son de origen europeo, entre los cuales destacan el arpa, la bandurria, la vihuela, el laúd, la guitarra y el violín. De estos, solamente la guitarra y el violín se siguen usando; la guitarra ha reemplazado a otros instrumentos de cuerda pulsada en el acompañamiento de casi todos los géneros criollos y afroperuanos, y el violín solamente se utiliza para acompañar las danzas de negritos en el departamento de Ica. El arpa diatónica y la vihuela se contaron entre los instrumentos más populares de la España del siglo XVI, momento en el que pasaron a la América hispana. Los negros del Perú usaron con frecuencia el arpa para acompañar la zamacueca, y una acuarela de Pancho Fierro ilustra su uso en el son de los diablos, en donde el arpista toca el instrumento en posición invertida, llevando el instrumento en sus brazos, la manera tradicional en América Latina para las procesiones. Alguna vez entre los instrumentos más importantes en la música peruana, tanto el arpa como la vihuela han caído en desuso a lo largo de la costa peruana, aunque el arpa diatónica todavía se usa mucho en los Andes, Paraguay, el este de México y otras partes de América Latina.

La cuarta categoría de instrumentos musicales y la menos representada en la música afroperuana es la de los aerófonos, cuyo sonido es producido por una columna de aire que vibra; esta categoría incluye todos los instrumentos de “viento”. El único aerófono de probable origen africano que se sabe

fue usado por los esclavos negros es la flauta de nariz, mencionada sin mayor descripción en el *Mercurio Peruano* de 1791. La milicia española, el colegio de los jesuitas de San Pablo y otras instituciones enseñaron a numerosos negros a tocar instrumentos musicales europeos. Martín Luis nos informa que en el siglo XVII el colegio de San Pablo tuvo una buena banda de músicos negros, “acomodidos intérpretes de clarinetes, (probablemente una versión del temprano *chalumeau*) y chirimías (*shawms*), la versión española de la gaita escocesa. Estos músicos negros tocaban en las festividades organizadas por las hermandades y llegaron a ser tan famosos que estuvieron en gran demanda incluso fuera del colegio. Además de clarinetes y gaitas, se podían escuchar en San Pablo trompetas, tambores, flautas y la música más delicada de instrumentos de cuerda como guitarras, laúdes y rabeles”³². Arturo Jiménez Borja nos dice que la chirimía ya se utilizaba en el Perú a fines del XVI y es mencionada por Guamán Poma en su crónica³³. Una acuarela de Pancho Fierro fechada en 1830 y descrita por Ricardo Palma como “Convite al coliseo de gallos” sirve para demostrar que la chirimía era todavía popular entre los negros durante el XIX. Tres negros aparecen caminando por las calles de Lima, uno llevando un gallo en una jaula, otro tocando una chirimía y el tercero un redoblante, anunciando que estaba por empezar una pelea de gallos en el coliseo.

Posiblemente otros instrumentos de origen africano fueron usados por los esclavos en el Perú pero los primeros comentaristas no hacen mención de los mismos. Muchos de los instrumentos africanos que conocemos fueron usados en las cofradías de esclavos, particularmente las de los bozales, o esclavos recién traídos del África. No hay información disponible acerca de la función musical específica de los instrumentos antes del XIX ni de los rituales o creencias asociados a ellos. La única ornamentación usada en instrumentos musicales hoy en día es generalmente de carácter patriótico, como el uso ocasional de cintas rojas y blancas atadas al mástil de la guitarra y que representan los colores de la bandera peruana. Aparentemente los aerófonos y cordófonos africanos fracasaron en su inserción al Nuevo Mundo, siendo la flauta de nariz y el arco musical los únicos ejemplos representativos de estas dos categorías. En África se usan numerosos aerófonos, incluyendo muchas variedades de flautas, trompetas e incluso instrumentos de lengüeta. El *al-ghaïta* de los *griots* Hausa³⁴ no es muy diferente del *shawm* europeo y la chirimía. Los cordófonos están bien representados por numerosas variedades de violines de una cuerda y de palo, arpas, liras (*yoke lutes or lyres*) e incluso laúdes con mango. Sin embargo, y con pocas excepciones, estos instrumentos fueron abandonados cuando los esclavos llegaron al Perú y optaron por los instrumentos de viento y cuerda europeos como la flauta, la trompeta, la chirimía, el arpa diatónica, la vihuela, el laúd, la bandurria y la guitarra. El que existieran en África instrumentos de cuerda frotada y pulsada, flautas, trompetas e instrumentos de viento de lengüeta pudo haber hecho más fácil la adopción de instrumentos europeos similares, lo cual no implica el asumir que necesariamente existiera una analogía en la mente de los esclavos, o el que alguna vez los instrumentos fueran usados para los mismos géneros musicales, funciones y rituales ni que se emplearan las mismas técnicas de ejecución que para los instrumentos equivalentes africanos.

Los instrumentos que parecen ser de origen africano -o que al menos parecen haber sido influenciados por los instrumentos africanos en general- son los idiófonos y membranófonos. La marimba, el raspador, el tambor de fricción, el tambor de tronco hueco, el tambor de botija de barro y el tambor de calabaza se encuentran en muchas partes del África; y la cajita, la quijada y el cajón, aunque no parezcan tener origen africano o europeo en el Perú, son de invención afroamericana. Resulta especialmente interesante el grado en que la estética africana del sonido fue preservada en varios instrumentos que los africanos utilizaron en el Perú. El zumbido vibratorio hallado en numerosos instrumentos africanos tales como la *sanza* o *mbira*, raspadores de fricción y la marimba también se encuentran en el tamborete, la quijada y posiblemente en la marimba peruana. El cajón del XIX, descrito por Fuentes como teniendo sueltos los clavos que lo unen, probablemente también produjo un zumbido vibratorio al ser tocado. De esta manera no es sorprendente que uno de los instrumentos de viento preferidos por los negros peruanos fuera la chirimía, cuyo timbre agudo y estridente parece un zumbido. Sin embargo, tales comparaciones no deberían ir muy lejos; a pesar de todo la similitud

está ahí y requiere consideración. Muchos de los idiófonos y membranófonos que alguna vez se utilizaron en los siglos XVIII y XIX cayeron en desuso durante el XX; la cajita, la quijada, el cajón, el cencerro con resonador interno y las castañuelas españolas parecen ser los únicos instrumentos que sobrevivieron. Ojalá que los estudiantes más serios del folklore afroperuano intenten reconstruir los instrumentos tradicionales que desaparecieron en el XIX y los utilicen en sus presentaciones de música tradicional afroperuana.

Capítulo V

Géneros de canto y poesía ejecutados como desafío

Después de haber examinado el contexto histórico en el que se desarrolló la música afroperuana y habiendo descrito algo de los instrumentos musicales, veremos a continuación los distintos géneros musicales que se encuentran en dicha tradición. En las formas musicales de considerable influencia africana, el ritmo, la coreografía y la melodía generalmente predominan sobre el texto, mientras que en los géneros derivados de lo español, adoptados y a veces modificados por los negros, los textos de las canciones frecuentemente juegan un rol similar o mayor que el de la música. En estos últimos géneros se encuentra un considerable uso de las estructuras poéticas clásicas de la lengua española. Para clarificar estas estructuras, el análisis de los géneros musicales comenzará con un estudio de ciertas formas poéticas cantadas en estilo recitativo que a menudo son interpretadas en competencias de talento poético.

La poesía folk y las letras de canciones tienen considerable importancia ya que fueron la principal forma de expresión que recogía el pensamiento popular, del pueblo llano, que en tiempos pasados no leía ni escribía. Tratan acerca de condiciones sociales, políticas, eventos de interés común y alegrías o tristezas personales. Muchos poemas y textos llegaron a ser ampliamente conocidos y fueron eventualmente asimilados dentro del repertorio de versos populares anónimos; algunos se hicieron nacional o internacionalmente famosos, con variantes que aparecían en diferentes áreas del país o del continente. Debido a que muchos géneros poéticos españoles se basan en octosílabos, a menudo los versos eran utilizados en varias formas poéticas o canciones y alterados si era necesario para adaptarlos a las mismas.

Los poetas y músicos latinoamericanos continuaron la larga tradición de improvisación que había existido tanto en España como en África a lo largo de siglos. En todo el Nuevo Mundo de habla hispana, en las tabernas y reuniones sociales se podía encontrar individuos con talento para la improvisación de poesía, la cual era recitada o cantada en un estilo declamatorio con un posible acompañamiento de guitarra u otro instrumento de cuerda. Renombrados poetas eran retados no solamente por poetas locales sino, algunas veces, por individuos que vivían a varias jornadas de distancia. La competencia de taberna podía a menudo comenzar con la presentación poética de un reto en el que el poeta cantaba sus propios desafíos, como el siguiente¹:

Salga un tigre, salga un león
salga un toro embravecido.
Que salga el mejor cantante
que en el mundo haya nacido.

Aquel que tomaba parte en tal desafío debía exhibir una habilidad excepcional para la improvisación de versos y estar bien instruido en la métrica y estructura de las rimas de las formas poéticas en uso ya que la infracción de las reglas podía dar como resultado el perder la competencia. También se necesitaba

tener una excelente memoria ya que, con miras a dar la respuesta apropiada, uno no solo debe recordar su propio repertorio de versos sino también la melodía y versos que su oponente ha cantado o recitado antes que él. Generalmente, el ganador es decidido por los aplausos del público o cuando uno de los oponentes no es capaz de responder. Los desafíos pueden durar horas e incluso días; un contendiente come y bebe mientras el otro realiza su presentación. El orgullo en la habilidad personal puede hacer de la derrota una amarga experiencia. Así, de forma no muy sorprendente, los poetas hacen tremendas apuestas en su talento y, ocasionalmente, los momentos de frustración llevan a introducir insultos en sus versos, lo cual da como resultado peleas a trompadas e incluso duelos a muerte.

En este capítulo estudiaremos los tres géneros principales de formas de canción poética en el Perú: la décima, que puede ser hablada o cantada con acompañamiento de socabón; y la cumanana y el amor fino, que son solamente cantadas. La más lírica marinera, que puede ser también cantada utilizando una forma de competencia llamada jarana, será estudiada en un capítulo separado ya que es un género más complicado que también puede ser presentado e interpretado como baile. Aunque algunos escritores han asegurado que las formas que mencionamos arriba pertenecen originalmente a la tradición afroperuana, se debe enfatizar que estas formas, a diferencia de ciertos géneros estrictamente afroperuanos como el landó o el festejo, son ejecutadas por todos los grupos raciales que habitan la costa del Perú; también es discutible la influencia africana en las décimas, cumananas y amor fino. Al mismo tiempo, los afroperuanos han sido unos de los mejores portadores de esas tradiciones en el Perú y muestran una gran afinidad con la competición en poesía, baile y canto. Posiblemente durante la Colonia algunos esclavos de África Occidental sintieron una similitud entre los poetas cantores españoles y los *griot* de su tierra natal que improvisaban canciones de alabanza a sus jefes o que incluían comentarios sobre eventos de la comunidad. En cualquier caso, como sucedió con muchas formas artísticas españolas, estas formas poéticas de canto fueron eventualmente dejadas de lado por muchos españoles-peruanos de clase alta para favorecer nuevas formas. Mientras tanto, las clases bajas, principalmente los negros y mestizos, continuaron la tradición en el siglo XX.

La décima, como su nombre indica, es una forma poética que consiste en diez versos octosílabos. La rima es fundamentalmente consonante, aunque los poetas en las Américas se han tomado considerables libertades estructurales, produciendo numerosas variaciones en el esquema rítmico en diferentes países hispanos. En el Perú, la décima generalmente utiliza un esquema “abbaaccddc”. Ya desde la Edad Media se podían encontrar elementos de la décima en la poesía española, pero la décima se solidificó como forma poética establecida con el poeta y músico español Vicente Espinel (1550-1624). La décima pasó a la América española con los conquistadores y misioneros, donde enraizó en las culturas folklóricas de América Latina desde Argentina y Chile hasta Nuevo México.

Temáticamente, la décima se clasifica generalmente como “a lo divino” -donde la poesía versa sobre temas del Viejo y Nuevo Testamento de la Biblia- o “a lo humano” -donde se trata siempre de temas de filosofía, política, sátira, amor, humor, patriotismo y condiciones sociales. Las décimas pueden ser recitadas o cantadas como poemas individuales de diez versos, décimas sueltas, o, más frecuentemente, como de pie forzado. Aunque en otros países la décima de pie forzado puede estar basada en otras estructuras, en el Perú consiste en cuatro décimas precedidas por una glosa octosílaba que es el esqueleto en que se apoyan, temática y estructuralmente, las cuatro décimas siguientes. Cada uno de los versos de la glosa se convierte sucesivamente en el verso final de cada una de las cuatro décimas correspondientes. La estructura interna de los diez versos de las décimas individuales y la de las expandidas décimas de pie forzado puede variar de un país latinoamericano a otro según la “escuela” de decimistas que sigan. Con el interés de simplificar este estudio nos limitaremos a la décima peruana tal y como fue descrita anteriormente.

El Perú ostenta una larga tradición de recitado y canto de décimas, particularmente en los departamentos de Lambayeque, Piura, Arequipa, Lima e Ica. En el pasado, las performances de las

décimas ofrecían entretenimiento y riqueza cultural a las reuniones caseras. En viajes largos, los viajeros las intercambiaban para pasar el rato o aligerar las horas de camino. Muchos decimistas tenían cuadernos en los que celosamente guardaban sus mejores versiones, pero en las presentaciones solo podían depender de su memoria y habilidad personal para improvisar nuevos versos o alterar los previamente preparados para adecuarlos a las circunstancias.

El talento de los decimistas peruanos era severamente puesto a prueba en los desafíos de décimas o décimas en contrapunto. Las competencias surgían de forma espontánea en fiestas y tabernas; también un poeta podía enviar una invitación a competir a otro renombrado decimista. Las décimas eran recitadas o cantadas en pie forzado de tal forma que cada individuo necesitaba cuarenta y cuatro versos por turno. El decimista visitante podía empezar con un saludo que podía ser una invocación a Dios, la Virgen o alguna otra entidad. A continuación el decimista de casa presentaba sus décimas de saludo como respuesta. El invitado procedía después con su décima de presentación en la que se presentaba a sí mismo, citando quizás su lugar de nacimiento, familia o su perfil personal, seguido por la intervención del decimista de casa en la que también se presentaba a sí mismo. Una vez terminadas las formalidades iniciales ambos procedían con numerosas décimas “a lo humano” o “a lo divino” dependiendo del ambiente. Generalmente se trataba de elegir temas difíciles o esotéricos ya que el oponente tenía que responder con el mismo asunto para poder ganar. Manuel Acosta Ojeda recuerda un ejemplo límite: aunque Carlos Vásquez Aparicio no hablaba ni quechua ni inglés, tenía unas cuantas décimas en estos idiomas; con ello no solo impresionaba a su público sino que principalmente confundía a su adversario ya que éste no era capaz de responder². Algunas veces el orgullo de un decimista podía inducirlo a utilizar insultos y versos vulgares, lo cual solía terminar en disputa física.

Cuando la décima es cantada y no recitada suele llevar un acompañamiento no intrusivo de guitarra al que se le llama “socabón” o “socavón”, y suele estar en un compás de 3/4 y en modo mayor, con adornos instrumentales melódicos al principio y en los interludios entre cada estrofa. Según Nicomedes Santa Cruz³, el término socabón se refiere tanto a la melodía de la décima como al acompañamiento de la guitarra para el canto. Por otra parte, José Durand, informado por el veterano decimista Porfirio Vásquez y por otros, enfatiza que, estrictamente hablando, el socabón se refiere únicamente al acompañamiento de guitarra y no al canto⁴, lo cual parece más plausible si consideramos que el término socabón denota usualmente un pasaje subterráneo análogo al pasaje musical de la guitarra que acompaña la línea vocal. Por el contrario, Santa Cruz cree que el término se originó en Panamá⁵, donde, según los esposos Zárate, se llama bocona o socabón⁶ a una pequeña guitarra de cuatro cuerdas

Desafortunadamente, quedan pocos guitarristas en el Perú que sepan cómo tocar el socabón. La décima “A la muerte no le temas”, transcrita en el Apéndice, muestra el estilo de socabón de don Porfirio Vásquez Aparicio (1902-1971) tal y como lo toca su hijo Vicente Vásquez Díaz (n. 1923). Augusto Ascuez recuerda las melodías que transcribimos a continuación, que se tocaban en las casas de Mateo Sancho Dávila y Santiago Villanueva⁷. Existieron también muchas otras melodías de socabón, incluyendo las que toca la familia Santa Cruz y la usada por Pancho Ballesteros que José Durand recuerda.

Don Augusto Ascuez nos cuenta que el socabón fue popular en Lima hasta 1925 y que a partir de esa época se fue haciendo más común escuchar décimas recitadas que cantadas. José Durand ha señalado que la décima típica en Chile, Argentina y Venezuela es usualmente cantada y raramente recitada⁸. De hecho, la estrofa de diez líneas es la base poética de numerosas letras de canciones en toda América Latina, aunque no todas son ejecutadas en competencia ni todas utilizan la décima de pie forzado. La mejorana panameña recibe el nombre de socabón cuando es cantada por hombres en lugar de ser tocada instrumentalmente. Durán y Chase⁹ la describen señalando que tiene una melodía...



También esta:



construida sobre acordes de tónica, subdominante y dominante, estando los de tónica y subdominante en posición invertida y los de dominante en la posición de la fundamental; la frase melódica tiene una tendencia descendente y las cadencias son siempre descendentes...

...La melodía que se canta con la letra del texto está siempre precedida por un melisma largo y vocalizado, repetido casi sin variaciones después de la primera cuarteta y también al final de cada “décima” (estrofa de diez líneas). Cuando el cantante canta el melisma alterna el falsete y el registro de pecho de forma similar a la de los *yodellers* tirolese. El melisma, como el resto de la canción, es siempre improvisado.

La melodía y el acompañamiento se escriben en compás de 6/8... La letra consiste en una cuarteta octosílaba y cuatro décimas, cada una de las cuales termina con una de las cuatro líneas de la cuarteta, en el orden en que aparecen en la cuarteta. La idea principal del poema aparece primero en la cuarteta y luego es desarrollada en las cuatro décimas.

En Puerto Rico, las formas de baile-canción llamadas “seis” y “mariandá” tienen textos hechos en décimas, al igual que los torrentes panameños, las tonadas y el punto guajiro cubanos; ocasionalmente, la rumba cubana y la guasa venezolana también utilizan la misma forma literaria. El estilo, un tipo de canción argentina que consiste en una parte más lenta en subdivisión binaria y otra más rápida en subdivisión ternaria, utiliza una décima por texto¹⁰. Muchos géneros musicales latinoamericanos están en deuda con la décima, pero como muchas formas poéticas y musicales españolas que florecieron en el Nuevo Mundo, la décima y sus músicas de acompañamiento sufrieron diferentes transformaciones debidas a influencias locales y gustos estéticos.

La cumanana y el amor fino son dos formas hermanas que, al igual que la décima con el socabón, son poemas cantados en estilo declamatorio, acompañados por la guitarra y, a menudo, interpretados como competencia entre dos o más músicos-poetas. La cumanana y el amor fino, sin embargo, utilizan cuartetos octosílabos en lugar de estrofas de diez líneas y, a diferencia de la décima, son generalmente cantadas y raramente, si alguna vez, recitadas.

La cumanana, que se encuentra en los norteños departamentos peruanos de Piura y Lambayeque, y posiblemente en los vecinos departamentos de Tumbes y Cajamarca, brindó un estimulante entretenimiento en reuniones familiares y chicherías, esas tabernas populares donde se sirve la cerveza indígena de maíz que llaman chicha. Según los informantes de José Durand, el guitarrista de la chichería se paseaba entre los asistentes tocando el bordón de la cumanana buscando competidores, o él mismo cantaba unas cuantas estrofas para crear un ambiente apropiado¹¹. Esta invitación es conocida como “la llamada” al reto.

El texto utiliza cuartetos octosílabos y la rima suele ser la de la copla española (abcb)¹², aunque a veces puede ser la de la cuarteta (abab), redondilla (abba) u otras. Cada cuarteta es una cumanana y puede ser interpretada por un solista, como una competencia entre dos o más individuos sobre un tema dado, o como una serie de preguntas y respuestas. Cuando se presentan en contrapunto, las cumananas se cantan con una melodía fija que debe ser utilizada —con posibles ligeras variantes— en cada verso por cada uno de los cantantes. Cada verso de la cuarteta, con su correspondiente frase melódica, es repetido (aabbccdd) con un posible *da capo* de los dos primeros versos al final (aabbccda ó aabbccddab). Tradicionalmente, la cumanana utiliza un acompañamiento de guitarra con interludios instrumentales antes y después de cada estrofa. Desafortunadamente, no ha habido ningún guitarrista que estuviera disponible para acompañar las transcripciones de cumananas que aparecen en el Apéndice.

Como en la décima, el contenido de la cumanana incluye cualquier tema que pueda versar sobre una variedad de asuntos tales como el amor, la amistad, el patriotismo y la política. El primer cantor inicia el tema y el segundo debe responder con otra cumanana temáticamente relacionada. Si se examina el contrapunto de cumananas de Lambayeque transcritas en el Apéndice se podrá comprobar que a veces hay un doble sentido en los versos; es decir, aunque los cantores canten acerca de amantes o situaciones anónimas, generalmente están haciendo comentarios indirectos sobre sus propios sentimientos respecto a la atmósfera de la competición o respecto a sus oponentes¹³. En esta situación en particular, el cantor 1 fue con un grupo grande de amigos a visitar una hacienda donde, inesperadamente, se encontró compitiendo con el cantor 2. Para su desconcierto, algunos de sus propios amigos aplaudían y gritaban alentadoras alabanzas después de cada una de las cumananas improvisadas por su oponente. Entonces, el cantor 1 pidió “Silencio, pido silencio para silenciar mis males” pidiendo que sus infieles amigos dejaran de alentar al cantor 2. Después de esto, el cantor 1 continuó con otras cumananas que declaraban su deseo de abandonar a un amor infiel (es decir, dejar la casa de su rival). Luego, el cantor 2, a quien el apoyo del público señalaba como ganador, improvisó versos tanto para consolar al oponente como para regañarle por no asumir su derrota con dignidad.

En otras competencias el tema puede algunas veces tomar la forma de adivinanza, como por ejemplo:

Me han dicho que eres cantor
que cantas “a lo divino”.
Quiero que me digas cantando
cuántos pelos tiene un pollino.

A lo que el oponente debe adivinar y responder cantando en poesía algo como:

La pregunta que me has hecho
me ha dejado pensativo.
Si no se le ha caído ni uno,
ahí está con los que ha nacido.

Otras adivinanzas de cumanana son más del tipo “¿qué es?”:

Anoche me comí un pan
no sé de qué panadero;
toda la noche come que come
el pan amaneció entero.

Antes de poder dar una respuesta, el competidor tiene que determinar que el “pan” al que se refiere es una muchacha y que el “panadero” es su padre.

Desafortunadamente, se ha escrito poco acerca de las cumananas del norte del Perú. Entre los más importantes trabajos están dos pequeños libros del Padre Miguel Justino Ramírez Adrianzén, *Lo que el Cholo Cano me dijo – Folklore Morropano*, (1950) y *Cumananas Piuranas* (1955), que incluyen transcripciones de los textos de numerosas cumananas de Morropón, Huancabamba y Catacaos. En el último libro, el autor indica que la cumanana está relacionada a una variedad de huaynito¹⁴ de Huancabamba llamado “chique”, como por ejemplo:

Dicen que no me quieres
por poncho roto
por poncho roto.
El poncho tiene remedio
caramba, ay sí,
que me des otro.

Como la décima, la cumanana es interpretada por negros, mestizos e indígenas de la costa. Nicomedes Santa Cruz llamó a su primer grupo afroperuano y su primer disco de larga duración “Cumanana” después de haber concluido que la forma musical es esencialmente afroperuana y el término cumanana está fonéticamente relacionado con la lengua kumbundu de Angola¹⁵. La canción que da título al álbum consiste en un breve estribillo construido sobre las repeticiones de la palabra “cumanana”, todo ello en un estilo musical muy afrocaribeño que ni siquiera es remotamente similar a la cumanana. Los informantes del norte del Perú confirmaron que la cumanana es representativa tanto de mestizos como de negros; examinando los ejemplos del Apéndice se puede comprobar que el texto está basado en formas poéticas españolas y que el estilo melódico se deriva principalmente del triste, que a su vez tuvo origen en el yaraví indígena. La influencia indígena no ha de sorprendernos si se tiene en cuenta la numerosa población indígena en la costa norte del Perú durante la Colonia. Aparte de que fueran los negros los que propagaran esta forma musical, no existe influencia africana evidente.

La forma hermana de la cumanana en el departamento de Lima es el amor fino que, como la cumanana, se basa en una cuarteta de esencialmente versos octosílabos pero con un estribillo opcional de dos líneas que la hace similar a la payada argentina, una forma de canción de gauchos. Según Augusto Ascuez, la primera estrofa suele comenzar con:

Amor fino me pediste
amor fino te he de dar
amor fino pa’ comer
amor fino pa’ almorza’.

Zamba, tirana de amor
tras de la muerte, el doctor.

Como en el socabón y la cumanana, la guitarra brinda en el amor fino un prelude instrumental e interludios entre las estrofas, y un acompañamiento que no interfiere con el cantor. Además de la melodía de la guitarra que acompaña el amor fino transcrita en el Apéndice, don Augusto Ascuez recuerda el siguiente bordón que se usa como base del acompañamiento en la guitarra para este género musical:



Aunque la cumanana tenga una melodía derivada del triste, la melodía del amor fino recuerda más al romance español. Esta forma musical que alguna vez fue música popular y forma poética que entretuvo a las gentes en reuniones sociales y fue usada en competencias, ha caído en desuso en Lima. Bartola Sancho Dávila y otros conocidos artistas lo tocaron y quizás los últimos individuos que todavía conocen bien la forma hoy en día en Lima son Augusto Ascuez y aquellos a quienes él se la enseñó, Luciano Huambachano y Augusto González.

El amor fino fue también muy popular en el Ecuador,¹⁶ y el texto de una payada argentina sugiere que ésta puede estar vinculada al amor fino. Leopoldo Lugones nos ha dejado una descripción de la representación de una payada¹⁷:

He presenciado en los carnavales de La Rioja ciertas escenas de carácter completamente griego; pero lo más típico es el desfile de caracteres populares disfrazados que consiste en ocho o diez individuos montados en asnos, con caras pintadas con harina y con coronas hechas de ramas verdes frescas, quienes van de casa en casa cantando canciones populares melancólicas. Generalmente un anciano canta los versos, al cual le responde el grupo cantando a coro el estribillo. La orquesta consiste en una guitarra o una flauta de caña con un hueco para la embocadura hecho con cera silvestre. Una botella grande de vino...calienta el entusiasmo. Bajo el cielo de cobalto...el estribillo de los borrachos canta acerca del amante frío e ingrato:

Por qué has llorado
quién te ha pegado
tal vez conmigo
te habrán celado.

¡A un amor fino
le has pagado mal!

Las payadas son las canciones folk tradicionales de los gauchos de la pampa argentina que son cantadas por los payadores, trovadores gauchos que frecuentemente andan cantando e improvisando canciones y poemas al estilo de los viejos trovadores europeos. Hacia mediados del siglo XIX era común encontrar a dos payadores confrontando sus habilidades en una taberna local; cada cantor se acompañaba con su propia guitarra e improvisaba versos en competencias que podían durar varios días. Aunque la tradición ha variado considerablemente, tales concursos de payadas se pueden encontrar en ciertos lugares de Argentina, Uruguay y Chile.

Las cantigas de desafío brasileñas representan otro género que es paralelo a la cumanana peruana y al amor fino. También aquí los dos cantores improvisan versos sobre una melodía escogida de antemano. El tema puede ser elegido al azar aunque con frecuencia, uno de los cantores propone al oponente una adivinanza cuya respuesta debe ser dada en verso, generalmente en cuatro versos de siete sílabas¹⁸.

Por consiguiente, es evidente que formas poéticas de la lírica como la décima y los géneros relacionados con la cumanana y el amor fino están presentes en toda América Latina y son frecuentemente interpretadas en competencias de improvisación. Los negros adoptaron rápidamente estas formas esencialmente españolas y se convirtieron en los principales practicantes de tal tradición en el Perú a pesar de que ellos mismos hicieron pocas o ninguna innovación en la estructura —con la excepción quizás del uso ocasional de temas de interés de los propios negros. La maestría de los negros para las formas poéticas españolas se podrá comprobar más adelante cuando estudiemos otras formas musicales, en particular la marinera, probablemente el género más complejo de la música folk de la costa en la historia del Perú.

Capítulo VI

La marinera

La marinera es probablemente la forma musical peruana más compleja. Junto a su madre, la zamacueca, ha sido uno de los géneros criollos de canto y baile más populares durante casi dos siglos. En la última parte del capítulo II revisamos el desarrollo histórico de la zamacueca y la marinera; ahora veremos la marinera con más detalle. Aunque tiene varios rasgos de influencia negra y sus principales cultores fueron los afroperuanos, la marinera no es estrictamente un género afroperuano sino criollo, que pertenece a todos los grupos raciales del Perú que la interpretan, por lo cual le corresponde ser el género musical bautizado popularmente como “el baile nacional del Perú”.

De la misma forma que la zamacueca se manifestó en varios estilos y formas, como la moza-mala o la zanguaraña, la marinera también está sujeta a variaciones en su forma y estilo de acuerdo a su función musical y al área geográfica en que se practica. La marinera de Lima es crucial para el estudio de la música afroperuana ya que funciona en dos contextos: primero, como una competencia o contrapunto entre dos o más cantores, lo que se conoce como jarana; y segundo, como ejecución sin competencia, a la manera de una simple canción o acompañamiento para bailar.

La marinera de Lima sigue reglas estrictas en su interpretación y tradicionalmente va seguida por la obligatoria y complementaria resbalosa y las fugas. Sin embargo, especialmente con la llegada de la radio, la televisión y la industria del disco se han presentado muchas marineras en Lima que no siguen esta estructura poética y musical tradicional y que han sido llamadas por algunos autores marineras llanas, es decir “marineras simples”. Marineras de las provincias fuera de Lima, tales como las norteñas o las serranas, no siguen tampoco las reglas de la estructura de la marinera limeña y han sido etnocéntricamente condenadas como aberraciones por ciertos heraldos de la marinera de Lima que proclaman que esta última es la única “auténtica” marinera.

Cuando la marinera de Lima se canta en competencia o contrapunto, dos o más cantores la interpretan en modo mayor o menor y generalmente involucra la alternancia de compases de 3/4 y 6/8. El acompañamiento básico consiste en dos guitarras, el idiófono de madera —el cajón— y palmas. Las versiones modernas y comerciales pueden también incluir un bajo, violines, instrumentos de viento, batería y otros instrumentos. La estructura poética general de la marinera limeña es ternaria y consistente en tres estrofas: “primera de jarana”, “segunda de jarana” y “tercera de jarana”, cada una de las cuales debe ajustarse a ciertos marcos poéticos. Tradicionalmente las tres estrofas de la marinera limeña cantadas en competencia no son previamente compuestas sino que los mismos intérpretes son, al menos en parte, los compositores. La “primera”, “segunda” y “tercera de jarana” tienen cada una sus correspondientes y amplios repertorios poéticos tradicionales que se ajustan a las demandas textuales de las respectivas estrofas y de los cuales los cantores pueden extraer sus recursos. Por consiguiente, el primer cantor -o

par de cantores- escoge una “primera” adecuada para cantar, a la que el segundo cantor –o cantores- debe responder seleccionando una “segunda” que tenga alguna temática textual relacionada con la “primera”; a ésta le sigue el último cantor – o cantores – que debe escoger una “tercera” apropiada.

De la misma manera, los textos usados en las marineras no están pre-establecidos para determinadas melodías sino que cualquier melodía del amplio repertorio existente puede ser adaptada para servir al propósito. La misma melodía escogida por el cantor de la primera de jarana debe ser también usada para la segunda y tercera de jarana. Un cantor tiene la opción de improvisar un texto siempre a condición que demuestre se ajusta a las exigencias de la forma poética. El primer cantor (o cantores) también puede improvisar la melodía para la marinera si así lo desea. Sin embargo la improvisación espontánea puede presentar problemas ya que cuando los cantores compiten en equipos, uno de los cantores puede tener dificultades cantando la segunda voz para las improvisaciones de su compañero.

En síntesis, el arte de cantar marineras en contrapunto reposa en la selección (u ocasionalmente, improvisación) de texto y música y en su ajuste e integración dentro de una creación musical y poética coherente que debe ceñirse a las estrictas reglas de la estructura y la ejecución. Los textos son a menudo ingeniosos y satíricos, y no les suelen faltar expresiones criollas típicas e incluso algunas subidas de tono. Las primeras de jarana tienden a derivarse más de la poesía clásica española mientras que las segundas y terceras son más de origen local.

El primer cantor o par de cantores pone la “primera de jarana” o “puesta de jarana”, seleccionando un cuarteto octosílabo como texto y una melodía en mayor o en menor. El cuarteto debe emplear el esquema de rimas de la copla española (abcb), la cuarteta (abab) o la redondilla (abba). Frecuentemente la “primera de jarana” tiene un texto tomado del repertorio de los cuartetos octosílabos tradicionales españoles, como por ejemplo

Palmero sube a la palma
y dile a la palmerita
que se asome a la ventana
que mi amor la solicita.

La “segunda de jarana” o “contestación” es cantada por otro cantor –o un par de cantores - quienes deben “contestar” lo que se cantó en la primera estrofa usando la misma melodía y un texto que coincida estructuralmente con la forma poética española, la seguidilla- cuatro versos con un esquema métrico de 7-5-7-5 sílabas respectivamente y una rima de abcb, como por ejemplo:

Amores y dinero
quitan el sueño
yo como no los tengo
qué bien que duermo.

La “tercera de jarana”, otra seguidilla con la misma melodía, es cantada por un tercer cantor o por un par de cantores dependiendo de que haya tres o seis participantes; o puede ser el primero quien la cante nuevamente en el caso de que la competencia involucre solamente a dos cantores. En esta estrofa el segundo verso de la seguidilla anterior, el de “segunda de jarana”, - “quitan el sueño” en este caso - se usa siempre como primer verso pero con el agregado complementario de una palabra de dos sílabas (generalmente “madre”, “zamba” o “china”) para completar las siete sílabas necesarias en el primer verso de una seguidilla. Siguen entonces tres nuevos versos de la seguidilla. La forma métrica es (5+2)-5-7-5, como por ejemplo:

Quitan el sueño, madre
ya lo voy viendo
que a lo disimulado
me estás queriendo.

De acuerdo a esta básica y arbitraria estructura, los cantores de jarana deben construir el orden del texto durante la presentación de la marinera y pueden hacerlo de varias maneras. Aunque la estructura interna de la marinera ha sido definida y clasificada de varias maneras por diferentes folkloristas, uno de los sistemas más académicos hasta la fecha es el de Carlos Hayre, uno de los más destacados etnomusicólogos de Lima y conocido guitarrista que ha acompañado muchas jaranas. Lo citaré por extenso y voy a utilizar varios ejemplos de su excelente artículo “Apuntes para el análisis de la marinera limeña”¹. Basándose en la manera como se organiza el texto, Hayre clasifica las marineras que se usan en la jarana como “marineras derechas” y “marineras de término”.

La primera clasificación, y la más sencilla, es la Marinera Derecha, Tipo A, que utilizando el orden de los textos dados antes como ejemplo, se desarrolla o “toma forma” de la siguiente manera:

PRIMERA DE JARANA

verso I	Palmero sube a la palma
verso II	y dile a la palmerita
se repite verso II	y dile a la palmerita
verso III	que se asome a la ventana
verso IV	que mi amor la solicita
cerrando verso I	palmero sube a la palma.

SEGUNDA DE JARANA

verso I	Amores y dinero
verso II	quitan el sueño
verso III	yo como no los tengo
verso IV	qué bien que duermo
cerrando verso I	amores y dinero
cerrando verso II	quitan el sueño.

TERCERA DE JARANA

verso I	Quitan el sueño, madre
verso II	ya lo voy viendo
verso III	que a lo disimulado
verso IV	me estás queriendo
estribillo para cerrar	(remate)
verso V	Lloré, lloré fortuna
verso VI	dicha ninguna

La Marinera Derecha, Tipo A, usa solamente los principios fundamentales del desarrollo, principios que también son utilizados por tipos más complejos; es decir, repetición del segundo verso de la “primera” y repetición del primer verso al final para cerrar la “primera”. Esta última repetición es llamada “cierre de verso” o “amarre de verso”. La “segunda de jarana”, común para todas las variedades de marinera, también “cierra” con una repetición del primer y segundo verso de la estrofa.

La “tercera de jarana” usa el segundo verso de la “segunda de jarana” como su primer verso, agregando la palabra de dos sílabas “madre”, que se explicó antes, conforme al formato Tipo A no se repite ninguno de sus otros versos. Sin embargo, como en todas las marineras, la “tercera” añade un estribillo de fin o “remate” que consiste en dos nuevos versos de siete y cinco sílabas respectivamente y que señalan

el final de la marinera. Existe un abundante repertorio de versos que son tradicionalmente usados como remates y pueden o no estar temáticamente relacionados con el texto de las estrofas precedentes.

MARINERA DERECHA TIPO A

PRIMERA DE JARANA

Pal-me-ro su-be_a - la pal-ma y di-le_a la pal - me-ri - ta,
y di-le_a la pal - me-ri - ta. Que se_a - so - me_a - la
ven-ta - na que mi_a - mor la so - li - ci - ta.
Pal - me - ro, su - be_a - la pal - ma.

SEGUNDA DE JARANA

A - mo - res y di - ne - ro qui-tan el sue - ño
yo co - mo no los ten - go qué bien que duer - mo.
A - mo - res y di - ne - ro qui - tan el sue - ño.

TERCERA DE JARANA

Qui - tan el sue - ño, ma - dre, ya voy vien - do

que_a lo di - si - mu - la - do, me_es - tás que - rien - do

Llo - ré, llo - ré for - tu - na, di - cha nin - gu - na.

Con las repeticiones de versos en la primera y segunda de jarana y el remate añadido a la tercera de jarana, cada estrofa se ha extendido hasta llegar a tener seis versos. El material melódico establecido en la primera debe ser usado en las tres secciones. Sin embargo, ya que la primera está construida sobre octosílabos y la segunda y tercera con heptasílabos y pentasílabos, la melodía es desarrollada en forma diferente de acuerdo a las necesidades métricas del texto para cada caso. Esto da como resultado un total de veinticuatro compases en la primera de jarana (doce compases que se repiten) y doce compases en cada segunda y tercera de jarana, sumando un total de 48 compases. Dos ideas musicales completas o frases de dos partes cada una forman la base melódica de las tres estrofas. Los motivos melódicos a,b,c y d que aparecen marcados en la transcripción de este ejemplo ilustran el uso de notas repetidas para ampliar el material melódico y acomodar el texto donde sea necesario, dando como resultado la frecuente alteración de los patrones métricos de acentuación y el valor de las notas de los motivos melódicos.

La segunda clasificación es la Marinera Derecha, Tipo B, la cual se diferencia de la marinera Tipo A por utilizar de forma más extensiva las repeticiones de los versos. El esquema de los doce versos improvisados o tomados del repertorio se desarrollaría de la siguiente manera:

PRIMERA DE JARANA

verso I	Palmero sube a la palma
Se repite verso I	Palmero sube a la palma
verso II	y dile a la palmerita
se repite verso II	y dile a la palmerita
verso III	Caramba, que se asome a la ventana
Se repite verso III	Caramba, que se asome a la ventana
verso IV	que mi amor la solicita
cerrando verso I	Palmero sube a la palma

SEGUNDA DE JARANA

verso I	Amores y dinero
verso II	quitan el sueño
se repite verso I	amores y dinero
se repite verso II	quitan el sueño.
verso III	Yo como no los tengo
verso IV	qué bien que duermo.
cerrando verso I	Amores y dinero
cerrando verso II	quitan el sueño.

TERCERA DE JARANA

verso I	Quitan el sueño, madre,
verso II	ya lo voy viendo.
se repite verso I	quitan el sueño, madre
se repite verso II	ya lo voy viendo
verso III	que a lo disimulado
verso IV	me estás queriendo.

estribillo para cerrar (remate)

verso V	Lloré, lloré fortuna
verso VI	dicha ninguna.

La primera de jarana de la Marinera Tipo B repite cada uno de los tres primeros versos, repitiendo de nuevo su primer verso al final como un “cierre de verso”. La segunda de jarana repite los primeros dos versos y luego los repite nuevamente al final de su “cierre de verso”. Como siempre, la tercera de jarana usa el segundo verso de la segunda de jarana como su primer verso pero añadiendo una palabra de dos sílabas (p.e. “madre”). Los dos primeros versos se repiten y la tercera de jarana y la marinera terminan con el remate final de dos versos. Por lo tanto, en la Jarana Derecha, Tipo B, los cuatro versos del texto base de cada estrofa se convierten en ocho versos en cada estrofa en lugar de los seis de la Jarana Derecha, Tipo A. La transcripción musical del ejemplo ilustra cómo los cuatro motivos melódicos a,b,c y d son contruidos, en este caso particular, sobre un total de 64 compases: 32 en la primera de jarana, 16 en la segunda y otros 16 en la tercera de jarana.

En este ejemplo un término adicional, “caramba”, ha sido añadido al esquema del texto. Tales agregados poéticos llamados adornos no son indispensables para la marinera derecha y suelen ser palabras sueltas como “ayayay”, “morena”, “caramba”; o “preciosa”. Los adornos pueden ser añadidos antes, después e incluso en el medio de un verso; son forzados dentro de la línea melódica para mantener el ritmo activo en momentos en que, si no estuvieran, habría una breve pausa o una nota sostenida por más tiempo. Aunque el ejemplo mostrado anteriormente usa solamente un adorno, se puede utilizar cualquier número de adornos.

MARINERA DERECHA TIPO B**PRIMERA DE JARANA**

Pal - me - ro su-be_a la pal - ma Pal - me - ro su-be_a -

la pal - ma y di - le_a la pal - me - ri - ta

y di - le_a la pal - me - ri - ta ca - ram - ba, que se_a -

so - me a la ven - ta - - na, ca - ram - ba, que se_a -

so - me a la ven - ta - - na que mi_a - mor la

so - li - ci - ta pal - me - ro su - be_a la pal - ma.

SEGUNDA DE JARANA

A - mo - res y di - ne - ro qui - tan el sue - ño, a -
 mo - res y di - ne - ro qui - tan el sue - ño. Yo
 co - mo no los ten - go qué bien que duer - mo a -
 mo - res y di - ne - ro qui - tan el sue - ño.

TERCERA DE JARANA

Qui - tan el sue - ño ma - dre, ya lo voy vien - do, qui -
 tan el sue - ño ma - dre, ya lo voy vien - do que a lo di - si - mu - la - do, me es
 tás que - rien - do. Llo - ré, llo - ré for - tu - na, di - cha nin - gu - na.

La tercera clasificación es la Marinera de Término, Tipo A, llamada así por los términos que utiliza, que la distinguen, y que van adheridos al esquema del texto antes, durante o después de los versos. Mientras que los adornos anteriormente descritos tienen una función meramente decorativa y son insertados en la melodía y en el texto al acelerar el movimiento rítmico, los términos son añadidos textuales necesarios para acomodar un exceso de melodía de determinados versos. Una vez que un término ha sido presentado en la primera de jarana, la segunda y la tercera están obligadas a usar los mismos términos para el desarrollo de sus respectivas estrofas. Por otro lado los adornos pueden ser usados en cualquier momento del texto que el cantor considere apropiado, sin que esto obligue al otro cantor a repetirlos en otras estrofas.

Los términos son virtualmente un tipo de relleno textual que consiste en sílabas sin contenido léxico que generalmente tienen poco o nada que ver con el tema del texto y que funcionan como lo hace el estribillo inglés “with a down, derry, derry down” en muchas canciones folklóricas inglesas. El ejemplo más sencillo de una marinera de término es uno que Carlos Hayre compuso con fines didácticos y que está construido sobre el mismo esquema textual que hemos estado usando en todo este capítulo:

PRIMERA DE JARANA

PALMERO SUBE A LA PALMA buena moza
Y DILE A LA PALMERITA vente pa' cá
Y DILE A LA PALMERITA vente pa' cá
QUE SE ASOME A LA VENTANA buena moza
QUE MI AMOR LA SOLICITA vente pa' cá
PALMERO SUBE A LA PALMA buena moza.

SEGUNDA DE JARANA

AMORES Y DINERO
QUITAN EL SUEÑO buena moza
YO COMO NO LOS TENGO vente pa' cá
QUÉ BIEN QUE DUERMO
AMORES Y DINERO
QUITAN EL SUEÑO buena moza.

TERCERA DE JARANA

QUITAN EL SUEÑO, MADRE
YA LO VOY VIENDO buena moza
QUE A LO DISIMULADO
ME ESTÁS QUERIENDO vente pa' cá.

LLORÉ, LLORÉ FORTUNA
DICHA NINGUNA vente pa' cá.

Este ejemplo particular tiene dos términos, “buena moza” y “vente pa' cá”, al final de los versos. Sin embargo, las marineras de término pueden tener uno, dos, tres o más términos colocados antes, en el medio y/o al final de los versos.

MARINERA DE TÉRMINO TIPO A

1. Pal-me - ro su-be, a la pal-ma. bue-na mo - za. y di -
so - me, a la ven - ta - na, bue-na mo - za, que mi, a-

le, a la pal - me - ri - ta, ven-te pa' - cá. y di - lo, a la pal - me -
mor la so - li - ci - ta, ven-te pa' - cá pal-me - ro su-be, a la

ri - ta, ven-te pa' - cá. Que se, a 2 A - mo - res y di -
pal-ma, bue - na mo za

ne - ro qui - tan el sue - ño, bue - na mo - za, yo co - mo no los
ma - dre, ya lo voy vien-do, bue - na mo - za, que, a lo di - si - mu -

ten - go que bien que dner-mo, ven - te pa' - cá. A - mo - res y di -
la - do me, es - tás que - rien - do, ven - te pa' - cá. flo - ré, flo - ré lor -

ne-ro qui-tan el sue-ño bue-na mo - za. 3. Qui - tan el sue-ño
tu-na, di - cha nin - gu - na, ven-te pa' cá.

La cuarta clasificación es la Marinera de Término Tipo B, en la que el término (o términos) domina el texto de tal manera que es capaz de reemplazar parte del esquema textual. Por ejemplo:

PRIMERA DE JARANA

Caramba PALMERO andar SUBE A LA PALMA
 Caramba PALMERO andar SUBE A LA PALMA
 Trilalalalalalala LA PALMERITA
 Trilalalalalalala LA PALMERITA
 Caramba QUE SE ASOME andar A LA VENTANA
 Caramba QUE SE ASOME andar A LA VENTANA
 Trilalalalalalala LA SOLICITA
 Trilalalalalalala SUBE A LA PALMA.

SEGUNDA DE JARANA

Caramba Y DINERO andar
 QUITAN EL SUEÑO
 Caramba Y DINERO andar
 QUITAN EL SUEÑO
 Trilalalalalalala
 QUÉ BIEN QUE DUERMO
 Trilalalalalalala
 QUITAN EL SUEÑO.

TERCERA DE JARANA

Caramba EL SUEÑO, MADRE andar
 YA LO VOY VIENDO
 Caramba EL SUEÑO, MADRE andar
 YA LO VOY VIENDO
 Trilalalalalalala
 ME ESTÁS QUERIENDO

 Trilalalalalalala
 DICHA NINGUNA.

Aquí tenemos los términos “caramba”, “andar” y “trilalalalalalala” alterando ahora la estructura métrica del esquema textual original de tal forma que los versos quedan métricamente iguales. En esta categoría son innecesarias las variaciones en los motivos melódicos que se necesitan en los otros tipos de marineras para acomodar las diferencias métricas en el texto entre las tres estrofas. La misma exacta melodía puede ser usada sin variante para las tres entradas, haciendo una forma estrófica perfecta.

Vea el ejemplo musical de una Marinera de Término Tipo B en la página siguiente:

MARINERA DE TÉRMINO TIPO B



1. Ca - ram - ba, pal - me - ro, an - dar, su - be_a - la pal - ma. Ca -
 ram - ba que se_a - so - me_an - dar, a la ven - ta - na. Ca -
 ram - ba, y di - ne - ro_an - dar, qui - tan el sue - ño. Ca -
 ram - ba_el sue - ño, ma - dre_an - dar, ya lo voy vien - do. Ca -

ram - ba, pal - me - ro, an - dar, su - be_a la pal - ma. Tri la la la la
 ram - ba que se_a - so - me_an - dar, a la ven - ta - na. Tri la la la la
 ram - ba y di - ne - ro_an - dar, qui - tan el sue - ño. Tri la la la la
 ram - ba_el sue - ño ma - dre_an - dar, ya lo voy vien - do. Tri la la la la

la la la, la pal - me - ri - ta, tri la la la la la la la
 la la la, la so - li - ci - ta, tri la la la la la la la
 la la la, qué bien que duer - mo, tri la la la la la la la
 la la la, me_es - tás que - rien - do, tri la la la la la la la

1°, 2°, 3° 4°
 la pal - me - ri - ta. Ca - di - cha nin - gu - na.
 su - be_a la pal - ma. 2. Ca -
 qui - tan el sue - ño. 3. Ca -

Por razones didácticas se ha presentado aquí los ejemplos más simples de cada tipo de marinera usando el mismo texto básico. En las actuaciones mismas, las marineras suelen utilizar tanto términos como adornos en las presentaciones más elaboradas. El lector debe examinar algunas de las transcripciones del Apéndice de marineras que se presentaron en una actuación para entender mejor cómo esos principios se usan en la práctica. Especialmente destacable es la Marinera III, que utiliza la misma melodía del ejemplo que presentamos anteriormente de una Marinera de Término Tipo B pero con un texto y técnica de desarrollo diferentes.

Como mencionamos anteriormente, la marinera tradicionalmente funciona en una de las siguientes modalidades: como una competencia o desafío entre cantores, o como un acompañamiento para el baile. En el primer caso, la presentación de la marinera es llamada “palmero”, o más frecuentemente “jarana”. Una ejecución completa de jarana debe presentar entre tres y cinco marineras de tres partes cada una, seguidas por la resbalosa y las fugas. La resbalosa es el “movimiento” complementario de la marinera y

consiste en dos o más estrofas cantadas en un ritmo algo más vivaz que las marineras pero con muchas menos restricciones métricas y musicales que éstas. La sección de fuga que sigue a la resbalosa es el clímax de la jarana y de la competencia en la que los competidores prueban la sapiencia de los otros y se retan cantando coplas o cuartetos de versos que tienen que ajustarse a las estrictas reglas de la ejecución que describiremos a continuación.

Una jarana comienza con una introducción instrumental de doce a dieciocho compases para la primera marinera. En esta introducción la guitarra toca frases melódicas en las cuerdas graves (bordón) y después de unos cuantos compases entra el ritmo del cajón y las palmas. A continuación, el primer cantante (o par de cantantes) pone la primera de jarana, seguido por el segundo cantante (o cantantes) con la segunda de jarana. Para terminar, nuevamente el primer cantante presenta la tercera de jarana y su “remate”. (Si hay suficientes cantantes, el tercer cantante -o cantantes- presenta la tercera de jarana). Los instrumentos acometen entonces la introducción de la segunda marinera y proceden de la misma manera hasta completar de tres a cinco marineras.

Hay reglas estrictas para el canto de estas marineras. Todas las marineras, así como la resbalosa y fugas de una jarana, deben estar en el mismo modo, mayor o menor, iniciado por la primera de jarana de la primera marinera. Sin embargo, no todas las marineras tienen que estar necesariamente en la misma tonalidad; por ejemplo, la primera marinera puede estar en La menor, la segunda en Mi menor, etc. El no seguir exactamente las repeticiones de los versos o los términos requeridos para un determinado tipo de marinera constituye una infracción, al igual que el no adherirse a los motivos melódicos presentados en la primera de jarana durante las tres estrofas de la misma marinera. Una infracción más evidente tiene lugar cuando un cantor o cantores dejan una pausa de uno o más compases entre la primera y la segunda, o entre la segunda y la tercera de jarana, o cuando no son capaces de responder en algún momento por falta de repertorio o habilidad para improvisar. Se dice que un cantor ha “quebrado” la jarana cuando ha roto tal regla, lo cual da al oponente la posibilidad de interrumpir y cantar el remate final de la marinera (“lloré, lloré fortuna, dicha ninguna” o lo que el remate diga) y convierte al trasgresor en el perdedor de esa parte de la contienda.

A continuación da comienzo una nueva marinera aunque también puede que el competidor quiera empezar otra vez con la misma marinera. El número de marineras cantadas en una jarana depende de la frecuencia con que se quiebre la jarana; el cantor que gane tres de las cinco marineras (“de cinco-tres”) se convierte en el ganador de la primera parte de la jarana. Sin embargo, el resultado final no se determina hasta que los competidores terminen con las fugas, la sección donde más severamente se pone a prueba el talento de los intérpretes. No obstante, uno está siempre en desventaja psicológica si “quiebra la jarana” mientras canta marineras, y algunos competidores se aprovechan de esta desventaja poniendo sus manos con toda frialdad sobre las cuerdas de la guitarra y anunciando a gritos el remate para disminuir la confianza del oponente en el momento en que cometió la infracción.

Después de que se han cantado de tres a cinco marineras, la guitarra y el cajón comienzan un nuevo ritmo más vivaz y sincopado que constituye la “llamada a resbalar” o llamada para iniciar la resbalosa, también llamada ocasionalmente “llamada a tumbar”. (Una “tumba” es cualquier movimiento complementario, más rápido y animado). Después de esta introducción instrumental de doce a dieciséis compases, el primer cantor presenta la primera estrofa de la resbalosa; es decir, hace la “puesta”. El segundo cantor (o cantores) responde entonces con la segunda estrofa o contestación, y así sucesivamente hasta que se hayan cantado todas las estrofas de la resbalosa. La resbalosa no es un factor determinante principal para ganar la competencia. No es una infracción grave el que uno empiece una determinada resbalosa y su oponente no conozca el segundo verso. En dicho caso, el cantor que comenzó la resbalosa simplemente continúa cantando las estrofas para no perder el ritmo. Sin embargo, el oponente que no responde puede tener una desventaja psicológica capaz de afectar su performance en la sección más importante que viene después, la fuga. Santa Cruz dice que hay casos en los que cuando una resbalosa completa no es

contestada y el competidor empieza con otra resbalosa en lugar de pasar a las fugas, el primer cantor puede o no contestar con el segundo verso.² La resbalosa no se limita a un número particular de estrofas pero muchas tienen dos o tres, lo cual es preferible ya que una resbalosa terriblemente larga tiene poco valor para la competencia. A diferencia de la marinera que adapta su música a un texto, el texto de cada resbalosa corresponde generalmente a una melodía en particular.

La resbalosa no cuenta con las numerosas reglas de performance que dominan la marinera y las fugas, aunque sí debe tocarse en el mismo modo, mayor o menor, de las marineras que la preceden. Los textos no se ajustan a ninguna estructura poética en particular y frecuentemente son de origen popular y nacional y no derivados del repertorio tradicional español. José Durand apunta que a menudo los textos tienen origen en canciones infantiles peruanas, décimas, cantos de iglesia, zarzuela e incluso textos de marinera adaptados a la resbalosa. Algunas de las resbalosas más antiguas vienen del siglo XIX y frecuentemente son comentarios poéticos de personas, lugares y eventos de la historia de Lima.³ Cada estrofa de la resbalosa se suele repetir, y la sección entera termina con un remate que consiste en una repetición del último verso de la estrofa final al que generalmente se agregan las palabras “ja-já” (ver ejemplo en el Apéndice).

Un interludio instrumental de ocho a doce compases en las guitarras y el cajón, con ritmos sincopados y tiempo rápido, acompañado por el incesante pulso de las palmas, provee la tensa atmósfera rítmica necesaria para conducir al fin de la jarana, la sección de fuga, en la que los cantores intercambian fragmentos poéticos de dos o cuatro versos cada uno, llamados fugas, de acuerdo a estrictas reglas de la ejecución. Cada fuga debe estar siempre precedida de una llamada o aviso de fuga, dos versos que anuncian que el cantor va a comenzar con la fuga. La llamada se reconoce por el peculiar tipo de melodía que usa y por el texto, el cual consiste en los primeros dos versos de cualquier primera de jarana o, menos frecuentemente, de una segunda de jarana. La llamada casi siempre concluye su último verso añadiendo las palabras “sí” o “ay, sí”. Por ejemplo, si un cantor desea usar los dos primeros versos de una primera de jarana que ya se presentó con anterioridad, la llamada puede ser:



O si utiliza los primeros dos versos de una primera muy conocida:

Malaya quien dijo amor
cómo no dijo veneno
que por causa del amor
sin culpa estoy padeciendo.

La llamada podría ser:



El omitir la obligatoria llamada que precede una fuga es una infracción que puede causar que un cantor quiebre la jarana y pierda la competencia. Si la jarana es un reto entre dúos de cantores y no entre solistas, la llamada es cantada por un solo cantor del dúo y la fuga es cantada por ambos en armonía.

De modo que después de varios compases de introducción instrumental para la sección de fuga, un cantor del primer dúo canta cualquier llamada de dos versos y después ambos cantores continúan con una fuga de dos o más frecuentemente de cuatro versos que se repiten. Un cantor del segundo dúo canta entonces una llamada diferente con la misma melodía y los dos a dúo repiten la misma fuga cantada por el primer dúo, demostrando su saber y memoria con la fuga. Se procedería de la misma manera si un tercer dúo estuviera involucrado en la competencia. Para este tipo de fuga, cada texto corresponde generalmente a una determinada melodía, a diferencia de la marinera propiamente dicha que puede adaptar diferentes melodías a un mismo texto. Una vez que todos los competidores han cantado la fuga, cualquiera de los dúos puede presentar una nueva fuga precedida, claro está, de una llamada, y nuevamente todos los otros en la competencia pueden repetir la fuga a su turno. Después de que hayan sido cantadas una, dos o más fugas diferentes, el último dúo en cantar la fuga final termina la jarana durante su repetición de la fuga mediante la interrupción del último verso de la fuga para insertar en él un estribillo de cierre, o remate, tal como “que lloré, lloraba zamba”. Por ejemplo:⁴

FUGA Diente con diente voy dando, dando
 qué será del amor mío, mío
 porque estoy titiritando, tando
 titiritando de (frío) diente, diente.
 Diente con diente voy dando, dando
 qué será del amor mío, mío
 porque estoy titiritando, tando
 titirita...

REMATE Que lloré, lloraba zamba.

Dien - te con dien - te voy dan - do, dan - do qué se - rá del a - mor mí - o, mí - o

Por - que es toy ti - ti - ri - tan - do, tan - do ti - ti - ri - tan - do de dien - te, dien - te

Ti - ti - ri - ta... que llo - ré llo - ra - ba, zam - ba.

Muy pocos cantores de jarana conocen un tipo especial de fuga llamado “fuga de contrapunto” en el que cada intérprete canta una fuga con distinto texto cada vez pero con la misma melodía. Las fugas de contrapunto se reconocen por las melodías que usan: hay dos melodías para ser usadas en jaranas en modo mayor y dos melodías para el modo menor. Así, la forma musical de este tipo de fuga recoge un patrón de estrofa en el que la melodía usada para las diferentes llamadas y la usada para las fugas es la misma pero el texto cambia con cada cantor. Los textos más frecuentemente escuchados son versos octosílabos, tomados a veces de primeras de jaranas o de las glosas para décimas. José Durand ha estudiado unas cuantas fugas de contrapunto en menor que usan versos hexasílabos⁵, pero aparentemente esta práctica no es muy común. Si se examinan las fugas de contrapunto en la jarana en modo menor del Apéndice se podrá ver que el texto de la llamada generalmente consiste en los dos últimos versos de la fuga, seguidos

por la fuga en sí, que siempre está compuesta por cuatro versos. En las fugas de contrapunto uno puede repetir una fuga que él mismo ha cantado antes pero no puede repetir la fuga cantada por otra persona, ya que perdería. Por consiguiente, este tipo de fuga altamente competitivo continúa alternando llamadas y fugas sobre la misma melodía hasta que todos los competidores excepto uno hayan agotado su repertorio de textos y resulte ganador el que cante “más largo”; y con ello termina la jarana. Augusto Ascuez recuerda haber cantado este tipo de fuga al menos durante media hora.

El acompañamiento tradicional de la jarana lo proporcionan dos guitarras acústicas con afinación normal, un cajón y palmas. El laúd y el arpa fueron empleados ocasionalmente hace treinta o cuarenta años pero su uso es muy raro hoy en día. Las palmas no solamente intensifican la atmósfera festiva sino que proveen un patrón rítmico casi metronómico  durante toda la jarana, produciendo a veces un interesante ritmo entrecruzado con los instrumentos y cantores. Las guitarras y el cajón improvisan figuras melódicas de acompañamiento y patrones rítmicos que varían constantemente de acuerdo a las necesidades musicales de la performance y del estilo expresivo de cada músico. Las introducciones instrumentales o llamadas de guitarra para cada marinera y resbalosa son iniciadas por la primera guitarra, que frasea y adorna pasajes melódicos. Uno o dos compases después se une a ella la segunda guitarra rasgueando acordes rítmicos, seguida inmediatamente por el cajón - el idiófono de caja de madera - y las palmas. De doce a dieciocho compases después entra el primer cantor (o cantores) y el acompañamiento instrumental prosigue con variaciones rítmicas y melódicas que enriquecen la parte vocal sin dominarla. Por razones de espacio y sencillez, las partes de la segunda guitarra y del cajón no se han incluido en la transcripción de la jarana del Apéndice. Sin embargo, la guitarra rítmica puede ser descrita en términos generales como la que produce variaciones o reelaboraciones del siguiente patrón rítmico de marinera:



y un ritmo más sincopado para la resbalosa; por ejemplo:



Los ritmos del cajón también son considerablemente variados. El cajonero Abelardo Vásquez usa el siguiente ritmo básico para la marinera:



el cual se varía constantemente en patrones como



O también:



La resbalosa tiene una estructura rítmica más ligera y vivaz; en la performance de Abelardo Vásquez tiene un ritmo base de



Habiendo detallado previamente las formas poéticas apropiadas para el texto de la jarana, ahora analizaremos brevemente los aspectos musicales. Como dijimos anteriormente, todas las marineras, resbalosas y fugas de una jarana dada deben estar en el mismo modo, mayor o menor. Las armonías están generalmente polarizadas alrededor de la tónica, subdominante y dominante, especialmente en las jaranas de modo mayor. Sin embargo, un buen guitarrista puede evitar armonías monótonas mediante la frecuente utilización de inversiones de acordes y de más coloridos acordes disminuidos, aumentados o de “sétima” como alternativas para lo que de otro modo sería una progresión invariable (I-IV-V) en posición fundamental de raíz. Es frecuente el uso de dominantes secundarias- particularmente V de V- especialmente en las jaranas de modo menor que a menudo alternan entre el modo menor y su relativo mayor. Esta casi inestable tonalidad se lleva a tal extremo en la tercera marinera de jarana del Apéndice que toda la introducción y las primeras frases del tema están en el relativo mayor (Do mayor) y solamente en las dos últimas frases de la primera estrofa es cuando realmente se establece la verdadera tonalidad de La menor. Son numerosos los patrones i-III-V-i y (V de III)-III-V-i en el modo menor, en el que III es el acorde relativo mayor sin la sensible alterada ascendentemente tal y como se usa normalmente en el modo menor. De la misma manera en el modo mayor, el acorde de submediante (vi) - que es al mismo tiempo el acorde de la tónica (i) en el relativo menor- y su respectiva dominante (V de vi) son usados ocasionalmente, formando patrones como I-(V de vi)-vi-ii-V-I. Con mucha menos frecuencia se descubren modulaciones desde la tónica mayor a la tónica menor paralela o viceversa. En la marinera II y la IV de jarana del Apéndice, se forman progresiones armónicas cromáticas y ocasionalmente se detectan sugerencias a la forma melódica de la escala menor en la marinera I y en la sección de fuga.

La longitud de la frase melódica varía un poco dependiendo de las exigencias de la forma poética pero tiende a usar frases de cuatro compases que pueden ser fácilmente subdivididas en unidades secundarias de dos compases. El contorno melódico tiende a ser un movimiento descendente o una curva que sube y baja hacia los puntos de la cadencia en cada frase. A menos que suceda en un punto principal de la cadencia, las frases melódicas rara vez comienzan o terminan en la tónica sino en la tercera del acorde – o con menos frecuencia aún en la quinta del acorde. Esto es un rasgo común en la música de la sierra y puede representar una característica indígena en la marinera. Una figura melódica y armónica que se encuentra mucho en las cadencias de la marinera ocurre con tanta frecuencia en la música de la sierra que se podría incurrir en la tentación de llamarla “cadencia andina”:



Esta figura se presenta también en muchas versiones, como



Ejemplos de las figuras melódicas usadas por la guitarra en la introducción de marineras pueden ser hallados en el Apéndice. Ciertas fórmulas melódicas son también típicas en el acompañamiento de la marinera. Típico también en las introducciones instrumentales es la repetición de ciertas figuras como:



figuras de séptima dominante como:



o figuras ornamentales y patrones de acordes partidos en movimiento diatónico descendente como:



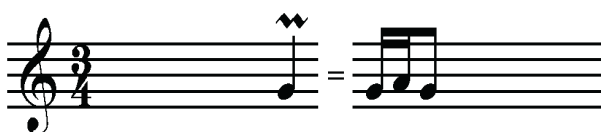
Los siguientes patrones melódicos se encuentran con frecuencia en las cadencias y al final de la introducción instrumental:



y pasajes de escalas cromáticas o diatónicas ascendentes o descendentes con la línea del bajo a menudo en sentido contrario como



Tanto la línea melódica vocal como la instrumental están generalmente adornadas con apoyaturas.



Un rasgo estilístico que muchos intérpretes utilizan es el acercarse a la última nota de una frase

melódica comenzando un cuarto de tono por debajo de dicha nota y ascendiendo a la misma mediante un glisando. El movimiento melódico más común es diatónico y los intervalos más frecuentes son de tercera y cuarta. Los intervalos más grandes se suelen limitar para el principio y final de la frase. Excepto cuando la línea melódica baja a un rango más grave, la mayor parte de la misma se concentra en la octava alta del registro del cantor, hecho que posiblemente contribuya a la tensa calidad vocal característica del género.

Como es típico en mucha música de América Latina y España, la marinera, resbalosa y fugas se caracterizan por una constante alternancia entre los compases de 3/4 y 6/8, siendo el primero más predominante en la marinera y el último más frecuente en las resbalosas y fugas. Los valores de las notas de los ritmos usados en las partes vocales son generalmente divisiones del tiempo simple de estos compases. Los ritmos con puntillo se encuentran menos frecuentemente.

En lugar de utilizar combinaciones complejas de los diferentes valores de las notas, el interés rítmico se consigue de dos formas diferentes: en primer lugar, reubicando los acentos en el compás, especialmente a través de una hemiola $\text{♩} \text{♩} \text{♩}$ a $\text{♩} \text{♩} \text{♩} \text{♩}$ lo cual es típico de la música andalusí y de gran parte de la música latinoamericana. Frecuentemente la parte de la voz está en 3/4 y el acompañamiento en 6/8 o viceversa, produciendo un efecto de ritmo entrecruzado.

El segundo método es mediante la utilización de la síncopa, particularmente: $\text{♩} \text{♩} \text{♩}$, oscureciendo el compás con ligaduras que se extienden sobre la línea divisoria tal y como se muestra en el siguiente patrón: $\text{♩} \text{♩} \text{♩} \text{♩} \text{♩}$.

En la mayoría de los casos, la nota ligada es una fuerte anticipación del primer tiempo del siguiente compás y es llamado “cantar robando” por los intérpretes. Esta síncopa suele romper temporalmente el patrón regular de acentuación que se espera en compases de 3/4 o 6/8 tal y como muestra este ejemplo tomado de la marinera V de la jarana del Apéndice:



Con la intención de que el lector pueda percibir las sutilezas rítmicas, los patrones de ocho notas que aparecen tanto en este ejemplo como en las transcripciones del apéndice han sido agrupados de acuerdo a los patrones de acentuación que se producen en performance y que no siguen la organización métrica estándar dentro del compás.

La marinera, resbalosa y fugas no son solamente interpretadas en el contexto de la competencia entre cantores sino como un baile de pareja acompañado por guitarras, cajón y cantores. Este último contexto es el más común para la marinera, resbalosa y fugas.

Una de las características más interesantes del baile nacional es quizás el que, tradicionalmente, solo se baila por una pareja a la vez; en realidad, esta pareja es como si bailara representando a todos los demás.

Los espectadores toman parte activa y se interesan en esta pantomima del amor de la misma forma en que lo harían en una pelea de gallos o en un partido de fútbol, gritando palabras de ánimo o guapeos a los bailarines. En el capítulo II se presentaron numerosas descripciones de la zamacueca y la marinera por lo que el lector ya debe estar familiarizado con el ambiente general y asunto coreográfico del baile. Unos detalles más, sin embargo, pueden ser comentados. En la marinera limeña el cuerpo se sostiene firme pero no rígido, manteniéndolo en una postura relajada pero elegante. El bailarín evita, excepto en

el momento de la “escobillada”, inclinar la cabeza o el cuerpo hacia adelante. El manejo del pañuelo es muy personal pero debe ser sostenido en la mano derecha de modo que pueda agitarse fácilmente. Una manera fácil es sostenerlo entre los dedos índice y medio de la mano derecha con las puntas del pañuelo colgando hacia abajo.

Hoy en día no se suele usar el vestido tradicional cuando se baila marinera excepto en las fiestas importantes o cuando es bailada por los profesionales en clubes o escenarios. Pero si se usa, la mujer sujeta el borde de su vestido con la mano izquierda hasta aproximadamente la altura de la cadera, revelando discretamente las enaguas. El vestido, sin embargo, no debe ser agitado, como se hace en el baile flamenco español. Durante la escobillada la mujer sostiene con ambas manos la falda enfrente de ella, con los codos ligeramente abiertos mientras se inclina hacia adelante. La mujer está siempre en posición opuesta al hombre y hace los mismos movimientos aunque su estilo es siempre más conservador. La pareja baila en una especie de simetría y el hombre debe evitar darle la espalda a la mujer.

El estilo y coreografía de la marinera cambia de región a región e incluso de individuo a individuo dependiendo de lo ortodoxa que una persona quiera ser. Esencialmente un baile de cortejo y coqueteo, la marinera, resbalosa y fugas pueden ser extremadamente elegantes o subidas de tono dependiendo del ambiente, la atmósfera y la ocasión. Teniendo esto en mente, el siguiente esquema del orden coreográfico de la marinera, resbalosa y fuga dará al lector una idea general de cómo se ejecuta este baile.

ORDEN COREOGRÁFICO DE LA MARINERA

Durante la introducción instrumental se da la

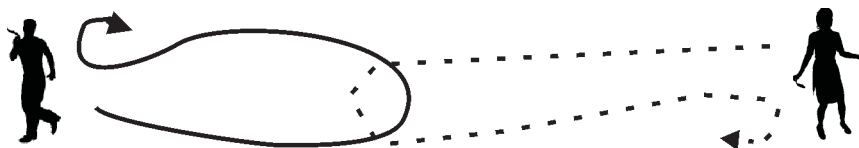
ESPERA. Los dos bailarines esperan en sus posiciones, uno enfrente del otro, a unos diez pasos de distancia, tocando palmas rítmicamente. Sus pañuelos descansan sobre el hombro izquierdo.



Durante la primera de jarana tenemos:

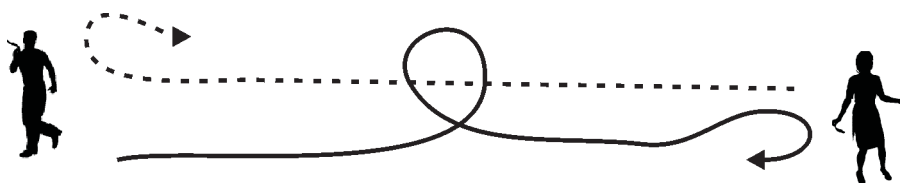
PASEO Y SALUDO. Este es el primer encuentro de la pareja y es de carácter muy discreto.

Los bailarines se cruzan por la derecha, y mueven la cabeza o hacen cualquier otro sutil gesto de saludo. Luego regresan bailando a su posición original, donde dan media vuelta hacia la derecha.



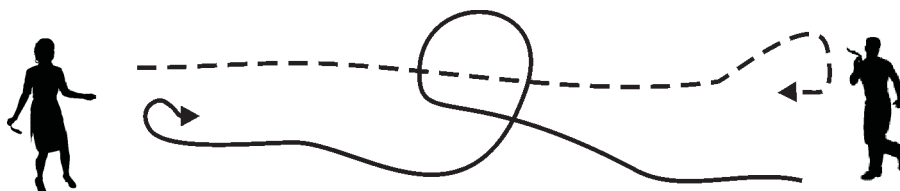
AVANCE O ACERCAMIENTO y COQUETEO o CAREO. La pareja hace un avance o se acerca el uno al otro. Coquetean buscando un nuevo encuentro (“careo”) mientras el hombre gira

alrededor de su pareja mirándola mientras ella pretende ignorarlo. Cada bailarín va entonces al lado contrario y de esta forma intercambian posiciones (“Pase” o “cambio de sitios”). Él ocupa la posición que ella tuvo al principio del baile y viceversa. Aquí cada bailarín ejecuta una vuelta hacia la derecha.



Durante la segunda de jarana:

AVANCE DE REGRESO. Los dos bailarines se acercan de nuevo el uno al otro de la misma forma en que lo hicieron antes, continuando otra vez con la seducción del “Coqueteo” o “Careo” y el “Paseo de cambio de sitio” en el que los dos bailarines vuelven a intercambiar posiciones, llegando esta vez al mismo lugar que ocupaban al principio del baile. Como antes, el regreso a sus posiciones termina con un giro hacia la derecha.



Durante la tercera de jarana:

AVANCE y ESCOBILLADA La pareja avanza hacia el centro nuevamente (AVANCE) y ejecuta un movimiento de barrido con el pie (ESCOBILLADA) en donde el pie derecho cruza por encima del izquierdo y suavemente barre el suelo con los dedos; a continuación el pie izquierdo cruza por encima del derecho y realiza el mismo movimiento. Esto se sigue repitiendo con uno y otro pie en un movimiento rápido.



VUELTA Y POSE FINAL La escobillada termina con un giro (VUELTA) de cada bailarín hacia la derecha. Este giro es el que más cerca coloca a los bailarines durante todo el baile. El baile termina con la pose final que suele ser el hombre de pie sosteniendo su pañuelo sobre la cabeza de la mujer o -con menos frecuencia-, de rodillas frente a la mujer.



ORDEN COREOGRÁFICO DE LA RESBALOSA Y FUGAS

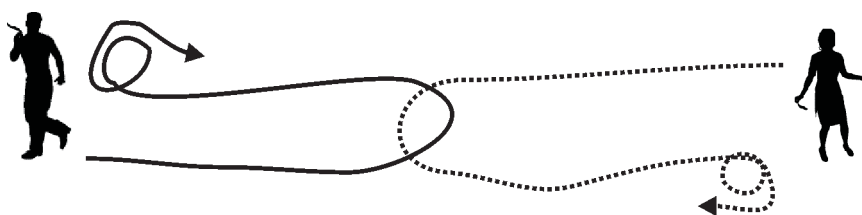
Durante la introducción instrumental para la resbalosa se da la

ESPERA. La pareja espera en sus posiciones, a unos diez pasos de distancia y con los pañuelos descansando sobre el hombro. Marcan el pulso con las palmas.



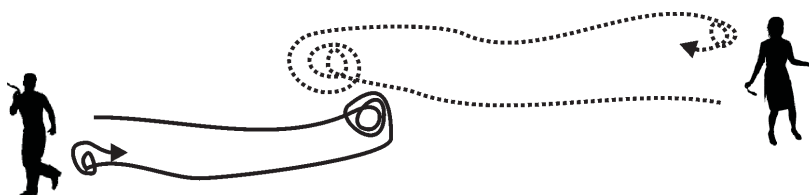
Durante el canto de las primeras dos estrofas de la PUESTA es el

PASEO. La pareja pasa a la derecha del otro bailarín y hace una vuelta completa deslizando el pie (RESBALADO); una vez que los bailarines regresan a sus posiciones originales dan dos VUELTAS consecutivas hacia la derecha.



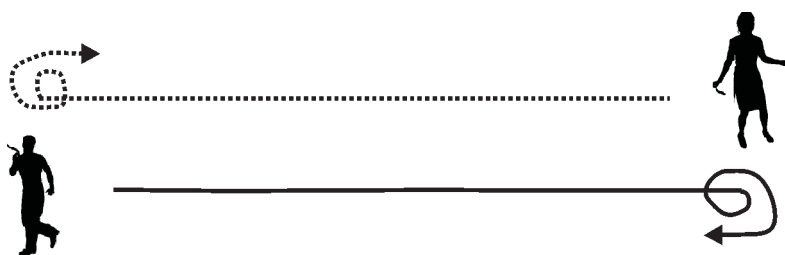
Durante el canto de la segunda estrofa o CONTRAPUESTA está el

AVANCE RESBALADO- VUELTAS- RETROCESO-VUELTAS. La pareja avanza nuevamente el uno hacia el otro (AVANCE), coquetean, dan tres vueltas completas hacia la derecha (VUELTAS), y regresan a sus posiciones originales donde dan dos vueltas completas más hacia la derecha.



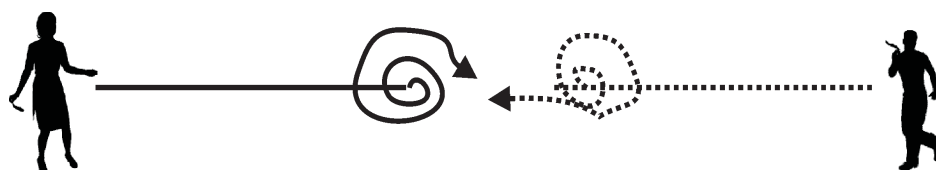
Durante el canto de la LLAMADA DE FUGA está el

MEDIO PASEO O CAMBIO DE SITIO. La pareja pasa uno frente al otro sobre la derecha, cambiando posiciones y terminando con dos VUELTAS completas hacia la derecha.



Durante el canto de la FUGA es el

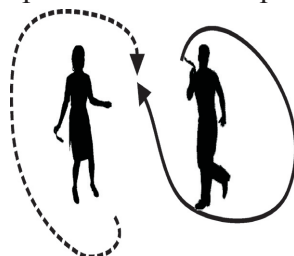
AVANCE-VUELTAS. Los bailarines se acercan uno al otro en el centro del área de baile y dan dos vueltas completas hacia la derecha.



ESCOBILLADA. Estando todavía cara a cara los bailarines ejecutan la escobillada, un movimiento de barrido del suelo en el que un pie pasa por encima del otro alternativamente.



VUELTA Y PASE FINAL. Mientras se está cantando el remate final los bailarines ejecutan una última vuelta completa, terminando en la pose final en la que el hombre se arrodilla delante de la mujer o permanece de pie sosteniendo el pañuelo sobre la cabeza de ella.



Cualquier investigador que estudie la marinera se dará cuenta muy pronto de que este género tiene influencias de diversas culturas, lo que conduce inevitablemente al enigma de sus orígenes. Debido a que antes de 1879 la marinera fue conocida como zamacueca, bastante de la investigación relativa a sus orígenes se ha concentrado en esta “madre de la marinera”. Investigar y descubrir los orígenes de un baile cuya antigüedad se considera que no sobrepasa los ciento cincuenta años no debería ser muy difícil para el musicólogo. Sin embargo, se ha encontrado ciertas dificultades con la zamacueca que han provocado opiniones diversas. En primer lugar, se trata de una forma coreográfica que se desarrolló durante un periodo de intensa aculturación y asimilación de tres culturas diferentes: española, amerindia, y africana. A su vez, la cultura española es en sí misma un encuentro de varias culturas diferentes principalmente la ibérica, la gitana, africana, árabe, italiana, y francesa. No solamente hubo un intercambio de culturas en el Perú sino que las mismas razas se fueron mezclando y produciendo una mezcla aún mayor. El famoso escritor peruano Ricardo Palma (1833-1919) lo señaló bien cuando dijo: “el que no tiene de inga tiene de mandinga”, lo que dicho de otra manera significa que entre los peruanos quien no tiene algo de indígena tiene algo de africano.

En segundo lugar, desde sus inicios la zamacueca experimentó avances y retrocesos experimentando transformaciones en su dispersión geográfica. El teatro popular –especialmente la zarzuela– también le añadió algunos elementos y la aristocracia creó versiones estilizadas del género.

En tercer lugar, existieron muchas variaciones regionales del baile tanto en el Perú como en otros países de la América del Sur española, haciendo de la zamacueca más un tipo de coreografía que una forma establecida de baile. Los diferentes estilos y nombres que tuvo el baile hicieron todavía más difícil el rastrear sus orígenes. Además, las descripciones disponibles del siglo XIX de la zamacueca son a menudo ambiguas, superficiales y contradictorias.

La etimología es uno de los medios que los estudiosos han usado para tratar de resolver el problema. Dicho método es cuestionable cuando se utiliza como una evidencia en sí misma ya que casi cada escuela (o teoría) de los orígenes tiene sus propios etimologistas y cada uno sus propias listas de derivaciones de palabras. Y así también sucede con la zamacueca, a cuyos términos de la palabra compuesta se le ha dado un “tratamiento etimológico” que ofrece resultados distintos. La palabra “zamba” ha sido rastreada hasta sus orígenes en la Grecia antigua, en el mundo árabe (de la fiesta mora *zambra*) y en el África (donde la palabra “samba” significa baile o música)⁶. Santa Cruz, apoyando el origen africano del término, argumenta que el término “zamba” proviene del bantú “semba”, que significa “saludo” y la palabra “cueca”, del bantú “cuque”, que significa “danza”⁷; otros mantienen que se deriva del término español “clueca”, que se refiere a una gallina empollando.

Fernando Romero y Nicomedes Santa Cruz apoyan la tesis de que mucha de la música criolla en el Perú se originó en los bailes africanos y fue transformada por las influencias europeas y amerindias. Romero basa su argumento en su teoría de que la zamba, un baile peruano del XVIII que él considera predecesor directo de la zamacueca, estuvo, según él, invariablemente conectada con los negros e incluso tuvo un nombre africano.⁸ Nicomedes Santa Cruz también sostiene la teoría del origen africano pero cree que la zamacueca se originó en el *lundú*, un baile que se piensa fue traído a América Latina por los esclavos africanos en el XVI desde Angola, desde donde también pasó a Portugal.⁹ Sin embargo, aunque el *lundú* fue notorio en el Brasil y en la Península, poca mención de este baile ha sido descubierta en la literatura histórica del Perú, y la zamacueca y la marinera mantienen poca o ninguna semejanza con la música del batuque y la samba, dos bailes brasileños que se dice evolucionaron del *lundú*, y con los que Santa Cruz vincula la zamacueca.

El origen africano de la marinera ha sido refutado por varios estudiosos, incluyendo Andrés Sas, Carlos Vega, José Gálvez, José Durand, César Miró y otros, muchos de los cuales atribuyen el parentesco de la zamacueca con el fandango español y/o la jota aragonesa. El fandango es un baile movido, en compás ternario o ternario compuesto y acompañado por guitarras y castañuelas. El tempo se hace más rápido a medida que avanza el baile y como en la seguidilla, a veces los ejecutantes cantan unos cuantos versos mientras el baile se detiene. Muchos estudiosos han indicado que el fandango pudo haber sido introducido en España desde América del Sur a principios del siglo XVIII, y Gálvez cree que el fandango pudo haber tenido influencias amerindias.¹⁰ La jota es un baile típico de la provincia de Aragón (en el noreste de España), que se acompaña con guitarras y castañuelas, en rápido tiempo ternario. Se baila por una o más parejas independientes que se miran cara a cara durante todo el baile e intercambian constantemente posiciones, tal y como es también típico en la marinera y la resbalosa.

En el análisis final de este problema de los orígenes, uno termina con varias escuelas que sostienen puntos de vista conflictivos respecto al origen, cada una haciendo publicidad de sus teorías como si fueran hechos comprobados acusando a la escuela opuesta de mantener un acercamiento etnocéntrico. En realidad, por falta de ejemplos musicales y descripciones detalladas de la coreografía de las primeras zamacuecas y la zamba peruana, muchas de las teorías se basan en generalizaciones y conjeturas que dan como resultado argumentos para los que, en gran parte, no hay suficiente evidencia. De hecho, la



La zamacueca, acuarelas de Pancho Fierro, siglo XIX. Reproducidas por cortesía de la Municipalidad de Lima Metropolitana.

zamacueca no tuvo por qué haberse originado en un baile específico ya que hubo centenares de bailes parecidos: animados, improvisados, amorosos y otros muchos bailes sensuales de pareja del barroco español que fueron transplantados a América durante la conquista. También existieron bailes con el mismo tema coreográfico, y en los que a menudo utilizan pañuelos, se pueden hallar no solamente en África sino en muchas de las culturas del mundo, incluyendo aquellas del Perú indígena. La zamacueca y su hija, la marinera, así como otros bailes a ellas vinculados, como la resbalosa, son en gran parte producto de un “mestizaje” como el de la cultura y la gente del mismo Perú. El origen de la zamacueca y de la marinera radica entonces en la síntesis de muchos géneros y estilos de música derivados de las culturas musicales íberas, africanas y amerindias que se manifiestan en diferentes proporciones dependiendo de los estilos regionales y locales.

Aunque desde sus primeros años la zamacueca se pudo encontrar tanto en el Perú como en Chile, y a pesar de las escuelas que proponen un origen chileno de la zamacueca¹¹, la mayor parte de las evidencias apunta hacia Lima- la capital cultural de América del Sur durante la Colonia- como la fuente de la zamacueca. Desde ahí el baile se dispersó hacia Chile (cueca), Argentina (zamba) y otros países, asumiendo las influencias locales para adecuarse a los ideales de la estética regional.

Carlos Vega¹² ha señalado que Diego Portales, un político chileno y amante de la música que ingresó en la religión después de la muerte de su esposa, viajó a Lima en 1822 para olvidar sus problemas. Regresó a Chile en 1824 cuando la zamacueca peruana era popular. Vicuña Mackena en su “Don Diego Portales” nos dice que cuando Portales regresó a Chile, ninguno de sus compañeros había oído jamás hablar de ese baile.¹³ Vega piensa que Portales fue probablemente uno de los primeros que bailó la zamacueca en Santiago. Un apoyo adicional a la tesis del origen peruano de la zamacueca lo da el chileno José Zapiola, un músico entendido e intérprete del violín y el clarinete,¹⁴ quien en su obra de 1872 *Recuerdos de treinta años*, declara: “Desde entonces hasta hace diez o doce años [1860-1862] Lima nos ha proporcionado sus innumerables y variadas zamacuecas, notables y musicalmente ingeniosas, las que inútilmente tratamos de imitar”.¹⁵ Él también menciona que la zamacueca no se podía encontrar en Chile cuando dejó Santiago en un viaje en 1824 pero que a su regreso en 1825, la nueva danza ya estaba presente.

Aunque la zamacueca se originara en el Perú y pasara a Chile unos pocos años después, eventualmente los chilenos desarrollaron una estilización del baile conocido como “zamacueca chilena” o cueca, que a su vez se hizo popular en el Perú hacia 1860 bajo el nombre abreviado de “chilena”. La chilena fue el tipo de zamacueca más popular en Lima desde entonces hasta la guerra del Pacífico (1879-1881), después de la cual los peruanos decidieron cambiar el nombre de su baile nacional por el de “marinera” (Ver capítulo II).

En resumen, la marinera-resbalosa-fugas es una mezcla de tradiciones españolas, africanas y amerindias que tuvo lugar en el Perú, principalmente en Lima, con posteriores contribuciones estilísticas de Chile cuando la zamacueca chilena fue popular en el Perú a fines del siglo XIX. Aunque la marinera se manifestó en numerosos y diferentes estilos tales como la moza mala, zanguaraña y otros, la marinera muestra variados estilos de performance incluso dentro de la propia Lima, y no se baila necesariamente de la misma manera en las casas de “clase alta” de Miraflores y San Isidro como en los barrios del Rímac y La Victoria. Cuando la zamacueca, ahora llamada marinera, se estaba haciendo popular en gran parte del cono sur de América del Sur, también se estaba expandiendo por la costa y los Andes peruanos, e incluso en partes de la selva. Cada región desarrolló su estilo propio al tiempo que la zamacueca se impregnaba de las influencias musicales locales. Por ejemplo, en los departamentos costeros del norte del Perú se encuentra la marinera norteña, la cual ha recibido tanta influencia del tondero de esa región que los dos géneros llegan a confundirse. La marinera serrana de la región andina muestra una gran influencia indígena, particularmente en la melodía y las progresiones armónicas. Varios folkloristas de Lima opinan que estas marineras de otras áreas geográficas no son auténticas y que son meras aberraciones ya que no se ajustan a la estructura y estilo de la marinera de Lima. Este etnocentrismo no reconoce que estas variaciones

provinciales se desarrollaron, como la marinera limeña, a partir de la temprana zamacueca y que bajo la influencia de grupos étnicos locales, eventualmente llegaron a producir marineras que se ajustan a la estética musical de cada región. Todo lo contrario, una marinera de Lambayeque o de Arequipa no sería “auténtica” si automáticamente siguiera un estilo musical de Lima que no reflejara las preferencias estilísticas de su propia gente.

En realidad, la misma marinera de Lima ha experimentado un cambio considerable en las últimas décadas debido principalmente al incremento de la comercialización de la música, lo cual representa un verdadero ejemplo de un cambio en el contexto y en la función de una música produciendo un cambio de estilo. Solo unos cuantos cantores saben como cantar jarana en competencia. En lugar de preservar la tradición de improvisación y sujeción a estrictas reglas de ejecución, las marineras son ahora compuestas de antemano, las cuales los cantores graban en discos o interpretan en clubes nocturnos como cualquier otra canción comercial. Según esto, el compositor y el intérprete de la marinera ya no son el mismo. Las llamadas marineras llanas, es decir, marineras simples, no solo no siguen las reglas tradicionales de estructura y performance sino que frecuentemente no están seguidas por la complementaria resbalosa y rara vez tienen una sección de fuga. De la misma manera, las academias modernas ahora ofrecen cursos sobre cómo bailar la marinera, lo cual es tema de desilusión para muchos criollos peruanos que sostienen que la marinera no es algo que se pueda enseñar sino un baile de expresión espontánea que se aprende a través de la participación. Como Augusto Ascuez dijo alguna vez “una persona la mira, le gusta y la baila; punto”.

Durante el siglo XX, músicas importadas como el tango argentino, la cumbia, la guaracha y los ritmos caribeños han disfrutado de una gran popularidad, especialmente a nivel comercial. Entre las músicas nacionales, el vals criollo o vals peruano se mantiene soberano en la costa del Perú e incluso es conocido en otros países latinoamericanos, debido en parte a que es un baile más fácil y que puede ser bailado por más de una pareja a la vez. La marinera es todavía reconocida como el baile nacional del Perú, y cuando la atmósfera de una fiesta criolla se llena de alegría y de ese espíritu espontáneo que caracteriza a la jarana criolla, el guitarrista tocará otra vez los ritmos conocidos invitando a una pareja a bailar la marinera.

Capítulo VII

El tondero

Coincidiendo con el desarrollo de la marinera tenemos el tondero, otro baile que estaba siendo ejecutado por los negros y mestizos del norte peruano. Hallado principalmente en los departamentos norteños de Lambayeque, Piura y La Libertad, el tondero es también un baile de cortejo que muestra los mismos patrones generales de la coreografía que su prima, la marinera, pero con un carácter más vivo y rústico. Mientras la estructura musical de la marinera consiste en primera de jarana, segunda de jarana y tercera de jarana, todas en el mismo modo, el tondero tiene un tipo diferente de estructura ternaria compuesta de la glosa, siempre en modo menor, el “dulce” o “canto”, siempre en el relativo mayor, y la “fuga”, que regresa al modo menor del principio.

El tondero parece estar relacionado con la zaña colonial -si es que no se deriva de ella-. La zaña fue un baile que ahora está en desuso y cuyo nombre le viene por el pueblo de Zaña en el departamento de Lambayeque. Fundado en 1553 como la Villa de Santiago de Miraflores de Zaña, el pueblo se convirtió durante la Colonia en un próspero centro agrícola y comercial del norte del país que dio empleo a numerosa población esclava. Muchos de sus habitantes se trasladaron a otros lugares después de que los piratas saquearan y quemaran el pueblo en 1686, y tras la posterior destrucción causada por las inundaciones del río Zaña en 1720.

El baile zaña, que pudo haberse originado aquí y recibir influencia directa de la población negra, tiene una estructura ternaria de “glosa”, “dulce” y “fuga” como el tondero, pero con las tres partes en modo mayor en lugar de la típica estructura del tondero de modo menor, relativo mayor y modo menor. Los textos de las primeras zañas fueron aparentemente una sátira burlesca de la religión que, de acuerdo a los clérigos del momento, propiciaron los desastres del pueblo —“el castigo divino de Dios”. José Mejía Baca, uno de los más destacados estudiosos del folklore del norte del Perú, señaló en su artículo “La Saña” publicado en *El Comercio* (1938) que la zaña era cantada por un grupo de doce personas. El “checo”, una calabaza hueca abierta por uno de sus lados, utilizada durante la Colonia como una medida para el maíz, se improvisó en aquellos tiempos como instrumento musical. Se colocaba entre las piernas del ejecutante, con la abertura hacia abajo, y se tocaba golpeándolo con las manos sobre la parte superior. Una voz solista llevaba la melodía y un coro repetía el segundo verso con una armonía en dos partes. El autor da el siguiente ejemplo:

GLOSA

Yo te vide persignar
mis ojos fueron testigos (solo)
mis ojos fueron testigos. (coro)

Quien te pudiera besar
donde dices enemigos (solo)
donde dices enemigos. (coro)

DULCE

Ay, dime mamitita
dónde has estado
que todita la noche
yo te he buscado
yo te he buscado.

A continuación viene la fuga, en la que cada verso se adorna con el monótono grito de “¡saña!, ¡saña!, ¡saña!”. Una de las fugas recopiladas por Mejía Baca es:

Al undero le da
al undero le da.

La zamba le da al undero
y el zambo al undero le da
y zambo con zamba da zamba,
y al undero le da la zamba
y el zambo al undero le da.

Quizás la zaña más conocida hoy en día es la que Nicomedes Santa Cruz y su grupo grabaron en disco y cuya transcripción se puede ver en el Apéndice¹. Alicia Maguiña, una conocida compositora y folklorista limeña que fue discípula del famoso Manuel Quintana (“El Canario Negro”), ha grabado una versión moderna de otra zaña²:

Vino que del cielo vino
tú me tumbas tú me matas.
tú me tumbas tú me matas.
tú me haces andar a gatas,
pero yo siempre he vencido
pero yo siempre he vencido.

Dime de dónde vienes
a esta hora.
Vengo de la pampa
de segar totora.
Dime qué sacaría yo
con quererte,
hacerme desgraciado
y hasta la muerte
al lundero le da.

Al lundero le da, jo, ju
al lundero le da.
Al lundero le da, jo, ju
al lundero le da.

Estaba Santa Lucía
bailando con San Alejo
bailando con San Alejo.
Y el demonio le decía
“ajuste viejo cangrejo”
“ajuste viejo cangrejo”.

In il nomine Patri
 ora pro nobis
 seculum seculorum
 miserenobis, miserenobis.

Qué llevas en el pelo
 que huele tanto
 azafrán de Castilla
 romero san'
 al lundero le da.

Al lundero le da, jo, ju
 al lundero le da.
 al lundero le da, jo, ju
 al lundero le da.

No existen evidencias definitivas de que el tondero se originara en la zaña pero la estructura ternaria de ambas formas, cada sección sucesiva más rápida que la precedente y la coincidencia de que el tondero apareciera cuando la zaña estaba en decaimiento, nos indican que probablemente esta sea la fuente. Nicomedes Santa Cruz ha dado un paso más y ha difundido ampliamente la teoría de que el tondero no solo se deriva de la zaña sino que esta a su vez, tuvo su origen en el lundú angoleño que Santa Cruz cree fue llevado al Perú por esclavos africanos³. Dicho autor basa su argumento en un fragmento del texto de la fuga de la zaña “al lundero le da”, asumiendo que si al que baila una cumbia se le llama “cumbiambero” y al que baila una guaracha se le llama “guarachero”, entonces al que baila el lundú se le llamaría “lundero”. Santa Cruz llega a asegurar que “ella al lundero le da” significa realmente “al lundero le da el golpe de frente”; es decir, que choca la pelvis con el que baila el lundú, un remanente de los ritos de fertilidad que los esclavos trajeron del África. Aunque esta teoría no debe ser descartada, parece que Santa Cruz pasa por alto varias consideraciones. En primer lugar, dado que el texto de la zaña ha sido transmitido solamente por tradición oral durante muchos años, no se puede estar seguro de si las palabras usadas dicen “al lundero” o “al undero” ya que ambas tienen la misma pronunciación. Más aún, si el texto realmente trata del choque de las pelvis en un contexto de fertilidad o de coqueteo, probablemente el hombre sería el agresor que choca la pelvis con la mujer (a la *lundera* le da); por el contrario, el texto publicado por Santa Cruz dice únicamente “al *lundero* le da”, lo que de acuerdo a su teoría, significaría que el movimiento de pelvis se lo da ella a él, el que baila el lundú. Es de nuevo Mejía Baca quien nos brinda el texto más completo de la fuga: “La zamba le da al undero y el zambo al undero le da”, es decir, tanto el hombre como la mujer le están dando al “undero”. Aquí “undero” no parece referirse al que baila el lundú y la teoría de Santa Cruz no tiene sentido. Entonces, ¿qué significa “al lundero” o “al undero le da”? Solo se puede especular que pudo haber sido una distorsión inicial que los negros hicieran de alguna otra palabra o de alguna equivocación que tuviera algo que ver con la iglesia o la liturgia ya que la zaña se destacó por su texto sacrílego y anti eclesiástico. Levine ha señalado que la ambigüedad es un rasgo característico de muchos textos de las primeras canciones afroamericanas, y éste puede ser un ejemplo⁴.

El mismo tipo de enigma se encuentra cuando se intenta averiguar el origen del término “tondero”. Algunos folkloristas creen que pudo originarse en la vocalización “ton-ton-ton” del bordón de la guitarra o línea melódica del bajo que caracteriza el acompañamiento instrumental del tondero; o que pudo venir del término “tondear”, refiriéndose al acompañamiento de palmas que el tondero suele llevar en su ejecución. Aquí sin embargo, se puede encontrar el viejo dilema del huevo y la gallina, cuál fue primero. Defendiendo sus teorías africanistas, Santa Cruz cree que el término “tondero” es una distorsión de la palabra “lundero”, de la zaña⁵. En cualquier caso, el tondero ha sido conocido bajo el nombre actual por más de un siglo, y esta forma musical tal y como la conocemos hoy en día pudo haber existido ya desde mediados del siglo XVIII.

La inmensa popularidad del tondero se demuestra por el hecho de que fue conocido en España al menos desde finales del siglo XIX. En la zarzuela de M. Ramos Carrión y Caballero *Los sobrinos del capitán Grant*, puesta en escena en 1877 en Madrid, se incluye una zamacueca acompañada por un coro que canta un texto en el que aparecen muchos nombres para la zamacueca y que también incluye lo que puede ser una forma del término “tondero”:

Oigan las guitarras
vienen hacia acá
tocando el risueño
zamba que le da.

Vaya una colilla
de la alegre cueca
de la “sanguaraña”
a la “samacueca”.

¡Samba que le da!
¡Samba que le da!
El bonito baile
dé principio ya.

Mi corazón a tus pies,
lo ves y no lo levantas
¡Samba que le da!
(...)
¡Tondoro, ja, ja!
¡Tondoro, ja, ja!

Vega piensa que “tondoro” fue en aquel tiempo una especie de estribillo o verso de repertorio⁶.

La popular cantante de flamenco española Carmen Amaya, quien conoce el tondero peruano, también utiliza la palabra en una bulería moderna española llamada “Tondero” que ella canta⁷:

Yo no soy de aquí
soy de Guayaquil
y si quieres
que pique el pato
échale ají.

Tondero, tondero, sí
tondero, tondero, no.
Me estás queriendo
y dices que no.

Aunque la instrumentación usada en el tondero puede variar dependiendo de las circunstancias, el baile es tradicionalmente acompañado por dos guitarras, un cajón o redoblante y palmas. El checo y la angara fueron comúnmente utilizados en el pasado, especialmente en áreas rurales antes de la popularización del cajón. La introducción instrumental comienza con figuras melódicas de adorno — principalmente en terceras paralelas— tocadas por la primera guitarra en el registro agudo (punteo); a continuación, de dos a cuatro compases del famoso bordón (“ton-ton-ton”) típico del tondero tocado por la segunda guitarra en el registro grave. Este bordón se repite a lo largo de la introducción y algunas veces puede incluso escucharse en el acompañamiento de la canción casi asumiendo el rol del bajo como “cimienta” de la composición. El bordón puede variar un poco dependiendo del músico que lo toque pero siempre incluye una figura de tres notas ascendentes:



como también



o esta otra figura:



Poco después de que la primera guitarra empieza su punteo inicial entran la segunda guitarra y el cajón, y los espectadores y bailarines comienzan dando palmas con este ritmo:



El tondero es cantado por una voz solista o, preferiblemente, por dos voces —masculinas o femeninas— en armonía. A diferencia de la marinera, el tondero rara vez se canta en contrapunto alternando las voces entre las estrofas.

El tondero se caracteriza por los abundantes cambios bruscos de registro vocal y por la frecuente repetición de notas y frases musicales. Un patrón de llamada-respuesta se produce a menudo después de que un solista canta uno o más versos y es respondido por ambos cantantes cantando otro (u otros) versos casi siempre en el registro agudo. Las frases suelen tener de dos a cuatro compases (ocasionalmente son de tres) y la curva melódica entre las frases tiende a tomar forma de arco. En la música del tondero se distinguen rápidamente tanto las influencias negras como las indígenas que se hacen evidentes en los enérgicos y sincopados ritmos típicos de los negros y en muchas frases melódicas similares a las del huayno indígena. La influencia musical indígena es más evidente en el tondero que en la zaña. También es típica de la música de la sierra la cadencia de las frases melódicas del tondero, la cual desciende al tercer grado de la tónica o del acorde dominante, una figura armónica y melódica que bautizamos como “cadencia andina” en un capítulo anterior.



La importancia de la tonalidad del relativo mayor se puede ver en el uso de algunos acordes que se toman prestados del relativo mayor en la forma de dominantes secundarias y que se utilizan en toda la estructura modal de las tres secciones del género e incluso en las secciones de Glosa y Fuga en modo menor. Se pueden encontrar también frecuentes ejemplos del uso de la forma melódica del menor tal y como lo ejemplifica el siguiente fragmento tomado de las transcripciones del Apéndice:



La armonía general tiende hacia la progresión de tónica-dominante matizada ocasionalmente por acordes tomados del relativo mayor.

Aunque la variedad en el valor de las notas y en los patrones rítmicos del tondero no es tan rica como la que se encuentra en mucha música africana o afrocaribeña, la influencia negra se hace evidente en la abundancia de golpes de anticipación, síncopas y desplazamiento de acentos. Como es típico en mucha música de Andalucía y América Latina, el compás suele alternar entre el 3/4 y el 6/8, produciendo acentos rítmicos que contrastan “horizontalmente” en la melodía y “verticalmente” entre las voces, guitarras, cajón y palmas. El tempo comienza alrededor de $\text{♩}=126$ para luego acelerar un poco; cada sucesiva sección se hace más vivaz y rítmicamente más intensa tanto en la música como en el baile.

Como dijimos anteriormente, la forma musical del tondero es ternaria y consiste en la Glosa, en tonalidad menor; el Dulce o Canto, en el relativo mayor y la sección de Fuga que cierra para regresar al menor original. El siguiente tondero, muy conocido y transcrito en el Apéndice, puede servir como ejemplo de la estructura del texto:

GLOSA

Algún día Dios del alma
con la mudanza del tiempo
llorarás como yo lloro
sufrirás ¡ay!, como yo sufro
llorarás como yo lloro
sufrirás ¡ay! como yo sufro.

DULCE (o Canto)

Si te vas a la Sierra
lleva tu espejo, lleva tu peine
si te vas a la Sierra
lleva tu espejo, lleva tu peine.

FUGA

Porque allá en la serranía
hay una laguna
donde se refleja
el sol y la luna
hay una laguna
donde se refleja, china chola,
el sol y la luna.

A diferencia de la marinera, la forma interna del tondero no está regida por un cuerpo estricto de

reglas, con la excepción de la estructura modal de las tres secciones descritas arriba. Sin embargo, se pueden distinguir algunos patrones. Después de dieciséis o veinte compases de introducción instrumental, la voz entra con la Glosa, que generalmente consiste en dos cuartetas octosilábicas o dos pareados que se repiten. La glosa completa puede o no ser repetida. Existe también un tipo de tondero en el que cada verso de la glosa es respondido por una frase corta de la guitarra, produciendo una especie de diálogo entre la voz y el instrumento (Ver “El Sol y la Luna” en el Apéndice). Otros tienen un efecto de llamada-respuesta entre el texto cantado por el solista y el estribillo cantado por el dúo (Ver “Los ruegos” en el Apéndice). Musicalmente, la glosa casi siempre consiste en dos -a veces tres- frases melódicas de las cuales la primera y posiblemente la segunda se repiten.

La armonía del acompañamiento modula del modo menor al relativo mayor cuando comienza el Dulce o Canto. Esta sección es generalmente más corta y consiste en dos o cuatro versos de metro libre que se repiten, de los cuales el primero y el tercero son heptasílabos y el segundo y el cuarto pentasílabos. En este último caso, el primer y tercer verso generalmente añaden una palabra complementaria de tres sílabas como “morena”, “negrita” o “paisana”⁸. A veces se añade un quinto verso al final del dulce como transición poética para la sección final de Fuga, tal como en el ejemplo del tondero “Los ruegos”, transcrito en el Apéndice.

La máquina de Chocope
va recorriendo Trujillo (bis)
y el maquinista dice:

La forma musical del dulce o canto coincide con la forma poética: una o dos frases melódicas y la primera de ellas repetida.

La última de las tres secciones, la Fuga, regresa a la tonalidad menor original y consiste generalmente en cuatro versos que pueden repetirse opcionalmente, o en ocho versos continuos. Aunque numerosas fugas emplean versos octosílabos, hay muchas otras que solamente usan verso libre. A veces el último verso de la fuga termina con un “sí” o “ay, sí” que señalan el fin de la sección de fuga. El ritmo es más intenso en la fuga y muchas de sus frases melódicas se repiten en rápida sucesión.

Una vez que las tres secciones del tondero se han cantado, es costumbre que uno de los cantores recite una cuarteta de naturaleza festiva o humorística a la que llaman “el hablado”; esta parte hablada provee una especie de interludio poético que va seguido por una repetición del mismo tondero. A menudo la repetición excluye la Glosa para evitar regresar al tiempo lento, sobre todo si se está bailando.

Desde la llegada de la radio y la grabación comercial, el tondero va generalmente precedido por un “triste”, una canción melancólica que se canta en un tiempo lento con *rubato* y que es la versión costeña del yaraví indígena. Aunque el tondero cuenta con una práctica muy extendida entre muchos artistas comerciales de hoy en día, tradicionalmente se presentaba solo, sin otro estilo musical que lo acompañara. Cuando el tondero se presenta como un baile se evita tocar el triste ya que su tiempo lento no es el adecuado para ser coreografiado. Cuando se incluye el triste, “el hablado” se reduce a dos o más líneas en verso libre que se recita entre el triste y el tondero. Los tristes han sido incluidos en los ejemplos del Apéndice para ilustrar cómo se usan las formas hoy en día, pero es importante tener en cuenta que se trata de una innovación que no es siempre usada en la performance no comercial.

En los últimos años ha habido una creciente confusión entre la variedad norteña de la marinera y el tondero debido a la similitud de la coreografía y del carácter de ambas formas musicales. De ahí que muchas marineras norteñas sean frecuentemente llamadas por equivocación “tonderos”. La diferencia principal radica en los cambios modales de menor a relativo mayor y en las peculiares figuras de acompañamiento

características del tondero. Aunque el tondero es nativo de la cultura criolla del norte de Perú, esta forma musical ha sido conocida e interpretada en Lima por más de un siglo. Augusto Ascuez recuerda que por 1921 el tondero era popular entre los negros de Malambo -un barrio negro de Lima- y remarca que los bailarines negros tenían la costumbre de chocar las caderas cuando se aproximaban los unos a los otros durante determinadas partes de la coreografía⁹. El tondero continúa siendo interpretado a lo largo de la costa peruana, aunque en las regiones del centro y del sur se prefiere todavía la marinera como el principal baile con temática de cortejo.

Capítulo VIII

El festejo y formas afines

El festejo es otra de las formas musicales (baile-canción) más representativas de la cultura afroperuana existente. Otros géneros como el son de los diablos, el alcatraz, el ingá, el zapateo criollo y el agua'e nieve están vinculados genéricamente al festejo en virtud de ciertas características rítmicas y melódicas que tienen en común. Las melodías de estas formas musicales consisten generalmente en frases cortas con un ritmo movido que es interrumpido frecuentemente en los finales de frase por una pausa súbita o una nota de larga duración. Cuando se utilizan, las letras suelen ajustarse a una forma estrófica general. El carácter de pregunta-respuesta de la línea melódica en frases consecutivas es exagerado al final de la sección de fuga, compuesta de fragmentos melódicos cantados en estilo de llamada-respuesta entre solista y coro. Aunque se puede encontrar una considerable variedad métrica e incluso el uso simultáneo de dos compases diferentes, el compás base de la mayoría de estas formas musicales es un 6/8. La guitarra, el cajón (o antiguamente el tambor de botija) y las palmas proveen el acompañamiento instrumental básico, y en muchas performances modernas se incluye también la quijada. Los textos de las canciones utilizan temas variados que generalmente son de carácter festivo y, aunque se ha perdido bastante de la coreografía original del festejo, generalmente se considera que era de naturaleza sensual y libre.

Cualquier intento de examinar los orígenes y desarrollo inicial del festejo involucra considerables conjeturas y opiniones en conflicto. Nicomedes Santa Cruz ha escrito que el festejo empezó en Lima a mediados del siglo XVII, pero falla al no brindar evidencias para apoyar sus opiniones.¹ Todavía no se ha establecido ejemplo musical alguno que demuestre que esta forma musical existiera antes del siglo XIX, e incluso el repertorio de festejos del XIX y principios del XX es pobre, comparado con el de otras formas tradicionales como la marinera y la resbalosa.

A través de los escritos de comentaristas históricos y de las acuarelas de Pancho Fierro se puede establecer que el son de los diablos, la forma musical más antigua que hoy es clasificada como un tipo de festejo, era tocado en los carnavales de principios del XIX. Tanto la música como gran parte de la coreografía de la danza anteriores a esta época se han perdido. Aunque la canción moderna comercial “Son de los diablos” de Fernando Soria y Filomeno Ormeño está basada en el ritmo del festejo, esto no indica que las danzas de diablos que se presentaron en el Corpus Christi y en celebraciones de Cuasimodo hasta el XIX emplearan necesariamente ritmos de festejo. Cuando se prohibió la performance del tradicional baile de diablos en el contexto religioso del Corpus Christi y Cuasimodo, el baile fue absorbido por el profano carnaval y ya para esa época su carácter pudo haber cambiado considerablemente para adaptarse a su nueva función. El ejemplo musical más antiguo que se ha encontrado del son de los diablos es el recopilado por José Durand y data de las primeras décadas del XIX, cuando este son ya era exclusivamente usado dentro del contexto del carnaval².

Para complicar aún más el problema, fragmentos de texto y melodías -particularmente fugas de festejo- fueron a menudo compartidas por varios festejos e incluso por festejos y marineras u otras formas musicales, lo cual hace más difícil la identificación de los textos y de los fragmentos melódicos de los festejos que han perdurado. Dado que numerosos festejos tratan acerca de la vida durante la esclavitud, al menos algunos textos fueron populares hasta después de esa época, pero debido a que el término “festejo” no se encuentra en la literatura antes del siglo XX y debido a que no se conocen ejemplos musicales que puedan ser fechados con exactitud antes del XIX, no se puede realmente saber en qué siglo se empezó a desarrollar el festejo. Por otro lado, puede que el ritmo del festejo fuera utilizado durante varios siglos y que cada “festejo” fuera llamado únicamente por su título individual, sin recibir el nombre genérico hasta fines del siglo XIX. Quizás incluso algunas de las canciones de esclavos y algunos bailes que se tocaban durante los siglos XVII y XVIII pertenecieran a la variedad del festejo.

A pesar de que el festejo pudo haber existido desde los primeros tiempos de la Colonia, los ejemplos y otras evidencias de esta forma musical se limitan a los siglos XVIII y XIX. Puede que algunos textos de coros de festejo daten del siglo XVIII como “Que se quema el sango”, que trata del terremoto de 1746, aunque no podemos estar seguros de cuánto tiempo después del terremoto fueron compuestos dichos versos.

José Durand recuerda que durante las primeras décadas del siglo XX el festejo en Lima recibió poca atención por parte de los intérpretes negros, quienes preferían la marinera y el vals. El festejo se tocó poco en las jaranas y raramente, si alguna vez, podía ser escuchado en los primeros años de la radio³. No debe sorprendernos entonces que mucho de su repertorio se haya perdido y que muchos de los músicos negros responsables del auge del festejo en las últimas décadas provengan de áreas rurales fuera de Lima, particularmente Chancay, Aucallama, Cañete y Chincha. Aun así, queda poco de lo que alguna vez pudo haber sido un vasto repertorio de festejos, y lo que sobrevive de muchos es simplemente un coro o algunas fugas, o quizás un verso y el coro de una canción completa. Por lo general, solo los más viejos cantores negros fueron capaces de recordar los festejos tradicionales. Posiblemente el festejo más antiguo todavía conocido es “Molino molero”, recopilado por José Durand. Se lo enseñó Juana Irujo, quien había sido esclava, a su sobrina Bartola Sancho Dávila. Durand razona que desde la independencia con San Martín nadie podía nacer siendo esclavo, pero aquellos que habían sido esclavos antes de 1821 continuaron como tales hasta que Castilla les dio la libertad. Por lo tanto, Juana Irujo debió nacer antes de la independencia. Por lo que se deduce que esta canción pudo haberse originado durante las primeras décadas del XIX, si no antes⁴.

Mo - li - no, mo - le - ro, mo - li - no so - lo 'sta_an - dan - do.

do. Mo - li - no, mo - le - ro, mo - li - no so - lo 'sta_an - da - do.

do Mo - li - no, mo - le - ro mo - li - no so - lo 'sta_an - dan - do.

Augusto Ascuez, de Lima, recuerda también un antiguo festejo que hoy en día ya no se escucha⁵:

Samba cataplum ¡pum!
Candela del chirimoyero chancaca
huayré huayré
por Dios
qué felices seremos
si nos casamos los dos.

Cachafaz, cachafaz, cachafaz
un jarro de agua y un dulce
cachafaz, cachafaz cachafaz
el turronero de yema.

Pero para aquellos ahora octogenarios defensores de la tradición musical negra, el festejo pudo haberse perdido completamente durante la primera mitad del siglo XX. Algunos todavía pueden recordar haber visto bailar y cantar el festejo en las haciendas de Cañete y Chíncha cuando eran niños. Es por los fragmentos y coros de las canciones que ellos recuerdan que, como el proverbial ave fénix, jóvenes músicos han hecho nuevos arreglos y han dado una nueva vida a festejos tradicionales como “Congorico”, “Sacá camote con el pie”, “Don Antonio Mina”, “Que se quema el sango” y otros. Algunos festejos como el Baile de Gallinacito” y “Zancudito” han sido conservados dentro del contexto del hatajo de negritos. (ver cap. XI).

La repopularización del festejo comenzó realmente con la presentación pública “Del 96 al 36”, en la que el grupo Ricardo Palma presentó arreglos realizados por Samuel Márquez de varias canciones afroperuanas basadas en fragmentos existentes. La representación incluyó los festejos “Don Antonio Mina”, “Pobre Miguel” y “A La Molina”. Aunque Márquez llamó moza-mala a “Pobre Miguel” y “A La Molina” es a menudo llamado panalivio o habanera, ambas canciones presentan una estructura melódica vinculada muy de cerca al festejo, siendo la última, de acuerdo a José Durand, un festejo en tiempo lento⁶.

Filomeno Ormeño, un contemporáneo de Márquez y conocido pianista mestizo de Lima, produjo dos canciones al estilo del festejo que fueron muy populares por muchos años. A pesar de que su “Son de los diablos” probablemente tiene poco -o nada- de la canción original tradicional que se usaba durante el carnaval, ha sido usada consistentemente como canción de acompañamiento para muchas presentaciones escénicas de la danza folklórica. El festejo “Congorito”, la otra popular composición de Ormeño, está basada solo parcialmente en la canción original. Por el contrario “Congorico”, la versión que Quintana hizo de la misma canción y que ha sido arreglada y publicada en disco por Alicia Maguiña, está mucho más cercana de la canción tradicional.

Siguiendo el ejemplo de Márquez, Juan Criado empezó a reunir un repertorio de festejos que incluía “Don Antonio Mina”, “Me voy” (San Antonio, Domingo día de fiesta), “Negrito mi amito”⁷ y otros, que él había aprendido de viejos cantores negros como Quintana. A mediados de los años 50, Criado se asoció con José Durand para formar el grupo de escenario “Pancho Fierro” que ayudó a potenciar la popularización del festejo y otras formas musicales negras. En los años subsiguientes, mientras el festejo disfrutaba de una renovada popularidad y con el incentivo de un creciente interés por la música afrocaribeña, fueron compuestos muchos festejos que a menudo eran arreglos de remanentes tradicionales. Los músicos consultaban a sus abuelos o a los músicos negros mayores para aprender todo lo que pudieran acerca de las viejas canciones, lo cual dio como resultado la reaparición de viejos festejos tales como “Taita guaranguito” (de Lima y Chíncha) y “A sacá camote con el pie”, que Ronaldo Campos descubrió en el área de Chíncha y Cañete. La popularidad de estos arreglos inspiró también

la composición de festejos originales completamente nuevos que continuaron ampliando al repertorio contemporáneo.

El problema de los derechos de autor surgió debido a que muchas veces solo pudieron recopilarse fragmentos de antiguos festejos, que requerían arreglos musicales para poder interpretarlos. Dado que una composición original da más ganancias que el arreglo o la interpretación de una antigua canción tradicional, algunos artistas registraron un arreglo basado en un coro tradicional como composición original suya más que como un arreglo propiamente dicho. Sin que haya necesidad de decirlo, esto causa serios problemas para los etnomusicólogos que buscan material tradicional auténtico. ¿Cuánto de una canción es tradicional y cuánto ha sido compuesto recientemente? Un caso que ejemplifica lo anterior es el del compositor mestizo Armando Ortiz Lambert, una personalidad de la radio quien afirma haber escrito “Que se quema el sango”, un festejo cuyo coro, según varios informantes, se originó en el Callao algún tiempo después del gran terremoto del 28 de octubre de 1746 que produjo un maremoto que inundó parte del Callao y Lima; de aquí es de donde vienen los versos

Que se quema el sango⁸
 caramba
 no se quemará
 salga el agua del mar
 caramba
 y lo apagará.

Parece que Ortiz utilizó el auténtico coro de la canción original y compuso el resto pero se le atribuye a él la canción completa.

Por necesidad, los músicos negros “folk” de la actualidad han tenido que tomar prestado e inventar bastante de la coreografía. Debido a que el festejo empezó a gozar de renovada popularidad como forma de canción, también se sintió la necesidad de revivirlo como forma de baile, aunque poco pudo recordarse de la coreografía original. Augusto Ascuez (nacido en 1892) no recuerda que en su época existiera alguna coreografía especial para el festejo sino un estilo libre con pasos no predeterminados y sin zapateo. Según Ascuez, el festejo era bailado por una pareja que utilizaba movimientos de cintura para abajo pero sin golpes de frente (choque de caderas)⁹.

Nicomedes Santa Cruz cree que el festejo pudo haber sido un baile para un solista masculino que improvisaba pasos y contorsiones acrobáticas con completa libertad y sin reglas coreográficas¹⁰. Todos los informantes que vieron bailar el festejo durante las primeras décadas del siglo XX coinciden en que la coreografía era libre e improvisada. Cualquier otra discusión al respecto tenía que ver con el estilo. Sin embargo, los primeros grupos comerciales que ofrecieron performances del festejo se vieron obligados a crear una coreografía. Esta fue primero desarrollada por Porfirio Vásquez (1902-1971) y está principalmente basada en un esquema coreográfico incompleto que había sobrevivido desde que el son de los diablos fuera bailado por el último grupo de Andrade varias décadas atrás. Numerosos grupos folk han sido creados desde la época de Porfirio Vásquez y muchos de ellos se toman considerables libertades con la coreografía.

El texto del festejo suele ser de asunto festivo, a menudo situado en un marco histórico que refleja los tiempos de la esclavitud. Igual que su coreografía -y muy al contrario de la marinera que sigue estrictas reglas poéticas- el texto no sigue una forma poética pre-establecida. El esquema de las rimas y la estructura métrica son variables. También se encuentra con frecuencia el verso libre. Un factor importante que los investigadores de la música tradicional afroperuana deben tener en cuenta es el hecho de que fragmentos de melodías, textos y frases de fuga cantadas en armonía eran -y todavía son- a menudo trasladados de

un festejo a otro. Tal intercambio también puede ser hallado entre el festejo y otras formas musicales, especialmente entre la marinera y la resbalosa. Estos préstamos son uno de los elementos que forman parte de la naturaleza de la música afroperuana y que explican las numerosas variantes de una misma canción. Por ejemplo, las fugas:

Un jarro de agua y un dulce,
el turronero de yema.

y la más subida de tono:

Ahora me lo das
por delante y por detrás.

se usan tanto en fugas de festejos como en fugas de resbalosa.

La libertad respecto a reglas y regulaciones parece haber dado la oportunidad al festejo para expresarse a sí mismo con el espíritu sin ataduras que lo creó. A menudo se pueden encontrar “frases sin sentido” o fragmentos de texto que en apariencia no tienen significado coherente. Un ejemplo preciso es el festejo tradicional “Samba cataplum” mencionado anteriormente. Tal vez su texto pudo haber tenido un significado esotérico en la época en que se escribiera pero hoy en día, dicho significado ya está olvidado y la función de las palabras es más rítmica que descriptiva.

A pesar de que la estructura melódica general varía de un festejo a otro, un festejo completo suele tener uno o más estribillos y algún tipo de coro que suele tomar la forma de una fuga (fragmentos rítmico-melódicos de uno o dos compases de duración que se cantan en estilo antifonal, alternando entre un solista y coro como llamada-respuesta). Las ideas melódicas completas se suelen formar con dos frases de cuatro compases: la primera termina en una semicadencia y la segunda en una cadencia final. A su vez, cada frase puede ser subdividida en dos frases de dos compases que se complementan melódicamente la una a la otra en estilo de pregunta-respuesta, particularmente en la sección de fuga.

Es característico del festejo y sus derivados que la estructura melódica en cada frase y frase secundaria reclame consistentemente construir una tensión y su repentina relajación. Así la curva melódica asciende u ondula empleando una considerable actividad rítmica para luego descender rápidamente y llevar el ritmo a una súbita parada en una nota larga sostenida o en una pausa momentánea al final de la frase antes de continuar con la siguiente frase de la misma manera. El festejo toma con frecuencia una forma estrófica en la que la fuga actúa como una especie de coro para varios versos cantados con la misma melodía. Ocasionalmente también puede aparecer como composición escrita de principio a fin sin repetir secciones; o como una especie de rondó con el formato A-B-fuga-C-C-fuga, etc. El rango melódico varía de una sexta a una octava, y hoy en día tanto hombres como mujeres pueden interpretar la canción o el baile. Con pocas excepciones, tales como el “Arroz con concolón” de Oscar Villa y unos cuantos ejemplos antiguos como “Molino molero”, el festejo casi siempre está en modo mayor. Al igual que ocurre con la coreografía y el texto, la forma musical no está marcada por las numerosas reglas que gobiernan la marinera y la resbalosa.

Posiblemente la faceta más notable del festejo sea el ritmo. Como dijimos anteriormente, aunque la línea melódica puede utilizar compases de 6/8, 3/4, 2/4 o 4/4, la métrica subyacente es esencialmente el 6/8. Por ejemplo, un festejo puede emplear un tiempo de 2/4 en la melodía de la canción, pero con un acompañamiento de quijada, guitarra y cajón que mantiene un 6/8, dando así ritmos cruzados de dos contra tres. Las melodías del acompañamiento de guitarra que se usan para el zapateo criollo están generalmente en 3/4, mientras que los ritmos producidos por los pies del bailarín están en 6/8, creando

patrones de hemiolas.

Situaciones similares pueden ser observadas en el alcatraz y el ingá. En resumen, algunos festejos y formas derivadas del festejo tienen fragmentos de melodía -la melodía completa o la introducción instrumental- que a pesar de usar seis corcheas en el compás aparecen en los patrones de acentuación de 3/4 () y no de 6/8 () como se ilustra en algunos ejemplos transcritos en el Apéndice. Extrañamente, los folkloristas han pasado por alto la complejidad rítmica del festejo y lo han etiquetado como un baile-canción en 6/8, sancionando las versiones donde abunda el 2/4 como resultado de una mala ejecución. Hay un considerable espacio para la discusión al respecto. Aunque el típico  se usa con frecuencia en las melodías, el común ritmo trocaico de 6/8  se usa raramente, prefiriendo el forzado yámbico . Aquellos que opinen de forma contraria podrían argumentar que considerando que el festejo se mueve normalmente en un tiempo muy vivo, de $\text{♩} = 126$ a 132, la dificultad técnica que se presenta al cantar el incómodo ritmo yámbico puede causar el que un cantante altere el ritmo de un compás $\frac{6}{8}$  al más fácil de cantar $\frac{2}{4}$  o . Muchas performances mezclan los dos compases tal como $\frac{6}{8}$  .

También es parte de la performance el que los ritmos usados en la melodía estén sujetos a cambio por parte de uno u otro cantor. Sin embargo, es más plausible que, aunque los ejecutantes no lo verbalicen en términos teóricos, el uso de otros compases sea intencional, lo cual tiene su origen en las más complejas polirritmias conocidas por los primeros esclavos africanos. Las presentaciones que los músicos profesionales hacen de tales festejos -como la que Porfirio Vásquez hizo de “Mi compadre Nicolás” y del tradicional “Congorico” - tienen secciones de la melodía cantada que están sin lugar a dudas en 2/4. En efecto, el decisivo patrón de acentuación en la fuga “Congorico digo yo, Congorico” no produce nada similar a un 6/8.

Además de la guitarra y el cajón que se encuentran normalmente, el festejo tal y como es tocado por los grupos modernos utiliza una instrumentación variada que puede incluir quijada, güiro, congas, bongós, cencerro o cualquier otro instrumento que pueda enriquecer al grupo para adornar el ritmo y el sonido. Los informantes entrevistados que vieron representar el festejo durante las primeras décadas del siglo XX confirmaron que solamente se usaba guitarra y cajón y en las áreas rurales, antes del cajón, la ahora extinguida botija de barro. Al parecer, la quijada no fue originalmente usada en el festejo mismo, ya que su uso estaba limitado al son de los diablos, y -de acuerdo a José Durand- fue integrada posteriormente al festejo por Jorge Costa y Juan Criado.

No fue sino hasta entrar el siglo XX que los ritmos del tambor de botija adornaron el festejo en la haciendas de Chíncha, Cañete y Chancay. ¿Qué tipo de ritmos fueron y cuán parecidos a los que se tocan en el cajón hoy en día? ¿Cuáles han reemplazado ahora a la vieja botija? Este es un asunto que todavía necesita una cuidadosa investigación. Los ritmos del cajón posiblemente recibieron influencia de numerosas fuentes desde la repopularización del festejo varias décadas atrás. José Durand cree que el zapateo pudo haber contribuido significativamente al ritmo del festejo, señalando que muchos de los grandes cajoneros, incluyendo Ronaldo Campos, Abelardo Vásquez, y Eusebio “Pititi” Sirio son también expertos zapateadores. La variedad de ritmos usados en el cajón para el festejo parece interminable, pero el ritmo siguiente, tal como es tocado por Abelardo Vásquez, servirá para ilustrar el ritmo base del festejo en Lima, a partir del cual el cajonero elabora:

negros con trajes y máscara de diablo. Este baile parece tener sus más remotos orígenes en la celebración del Corpus Christi¹¹. Julio Monreal, describiendo el Corpus Christi del XVII español en sus *Cuadros Viejos*, menciona que “el diablo tuvo un memorable e importante papel en las obras religiosas cortas”. El personaje aparecía disfrazado con cuernos y rabo, “llevando su condición rebelde en sus maneras arrogantes y recitando con voz estentórea, chillando y gritando como si deseara que el escenario cayera bajo sus pies. Podía entrar repentinamente por medio de una trampa en el tabladillo, asustando al público con su ¡Bu! ¡Bu! y dejándolo de la misma manera, diciendo ¡Ri! ¡Ri!”¹². Bailes de diablos y teatralizaciones podían encontrarse como parte de tales celebraciones religiosas no solamente en España sino también en otros países católicos y la tradición pasó a las Américas con la colonización española. En el Perú los bailes de diablos no se restringieron a las procesiones y festividades religiosas de Lima: bailes conocidos como “diablos”, “diablito”, “diablico” o “diabliquillo” presentados por negros, mestizos e indígenas fueron conocidos en varios lugares del Perú y todavía se pueden encontrar en algunas áreas. Una acuarela de la danza “diablicos” se incluye en la colección de Martínez Compañón en el Trujillo del siglo XVIII, y los hombres mayores de sesenta años de los valles de Cañete y Chíncha todavía recuerdan haber visto el son de los diablos cuando eran niños. Los bailes de diablos se pueden encontrar también en Piura, Áncash, Cusco y Puno, comúnmente en agosto y especialmente durante el Corpus Christi.

Como se mencionó en un capítulo anterior, los negros en el Perú colonial estaban organizados en cofradías, y la más famosa entre ellas fue quizás la de la Señora del Rosario, llamada “Señora de los Negros” por los morenos. Ya desde el siglo XIX, o quizás incluso antes, negros de las cofradías tomaron parte en las procesiones de Cuasimodo y Corpus Christi, no solamente vestidos de diablos sino también como pájaros y animales, e incluso con sus indumentarias y colores nacionales correspondientes a sus ancestros.¹³

Aunque el diablo de cuerpo rojo, cuernos y cola puntiaguda es un concepto europeo, el miedo e incluso el culto demoníaco —en cualquiera de las formas en que una cultura los personifique o caracterice— es algo común en muchos lugares del mundo. En África, con su miríada de grupos étnicos, el diablo tiene muchos nombres y formas. Dentro de muchas culturas, incluyendo las del África negra, la máscara y el disfraz van más allá de lo teatral. El bailarín busca perder la conciencia de sí mismo y volverse un poseído del personaje que representa, es decir, ser ese animal o demonio. Y los espectadores lo creen así.

Posiblemente intuyendo un paralelo entre su religión nativa y las muchas imágenes y disfraces en las procesiones y celebraciones católicas, puede que los esclavos negros en el Perú se consolaran un poco al vestirse como animales o diablos, teniendo la oportunidad de asumir los remanentes de su propia religión bajo la apariencia de la ceremonia católica. Mientras que el danzante africano enmascarado y vestido de diablo pudo considerarse a sí mismo como un verdadero demonio mientras bailaba, los españoles pudieron haber pensado que los esclavos negros representaban muy bien su papel. En cualquier caso, el español etnocéntrico, animado por varias leyendas sobre el origen y la intrínseca naturaleza diabólica del hombre negro, por la áspera calidad vocal y por los antecedentes paganos de los esclavos, estaba probablemente haciendo una selección de lo negro según los prejuicios europeos. Significativamente, el término “mandingo” que se refiere originalmente a un grupo étnico específico del África Occidental, significa también “diablo” en Uruguay, Colombia y Chile.¹⁴ Además, los ricos propietarios de esclavos adquirieron considerable prestigio al poner a sus esclavos costosos trajes y máscaras.

El uso de diablos, gigantes y otras figuras en las procesiones cayó bajo la severa crítica de la Iglesia y fue prohibido en las celebraciones religiosas desde 1817.¹⁵ El son de los diablos encontró entonces su lugar dentro del contexto profano del carnaval, el que ya había empleado muchas mascaradas y teatreros. Como carnaval se conocía la época del año desde el Día de Reyes (6 de enero) hasta el

Miércoles de Ceniza, particularmente los tres días antes de este último, llamados “Carnestolendas”. Alguna vez celebración religiosa, el carnaval desde hace mucho se desintegró en la fiesta profana, incluyendo la alegría festiva, los juegos y el arrojar perfume, agua de colores o huevos podridos a los paseantes. En el Callao, al tercer día del carnaval venía la fiesta del Entierro de Ño Carnavalón. Una muñeca grande vestida como elegante caballero era llevada en burro por las calles hacia la playa, donde era quemada.¹⁶ Por las noches, el pueblo de Lima se entretenía en numerosos bailes de máscaras. Pero lo más importante para la música negra era la performance del son de los diablos, que se encontraba más a gusto en su nuevo contexto.

Hay diversas descripciones que describen el baile y también valiosas acuarelas de Pancho Fierro que veremos más adelante. El grupo que presentaba el son estaba compuesto por un Diablo Mayor, representando posiblemente a Lucifer o al mismo Satanás, y varios diablos menores o demonios, acompañados por músicos que tocaban el arpa y/o un instrumento del género laúd de cuerda pulsada parecido a una guitarra (posiblemente una vihuela), la cajita y la quijada. El grupo de baile formaba un círculo en las esquinas de la calle y cada diablo bailaba a su turno. Eudocio Carrera nos da una descripción del son de los diablos tal como él lo vio durante los carnavales, alrededor del cambio de siglo:¹⁷

El así llamado ‘son de los diablos’ era otro número que provocaba conmoción en algunas calles. Estaba compuesto por grupos de grandes y malolientes negros, horriblemente vestidos como ellos (los diablos) y muy cerca de andar en calzones. Llevando enormes quijadas de burro, al sonido de flautas, tamborines y otros instrumentos del más horrible gusto, se paraban frente de las casas a bailar y gritar como actuales prófugos del infierno, extendiendo después las manos para que la gente pudiera arrojarles monedas. No estoy seguro de si les gustaba o no. Pero lo que sí recuerdo es que los muchachos nos volvíamos más diablos que ellos al fastidiarlos, haciéndoles perder el ritmo en las mejores partes e incluso arrojándoles barro. En algunos lugares de los extramuros de la ciudad, me dicen, ellos todavía reaparecen de tiempo en tiempo, más borrachos que nunca.

Durante las primeras décadas del siglo XX el son de los diablos fue desapareciendo gradualmente. El último gran Diablo Mayor que animó los carnavales de Lima fue Francisco Andrade, apodado “don Churrasco” y después afectuosamente “don Bisté”. Con la muerte de Andrade, el son de los diablos declinó rápidamente y al parecer pronto dejó de representarse en Lima. Y fue así que cuando José Durand empezó su grupo afroperuano a mediados de la década de 1950, una de sus grandes ambiciones fue rescatar el son de los diablos. De todos los miembros del grupo de Andrade, solo quedaban Cecilio Portugués y Manuel Mugarra para brindar alguna información sobre la correcta presentación del baile. Y así, por primera vez en casi veinticinco años, el son de los diablos fue presentado otra vez públicamente, pero esta vez destinado a convertirse en un número de escenario dentro del folklore afroperuano. Aunque en algunos lugares de Lima el carnaval continúa celebrándose con la tradicional picardía, el son de los diablos ya no se da en estos contextos.

La información visual del son de los diablos provista por varias acuarelas de Pancho Fierro y la ayuda de individuos que fueron testigos de la actuación del grupo de Andrade han contribuido significativamente a nuestro conocimiento de la danza. Aún así, quedan muchas preguntas sin respuesta. Las pinturas de Fierro ilustran que el atuendo del diablo mayor consistía en una grotesca máscara, a veces con apariencia de cabra o de un hombre de larga nariz con orejas puntiagudas y cuernos. La máscara, que cubría la cabeza pero dejaba mucho del rostro del bailarín expuesto, estaba coronada por un gran sombrero en punta, de cuyo ápex florecían borlas rojas, blancas y azules. El Diablo Mayor usaba una camisa de color oscuro y pantalones negros que le llegaban hasta las pantorrillas. Una larga faja roja se sujetaba alrededor de la cintura con un lazo. En la mano llevaba lo que parece ser un largo látigo rojo con un pañuelo blanco atado al extremo. Los diablos secundarios o peones, llevaban también un pequeño bastón en la mano derecha. Según Nicomedes Santa Cruz, poco después de la muerte de Andrade el grupo todavía continuó saliendo por un tiempo pero esta vez vestido con rojos disfraces de diablo con cola y capa, una máscara simple con cuernos y alpargatas. De sus chaquetas y capas colgaban racimos de cascabeles.¹⁸



El son de los diablos, por Pancho Fierro, siglo XIX. Colección Municipalidad de Lima Metropolitana.

Las descripciones de la composición del grupo de la danza varían, posiblemente porque no había un número establecido de participantes. Santa Cruz dice que el grupo estaba compuesto por ocho o diez diablos y un diablo mayor que tal vez llevara un diablillo de mascota (probablemente un niño). Entre los primeros investigadores del son de los diablos está Arturo Jiménez Borja, quien escribió en 1939 que el baile tenía once danzantes: dos capataces, ocho peones y un diablo mayor, acompañados de cuatro músicos: una guitarra, una cajita y dos quijadas (carachachas). De acuerdo a Jiménez Borja, un tocador de quijada golpeaba la mandíbula y el otro raspaba los dientes.¹⁹ Tanto Jiménez como Durand han establecido que el tocador de cajita golpeaba la caja tan solo con la misma mano derecha desnuda mientras que con la izquierda golpeaba la parte superior de la cajita, aunque las pinturas de Fierro indican que a mediados del XIX la mano derecha golpeaba la caja con una especie de mazo pequeño, y los grupos modernos de escenario tocan el lado derecho de la caja con un palito. En su “Coreografía Colonial” Jiménez manifiesta su convencimiento de que el son de los diablos tiene origen en la danza “diablicos”, incluida en la colección de acuarelas de Martínez Compañón y cuyo tema es el de una batalla entre el arcángel Miguel y los demonios.²⁰ La pintura muestra siete demonios, tres de los cuales son músicos que tocan la quijada, la cajita y la vihuela (el mismo tipo de instrumentación usado para el son de los diablos). Los bailarines están todos enmascarados y bailan con la mano izquierda en la cadera. Según Jiménez, que tiene en su colección una vieja máscara de cuero que alguna vez fue usada en el son de los diablos, la danza pudo todavía ser vista en Cocharcas a fines de la década del 40.

Se sabe poco sobre los detalles de la coreografía. Las variadas ilustraciones de Fierro y Martínez Compañón ayudan en algo, pero una imagen fija no puede describir con propiedad una coreografía en acción. La descripción más completa y confiable es la que nos da Jiménez Borja:²¹

El son es propiamente bailado en las esquinas. En las calles los bailarines avanzan en filas, progresivamente con dos pasos adelante y uno para atrás, moviendo los hombros libremente mientras el cuerpo se inclina hacia delante y las caderas siguen el rasgueo de la guitarra. El diablo mayor desvergonzadamente arquea el pecho y mueve la cola, restallando el látigo para poner la fila en orden.

Al llegar a una esquina se detienen, los peones forman una fila que es presidida por los capataces. Empiezan con cortos saltos ligeros y entonces avanzan alegremente bailando al estilo del zapateo. A esta figura se le llama “salida del infierno”.

Jiménez continúa diciendo que los bailarines forman un círculo que gira primero en una dirección y luego en la otra. Bailan los pasos del zapateo primero suavemente y luego van aumentando gradualmente la intensidad mientras pisan el suelo con fuerza. Es posible que las pasadas que Jiménez menciona sean similares a aquellas usadas en el zapateo criollo y el agua’e nieve, especialmente si se considera que cada bailarín tiene su turno, una característica de estos dos bailes. Si es así, mucho del baile era probablemente improvisado, aunque quizás estuviera basado en determinadas fórmulas estructurales. Bernardita Rivadeneira recuerda haber visto el baile cuando era todavía una niña, y puntualiza que la coreografía usada por el diablo mayor y varios diablillos (que en este caso eran niños) era libre, y los movimientos no eran los mismos que los del festejo.²² En resumen, entonces, la función del son de los diablos en el carnaval fue principalmente de entretenimiento, ya que los bailarines tenían el rol de diablos huidos del infierno para asustar y deleitar a los espectadores, tal y como ocurre en las películas de horror de hoy en día. El asunto coreográfico, sin embargo, puede haber tenido un origen más remoto, como ya mencionó Jiménez, en la milenaria batalla entre el bien y el mal.

Una importante comparación intercultural para esta “cuadrilla de diablos” peruanos es presentada por Juan Liscano en su *Folklore y Cultura*, en donde describe los diablos bailarines que actúan en los autos del Corpus Christi en Venezuela²³. Aquí la presentación del grupo consiste en:



Máscara usada por el diablo mayor en el son de los diablos. Colección Arturo Jiménez Borja (fotos Ricardo Durand Allison)

todavía evidencia real para desconfiar de su validez. Quizá con el fin de no distraer el contenido dramático de la coreografía, la canción pudo haber sido usada solamente para momentos relajados del baile, en que los bailarines descansaban.

A pesar de los desacuerdos respecto a dichos rasgos en la forma, existe considerable información para reconstruir el son de los diablos. Sin embargo, como muchos de los demás bailes afroperuanos, el son ha sido relegado al escenario, otro capítulo en su historia de contextos cambiantes – desde los autos sacramentales y procesiones del Corpus Christi al carnaval profano y ahora al mundo del folklore comercializado y los grupos de escenario.

Dos bailes del tipo del festejo que pueden ser clasificados en general como bailes de juego son el “alcatraz” y el “ingá”. El alcatraz es interpretado por un grupo de negros que forman un círculo del cual va emergiendo una pareja de hombre y mujer a la vez para bailar en el centro. Uno de ellos (o ambos) puede llevar una vela o tizón encendido con el que trata de prender una cola de papel que el compañero lleva colgada de la cintura. Uno empieza a bailar lentamente y trata de prender el papel, mientras que el otro baila con sensuales movimientos rítmicos de cintura, dificultando el encendido. En el ingá, también llamado “ungá” o “baile del muñeco”, los bailarines forman un círculo en cuyo centro un bailarín baila solo, abrazando a una gran muñeca, almohada o cualquier cosa que pueda ser usada para representar a un bebe. Después de varios minutos de danza lasciva, el bailarín arroja la muñeca a otra persona del sexo opuesto dentro del círculo para que tome su turno, y así la secuencia prosigue hasta que todos hayan bailado.

No se ha descubierto mención alguna sobre estas dos danzas en la literatura anterior al siglo XX, aunque los viejos informantes recuerdan haber visto los bailes en la ciudad de Lima y en las haciendas del departamento de Lima. En las áreas con mayor densidad de población negra de la provincia de Chíncha no hay informantes que recuerden haber visto estos bailes antes de que las compañías modernas de danza y los medios de comunicación las hicieran populares en años recientes. Los sexagenarios de Cañete y Lima confirman que el alcatraz y el ingá datan al menos de los últimos años de la esclavitud, ya que algunos individuos afirman que sus padres o abuelos que fueron esclavos mencionaron estos bailes que al parecer se hacían a puerta cerrada, cuando los esclavos eran encerrados por la noche.

Las coreografías eran ostensiblemente libres e improvisadas dentro de un esquema general establecido. Leves variantes del texto fueron dadas por distintos informantes, debido ya sea a versiones locales o a la dificultad de los informantes en recordar exactamente el texto.

Si el texto de la primera estrofa del alcatraz es tradicional, este baile probablemente tiene al menos un siglo de antigüedad.

Al son de la tambora
de clarines al compás
encenderé tu vela
a que no me quemas
el alcatraz.

El texto hace mención a la tambora, aparentemente un tipo de membranófono que alguna vez acompañó el alcatraz en lugar del cajón, el idiófono que se usa en la actualidad como el acompañamiento rítmico principal. Más específicamente, puede ser una referencia al tambor de botija, mencionado antes en el capítulo de los instrumentos musicales, un tambor que ha estado en desuso por más de cincuenta años. Durand menciona que el nombre de tambora se le dio también a un tambor grande de Venezuela, y en Cuba se llamó así a la tumba o conga.²⁴ Aunque el término “clarines”, usado también en el texto, se refiere comúnmente a un tipo de trompeta aguda, este no es

posiblemente el instrumento al que hace referencia el texto, dado que los negros del Perú parecieron evitar el uso de instrumentos de viento, de metal, para su propio baile y música. José Durand ha señalado que un instrumento de cuerda pulsada llamado clarín se usa en el son y en la rumba de Cuba²⁵, e Isabel Aretz afirma que los clarines son un tipo de membranófono que usan los negros en Venezuela ²⁶. No se conoce una descripción completa en la literatura del Perú aparte de los clarines usados en la música europea. Hasta el momento no existe evidencia de la naturaleza del instrumento usado en la música afroperuana, o de si en realidad un instrumento con el mismo nombre fue usado alguna vez para acompañar el alcatraz. Todos los informantes están de acuerdo en que el alcatraz usa y ha usado la misma instrumentación del festejo.

El mismo título de esta canción y del baile es portador de un cierto aire de misterio. El término “alcatraz” se refiere a una especie de pelícano americano, pero en el texto de esta canción parece referirse al papel que está adherido a la grupa del bailarín y que su pareja de baile intenta quemar. Un informante de Imperial de Cañete, Alfredo Contrera Smith, dio una explicación diferente. El aseguró que originalmente el texto no era “a que no me quemas el alcatraz” sino “a que no me quemas acá atrás” . El también dijo que existieron algunos versos que eran cantados como preludeo del baile.

Un negrito de Veracruz
un día se enamoró
a una linda negrita
y la negrita se molestó.

Pero, ay, negrita del alma
le decía el negrito
ya verás, ya verás
que me muero de pena
si un beso no me das.

Entonces la muchacha debía cantar “yo te voy a quemar, yo te voy a quemar” y saldría con una vela. Al mismo tiempo su compañero entraba con un papel sujeto por un alambre y la mujer trataba de quemarlo mientras el grupo cantaba:

Al son de la tambora
de clarines al compás
te diera cuatro reales
si no me quemas acá atrás

De esta manera, de acuerdo a Contrera Smith, se presentaba el alcatraz en la hacienda de Arona por 1914. Otros informantes en las áreas de Lima y Cañete no recuerdan haber nunca escuchado “acá atrás” sino siempre “el alcatraz” .

A pesar de que la explicación de Contrera Smith parece muy lógica, todavía no se han hallado, incluso entre sus contemporáneos, testimonios complementarios a su favor. También es de destacar en su información el que la mujer queme siempre al hombre y no al revés, precisamente lo contrario a las experiencias de folkloristas de Lima, incluyendo a José Durand, Nicomedes Santa Cruz y Augusto Ascuez, quienes han puntualizado que tradicionalmente el hombre siempre persigue a la mujer. Para incrementar la confusión, en muchos grupos modernos de folklore escénico tanto el hombre como la mujer llevan velas y papeles. La versión más conocida del alcatraz y que más se ajusta a la canción tradicional es el arreglo de Lito Gonzales, que está transcrito en el Apéndice. Esta versión sigue el estilo general del festejo pero con un preludeo instrumental basado en patrones melódicos derivados del zapateo criollo, el que veremos más adelante. En años recientes, otros nuevos “alcatraces” fueron apareciendo, como “Préndeme la vela” de Abelardo Vásquez²⁷ y “Alcatraz quema tú” de Carlos Soto.²⁸

El baile del muñeco, llamado ingá en Lima y ungá en Cañete, también tiene al menos un siglo de antigüedad. La diferencia en la grafía – “i” e “u” - es arbitraria, ya que en el baile se produce un sonido más cercano a “n-gaa”, la onomatopeya del llanto de un bebe. Pero también existen otras diferencias entre las versiones halladas en Lima y Cañete. Bernardita Rivadeneira Rivas de Rivera (nacida en 1900) en San Vicente de Cañete, recuerda esta versión:

Enciéndete candela
ay, fríete esa cebolla
en mi vida no he visto
cordón de sogá.

Ungá, ungá
cuidado con la criatura
ungá, ungá
tu mama te va a pegar.

Otros informantes del área de Cañete recordaron esta vieja versión, aunque con pequeñas diferencias, siendo la más frecuente la sustitución de la línea “cuidado con la criatura” por “mi ñana quiere mamá”. Roberto Rivas ha hecho un conocido arreglo del ungá de Cañete en donde va más allá de la versión de doña Bernardita y usa el modo menor en vez del mayor²⁹. Estas versiones y el ingá tradicional de Lima, arreglado por Nicomedes Santa Cruz, se transcriben en el Apéndice.

Aunque el alcatraz y el ingá son ahora esencialmente bailes de juego en que los bailarines demuestran su maestría y entretienen a los espectadores con movimientos cómicos o sensuales, ambas danzas pueden haber tenido su más remoto origen en los ritos de fertilidad. El empleo del fuego como un encantamiento para la fuerza y la fertilidad, y las antorchas en conexión con ceremonias matrimoniales, se han encontrado en muchas culturas del mundo³⁰. Su uso en el alcatraz posiblemente tuvo alguna vez una connotación sexual: la vela o antorcha serían un rasgo fálico y el fuego un llamado a la fertilidad. De esta manera, el tema coreográfico y textual del ingá nos sugiere que quizás alguna vez el arrojar el muñeco a un hombre o una mujer como pedido para que bailen con él, acarrearía el llamado a incrementar la familia. Esto es, de alguna manera, una reminiscencia de la creencia de nuestro folklore occidental de que la persona que recibe el ramo de flores que las novias arrojan a sus espaldas a los invitados de la boda, anuncia un próximo casamiento. De igual manera, los sugerentes y sensuales movimientos usados en el alcatraz y el ingá, -ahora considerados divertidos y entretenidos por algunos e indecentes por otros- pudieron haber sido rituales y decisivos, y capaces de influenciar las habilidades reproductivas de los participantes.

Finalmente debemos comentar los bailes de habilidad y competencia relacionados rítmica y festivamente al festejo, el zapateo criollo o pasada y el agua’e nieve o agüenieve. Puede ser que ambas danzas hayan sido alguna vez ampliamente difundidas a lo largo de la costa peruana y en las principales ciudades de la sierra, pero ahora solamente se encuentran unos cuantos practicantes del zapateo, y el agua’e nieve está prácticamente extinguido. El término zapateo se puede referir tanto al baile que lleva ese nombre como al estilo coreográfico y a la técnica con la que los bailarines dan una riqueza rítmica a cualquier baile al repicar la punta y taco de los zapatos contra el suelo, o el uno contra el otro.

El género zapateo es bailado por un solo intérprete masculino que pretende demostrar su habilidad como bailarín y músico improvisando intrincados patrones rítmicos al dar con los pies contra el suelo, añadiéndole palmadas rítmicas sobre el cuerpo, de una manera similar al baile de tap (*tap dancing*) de América del Norte. Informantes en Cañete fueron testigos de mujeres zapateando, pero ésta parece ser la excepción más que la regla. Un elemento de virtuosismo -e incluso acrobacia- suele estar presente, y por ello el baile generalmente se lleva a cabo como competencia entre dos o más individuos que toman

turnos para impresionar a los asistentes o anotarse puntos con el jurado del concurso. El agua'e nieve es prácticamente igual pero basado en un estilo coreográfico de escobillada, un movimiento del zapato o del pie descalzo sobre el piso o la tierra. Debido a que el bailarín solista es necesariamente el centro de la atención, nunca se usa una canción y el único acompañamiento es el de la guitarra –o en Chinchá, posiblemente el violín– que provee un marco rítmico y melódico simple que no interfiere y sobre el cual el bailarín improvisa ritmos. Evidentemente ningún instrumento de percusión acompaña estos bailes, ya que distraerían la ejecución de los propios ritmos producidos por el intérprete quien, de hecho, usa su cuerpo como una especie de idiófono.

Existe una gran variedad de bailes de destreza en el mundo, incluyendo Europa, África y las Américas. Muchos de ellos requieren fortaleza física y resistencia, lo que sirve para la función adicional de mantener a los guerreros de sociedades tribales en su máxima condición física. Más aún, un bailarín hábil se convierte en la admiración de los miembros del sexo opuesto y un buen partido para el matrimonio. Aunque el uso de los pies para producir ritmos no se limita a la cultura española, el “zapateo” es la base coreográfica de muchas de las danzas españolas, notablemente en el flamenco. Uno de los primeros bailes populares españoles se llamó “zapateado” y Julio Monreal menciona en su *Cuadros viejos* un baile “con contorsiones” del siglo XVII español llamado “agua de nieve”³¹. No sorprende entonces la práctica del zapateo o zapateado en numerosos bailes de América Latina.

Una temprana referencia al zapateo en el Perú es la de Amedée François Frezier, quien nos indica que el baile era popular en las clases altas a principios del siglo XVIII³².

Los hombres bailan casi en el mismo estilo, sin quitarse sus largas espadas, cuya punta mantienen hacia delante para no ser estorbados en sus saltos y en sus flexiones, que a veces son tan pronunciadas que se las tomaría por genuflexiones. Mucho hubiese deseado saber coreografía, para describir algunos de sus bailes; de todas maneras, pondré aquí el aire de uno de los que son tan comunes entre ellos como lo es el minué en Francia: se lo llama *zapateo*, porque se lo baila golpeando alternativamente con el talón y la punta de pie, y dando algunos pasos y reverencias, sin cambiar mucho de lugar. Se verá por este fragmento de música, el gusto seco que reina en el punteo del arpa, de la vihuela y de la bandola, que son casi los únicos instrumentos usados en el país. Estos dos últimos son una especie de guitarra, pero la bandola tiene un sonido mucho más agudo y más fuerte.

La descripción de Frezier tiene alguna semejanza con el zapateo criollo bailado por los negros del Perú en el siglo XX. Aunque las frases melódicas específicas transcritas por Frezier no están dentro del repertorio usado para acompañar el zapateo hoy en día, el mismo tipo de fragmentos melódicos cortos, repetitivos y monótonos con ritmo simple se usa para dar un punto de referencia al bailarín, quien es el centro de atención.

El zapateo se ha presentado poco en el departamento de Lima durante el siglo XX e incluso muchos de los más destacados músicos y bailarines negros no han llegado a ser lo suficientemente hábiles como para dominar el género. El estilo de zapateo criollo de Lima-Aucallama-Chancay ha perdurado debido principalmente a los esfuerzos de Porfirio Vásquez y sus hijos, quienes continuaron su práctica mientras que la mayoría de los otros intérpretes, aunque manteniendo un cierto conocimiento del estilo, se han interesado más en la marinera, la resbalosa y el vals criollo³³.

El zapateo criollo de Lima es un tanto complejo en sus reglas de desafío o contrapunteo, y guarda cierta similitud con aquellas que se aplican a la jarana, es decir la competencia de canto de marineras-resbalosas-fugas. El bailarín -o zapateador- necesita un buen repertorio de pasadas, motivos rítmico-coreográficos sobre los que se desarrollan variaciones llamadas términos. Según Santa Cruz, una moneda tirada al aire decide quién sale primero; la competencia empieza con un saludo formal en el que por turnos cada bailarín avanza rítmicamente hacia su rival, saluda con la cabeza y vuelve a su lugar³⁴. El

ZAPATEO
recopilado por A. F. Frezier en el siglo XVIII



primer zapateador pone entonces su pasada inicial para empezar la competencia, mientras el otro observa a algunos metros de distancia. El bailarín baila básicamente en un solo lugar, las rodillas ligeramente dobladas, el cuerpo inclinado hacia delante y los brazos ya colgando sueltos a los lados o parcialmente levantados para mantener el equilibrio. Las variaciones coreográficas y rítmicas que vienen a continuación y que evolucionan a partir de la pasada inicial deben mostrar una regresión progresiva desde dicha pasada inicial hasta volver a la misma, procedimiento llamado “amarrar la pasada”, que da coherencia y por el que el zapateador pierde puntos si no lo realiza. Se pueden observar aquí ciertos paralelismos con el contrapunteo de marineras, tanto en terminología como en procedimiento.

El segundo zapateador debe usar un conjunto diferente de términos, pero el mismo número de ellos, como el primer bailarín. Se pueden utilizar varias clases de figuras coreográficas, tales como el redoble y el repique, en donde un efecto de redoble de tambor es producido con los pies contra el suelo, y la pasada de manos, en donde los ritmos se producen con las manos, ya sea haciendo palmas o palmeando partes del cuerpo. También se emplean maniobras acrobáticas, tales como la famosa vuelta del reloj, una técnica de baile que se encuentra en diferentes culturas y en la que el bailarín, en cuclillas, se apoya en sus manos mientras sus pies rotan debajo de él. Se dice que deben hacerse doce vueltas de este modo, tal y como lo hace un reloj. Otra pasada usada por zapateadores particularmente ágiles es el “salto mortal” en el que el bailarín ejecuta una vuelta completa en el aire y vuelve a tierra bailando nuevamente.

Es claro que la atmósfera puede cargarse un poco durante estas competencias y la rivalidad llegar a ser amarga. Augusto Ascuez, de Lima, supo de competencias entre dos zapateadores que duraron desde las once de la noche hasta las tres de la madrugada, usando distintos pasos en cada turno. Un juez puede ser escogido y es quien otorga puntos dependiendo de la ejecución de las pasadas de cada bailarín. Se pierden puntos si las reglas del zapateo o del ritmo no se respetan estrictamente. La competencia puede involucrar varios turnos y el que gana tres de cinco (o cuatro de siete) es declarado ganador. Santa Cruz ha remarcado la importancia que tiene el guitarrista al brindar un acompañamiento rítmico fuerte y sólido para el zapateador. En algunos casos en que el bailarín está perdiendo el compás, un buen guitarrista puede seguirlo y acomodarse a él, lo que se conoce como “llevar” (al bailarín), y de esta manera el juez puede que no le descuenta puntos³⁵.

Santa Cruz clasifica el zapateo criollo de Lima en zapateo en mayor y zapateo en menor pero, más allá de que simplemente estén en modos musicales diferentes, no explica por qué se necesitan dos categorías separadas para la clasificación. Aunque las marineras en tonalidades mayor y menor requieren una diferenciación de este tipo, dado que las reglas de ejecución involucran el modo, tal distinción no parece ser crucial para el zapateo. El zapateo raramente se baila hoy en día con el acompañamiento en menor, debido en parte a que las frases melódicas en tonos mayores son más vivaces y entretenidas; y en parte porque aparentemente no hay guitarrista –con excepción de Vicente Vásquez Díaz- que parezca conocer los bordones del modo menor.

Santa Cruz afirma también que las melodías del zapateo están en 6/8³⁶, lo cual no es cierto ya que casi todos los acompañamientos de zapateo que se han encontrado, incluyendo los interpretados en el álbum *Socabón* de Santa Cruz, están claramente en 3/4 debido a que usan divisiones binarias del pulso

♩ ♩ ♩ en vez de ternarias, ♪♪♪♪.

Dos inusuales excepciones de la norma son una melodía de zapateo de Lima, recogida por Rodolfo Holzmann, que usa un compás de 2/4, y los acompañamientos de zapateo tocados en violín del área de Chíncha, que usan un compás de 4/4. Sin embargo se puede descubrir el uso del 6/8 en los ritmos producidos por el zapateador, lo que produce ritmos entrecruzados con la guitarra al utilizar hemiolas o dos contra tres. Esta misma característica fue señalada previamente en este capítulo al hablar del festejo en relación con aquellos festejos que usan compases binarios o ternarios simples: en vez de utilizar un



*Pasadas de zapateo,
demostración de Ronaldo
Campos. Fotos cortesía de
José Durand.*

6/8, la voz que canta lo hace en un 3/4 o en 4/4 mientras que el acompañamiento de la guitarra, la quijada y el cajón está en 6/8.

El zapateo de la provincia de Chincha, en el departamento de Ica, no usa las mismas estrictas reglas de competencia que caracterizan al zapateo de Lima. Cuando se presenta en competencia, el aplauso y la reacción del público generalmente deciden al ganador. Los zapateadores suelen bailar sin zapatos, lo que explica en parte el uso considerable del pisoteo rítmico (*foot stomping*) y escobilladas en este estilo, una técnica que brinda un sonido más rico con el pie descalzo que el golpear con el talón y la punta del pie descalzo en el suelo. El estilo de zapateo y escobillada son la base de la mayoría de las danzas del hatajo de negritos en el departamento de Ica. A veces estas presentaciones también incluyen el zapateo de un bailarín solista acompañado por un violín que repite una monótona melodía de dos a cuatro compases en la cuerda más aguda con dos notas pedales (*double drones*) en las cuerdas abiertas al medio (ver Apéndice). Si más de un grupo de danzantes del hatajo de negritos está tocando en el mismo lugar, un grupo puede retar al otro para una competencia de zapateo, con el mejor zapateador de cada grupo. También es de destacar el uso de un compás de 4/4 en el zapateo transcrito en el Apéndice del hatajo de negritos de El Carmen, provincia de Chincha, a diferencia del usual 3/4 que se encuentra en la mayoría de los casos.

Como dijimos anteriormente, se conoce poco del agua'e nieve tal y como fue hecho por los negros del Perú. Como el zapateo, se solía presentar como una competencia entre dos o más bailarines que se turnaban para bailar. Las principales diferencias están en lo más básico de las técnicas de escobillada del agua'e nieve y de su acompañamiento, que emplea sus propias fórmulas melódicas. Nicomedes Santa Cruz anota que el agua'e nieve se acompaña siempre en mayor³⁷, aunque el ejemplo que incluye en su disco, grabado por Vicente Vásquez (ver Apéndice) está en modo menor. La interpretación que Vásquez hace de esta forma musical la muestra como una especie de tema y variaciones; el tema consiste en una melodía de dos compases —el primer compás en 6/8 y el segundo en 3/4, de acuerdo a la distribución de los acentos. El tema y cada una de las subsiguientes nueve variaciones de dos compases son repetidas. Los ritmos producidos por el bailarín siguen el esquema rítmico y métrico que presenta el guitarrista.

Una revisión de los distintos acompañamientos de zapateo y agua'e nieve en el Apéndice muestra que la mayoría de los ejemplos consisten en dos frases melódicas que tienden a elevarse y después caer al concluir la frase. En el caso del zapateo esta caída es un tanto abrupta, y muchos de los ejemplos tienen un esquema melódico un tanto similar al siguiente:



La mayoría de los ejemplos transcritos en este estudio consisten en un motivo melódico de un compás que se repite, seguido por algunas variaciones del mismo compás que también se repiten en un tipo de formato $A^1 A^1 A^2 A^2 A^3 A^3$, etc. Las transcripciones 20 y 25 en el Apéndice hacen variaciones de una frase de dos compases. La transcripción 24 es la que tiene un mayor interés melódico y un fuerte sabor a festejo, con una melodía que casi invita a añadirle un texto. Cada frase usada en el acompañamiento de zapateo y agua'e nieve, como en el festejo propiamente dicho, usa un mecanismo de tensión y relajación en su curva melódica que construye el rango melódico y la actividad rítmica para luego dejarla caer repentinamente al regresar a un registro menos sostenido o, como en el caso de la transcripción 24, a un silencio.

Los ejemplos del zapateo y agua'e nieve presentados en el Apéndice han sido recogidos por diferentes folkloristas. Cada melodía es considerada como un acompañamiento tradicional que se usó en estos géneros bailables. Puede que muchas otras fórmulas melódicas hayan existido y que se hayan perdido desde entonces, o quizás pudo haberse utilizado cualquier melodía derivada del festejo que no distrajera

ni tapara al bailarín. Por ejemplo, la introducción instrumental del alcatraz transcrita en el Apéndice se deriva de una melodía de festejo muy conocida, y muchos zapateos tienen características melódicas que pudieron permitir su uso como melodías para fugas en el festejo.

El zapateo representa solamente una de las formas que tiene parte de sus raíces en la tradición musical ibérica, adoptada por los afroperuanos y alterada para adaptarla a sus propios conceptos y valores. El estilo de baile del zapateo, aunque usado ampliamente en España, América Latina e incluso en el Magreb (área de países árabes en el noroeste de África) tiene también su contraparte en las culturas negras del África. Así, aunque el zapateo pudo haber sido bailado alguna vez por españoles y mestizos en el Perú, los negros pronto integraron la forma dentro de su propia cultura musical, impregnándola con sus propios ritmos del festejo y estimulando la atmósfera con el ingrediente adicional de la competencia que, aunque también común en la tradición española, es apreciado particularmente por los negros tanto en el África como en el continente americano. Y ahora el zapateo criollo se ha convertido en una forma que en el Perú se asocia principalmente con los negros.

En conclusión, el festejo se ha revelado a sí mismo como una de las formas musicales afroperuanas más significativas. No solamente sus ritmos dan sustento a bailes como el son de los diablos, el alcatraz, el ingá, el zapateo y el agua'e nieve sino que el propio festejo es ahora usado como un “movimiento” de contraste que se interpreta después de ciertas formas más lentas como el panalivio o la habanera. Aunque algunas otras formas, como la marinera y la resbalosa sean compartidas con los blancos, mestizos y criollos negros, el festejo en verdad pertenece exclusivamente a la tradición musical afroperuana.

Capítulo IX

El landó

Entre los géneros peruanos que han experimentado un renacimiento en las últimas décadas, el landó es quizás uno de los más sensuales y rítmicos en su estilo coreográfico y musical, y se considera que tiene un alto grado de influencia africana. Hasta su repopularización por grupos de folklore hace unas pocas décadas, el landó se cantó muy poco en Lima durante el siglo XX¹, y solo unos cuantos viejos cantores negros, particularmente aquellos que no eran de Lima, pudieron recordar algo de esta danza que prácticamente se había perdido. Gracias a los esfuerzos de los músicos folkloristas que pasaron incontables horas buscando entre los recuerdos de octogenarios informantes, hoy en día tenemos unos pocos landós, algunos de los cuales incluso han llegado a tener éxito como grabaciones populares del folklore. Probablemente la característica más distintiva del landó sea su ritmo peculiar, el que veremos más adelante. La coreografía original básicamente se ha perdido y los grupos modernos han inventado sus propios pasos, que a menudo se parecen a los del festejo pero con un movimiento de caderas más acentuado y que es interpretado como una sugerencia del acto de la cópula. Hasta qué punto la coreografía moderna se ajusta a la tradición es todavía un debate abierto.

El término “landó” difícilmente se encuentra en la literatura de siglos pasados, aunque existe alguna mención sobre el “zamba landó”. Puede que el landó y zamba-landó fueran el mismo baile, siendo “zamba” un mero prefijo adicional que también se usó para otras de las primeras danzas como la “zambapalo” y la “zambacueca”. Otro baile notorio llamado solamente “zamba” fue popular en el Perú al comenzar el siglo XIX. En cualquier caso, no se han encontrado todavía fuentes históricas confiables sobre las que se pueda elaborar una descripción precisa del desarrollo del landó en el Perú; la única fuente disponible es la escasa información proporcionada por informantes del siglo XX que fueron testigos de la ejecución y del texto y música de los pocos landós que han perdurado. Esta situación ha abierto las puertas para la especulación de folkloristas, algunos de los cuales fabricaron sus a menudo complicadas teorías del origen de acuerdo a ideas preconcebidas, determinadas por sus respectivos acercamientos al folklore, ya sean “africanistas” o “europeístas”. El asunto de los posibles orígenes del landó es altamente controversial ya que falta documentación válida para sostener cualquier posición al respecto, hecho que se complica por los varios siglos de asimilación cultural. Sin embargo, mencionaremos brevemente unas cuantas teorías acerca del landó, con los puntos fuertes o débiles de cada una, en un intento de clarificar dos áreas de posible confusión. La primera de ellas: la relación, si acaso hay alguna, entre el landó y el ondú, una danza mencionada varias veces en la literatura sobre el Perú del siglo XIX; y en segundo lugar, la relación de estas dos danzas con el afrobrasileño lundú.

A pesar de la falta de referencias al landó en la temprana literatura, en el siglo XIX se hace frecuente mención a un baile peruano llamado “ondú” o “londou” cuya relación con el landó es solo mera especulación. En opinión de José Gálvez, el ondú era un baile popular de Arequipa, que también

era popular en Lima, particularmente como cierre de ciertos espectáculos teatrales². La mayoría de las referencias literarias que se han encontrado acerca de este baile indican que el ondú era un baile aristocrático en el Perú del XIX. En 1831 las señoritas Lagunas y Navarrete bailaron en el teatro de Lima el “soga”, el “ondú de Arequipa”, el “azúcar” y la zamacueca³. Más tarde, en la comedia de un solo acto de Manuel Segura *La moza-mala* que se estrenó en Lima en 1842, Lucía, uno de los personajes de la obra, criticando el nuevo baile llamado “moza-mala” declara su preferencia por el ondú y lo clasifica junto a otros bailes de la época⁴:

Que bailen la contradanza,
el ondú, la pieza inglesa
o así cualquiera otra pieza
sería, y digna de alabanza;

Una acuarela del baile realizada por el famoso pintor mulato peruano Pancho Fierro y titulada por Ricardo Palma como “el ondú de Arequipa, baile de salón de 1820”, muestra una pareja bailando graciosamente en traje de gala con acompañamiento de arpa. El hombre agita un pequeño pañuelo con su mano derecha.

Aunque el ondú es generalmente descrito como un baile aristocrático, algunos de sus estilos fueron bailados por las clases populares. José Gálvez en *Nuestra pequeña historia* menciona que el ondú floreado y el ondú intencionado fueron bailados junto a otros bailes populares como la zamacueca, el mis-mis, la cachucha, el valse de aguas y otros durante las celebraciones navideñas que se llevaron a cabo entre el 24 de diciembre y el 6 de enero⁵. Manuel Fuentes en su *Lima*, agrega que un negro conocido como “Tragaluz”, famoso profesor de baile de la época, fue el inventor de nuevos estilos de danza, incluyendo el “londú floreado”, el “valse de aguas” y la “cachucha intencional”⁶.

El “ondú”, el “londú” y el francés “londou” son aparentemente diferentes grafías que aparecen en la literatura del Perú para el mismo baile. Por ejemplo, el viajero francés De Sartiges describió en sus memorias haber visto varias danzas arequipeñas⁷:

Siguieron los bailes de Arequipa: el londou, el fandango, el mismis, etc. Encantadores boleros con acompañamiento de castañuelas, principalmente el londou. ¡Qué lástima que por nuestra fría y monótona cuadrilla los peruanos abandonen poco a poco sus lindos bailes nacionales!.

Lavandais, otro viajero francés, escribe sobre el “lundou” y Lafond, que estuvo en Arequipa en 1826 habla del “ondou”. En Uruguay existe también un baile llamado “ondú”⁸.

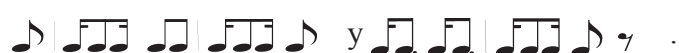
En resumen, todas las referencias literarias sobre el ondú lo presentan como música cortesana y solemne, y aunque existieron versiones populares, tales como el ondú floreado y el ondú intencional, estas parecen haber sido interpretadas dentro de los márgenes de lo que se considera decente. Como contraste, y de forma inconsistente con las descripciones que tenemos del ondú, hoy en día se considera que el landó fue un baile muy sensual, con movimientos coreográficos que pudieron haber producido una avalancha de ataques literarios. Por lo tanto, si el sensual estilo coreográfico usado en el landó de hoy tiene alguna base en la tradición, es probable que el ondú del XIX y el landó no estén directamente relacionados.

Para responder a la segunda pregunta que nos hicimos anteriormente, a pesar de que poco más que etimología es lo que existe como evidencia, no debe descartarse la posibilidad de que el ondú peruano pudo haber estado vinculado al lundú afrobrasileño, que fue popular tanto en su país de origen como en Portugal en fecha tan temprana como el siglo XVI. Aunque se sabe que el brasileño lundú perteneció a los negros y se ha dicho que estuvo vinculado a los géneros de baile traídos al Brasil por los esclavos desde Angola, el ondú en Perú no se menciona nunca en la literatura como habiendo estado asociado particularmente con los afroperuanos sino más bien con las clases altas. Si el ondú o el lundú realmente

hubiera llegado al Perú con los esclavos africanos, seguramente hubiera sido marcado, como pasó en Brasil y Portugal, como baile sensual e inmoral en la literatura de la época, o al menos hubiera sido mencionado como un baile asociado con los afroperuanos. O lo que es más probable, si el ondú y el lundú están realmente vinculados es porque el baile brasileño, como la sarabanda, la chacona y muchos otros bailes “eróticos”, llegó a estilizarse en la península como danza cortesana y de allí pasó al Perú con un nuevo carácter, recogiendo influencias locales y siendo denominado “el ondú”.

La mayor controversia gira alrededor de la pregunta si el landó peruano está vinculado al lundú brasileño. Los escritos de Nicomedes Santa Cruz sostienen que el lundú y el landó fueron esencialmente el mismo baile y no solo fueron llevados al Perú por los esclavos de Angola sino que, a su vez, también dieron nacimiento a la zamacueca peruana, la marinera, la zaña y el tondero, una teoría que, a pesar de estar basada principalmente en especulaciones, Santa Cruz reafirma una y otra vez como si se tratara de un hecho científico. Santa Cruz continúa con el pasmoso alegato de que el lundú de Angola y la calenda, que él considera de origen congolés, dieron nacimiento en las Américas a cerca de cincuenta bailes de pareja que él enumera⁹. Las teorías de Santa Cruz parecen girar en torno a las figuras coreográficas que él cree fueron características del lundú colonial afrobrasileño, llamado “golpe de frente”, en donde las parejas se topan la pelvis para hacer un simulacro del acto de la cópula. Él llama “danzas de ombligada” a los bailes que emplean este movimiento y, según Santa Cruz, todos ellos son derivados del lundú, utilicen explícita o implícitamente la figura del golpe de frente. En el caso de que sea implícito, debe tenerse en cuenta el grado en que el investigador está percibiendo la implicación sexual en la coreografía. Por ejemplo, en un artículo que apareció en una edición de 1790 del *Mercurio Peruano*, después reimpresso por Manuel Fuentes en su *Lima*, una innumerable danza erótica anónima bailada en la cofradía de esclavos en Lima describe a bailarines aproximándose uno al otro y topándose de una “manera indecente”. Santa Cruz sostiene que esto no es otra cosa que el lundú. Sin embargo en ninguna parte de la descripción se menciona que el baile descrito sea el lundú, un baile que ya era notorio en la Península y en Brasil; tampoco se menciona que la cofradía perteneciera a los esclavos de Angola o que el meneo “indecente” involucrara la pelvis de los intérpretes. Tal descripción presenta más bien el tipo común de generalidades etnocéntricas que tipifican la mayoría de los escritos de la época sobre cualquier baile negro. El patrón coreográfico descrito en el artículo -alejarse bailando de la pareja de baile para dar la vuelta y regresar rápidamente -es común en las danzas de cortejo de toda África y alrededor del mundo, así como el uso de los pañuelos, dos elementos que Santa Cruz declara como derivados del lundú y de África¹⁰, desde donde, dice, pasaron a la zamacueca, marinera y tondero. De la misma manera, Santa Cruz mantiene que el uso frecuente de las frases “dale” y “que le da” en los textos de marineras y tonderos significan realmente “que le da el golpe de frente”. Aunque los términos son muy usados en la América Latina de hoy, “dale” implica también “anda, anda” o “ánimense”; “que le da” es meramente otra forma imperativa del mismo verbo.

Otro factor que afecta la credibilidad de la teoría Santa Cruz es el de las diferencias métricas y rítmicas entre el landó afroperuano y el lundú brasileño. El lundú y otros géneros musicales brasileños derivados de él, como el *batuque* o la *batucada*, el *maxixe* y la *samba* están en un inequívoco compás de 2/4 y todos emplean variaciones del mismo ritmo fundamental, como por ejemplo



Mientras que todas las formas musicales vinculadas al lundú en el Brasil tienen notables similitudes métricas y rítmicas, el landó afroperuano, como ahora veremos, usa generalmente distintos patrones rítmicos en 6/4 con un esquema peculiar de acentuación que lo distingue de estos géneros afrobrasileños¹¹.

No obstante, los paralelos que traza Santa Cruz merecen alguna consideración, y puede que el landó peruano y el lundú brasileño guarden algún vínculo entre sí. Esto no significa declarar que la teoría de Santa Cruz es un hecho establecido o hallar en ella una tesis completa ya que muchas preguntas cruciales permanecen sin respuesta y existe alguna evidencia en contra. Se debería investigar también

si alguna vez hubo en Angola un baile llamado lundú, y de ser así, si el baile todavía se practica y qué grupos étnicos lo hacen. ¿Se encuentra el así llamado “golpe de frente” en la coreografía de alguna de las danzas tradicionales de Angola? ¿Se encuentra en cualquiera de las danzas tradicionales de otros grupos étnicos de donde los esclavos provienen? Y si esto es cierto, ¿acaso no pudo haber sido el “golpe de frente” igualmente un derivado de otras danzas de la misma Angola?

Haciendo un resumen de los aspectos históricos del landó, hay pocas conclusiones concretas que se puedan obtener debido a que no existe suficiente información. Si el landó está vinculado al ondú de Arequipa, las raíces comunes probablemente se remontarían hasta fechas anteriores al siglo XIX -donde se encuentra la mayoría de referencias documentales-ya que el carácter de los dos bailes en aquel periodo de la historia parece ser muy diferente. Aunque tanto el landó como el lundú pueden ser categorizados generalmente como sensuales, con posibles raíces en los ritos de fertilidad, cualquier intento de determinar una relación directa que vaya más allá se basa mayormente en especulaciones y debería ser tratado con cautela.

Hasta muy recientemente, el landó fue un género casi olvidado durante el siglo XX. Según José Durand, incluso Manuel Quintana no recordaba nada acerca de esta forma musical. Las únicas personas conocidas que hoy en día practican regularmente la forma como una tradición son los negros de la comunidad de El Guayabo, quienes todavía presentan el baile durante las celebraciones de la yunza de carnaval. El primer landó que se hizo muy popular a finales del siglo XX fue “Samba malató”, grabado por Nicomedes Santa Cruz y su grupo Cumanana¹². Un número de informantes negros ya mayores recuerda haber escuchado algo de esta canción en su juventud y Santa Cruz afirma que él la aprendió de su madre. Al menos un verso y el coro de la versión de Santa Cruz pueden establecerse como tradicionales:

Sam - ba Ma - la - tó, lan - dó, Sam - ba Ma - la - tó, lan -

dó, Sam - ba Ma - la - tó, lan - dó, Sam - ba Ma - la - tó, lan - dó. La zam - ba se pa -

se - a por la ba - te - a, lan - dó, Sam - ba Ma - la - tó, lan -

dó, Sam - ba Ma - la - tó, lan - dó, Sam - ba Ma - la - tó, lan - dó

Samba malató¹³
landó
la zamba se pasea
por la batea,
landó.

Desde su popularización, otros artistas han hecho también grabaciones comerciales de esta canción, incluyendo Lucila Campos y el grupo Perú Negro¹⁴. Estos grupos han añadido más versos al texto original, incluyendo un contrapunto de palabras “africanas”, tales como “babalorishá”, “anambucurú”, etcétera, escogidas arbitrariamente para “africanizar” la performance. Augusto Ascuez, un famoso cantor negro limeño de su tiempo, piensa que el landó original no era de la manera en que es presentado por Perú Negro y otros grupos comerciales. Su versión de “Samba malató” ha sido incluida en los ejemplos musicales del Apéndice.

Como mencionamos anteriormente, el único ejemplo del landó que se ha encontrado como parte de una tradición viva es el hallado en la comunidad de El Guayabo en la provincia de Chincha. Aquí, en febrero, las actividades anuales del carnaval incluyen una celebración de la yunza en la que las parejas bailan alrededor de un árbol. El baile generalmente tiene dos partes: la primera es un baile de corro llamado el “huanchihualito” o propiamente “yunza”. Le sigue un baile rápido, generalmente una resbalosa. Esta sección es conocida como “pleito”, que es bailado por una pareja en el centro del círculo. Entre el repertorio de El Guayabo de canciones bailables que se usan para el pleito está un landó que ha sido transcrito en el Apéndice. La introducción instrumental es típica de resbalosa y el ritmo también es muy similar al de resbalosa, aunque en un tiempo más lento. Mucho del texto se asemeja al de los festejos, como “Taita Guaranguito”, pero añade un estribillo de respuesta, “landó, samba landó”, y una sección lírica que contrasta: “este pajarillo, pecho colora’o...” Hace algunos años varios miembros de Perú Negro visitaron el Guayabo y aprendieron este landó de los más viejos cantores. Después hicieron un arreglo de la canción, la impregnaron con ritmos más fuertes y la grabaron comercialmente, conservando sin embargo en la parte de la guitarra rítmica el ritmo de resbalosa que fue usado originalmente en el Guayabo (ver un fragmento de este arreglo transcrito en el Apéndice).

Después del éxito de las primeras grabaciones comerciales de ritmos de landó, nuevas canciones con este ritmo empezaron a venderse bien. Lucila Campos grabó un arreglo de landó de “A sacá’ camote con el pie”¹⁵, que originalmente fue un festejo, y añadió un texto tomado de otro festejo, “Molino molero”. Nuevos landós se comenzaron a componer, tales como el “Vamo’ a menea” de Abelardo Vásquez¹⁶ y muchos otros, estableciendo el landó como una forma popular moderna.

Un examen de los diferentes landós disponibles revela ciertas características que tienen en común. La canción empieza con un prelude instrumental, y un interludio instrumental puede dividir algunas secciones. La forma melódica generalmente consiste en dos o tres secciones organizadas en una forma estrófica general. La primera sección, “A”, es un estribillo que consiste en frases de un compás donde breves fragmentos melódicos se cantan como respuestas entre un solista y el coro. La segunda sección, “B” está compuesta por varias estrofas de dos compases que son cantadas únicamente por el solista; cada una de estas estrofas termina con el estribillo “A”. Algunos landós comienzan con el estribillo y otros con la estrofa. Algunos landós tienen también una sección lírica contrastante, “C”, en el medio de la canción; esta sección es de 4 a 8 compases de duración y es cantada por el solista o por el coro. Todas las secciones del landó usan frecuentes repeticiones de frases. El rango melódico de la línea del solista está generalmente limitado a una distancia entre una quinta y una octava. Aunque se pueden encontrar ejemplos de landó en modo mayor, es más común el menor. Armónicamente, el landó muestra poca variedad: básicamente presenta armonías de tónica y dominante que alternan cada uno o dos compases. Es más fácil encontrar variaciones armónicas en la sección lírica, “C”, como en el caso del landó de El Guayabo, que modula a la tonalidad del relativo mayor. El tema del texto es festivo por naturaleza y aunque pueda hacer a veces comentarios sobre la mujer, los textos de landó que estudiamos no fueron particularmente sensuales o amorosos. El texto no se adhiere a ninguna forma poética en particular y las repeticiones del mismo siguen las de la melodía. En El Guayabo el landó de la celebración de la yunza se acompañaba solamente con guitarra y cajón, pero en el escenario y en grabaciones comerciales esta instrumentación puede ser apoyada por quijada, tumba, bongó, campana e incluso piano.

La relativa sencillez de la melodía y armonía del landó es compensada con la rica actividad rítmica en un tiempo moderadamente rápido $\text{♩} = 138$ a 144. Aunque generalmente el compás se describe mejor como 6/4, el patrón de acentuación de todas las partes no siempre sigue el formato $\text{♩} \text{♩} \text{♩} \text{♩} \text{♩} \text{♩}$. Con frecuencia, especialmente en los estribillos de respuesta y en las secciones instrumentales, el acento secundario del compás está en el quinto pulso, es decir, $\text{♩} \text{♩} \text{♩} \text{♩} \text{♩} \text{♩}$ como se ve en los ejemplos siguientes:

a) Landó del Guayabo arreglado por Perú Negro

guitarra



Solo

Sheet music for vocal parts, showing two staves. The top staff is for the Solo part, and the bottom staff is for the Coro (Chorus) part. The lyrics are: Ma - toa su mu - jer, Con un cu - chi - lli - to, Lan - dó, lan - dó Sam - ba lan -

b) Vamo' a meneá' - Abelardo Vásquez

guitarra



Solo

Sheet music for vocal parts, showing two staves. The top staff is for the Solo part, and the bottom staff is for the Coro (Chorus) part. The lyrics are: Va - mo' a go - zá, va - mo' a bai - lá, Va - mo' a me - neá, va - mo' a me - neá

Sheet music for a vocal part, showing a single staff with a treble clef and a key signature of one flat (Bb). The melody consists of eighth and quarter notes. The lyrics are: Me - né - a - lo, Pa - qui, me - né - a - lo, Ta - ña, me

c) Saca' camote - Lucila Campos



Estos y otros ejemplos ilustran que el cuarto pulso es opacado con frecuencia como un efecto rítmico, y el patrón de acentuación es tal que la medida de esas partes sería designada más correctamente como un **4+2**.

Algo característico del ritmo son los patrones rítmicos y melódicos de un compás en donde la sexta, o algunas veces la quinta y sexta negra del compás casi siempre forman una anacrusa con el siguiente compás. En la sección del estribillo la sexta y primera, o la quinta, sexta y primera negras del compás a menudo se acomodan para la respuesta del coro, mientras que un fragmento melódico corto cantado por el solista utiliza las otras tres o cuatro negras en medio del compás. Los acompañamientos de la guitarra rítmica varían pero suelen estar basados en la síncopa o en el yambo rítmico  similar al usado en la resbalosa pero en un tiempo más lento. Vicente Vásquez ha señalado el siguiente ritmo de guitarra como típico del utilizado en el landó¹⁷.



Los ritmos usados en los instrumentos de percusión varían considerablemente por lo que es difícil determinar un ritmo básico para cada instrumento. Por ejemplo, en una oportunidad la tumba puede tocar $\frac{6}{4}$  y en otra puede tocar $\frac{4+2}{4}$ . Si se llegara a tener una fórmula rítmica totalizadora del landó, quizás la más cercana sería: $\frac{6}{4}$ . Abelardo Vásquez asegura que solamente se recuerda del landó original una estructura rítmica básica que alguna vez se tocó ampliamente en Lima.

La coreografía del landó tal y como se presenta en el Guayabo es esencialmente libre, presentada por parejas que se turnan para que una pareja a la vez baile en el centro del círculo. El hombre se acerca y se aleja de la mujer, a menudo haciendo movimientos sexuales provocadores con las caderas adelante y detrás de ella, y todo ello mientras la mira con ojos “hambrientos”. Un bailarín llegó inclusive a tirarse al

suelo y caminar boca arriba alrededor de ella como si fuera un cangrejo, con la intención de impresionarla. En ocasiones, un aire de competencia entre la pareja intensifica el ambiente a medida que cada bailarín acrecienta la sensualidad de sus movimientos, hasta que uno de los dos retrocede, avergonzado de ir más allá con sus movimientos licenciosos. Mientras tanto, el círculo de bailarines espera su turno y el grupo de hombres, mujeres y niños que los rodea grita frases de aliento a la pareja, mostrando su deleite ante cada movimiento provocador.

Significativamente, este estilo de baile fue usado no solamente en el landó sino también en las resbalosas y en otras secciones de “pleito” del baile de la yunza. Algunos informantes mayores del distrito dijeron que esta es la manera en que se han hecho siempre estos bailes. Otros se quejaron de que se trata de una innovación de la juventud inspirada por la moda del renacer “afro” y los ejemplos de los grandes grupos comerciales de baile y que en el pasado la sección del pleito consistía en una marinera y resbalosa “presentadas decentemente, al modo de los jóvenes caballeros y señoritas”. El landó bien pudo haber sido presentado en cualquiera de los dos estilos dependiendo de lo que las circunstancias permitían. Las presentaciones de escenario del landó usan también lo que parece ser una coreografía libre con una pareja a la vez bailando en el centro de un círculo, pero las implicancias sexuales son aún más limitadas.

No existen restricciones respecto a quién puede bailar o cantar el landó, y aparte de su función como “pleito” en las celebraciones de la yunza en El Guayabo, parece tratarse principalmente de un número para el escenario o de un tipo de canción para intérpretes profesionales.

Capítulo X

El toro-mata

Desde principios de la colonia en el Perú se continuó la tradición española de la corrida de toros, uno de los más antiguos y significativos espectáculos en la Península que data de mucho antes de la invasión musulmana. Ya por 1540 Lima fue testigo de la primera corrida de toros y durante la década de 1760 se construyó la plaza de toros, después llamada Plaza de Acho, para dar un espacio a la programación taurina¹. Los toreros de la Península, quienes en un principio dominaron la arena peruana, fueron gradualmente reemplazados por los toreros nacionales, inspirando así el comienzo de este espectáculo como un tema en la literatura de costumbres y la música folklórica peruana. Manuel Segura, Ricardo Palma, Abelardo Gamarra y otros autores de principios de la república hicieron frecuentes referencias a las corridas, y las reuniones en la Plaza de Acho se fueron convirtiendo en parte de la tradición nacional.

Las corridas de toros llegaron también a ser parte integral de la cultura y el folklore afroperuano, lo que no es sorprendente considerando que muchos de los toreros peruanos más famosos de los dos últimos siglos fueron negros. El famoso torero negro del siglo XVIII, Indio Sevillo, es mostrado en algunos grabados sentado sobre un toro mientras lidia otro. Durante la colonia también vivió el renombrado Juan Breña, llamado Juana la Marimacho, y otro torero negro, “El bravo” Montellanos, que fue pintado por Pancho Fierro y mencionado por Ricardo Palma en sus *Tradiciones Peruanas*. Hacia fines del siglo XIX la Plaza de Acho presentó a menudo al famoso mulato Ángel Valdés, asistido por su banderillero “Pionono”, también mulato².

Como ya ha señalado Aurelio Collantes, la población negra en el Perú durante la colonia tomó gran interés en las corridas de toros, no solamente porque los toreros eran negros, sino también porque después de que se matara al toro, se daba la carcasa a los pobres, una ocasión propicia para el canto y la celebración, de donde vienen los versos³:

Toro-mata
mi compadre
toro-mata
eche usted la copa
y que bien se cuadre.

La letra de otro “toro-mata” alude también al regalo de la carne: “mañana comemos carne, toro-mata”. Los negros, que a menudo no recibían mucho más que las vísceras, inventaron sabrosas -si no exquisitas- recetas usando las partes del animal descartadas por otros, y muchos de los platos como el cau-cau y los anticuchos desde entonces se hicieron parte de la comida nacional.

En España la tremenda popularidad de las corridas de toros inspiró la creación de una gran variedad de canciones, incluyendo aquellas que contenían acercamientos descriptivos, alegóricos e históricos respecto a la fiesta brava. Muchas resaltan la biografía de un torero, sus actos de valor o su muerte en la arena. Otras menosprecian el miedo de un torero ante el rostro de la muerte. Los géneros musicales y ritmos usados para estas canciones varían considerablemente y comprenden -entre otros- el pasodoble, la jota, la seguidilla y la sevillana⁴. A medida que la tradición de la corrida de toros se esparcía por el Nuevo Mundo, los países de América Latina arreglaron temas de toros para sus propias formas musicales nacionales, como el bambuco colombiano, el son, el corrido, la habanera y el tango. Incluso los indígenas del Cusco inventaron bailes y canciones asociados con las corridas, tales como el *torero tusuy* o danza del torero, en la que dos personas bailan representando respectivamente al toro y al torero, uno ataviado con una verdadera cabeza y piel de toro y el otro con traje de luces.⁵ En el Perú el tondero y la marinera con sus temas taurinos también se hicieron presentes ocasionalmente en la Plaza de Acho para acompañar la fiesta. Una vieja resbalosa recordada por Ulderico Espinel, hermano del cantor Jesús Pacheco, glorifica las acciones del torero peruano Ángel Valdés.⁶

Qué bonita plaza de Acho
donde toreaba Ángel Valdés
donde mata su torito
a la media vuelta
vuelva por aquí.

Pionono, Pionono
arrímalo pa'ca
a ver si tomo a ese toro
al orden de la autoridad.

Una marinera entonada por el cantor limeño Augusto Ascuez cuenta la historia de un toro en particular:

Soy el toro de Bujama
de Bujama soy el toro
levanto tierra en las astas
y me la aviento en el lomo.

Citó con los pies juntos
pasó el torito
y él dijo no me muevo
de donde cito.

Pasó el torito “madre”
qué maravilla
y le puso tres pares
de banderillas.

Ver juntas me da pena
sangre y arena.

En la literatura de principios del siglo XIX peruano es donde escuchamos primero acerca de un baile llamado toro-mata. La más antigua referencia conocida que se ha encontrado es de alrededor de 1834 y se encuentra en el diario de José María Blanco, quien describe los tres días de canto y baile que acompañaban los matrimonios en el Cusco e incluían la bomba, el tormata (sic), el llanto y la zamacueca. El “tormata” se describe como teniendo muchas fugas.⁷ Unos cuantos años después, la *Zamacueca Política* de 1839 compara el toro-mata de Lima con la zamacueca: “la gente continuamente disfraza su baile favorito, llamándolo toro-mata, maicito, moza-mala, zanguaraña, etc. Pero al fin y al cabo es realmente

la vieja zamacueca...”. En un número de 1896 de *Integridad*, se registra un artículo de Abelardo Gamarra llamado “El baile de Lima”:

El fandango de los conquistadores españoles vino a América y se mezcló con la “cachua” de los diferentes países, formando en cada uno una variedad de bailes, incluyendo el ruidoso “tas-bé” de México, “el cielo gaucho” en Argentina, “el zambé” en Venezuela, “el bambuco” en Granada, “el amor fino” en Ecuador y la sajuriana en Chile. En nuestro país nosotros hemos tenido el “toro-mata”.

Como Gamarra dice “nosotros hemos tenido el toro-mata”, parecería que ya por ese tiempo el baile había desaparecido. Los informantes de mayor edad que siempre frecuentaban las jaranas confirmaron que según lo que ellos sabían, el toro-mata no se había cantado en las reuniones festivas de Lima durante la primera mitad del siglo XX. Hasta hace unos pocos años solamente algunos de los viejos cantores negros podían recordar algún detalle de este baile en esencia desaparecido.

En la década de 1930 Jorge Costa, un compositor mestizo que cantó en dúo con Ángel Monteverde, compuso una nueva versión del toro-mata basándose en unos pocos fragmentos de la canción tradicional, de la que solo recordaba partes⁸:

Como puere uté toreá, compadre
si er toro mata
er toro mata compare
er toro mata.

Ay, doña Juana Breña
y el bravo Montellanos
que ellos toreen, compare
confórmese uté con mirarlos.

Er toro mata, compare
er toro mata.

En su primera presentación en el Teatro Municipal de Lima y durante la exhibición de las pinturas de Pancho Fierro en la Plaza de Acho a mediados de la década de 1950, el grupo de teatro-danza afroperuano de José Durand llamado “Pancho Fierro”, presentó una dramatización musical del torero negro, incluyendo la performance de la versión de Jorge Costa del toro-mata cantada por Juan Criado.

Esto marcó el comienzo de un renacimiento por el interés en el toro-mata e inspiró la creación de la versión popular moderna ahora presentada por el grupo Perú Negro, basada en fragmentos de un toro-mata tradicional de Cañete, arreglado y cantado por Carlos Soto⁹:

Toro mata, ay, toro mata,
toro mata, rumbambero,
ay, toro mata.

La color no le permite
hacer el quite a Pititi
ay, toro mata.

Toro viejo se murió
mañana comemos carne
ay, toro mata.

Ay la pondé, pondé, pondé
la pondé.

Este negro no es aquí
caracracrá cra, cra
este negro es de Acarí
caracracrá cra, cra
hay que matar a este negro
caracracrá cra, cra
quién trajo a este negro aquí
caracracrá cra, cra.

Ay la pondé, pondé, pondé
la pondé.

La versión de Perú Negro incluye una sección adicional de fuga, “Ay la pondé, pondé, pondé”, que no se encuentra en el texto original y que viene de un viejo festejo de Cañete, “Lima ‘ta hablar y Cañete ‘ta pondé”, de acuerdo a los informes de Ernesta Laguna Indalecio, de San Luis de Cañete. Doña Ernesta señaló también que “Ay, la pondé” es pronunciación negra para “ay, la responde”¹⁰. Más aún, el texto original, “el color no le permite mi compare hacer al quite” fue alterado por Soto: “la color no le permite hacer el quite a Pititi”, refiriéndose a Eusebio “Pititi” Sirio, un conocido joven cajonero y bailarín del toro-mata de Perú Negro. El bordón de Perú Negro para el toro-mata es:



que parece ser original suyo, y más vinculado al tipo de ritmos que se usan en el landó.

No obstante, a pesar de que estas versiones modernas del toro-mata puedan no estar de acuerdo con la tradición, el éxito musical y económico que han tenido es tremendo. El ritmo fuerte y la orquestación moderna del toro-mata de hoy le han permitido compartir popularidad con la música tropical caribeña, tan apreciada en el Perú costeño contemporáneo.

Debido a la completa carencia de información confiable que existe en el presente, no vamos a caer en el enigma de los orígenes, un aspecto fascinante del folklore que debe ser tratado científicamente y sin basarse en conjeturas. De hecho, se puede incluso considerar la posibilidad de que el toro-mata pueda haber sido un baile criollo, más que estrictamente afroperuano, ya que todos los comentaristas del siglo XIX mencionados antes sugieren que el toro-mata fue un baile popular nacional conocido hasta en el Cusco, y ningún escritor comenta que el baile tenga vínculos afroperuanos. Quizás los negros tuvieron su propio estilo original de performance y cuando el toro-mata fue abandonado por otros grupos del Perú, la población afroperuana preservó el género durante algunos años más. Por otro lado, el toro-mata pudo realmente haberse originado con la población negra y haber sido adoptado y estilizado más tarde por la población criolla a fines del siglo XIX. En cualquier caso, los negros de mayor edad son los únicos que hoy en día recuerdan algo significativo sobre el toro-mata y el consenso general indica que el baile está considerado dentro de la cultura afroperuana.

A menudo, la tarea más difícil para los folkloristas que estudian la música afroperuana es la reconstrucción de coreografías perdidas ya que hay pocos informantes y solo recuerdan los aspectos generales. Tanto Augusto Ascuez, de Lima, como Ernesta Laguna, de Cañete, recuerdan el toro-mata como un baile amoroso, de parejas, que incluye pasadas imitando la corrida de toros, con cambios de posición – la mujer generalmente haciendo de torera y el hombre de toro. Bernardita Rivadeneira, de San Vicente de Cañete, recordó que la coreografía era libre, con fuertes movimientos rítmicos de las caderas. Aunque el baile era usualmente presentado por una o más parejas, pudo ser presentado como una línea

doble de baile, si se quería hacerlo así.

En el siglo XIX –y posiblemente las primeras décadas del XX- existió un baile llamado “el baile del cabe”. Augusto Ascuez sostiene que éste era un baile diferente que tenía mucho en común con el toro-mata, pero con un ritmo más cercano al del festejo.¹¹ En el cuaderno de letras de canciones del famoso Manuel Quintana, “El canario negro”, que ahora está en posesión del Dr. José Durand está anotado el toro-mata con fecha del 4 de julio de 1957, pero con el título “El Cabe”. Este baile está todavía rodeado de misterio, y aún no hemos podido descubrir de qué manera se vincula al toro-mata. ¿Se trata de otro nombre para el mismo baile, proviene de él o es una variante de corta duración del toro-mata? José Durand cree que el término “cabe” se refiere a la zancadilla, un movimiento coreográfico en donde el bailarín gira sobre un solo pie.¹² Pero se necesita investigar un poco más antes de que se puedan obtener conclusiones definitivas. Actualmente tenemos pocas características coreográficas generales basadas en los registros de informantes: el toro-mata fue un baile de cortejo bailado generalmente por una o más parejas, a menudo con un marcado movimiento de caderas y que, dependiendo de las circunstancias, pudo ser bailado ya con gracia o de manera licenciosa. Esta descripción no nos dice realmente mucho ya que se puede aplicar también a otras danzas de Europa, las Américas e incluso en el mismo Perú. Ya desde el siglo XVI los comentaristas criticaron el flujo de nuevos bailes –sensuales, de cortejo y pantomímicos- de parejas “que el pueblo inventa diariamente”. No es de extrañar entonces que la *Zamacueca Política* de 1859 ponga por igual el toro-mata, el maicito, la moza-mala, la zanguaraña y la zamacueca y que Abelardo Gamarra compare el toro-mata con el fandango español y otros bailes de América Latina. El toro-mata no fue necesariamente una copia de la zamacueca aunque como ésta tuvo una coreografía de tema de cortejo que podía ser interpretada de manera indecente. Era bailada por parejas que posiblemente se acercaban uno a la otra para luego retroceder (tal como es descrita por algunos informantes, se trataba de imitar a los toreros) y de acuerdo al escritor decimonónico José María Blanco, contenía una sección de fuga, también típica de la zamacueca. Los críticos del XIX que no gustaban del estilo del baile, probablemente pudieron haber considerado todos los bailes de este tipo como meras variaciones del mismo género.

La instrumentación del toro-mata, como la de la zamacueca, pudo haber sido variable, y ni las fuentes literarias ni los informantes han clarificado el tipo de acompañamiento usado. Augusto Ascuez ha declarado que aunque fragmentos de la melodía original y líneas del texto han sido preservados en la versión popular moderna del toro-mata de Perú Negro, el bordón no sigue la tradición. En Lima era poco usual escuchar la canción en las jaranas del siglo XX y Manuel Quintana, uno de los pocos limeños que la conocía, sabía que se cantaba siempre sin acompañamiento, debido posiblemente a que nadie sabía la parte instrumental. Frente a esta falta de información confiable sobre el acompañamiento tradicional, talentosos músicos negros han tenido que apelar a su inventiva para la performance del toro-mata en el presente, pero ajustando sus esfuerzos a la estética musical afroperuana vigente. Abelardo Vásquez, uno de los intérpretes más destacados -y profesor de cajón- ha señalado que el ritmo del landó es el que generalmente se utiliza para acompañar el toro-mata.

La búsqueda del toro-mata tradicional se ha visto obstaculizada no solamente por la pérdida de mucho de la coreografía y acompañamiento originales sino también por la tendencia en el Perú de acomodar el texto de un género musical a otro, dando como resultado el que algunos festejos, marineras, resbalosas e incluso huaynos comparten el mismo texto. Esta práctica muy bien pudo haber sido aplicada al toro-mata, lo cual hace el descubrimiento del ritmo y acompañamiento originales un asunto aún más difícil. El texto y/o melodía estaban sujetos a variaciones en diferentes áreas de la costa, y el fraseo de la canción fue cambiado algunas veces para expresar asuntos de interés social y político para la gente de las distintas regiones.

En el apéndice se encuentran ejemplos musicales de cinco toro-matas tradicionales, transcritos precisamente como fueron cantados por los informantes, con la única salvedad de que todos fueron

transportados a la misma tonalidad para facilitar su comparación. Todas estas versiones les habían sido transmitidas por negros hoy ya ancianos, cuatro de los cuales son del departamento de Lima y uno de Ica. Aunque todos los ejemplos tienen varios elementos en común, un inmediato parecido se observa en las versiones de Ascuez, Quintana y Soto, con solo pequeñas variaciones en la melodía y el texto. Uno puede esperar que los toro-matas de don Augusto Ascuez (1892) y don Manuel Quintana (1880-1959) sean idénticos, considerando que ambos vivieron e hicieron sus carreras de cantores en la ciudad de Lima y cantaron juntos por muchos años. Sin embargo, también se debe tener en cuenta que don Augusto tomó mucho de su repertorio de su tío Santiago Villanueva y no solamente de Quintana. Si acaso llegó a cantar el toro-mata con Quintana, probablemente cada uno tuvo que sacrificar algo de sus versiones individuales. Durand hace notar que Quintana a veces cambiaba el texto o la melodía del toro-mata de una interpretación a otra, de modo que su interpretación pública de la canción a menudo difería de la que tenía escrita en su cancionero.¹³

Santa Cruz ha publicado en su *Cumanana* el texto de un toro-mata fechado en 1912 y que él piensa fue tomado de Quintana; dicho toro-mata es especialmente notable por incluir un segundo verso que era desconocido para otros informantes¹⁴:

Toro mata, ay, toro mata
toro mata, rumbambero
ay, toro mata.

No me cortes con cuchillo
que me sale mucha sangre
ay, toro mata.

Toro mata, ay, toro mata.

La tercera versión es conocida por los hermanos Soto, Carlos y Orlando, a quienes se la enseñó su madre, quien vivió la mayor parte de su vida en Cañete antes de trasladarse a Lima. Su versión es esencialmente la misma que la de Quintana; la diferencia más importante es el uso de la palabra “rumbamperi” en vez de “rumbambero”. Algunos investigadores creen que el término “rumbambero” es una falsa interpolación que se refiere al que baila la rumba, un baile cubano. José Durand no está de acuerdo ya que en este caso el término hubiera sido “rumbero”. Más apropiado, dice, es el término original “rumbamperi”, probablemente africano, cuyo significado se ha perdido.¹⁵

Después de examinar estas tres primeras versiones del toro-mata se hace evidente que la misma línea melódica se muestra en cada una de ellas, con el mismo tipo de pequeñas variaciones que uno podría esperar de una interpretación personal artística a otra. Cada una está escrita en modo menor y se ajusta a la forma estrófica AAB en la que B es el coro, indicando una posible situación de llamada-respuesta. Aunque el rango melódico a veces alcanza una octava o una décima, la mayor parte de la melodía está dentro de una quinta, y saltos de más de una tercera generalmente solo se encuentran en los finales de frase. Las secciones estructurales suelen consistir en frases de cuatro compases y el elemento de la repetición es predominante tanto en música como en texto. Aunque el ritmo usado en la línea melódica es más bien simple, el acompañamiento pudo haber tenido un ritmo más complicado y fuerte, ya que ninguno de los informantes pudo recordar detalles. Quizás la línea melódica en sí misma portaba originalmente mucha más síncopa e interés rítmico, y la falta de acompañamiento rítmico en la performance de las gastadas voces de nuestros informantes ancianos pudo causar la modificación o al menos alguna variación de la línea melódica.

La versión proveída por Bernardita Rivadeneira Rivas de Rivera (nacida en 1900) de San Vicente de Cañete se parece mucho a las demás en la parte: “no lo saca...”, que pudo haber sido un coro. La diferencia más obvia en este toro-mata es la existencia de una sección precedente que presenta un tema

político más que un tema taurino en el texto. La primera sección consiste en frases de dos compases que se repiten tanto en el texto como en la música, y que reflejan la naturaleza melódica y rítmica de esa parte del coro: “no lo saca este bandido, no lo saca”. El coro mismo es una mera variación de las tres primeras versiones, presentando la misma forma y estilo musical.

Quizás los primeros toro-matas sí tuvieron un verso anterior, o ésta pudo ser una innovación posterior. Otro informante, Alfredo Contrera Smith, un decimista de Imperial de Cañete, contó una historia que puede dar algunas claves sobre el origen del toro-mata de doña Bernardita, una versión de la canción que él asegura nunca escuchó en Cañete¹⁶:

Un amigo mío de Zaña en el norte me contó que durante la colonia en Lima vivía un negro y su esposa que eran toreros, y ellos toreaban a caballo. Un día Solié sacó un toro muy bravo y le dijo: “María La Té, tú y tu marido van a matar ese toro”. Y bien, su marido tenía miedo de ese toro y cuando lo soltaron, él se escondió de miedo. Y María lo buscaba, llamándolo: “Pancho, Pancho, han inventado esta canción que dice “dicen que Pancho se ha perdido, toro mata; María lo anda buscando, no me saca. No me saca este bandero, toro mata.”

Una comparación del texto de esta canción con el del toro-mata de doña Bernardita puede mostrar una relación directa entre ambas versiones. Hasta ahora no ha sido posible establecer la autenticidad histórica de la historia de don Alfredo, pero no podemos desechar la posibilidad de que esté relacionada a este texto del toro-mata.

El Dr. José Durand cree que el texto del toro-mata de doña Bernardita pudo posiblemente tener un origen tan antiguo como el de los tiempos de la Confederación, es decir, algún momento entre 1835 y 1840¹⁷. A poco más de una década después de la independencia del Perú, el general Andrés de Santa Cruz, quien gobernó brevemente el Perú después de la partida de Bolívar, que devino entonces dictador de Bolivia, deseaba unir al Perú y Bolivia en una poderosa nación, ambiciosa proeza que logró por 1836. Chile, que temía que la confederación pudiera convertirse en una amenaza política y económica, se unió con un destacamento de peruanos nacionalistas, y echó por tierra la Confederación en la batalla de Yungay en 1839 y restauró la independencia del Perú y Bolivia. Esta guerra corresponde aproximadamente al tiempo de la primera mención literaria del toro-mata.

La versión del toro-mata de El Guayabo, distrito de El Carmen, provincia de Chincha en el departamento de Ica, todavía se puede escuchar ocasionalmente en esta vieja hacienda, ahora cooperativa Sinchi Roca 19. Los principales informantes e intérpretes de esta versión fueron Francisco Farfán Gallardo (nacido en 1917), Jesús Cartajena Suenano (nacido en 1927) y Víctor Peña Castillo (nacido en 1924). Como dijimos antes, este toro-mata parece haber sido “contaminado” por otras formas y ritmos. Los informantes en el Guayabo estaban en desacuerdo con el tipo de acompañamiento de guitarra a usarse y algunos insistieron en que los ritmos de resbalosa usados por el guitarrista no eran los adecuados. No había sin embargo otro guitarrista disponible para demostrar otros posibles acompañamientos. La introducción instrumental del toro-mata que se grabó allí comienza con un ritmo que de alguna manera se parece al tondero y la entrada de la voz tiene un carácter más cercano a la resbalosa o al malambo argentino. El único parecido que guarda con las otras versiones, tanto textual como musical, se encuentra en el coro: “toro-mata, toro-mata, toro-mata mi compadre, toro-mata”. Las secciones de la canción que preceden y continúan al coro tienen una línea melódica más parecida al tondero, y también expresan un asunto político, originado probablemente durante la Guerra del Pacífico (1879-1881) que empezó con un sorpresivo ataque chileno al Perú. La canción entera consiste en series de cuatro compases que se repiten, dándole a la canción la forma A¹A²BCDB en donde cada sección se repite, y “B” es el coro. Considerando los agudos contrastes melódicos y rítmicos entre “B” y las otras secciones, uno puede conjeturar la posibilidad de que este toro-mata surgió de la unión de dos canciones diferentes, probablemente un tondero, usando el toro-mata como estribillo. Tal uso ya tuvo antecedentes previos pues tradicionalmente los intérpretes

intercambiaban textos, melodías y ritmos de una canción a otra.

La organización métrica del compás del toro-mata todavía requiere considerable investigación. Los cinco toro-matas del Apéndice, cada uno transcrito tal y como fue proporcionado por los informantes, demuestran inconsistencias en el compás. La versión de Bernardita Rivadeneira usa un 5/4 alternado con un 3/4 para las estrofas y un 4/4 en el coro. El toro-mata de el Guayabo emplea un 3/4 en la parte vocal, un 6/8 en el acompañamiento durante el canto de la estrofa y luego un 4/4 durante el coro. Las versiones de Ascuez, Quintana y Soto utilizan un 4/4 constante. Aunque todos los informantes usaron un compás de 4/4 en el coro, se puede observar una considerable variación en la estructura métrica de las estrofas cuya posible explicación se deba a la ausencia de acompañamiento instrumental para muchos de los cantantes. Los toro-matas de Augusto Ascuez y Bernardita Rivadeneira, primero grabados por W.D. Tompkins en trabajo de campo en junio de 1975 y abril de 1976, respectivamente, fueron después presentados en Lima en la producción para la televisión “Festejo de Belén”, del Dr. José Durand, en diciembre de 1979 y abril de 1980. Augusto Ascuez, acompañado aquí por instrumentistas profesionales que habían tocado versiones populares modernas del toro-mata, cantó su versión utilizando un compás de 3/4 y no un 4/4. Lo mismo hizo Arturo “Zambo” Caverio (que aprendió el toro-mata de doña Bernardita de una copia de mi grabación de campo que le di al Dr. José Durand) al alterar la estructura métrica usada por doña Bernardita y cantar todo su toro-mata en un compás de 3/4.

¿Qué podemos decir entonces del toro-mata tradicional original? Una revisión de los cinco ejemplos que poseemos indica que utilizaba el modo menor y que la melodía se dividía en frases de cuatro compases que generalmente eran repetidas. El rango melódico se concentraba dentro de una quinta, pero en ocasiones se extendía y podía llegar a una octava e incluso más. Ya que todas las versiones tienen elementos rítmicos y melódicos que les son comunes, podemos decir que esto constituía la esencia del primer toro-mata, tomando una forma AAB en donde B era una especie de estribillo cantado por el coro, tal como “yo te voy a matar, yo soy matador, mátaló no más, mátaló de amor” o algún texto parecido. El estribillo o coro es probablemente la sección de fuga mencionada por José María Blanco en 1834 como la parte de la construcción del toro-mata. La composición original pudo o no haber incluido otras secciones musicales, y de haberlo hecho, éstas pueden haberse perdido o quizás preservado en el material musical adicional que se encuentra en algunos de nuestros ejemplos. Probablemente la coreografía fue libre, al menos parcialmente, pero generalmente bailada en parejas. Era un baile amoroso y de pantomima en el que algunas veces -si no siempre- se incluían movimientos coreográficos que imitaban las corridas de toros y, dependiendo de la situación, pudo ser presentado como baile sensual.

Si estas cinco versiones que cinco diferentes informantes recordaron han ayudado a responder muchas preguntas acerca del viejo toro-mata, otras muchas preguntas permanecen sin respuesta, particularmente aquellas que corresponden a la naturaleza del acompañamiento instrumental, ritmo y compás, y coreografía. Espero que estos párrafos no solo sean informativos sino que también inspiren a otros investigadores a proseguir con la muy necesitada investigación del toro-mata.

Capítulo XI

Hatajo de negritos

La navidad en el Perú siempre anuncia una estación de alegres fiestas centradas alrededor de los nacimientos o belenes. Aquí los árboles navideños no son parte de la tradición y, en el mejor de los casos, sería difícil obtenerlos debido a la falta de árboles en la costa peruana. Particularmente en el departamento de Ica, las navidades también traen consigo los hatajos de negritos, grupos de muchachos adolescentes vestidos a la usanza de los reyes magos, quienes cantan y bailan acompañados por un violín en adoración del Niño Jesús frente a las escenas del Belén en los distintos hogares. Aunque tanto mestizos como negros interpretan los bailes, los negros de las áreas de Ica más densamente pobladas por afroperuanos consideran los bailes y cantos como parte de su propia herencia musical, y en su performance los grupos representan no solamente a los reyes magos y los pastores, sino también a los negros esclavos que fueron forzados a trabajar en los campos.

La construcción de las escenas del Belén en casas y centros religiosos delante de los cuales la gente baila y canta villancicos es una tradición muy antigua en España. Leucadio Doblado recuerda que estos villancicos también alguna vez jugaron un papel en los primeros oficios religiosos del siglo XIX en España¹.

La música de la catedral es muy buena. Pero ahora se reduce a la parte de las plegarias en latín, aunque hasta hace pocos años se usaba como una especie de interludio dramático en la lengua popular, que era cantado, no actuado, durante ciertas partes del servicio religioso. Estas piezas llevan el nombre de villancico -por villano, un aldeano- pastores y pastoras que se convertían en los interlocutores de estas pastorales.

Una “danza de pastorcitos” existió también en el siglo XIX dentro del contexto de las procesiones del Corpus Christi en España, pero el hatajo de negritos se deriva principalmente de la tradición española de cantar y bailar delante de los nacimientos.

El término villancico (derivado de “villano”, hombre de la villa, aldea) ha cambiado de significado en diferentes épocas dependiendo de los cambios en estilo experimentados por esta forma musical española a través de los siglos. En términos generales puede ser descrito como una forma de canción popular, a menudo asociada con el baile, con un tema pastoral, amoroso o navideño. Aunque algunos elementos del villancico pueden ser rastreados hasta el medioevo, el villancico se convirtió en la principal forma de polifonía secolar durante los siglos XV y XVI como la réplica española del madrigal. Después de 1600 los villancicos fueron también compuestos como canciones solas acompañadas por dos o tres instrumentos o por la vihuela. Los arreglos corales generalmente ubicaban la melodía en la voz más alta. La armonía de las voces se movía principalmente en bloques de acordes con melismas en las cadencias al estilo de la *frottola* italiana.

Durante el siglo XVII fueron compuestos en América Latina numerosos villancicos; la mayoría tenían carácter sagrado y muchos eran compuestos para navidad, a menudo tomando elementos de la música folklórica local. Los principales compositores de villancicos en el Perú fueron Sebastián Durón (1660-1716), Tomás de Torrejón y Velasco (1644-1728) y Juan de Araujo (1646-1714). En sentido general, el término “villancico” también ha sido utilizado para describir cualquier canción religiosa que usa el español vernáculo o cualquier canción popular navideña.

Según José Gálvez, los nacimientos ya se hacían en el Perú para las navidades de 1536². En el siglo XIX, Radiguet observó la gran calidad artística de las escenas de Belén en Lima, escenas que promovían la rivalidad entre los vecinos por presentar los más ingeniosos y completos montajes³. Expertos artistas esculpían las figuras y se necesitaban muchos días para crear el nacimiento, el cual a veces tenía tales dimensiones que casi llenaba una habitación y posiblemente incluía no solo la historia navideña sino varias escenas bíblicas del Viejo y Nuevo Testamento.

El 24 de diciembre, en medio de una atmósfera festiva, la familia descubría el nacimiento para sus invitados y después seguían las “canciones, villancicos y bailes de pallas” —muchachas indias ataviadas con trajes de colores— y con el acompañamiento de arpa y cajón, una densa fiesta nocturna y baile se preparaba con zamacueca, agua de nieve, punto y don Mateo⁴. Las celebraciones navideñas terminaban el 6 de enero, día de la Bajada de Reyes, cuando el Nacimiento se desarmaba y cada pieza era comprada por padrinos escogidos con anterioridad que donaban el dinero para colaborar con la construcción del Nacimiento del año siguiente.

Quizás el aspecto más notable de los nacimientos peruanos es que a los tres reyes magos se les conocía como Rey Blanco, Rey Cholo y Rey Negro. Los tres reyes representan las tres razas principales del Perú: raza blanca, indígena y negra. Así, no es de sorprender que los negros del departamento de Ica en el Perú hayan mantenido esta tradición cuando casi ha desaparecido en otras partes de la costa. Los negros pueden identificarse con el Rey Negro y como mucha de la población pertenece al ámbito rural de Ica, también pueden identificarse con los pastores de Belén. Por todo ello, todavía cada navidad hacen sus nacimientos, delante de los cuales baila el hatajo de negritos. En su descripción de las actividades de la Nochebuena de 1841, Radiguet menciona que grupos de negros marchaban por la ciudad bailando en distintos hogares esperando recibir una propina⁵, lo cual muestra cierto parecido con las tradiciones del hatajo de negritos, aunque el autor no especifica que los negros bailasen adorando al niño Jesús delante de los nacimientos.

Hoy en día en muchos pueblos y distritos rurales del departamento de Ica hay grupos de “negritos” que presentan sus canciones y bailes tradicionales durante la época de Navidad. A pesar de que pueda parecer extraño, aunque estos grupos son siempre llamados hatajos de negritos o simplemente “negritos”, puede que solo tengan unos pocos negros —si es que tienen alguno— entre sus integrantes y a menudo no consideran la tradición como afroperuana sino como representativa de lo criollo, es decir de la cultura costeña peruana en general. Sin embargo, en distritos con mayor densidad de población negra, como El Carmen en la provincia de Chincha, la mayoría de los que actúan son negros o negros mezclados. Aunque la tradición del hatajo de negritos en el departamento de Ica no se practica generalmente con el fervor de antaño, el grupo de El Carmen continúa destacando por su presentación y disciplina.

Antes de 1972, El Carmen también tuvo un excelente grupo de pallas, el grupo correspondiente de muchachas que bailan, cuyas canciones de adoración eran muy parecidas a las de los negritos, aunque nunca se presentaron al mismo tiempo que ellos. Sus bailes, acompañados por una guitarra, eran generalmente más delicados que los de los negritos. Las comunidades de Chamorra y Larán están entre las pocas en la provincia de Chincha que aún tienen grupos de pallas, y estos grupos, a diferencia de las pallas que tenía El Carmen, se acompañan con un violín. Representando a las pastoras, las pallas usan

vestidos blancos y cada muchacha lleva una corona de la que cuelga un velo en la parte posterior. En sus manos llevan grandes azucenas con decorados.

El hatajo de negritos de El Carmen se asocia tanto con el Niño Jesús como con la Virgen del Carmen y, según cuenta la gente mayor, tiene sus orígenes en la construcción de la iglesia del pueblo en 1761. La gente mayor también recuerda que cuando eran niños se tocaban las mismas canciones y bailes. La historia tradicional de la virgen del Carmen cuenta que su imagen fue descubierta en un campo antes de la construcción de la iglesia. Se dice que poco después de que la iglesia fuera construida la imagen apareció milagrosamente en su santuario, indicando que ella lo quería por hogar. Numerosos milagros se le atribuyen a esta imagen que es muy conocida en todo el Perú. Muchas canciones del repertorio de los negritos le rinden homenaje.

Originalmente el hatajo de negritos en El Carmen estaba formado por jóvenes entre dieciocho y veinticinco años o más, pero ahora el grupo consta de veinte a veintiséis muchachos de edades comprendidas entre los seis y dieciocho años. Participar en el grupo es considerado un honor y debe ser tomado con toda seriedad. Los muchachos tienen un verdadero sentimiento de orgullo por sí mismos y por el grupo, y el espíritu de competitividad se hace evidente entre los grupos de áreas vecinas. El director general del grupo es llamado el “amito” y uno o dos caporales (jefes) son responsables de enseñar a los muchachos, dirigir las presentaciones y mantener el orden. Aquellos jóvenes que no bailan con sentimiento o que llegan tarde a los ensayos o actuaciones son sancionados públicamente: reciben chicotazos en el trasero.

Los negritos se acompañan con un violín del tipo común, occidental. La vara del arco se envuelve en espiral con cintas rojas y blancas (los colores de la bandera peruana) y otra cinta se ata alrededor de la “cintura” del instrumento. Papel de colores y billetes del dinero que se dona al violinista son pegados con cinta adhesiva sobre el instrumento o en la punta del arco. El violinista acompaña todos los ensayos y actuaciones y se le suele pagar.

Un personaje que aparece frecuentemente con los negritos es el “viejito”, también llamado “pareto” en El Carmen. En las actuaciones, este personaje usa la máscara de un anciano arrugado y su función es evitar que los espectadores, especialmente los niños, se aglomeren y mantener al público a cierta distancia de los danzantes. El viejito también recoge donaciones para el grupo mientras están bailando; además, su disfraz y sus payasadas proporcionan entretenimiento.

Los preparativos para las actuaciones de Navidad del hatajo de negritos en El Carmen se hacen con varias semanas de anticipación. El amitito busca una casa para los negritos, un local o cualquier sitio que le presten para poder ensayar. Aquí el grupo construye su propio Nacimiento, donde colocan la imagen del Niño Jesús y delante de la cual bailan los miembros del hatajo durante los ensayos. Con frecuencia los muchachos llevan la pequeña imagen de casa en casa pidiendo donativos en honor del Niño Jesús y promoviendo al grupo. Cada muchacho en el grupo busca también el respaldo de un padrino para que colabore con los gastos del disfraz.

El disfraz de los negritos varía de grupo a grupo, y cada muchacho debe mostrar su originalidad en los detalles de su disfraz hecho a mano en casa. Como los negritos representan a reyes, uno de los principales elementos del disfraz es la corona del rey mago, llamada también gorro o turbante: un gorro alto con una visera delante. La punta del gorro está hecha de tul colocado en un marco de cartón recubierto de papel dorado o plateado. Una banda de tela fina, generalmente rojo brillante o azul, cruza diagonalmente sobre el cuerpo a la manera de una cinta real. Tanto la corona como la banda están decoradas con un despliegue de cascabeles, pedacitos de papel brillante y tela, espejitos y papel moneda que se le ha regalado al danzante. Cada negrito lleva en la mano una campanilla y un chicotillo. En el pasado, los bailarines llevaban cascabeles en los tobillos que sonaban con cada movimiento de los pies.



Arriba centro: Indumentaria del hatajo de negritos, José Luis Zapata Zúñiga flanqueado por dos amigos del hatajo. *Arriba izquierda y derecha:* Hatajo bailando en una casa delante un nacimiento en El Carmen, 1975. Se distingue, entre otros, al caporal Amador Ballumbrosio Mosquera y al violinista José Lurita Pérez. *Abajo:* Procesión de otro hatajo en las calles.

Los ensayos de los negritos en El Carmen tienen lugar en su “casa”, desde cerca de las siete hasta las once de la noche los viernes, empezando seis semanas antes de su primera aparición pública. El último viernes antes de la presentación, el caporal bautiza ritualmente a cada negrito con agua salada en la lengua y en la cabeza. La primera presentación tiene lugar en la Nochebuena, momento en que los negritos de El Carmen junto a los negritos y las pallas del vecino Chamorra acompañan la procesión de la Virgen del Carmen, cuya imagen, habiéndose detenido en los lugares aledaños, regresa a la iglesia en El Carmen.

En la mañana del día de Navidad los negritos bailan dentro de la iglesia y después actúan delante de los nacimientos en la vecina hacienda-cooperativa San José. Los grupos de El Carmen y áreas vecinas bailan en las casas y en la plaza durante los siguientes tres días, terminando con la celebración de la Virgen del Carmen el 17 de diciembre. Como a las ocho de la noche de ese día la imagen de la Virgen sale en procesión de la iglesia acompañada por los negritos de El Carmen y los negritos y pallas de Chamorra. La procesión continúa toda la noche, quedándose el hatajo de negritos de El Carmen con la Virgen hasta las 2 de la mañana, y el hatajo de Chamorra hasta las 9 de la mañana. No se programan otras presentaciones hasta el 6 de enero, día en que el hatajo de El Carmen y los de Chíncha, Chíncha Baja, Sunampe, Chamorra, Larán, Chacra Baja e Ica viajan al pueblo de Grocio Prado para la celebración de La Melchorita, reconocida por sus devotos como una santa milagrosa. Cada hatajo baila delante de los nacimientos en Grocio Prado en honor al Niño Jesús y Melchorita. Ocasionalmente dos hatajos se enfrentan uno a otro en un contrapunteo donde los mejores bailarines de cada grupo muestran su técnica y agilidad en los pasos de zapateo; el aplauso de la concurrencia decide el ganador.

Cerca de la 1 de la tarde el hatajo de El Carmen regresa al pueblo y continúa bailando en casas particulares hasta las 10 de la noche. El 6 de enero, Día de Reyes y último día de las fiestas de Navidad, el hatajo desmantela el Nacimiento que había construido en su “casa” y lleva el armazón a las afueras del pueblo donde es quemado ritualmente. Este ritual es una reminiscencia de la destrucción de la imagen de Ño Carnavalón el último día del carnaval en Lima años atrás. La quema ritual o destrucción de símbolos religiosos al final de una ceremonia es común en muchas culturas del mundo, especialmente en los cultos totémicos.

Las melodías que se usan en las canciones del hatajo de negritos son generalmente simples, líneas melódicas que a menudo se mueven en segundas o terceras con ocasionales saltos de cuarta. El contorno melódico de las frases de muchas canciones sube para después bajar y el rango vocal generalmente está confinado a un ámbito de quinta con extensiones ocasionales a una séptima. Se usan los dos modos mayor y menor. Un análisis de los tonos más frecuentemente usados indica que los grados más importantes de las escalas son tónica, mediantes, subdominante y dominante. Casi siempre se evita el séptimo grado (la sensible). Varias canciones son pentacordales, construidas sobre las primeras cinco notas de la escala mayor o menor.

El ritmo es también generalmente simple e involucra patrones como ♪♪♪ , ♪♪♪ , y ♪♪♪♪ . La mayoría de las canciones emplea un compás de 2/4 en tiempo moderado de $\text{♩} = 112$ a 120. La forma general es casi siempre estrófica y se suele repetir cada frase de texto y música.

Ningún metro, pie o esquema de rimas en particular es imperativo en los textos de las canciones. El texto es generalmente puesto silábicamente en la música con ocasionales ligaduras de dos notas. Los temas se centran en las escenas de Navidad o en asuntos pastorales o amorosos, y a veces se entrelazan elementos de protesta de esclavos, como es el caso de las canciones de los negritos de El Carmen.

Los bailes y canciones del hatajo de negritos de El Carmen representan un ejemplo notable de aculturación y asimilación de las culturas musicales españolas, afroperuanas e indígenas. Obviamente, todo el concepto de la Navidad y la tradición de cantar y bailar villancicos delante de las escenas de Belén es de origen español. Como los villancicos, las canciones de los negritos emplean temas pastorales y amorosos



Hatajo de negritos presentándose dentro de una casa. Fotos de W. D. Tompkins en El Carmen, 1975

o temas sagrados navideños en español y no en latín, puestos silábicamente sobre una melodía simple. La forma estrófica corta y las influencias folklóricas son también características de los villancicos y de las canciones de negritos. El elemento dramático en las performances de los negritos probablemente le debe mucho a la asociación ocasional del villancico con el teatro y con las viejas obras navideñas o autos de “Los pastores” introducidas por los misioneros españoles. Numerosas danzas que emplean pequeñas campanillas, como las que cubren los tobillos de los negritos, y que en el pasado fueron representativas de los bailes de cascabel españoles descritos por Julio Monreal en sus *Cuadros viejos* y otras danzas de pastores, también existieron en España. La influencia española se observa también en las letras, muchas de las cuales derivan de conocidos versos españoles que se pueden hallar en varias partes de América Latina, tales como éstas que grabamos en El Carmen:

En nombre de Dios comienzo
y lo vuelvo a comenzar
en el nombre de María
sin pecado original.

Y también:

Ay mi palomita
volando se fue
dejando su nido
con otro se fue.

Otras canciones tienen una influencia indígena con letras y melodías similares a las de los huaynos cantados en los Andes, en los que ciertos elementos o estilos vocales serranos pueden ser también detectados, especialmente la voz casi de llanto quebrado en los puntos en que la melodía desciende repentinamente. La influencia de la Sierra puede ser parcialmente explicada por la historia de la participación de los indígenas en las celebraciones costeñas de la Navidad, tales como la performance de la danza de pallas frente a los nacimientos en la Lima del XIX, como describió Gálvez en *Nuestra pequeña historia*. El mismo término palla es un vocablo quechua para referirse a una mujer de la nobleza en la corte imperial inca.

El elemento afroperuano en la música y danza de los negritos es, como era de esperarse, más acentuado en aquellos grupos compuestos principalmente por negros. Los negros han tenido una antigua afinidad por el zapateo y baile de competencia que son técnicamente más exigentes; y el grupo de El Carmen es uno de gran calidad. Sus bailes emplean audaces movimientos corporales y textos en dialectos negros que solo se pueden encontrar en el estilo afroperuano.

Algunas de las canciones de los negritos derivan directamente del repertorio general de las canciones folklóricas afroperuanas, tales como “Zancudito”, transcrita en el Apéndice. Se menciona frecuentemente la esclavitud sufrida antaño por los negros tanto en los textos de las canciones sacras como en los de las profanas de los negritos de El Carmen, tal como en los versos de “La llegada del rey”:

Llega-, llega-, llega-
llegamos a ver
al Niño de los Cielos
que acaba de nacer.

Seamos sus esclavos
de nuestro Señor
demos las gracias
a nuestro Señor.

y en los versos del “Panalivio” cantado por los negritos:

Compañeros a la pampa
con amor a atrabajar
panalivio m'alivio ¡za!

Ya llegó mi caporal
con su chicote en la mano
panalivio m'alivio ¡za!

A pesar de que los negritos están vestidos como para representar a los Reyes Magos y en muchos de sus bailes representan a los pastores, llevan en las manos látigos de sogas decorados que son representativos de los azotes que recibieron alguna vez de sus capataces. La organización del grupo refleja también la historia de los negros; el líder del hatajo es llamado “caporal”⁶; el representante del grupo su “amito” y, obviamente, el mismo nombre de “hatajo de negritos” es la marca de la raza negra. Las tradiciones de los negritos pueden ser trazadas en el Perú ya desde el siglo XVII, la época en que la población negra era proporcionalmente más alta. Los negros fueron usados en muchas ceremonias del estado y la iglesia, incluyendo las festividades de la Navidad. El compositor peruano de música sacra Juan de Araujo (¿-1714) nos ha dejado un villancico navideño llamado “Los negritos” que imita el dialecto negro e involucra tres personajes negros vestidos como tres reyes⁷. Una referencia posterior se encuentra en un largo poema descriptivo de autor anónimo, fechado por 1790, que describe una procesión en honor al rey Carlos IV. La procesión llevaba carros alegóricos de varios grupos de baile, incluyendo danzas indígenas y matachines; la última escena mostraba juntos a “negritos” y “payas” de Cocharcas. Catorce negritos ataviados con coloridos collares, chaquetas con fajas decorativas, largos pantalones bordados y coloridos y enjoyados sombreros militares bailaban allí con las pallas al son de la música⁸.

Aunque las tradiciones del hatajo de negritos son más conocidas hoy en día en el departamento de Ica, los bailes llamados “negros”, “negrillos” o “negritos” se pueden encontrar en varios lugares del Perú, incluso en la Sierra. En su artículo sobre los negritos de Huánuco, Javier Pulgar escribe que los bailarines indígenas y mestizos disfrazados de negros de los campos bailan delante de los nacimientos en la época de Navidad. El grupo, que representa a los pastores, está dirigido por dos “caporales” e incluye también a un “viejito”. Los bailarines llevan campanillas y un chicotillo de cadena hecho de piezas de metal “representando los golpes dados por el hombre blanco”. El baile es acompañado por una banda de ocho o nueve integrantes⁹. En Paraguay, el 6 de enero, negros de uno y otro sexo toman parte en las ceremonias de “los negritos”. Hector Decoud los describe como “vestidos en seda roja, con una capa del mismo color y material, bordeada con un delgado fleco dorado y una corona de oropel en sus cabezas, representando a los Reyes Magos”¹⁰. Decoud dice también que los negros, cabalgando junto con sus amos en bellos y ricamente enjaezados caballos, desfilaban del pueblo a la iglesia y de vuelta nuevamente. Cada año los negros del Paraguay celebran también la fiesta de San Baltazar, el rey mago negro. Una “danza de los negritos” se puede encontrar también en el estado de Veracruz en México. Aquí los bailarines llevan también elaborados tocados en la cabeza y fajas, y bailan zapateado con acompañamiento de guitarra y violín. Aunque hoy en día son mestizos los que ejecutan este baile, Veracruz fue en el pasado un centro principal de trata de esclavos densamente poblado por negros¹¹.

La asociación de los negros con los reyes magos y la historia de Navidad en varios países de América Latina indica que los bailes de negritos tienen una historia que se remonta a los inicios de la Colonia e incluso a tiempos de la Conquista. Las ceremonias se originaron probablemente con la creencia tradicional de que los tres reyes magos —Melchor, Gaspar y Baltazar— eran de diferentes razas, el último de ellos negro. Quizás el clero español encontró en esto una oportunidad para involucrar a los negros en las actividades de la iglesia y hacer proselitismo con ellos. Una mezcla de lo sagrado y lo profano es evidente en las tradiciones de los negritos peruanos, donde religión y folklore se encuentran y donde se produce una extraña, casi contradictoria, síntesis de significación, en la cual los negritos representan al

mismo tiempo a reyes, pastores y esclavos en un solo género de baile y disfraces. Una mayor identificación se encontró quizás con los pastores, quienes aunque solo humildes hombres del campo como ellos, recibieron el supremo honor de ser invitados al advenimiento del Rey de Reyes. Pero para los negros, esta aparente dicotomía de representar esclavos y reyes al mismo tiempo no representó mayor confusión: era tan explicable el que reyes y pastores rindieran culto juntos como que el hijo de Dios naciera en un establo.

Capítulo XII

Otras formas musicales

De la misma manera en que los esclavos negros de los estados del sur de Estados Unidos tenían cantos de trabajo de plantaciones en los que expresaban las penas de su cautiverio, los esclavos afroperuanos tuvieron también sus cantos de lamento, conocidos como panalivios. La primera vez que oímos hablar de este género es en una ordenanza dada por el consejo eclesiástico el 14 de agosto de 1722 que prohibía la presentación del penalivio (sic) y el sereno que se bailaban en las cofradías, ya que eran considerados escandalosos “no solamente en los movimientos sino en los textos que los acompañan”¹. Esta descripción y su prohibición por parte de la iglesia y no por el estado nos llevaría a creer que el panalivio fue una danza licenciosa con un texto indecente, lo que bien pudo haber sido alguna vez si consideramos el gran número de bailes de este tipo que existieron tanto en la Península como en América. Sin embargo, la ordenanza no especifica en particular que el baile fuese indecente, y ni siquiera un solo ejemplo de los panalivios que han sobrevivido sugiere la menor sensualidad, un rasgo difícil de conciliar con un canto de lamentación. Quizá existió más de un tipo de panalivio, o quizá el baile pudo haber tenido dos secciones, la primera lenta y seria y la segunda voluptuosa.

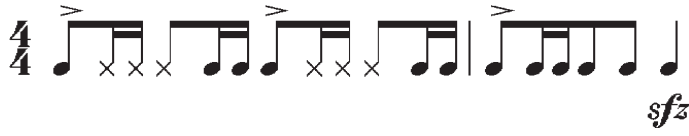
La coreografía y texto del panalivio que actualmente presenta el hatajo de negritos en el departamento de Ica es un lamento con la pantomima del trabajo duro en las haciendas. Sin ser aparentemente rebelde por naturaleza, este canto pudo haber tenido en el pasado un mensaje más fuerte. Quizás el “escándalo” al que se refieren en la ordenanza fue el carácter de protesta que tuviera el texto y la coreografía, o posiblemente el lamento fue presentado públicamente por un grupo numeroso de negros protestando porque los dueños de esclavos eran inhumanos, plantando potencialmente la semilla del disenso entre la población esclava. En cualquier caso, más allá de la especulación, el panalivio aparentemente brindó un respiro para la pena y la frustración, de donde parece que provino el nombre original “penalivio”, literalmente “aliviar la pena”.

Dos tipos de panalivio tradicional han sido descubiertos hasta el momento en la costa del Perú. El primero, del departamento de Lima, forma parte del repertorio alguna vez cantado por Augusto Ascuez, Quintana y Sancho-Dávila. Su tema rural indica que tuvo origen en las haciendas y después se hizo conocido en Lima. La melodía es simple, cantada lentamente con bastante *rubato* y acompañada por una sola guitarra. José Durand cree que posiblemente los únicos músicos que pueden acompañar hoy el panalivio como se tocaba tradicionalmente son el cantor Augusto Ascuez y el guitarrista Luciano Huambachano, quien aprendió el acompañamiento tradicional de guitarra de Elías Ascuez². No hay grabación disponible del panalivio tal y como es cantado por estos artistas; sin embargo, Nicomedes Santa Cruz ha incluido el panalivio de Lima en su álbum *Cumanana*³, pero con el acompañamiento de la guitarra simplificado a acordes cadenciales en los finales de frase (ver Apéndice). La forma general es estrófica y cada estrofa

consiste en una cuarteta de versos heptasílabos y octosílabos cantados por el solista, seguidos por un corto estribillo. No se han hallado informantes que recuerden algo de la coreografía del panalivio de Lima, la que aparentemente se ha perdido.

El segundo tipo de panalivio es del departamento de Ica, y se encuentra exclusivamente en el vasto repertorio de bailes y canciones presentadas por los hatajos de negritos durante la Navidad. Acompañado por un violín, el panalivio es cantado y bailado por un grupo de jóvenes muchachos de quince o más años de edad que se colocan en doble fila. La parte del violín es básicamente una monótona repetición de una figura melódica y rítmica de dos compases de duración que se toca en la cuerda más aguda mientras se tocan dos notas sostenidas (doble pedal) en las dos cuerdas abiertas al medio. La coreografía, basada principalmente en pisoteo (*foot stomping*) y escobillado, con un ocasional zapateado (golpes de talón y punta) dramatiza la vida de los esclavos en la hacienda, marchando a los campos y trabajando duro todo el día bajo el látigo del capataz. Cada estrofa de texto va seguida por treinta o más compases de baile coral y cada interludio del baile está basado en distintas –pero vinculadas– figuras rítmicas producidas por los pies de los bailarines. Por ejemplo:

después del primer verso 



y con un ritmo tipo militar de

después del segundo verso 

 : pisoteo x: escobillada

El estilo coreográfico del panalivio de Ica no es único sino más bien típico de muchos bailes presentados por los hatajos de negritos. El uso extendido del pisoteo y de la escobillada en lugar del zapateado es probablemente tradicional y puede ser atribuido en parte a la falta de calzado entre la población esclava durante la Colonia. Incluso hoy, muchos preadolescentes rara vez usan zapatos en las actividades diarias. Sin embargo, ahora generalmente se utilizan zapatos para las presentaciones ya que los golpes de talón y punta serían dolorosos si no se usaran.

La parte vocal cantada por los muchachos en unísono consiste en unos diez versos de letra organizados en forma estrófica, cada estrofa consistente en una copla de heptasílabos repetidos seguidos por un estribillo. Una mirada al panalivio del hatajo de negritos de El Carmen transcrito en el Apéndice revela un fraseo melódico que se aproxima al de un festejo lento, con frases cortas que terminan en una abrupta pero corta pausa.

El carácter de protesta y lamento del panalivio de El Carmen es también evidente en el panalivio de Chíncha Baja, también en la provincia de Chíncha, en donde el hatajo de negritos canta lo siguiente⁴:

Señor caporal, por Dios
señor caporal, por Dios
achíquenos la tarea
achíquenos la tarea.

Si no la quiere achicar
 si no la quiere achicar
 ahí se queda, ahí se queda
 ahí se queda y ahí se va.

Panalivio malivio san
 panalivio malivio san.

Juan Donaire Vizarréta nos proporcionó unos versos sarcásticos de un panalivio de la provincia de Ica ⁵:

Yo me fui para el Ingenio
 yo me fui para el Ingenio
 para aprender a jinetear
 para aprender a jinetear.

Panalivio malibio san
 Panalivio malibio san.

Aunque frecuentemente se hace referencia al panalivio como el “lamento negro”, este no representa el único género de música que puede portar una letra que exprese las lamentaciones sobre el trato dado a los negros en el Perú colonial. El desconocimiento de este hecho ha devenido en una creciente confusión entre el panalivio y la danza (o canción), esta última una forma musical de carácter similar a la habanera cubana con un ritmo distinto al de los panalivios de Ica o de Lima. Según José Durand, el error tiene origen en la primera presentación pública de la conocida canción de Francisco Ballesteros y Samuel Márquez, “A La Molina”, que fue presentada como panalivio, aunque su ritmo y acompañamiento son típicos del tipo de la habanera-danza-canción⁶. De la misma manera, la popular canción de Fernando Soria Menacho “Cañaveral”, que él mismo llamó “canción”, es frecuentemente citada como “panalivio”⁷. Ambas canciones se quejan de que el negro está cansado de trabajar en los campos. Dado el éxito de estos temas, numerosas canciones tradicionales y arreglos de canciones parcialmente tradicionales basadas en los famosos ritmos de habanera  y , han vuelto para disfrutar el éxito como “hits” comerciales tales como “El payandé”, “Pobre negrita” y otros. Muchas, aunque no todas, de estas composiciones tienen temas sobre la esclavitud y debe recordarse que la “danza” (con ritmo como el de la “habanera”) no fue exclusivamente una forma negra sino que gozó de popularidad entre todas las razas y clases sociales. También se han compuesto nuevas danza-canción tales como “Libertad” de Mario Lobatón, que fue erróneamente llamada panalivio. Con frecuencia uno encuentra una danza-canción usada como un “movimiento” introductorio para una sección más rápida de un festejo en cuya función también puede utilizarse un verdadero estilo de panalivio, como es el caso de la canción “Negrito, de donde viene”, con el lento rubato de la sección que antecede al festejo “Que se quema el sango”. (Ver Apéndice)

El asunto de si la danza-canción se originó en el Perú o si se deriva de la habanera cubana está abierto a la especulación. El ritmo de la habanera no es particularmente complejo y todavía subsiste la posibilidad de que su ritmo base fuera descubierto de manera independiente en distintos países. Como Gilbert Chase ha señalado⁸:

El ritmo de 2/4 que forma el patrón básico del tango, como el de la habanera y el de la milonga no fue enteramente producto de las influencias criollas ya que fue conocido en Europa desde mucho antes. Un ejemplo de composición con un ritmo similar puede encontrarse en el *Cancionero* publicado por Barbieri, fechado a fines del siglo XV. Cuando la habanera llegó a España desde Cuba, tuvo la atracción de ser algo exótico, y sin embargo, sus raíces sin lugar a dudas florecieron en tierra ibérica.

No obstante, fue la habanera cubana la que se hizo internacionalmente conocida en el mundo occidental y ya era ampliamente conocida cuando Sebastián Yradier escribió su “La paloma” y Bizet su

conocida habanera de la ópera *Carmen* (1875). En América Latina la habanera probablemente influyó la creación de varios ritmos bailables, tales como  y , ritmos del danzón de Cuba y Puerto Rico, y el tango de Argentina, y es muy probable que, aquí yacga el origen de la danza peruana y la canción.

La yunza o yunsa es uno de los pocos bailes folklóricos de la costa que aún perduran y que se interpretan en comunidad más que por grupos cerrados en fiestas privadas en su casa. Bailada tanto en la costa como en la sierra, la yunza es disfrutada por todos los grupos raciales, blancos, indios y mestizos, aunque son los de las clases con menos ingresos quienes parecen ser sus más fieles practicantes. Desafortunadamente la yunza ya no se ve mucho en las grandes ciudades debido quizá a que en ellas existe un menor sentido de comunidad y calles asfaltadas con más tráfico.

Presentada por un grupo grande de bailarines que rodean un árbol, la yunza consiste en dos grandes partes: la primera, una danza lenta, del tipo danza-canción, en corro y ejecutada por el círculo de participantes; la segunda, una ágil marinera, resbalosa, festejo e incluso landó, lo que en la Sierra toma la forma de un huayno. La sección rápida, llamada pleito o tumba, es bailada por una pareja (hombre y mujer) sola en el centro del círculo. Después de su performance cada miembro de la pareja hace de uno a tres cortes en el tronco del árbol con un hacha sin mucho filo. Mientras la yunza prosigue alternando la ronda y el “pleito”, una nueva pareja entra al círculo en cada sección del pleito para bailar y después dar cortes al árbol. La pareja que finalmente hace caer el árbol queda a cargo del financiamiento y la organización de la yunza del siguiente año. Debe quedar claro en este punto que el término “yunza” se refiere tanto al baile como al árbol.

Tradicionalmente, la celebración de la yunza da fin a las festividades del carnaval, un periodo dedicado a la alegría festiva que va desde el Día de Reyes (6 de enero) hasta el miércoles de Ceniza, el primer día de Cuaresma, periodo que marca el clímax de los casorios que termina con los tres días que preceden al Miércoles de Ceniza. Particularmente en los fines de semana del carnaval, los días están llenos de traviesa diversión, con notables batallas de agua y el “bautismo” de paseantes desprevenidos con agua coloreada o perfume, quienes pueden considerarse afortunados por no haber recibido huevos podridos, lo que también era costumbre unas décadas atrás. Bailes de máscaras y pintarrajeo de rostros alguna vez brindaron un irresistible entretenimiento nocturno para mucha gente que a veces llevaba disfraces muy elaborados.

Temprano por la mañana el Miércoles de Ceniza, último día del carnaval, se acude tradicionalmente a misa en la que el sacerdote marca una cruz de ceniza en la frente del creyente. En algunas provincias del país, esa tarde se dedica al entierro del Ño Carnavalón, una figura antropomorfa que desde los días anteriores ha sido llevada por el pueblo como la mascota y patrón del carnaval. Entre los que marchan detrás de la imagen en la procesión del entierro están los deudos, generalmente enmascarados, y la persona elegida para representar a la “viuda” que solloza lamentando la pérdida de su “marido” mientras recolecta monedas para ayudar en “los gastos del entierro”, monedas que en realidad se usan para comprar provisiones para las fiestas. La persona que representa al “notario público” lee el cómico último deseo y testamento de Ño Carnavalón antes de que sea “enterrado”. La forma de enterramiento varía desde arrojar la imagen al mar hasta quemarla en la plaza pública. Cuando termina el entierro, la gente se alista para las fiestas de la noche.

De acuerdo a la tradición, la tarea de organizar la yunza era responsabilidad de la pareja cuyo hachazo derribó el árbol en la celebración del año anterior. Hoy en día, la yunza es a menudo patrocinada comunalmente debido al alto costo del evento. Las mujeres suelen preparar abundante comida criolla, mientras los hombres van a los bosques a buscar el árbol, generalmente un sauce con un gran tronco y denso follaje. Sacado de raíz y traído al pueblo, el árbol es replantado en la plaza o en medio de una calle. Las ramas se adornan con serpentinas, globos, panes y frutas. A veces se incluyen varios tipos de regalos

si los responsables pueden proporcionarlos. Para el evento se contrata a músicos que tocan y acompañan los bailes según el estilo de cada lugar. Cuando está disponible la orquesta para estas celebraciones en las que predomina la concurrencia negra, puede incluir dos o más guitarristas que también cantan, un cajonero y quizás un tocador de quijada. Un maestro de ceremonias del baile o bastonero se escoge algunas veces para guiar el desarrollo del baile durante la noche.

Cuando la yunza está a punto de comenzar, los bailarines forman un círculo alrededor del árbol, alternándose hombre y mujer. El bastonero está en el centro del círculo y los músicos pueden estar dentro o fuera de él. Una lenta danza-canción comienza la yunza, mientras los bailarines dan dos pasos a la derecha y uno atrás a la izquierda, moviéndose alrededor del círculo en el sentido de las agujas del reloj. La canción tradicional que acompaña la ronda es la “Yuncita”:



Yuncita, yuncita
quién te tumbará
el año que viene
te renovará.

En la provincia de Ica se canta una variante de este verso:

Yunsita, yunsita
quién te tumbará, ¡ja, ja!
y el que te tumbase
te renovará, ¡ja, ja!

En la costa norte del departamento de La Libertad, el baile y el árbol son conocidos como el cilulo, y el texto que lleva es⁹:

¡Cilulo!, ¡cilulo!
¡Quién te tumbará!
Y el que te tumbare
¡te renovará!

Actualmente, a menudo se hace referencia a la yunza como el huanchigualo debido a un coro muy cantado en el baile de ronda de la yunza. Según Augusto Ascuez, de Lima, técnicamente el huanchigualo no era tradicionalmente parte de la yunza sino que pertenecía a las festividades que se hacían para el Ño Carnavalón. Posiblemente el mismo coro se utilizó para ambas ceremonias. Guillermo Gálvez Ronceros recuerda algunos versos usados en la yunza que pudieron ser incluso más apropiados para el entierro del Ño Carnavalón¹⁰:

Pobre huanchihualo
se lo llevan a enterrar
huanchihualito huanchihualón
por amante se lo dio.

Con cuatro velas de esperma
a la orilla del mar
huanchihualito huanchihualón
por amante se lo dio.

Los versos “con cuatro velas de esperma, a la orilla del mar” se encuentran también en la letra del son de los diablos recogida por José Durand. El estribillo del huanchihualito usado en la provincia de Chincha es diferente del que se utiliza en las áreas de Ica, Cañete y Lima donde la letra del estribillo es:

Huachihualito
huachihualó
para amante sólo yo.

La yunza tal como es interpretada en la comunidad de El Guayabo en el distrito de El Carmen, provincia de Chincha, no usa los tradicionales versos “yuncita, yuncita” refiriéndose al árbol que se encuentra en otros lugares,¹¹ sino más bien una serie de cuartetas, a menudo humorísticas o satíricas, con los versos separados de dos en dos por el estribillo del “huanchigualito”, tales como:

En nombre de Dios comienzo
a pintar un ángel bello
huanchigualito, etc.
De la punta del pie
hasta el último cabello
huanchigualito, etc.

Ay palmero sube a la palma
y dile a la palmerita
huanchigualito, etc.
que se asome a la ventana
que mi amor la solicita
huanchigualito, etc.

Solo

En nom-bre de Dios co - mien - zo a pin - tar a un án - gel be - llo

Coro

Ay pal - me-ro su - be a la pal - ma y di - le a la pal - me - ri - ta

Solo

i - to, Huan - chi - gua - lón, por a man - te se lo dió

Coro

la pun - ta del pie has - ta el que se a - so - me a la ven - ta - na que su a -

Coro

úl - ti - mo ca - be - llo mor la so - li - ci - ta

Huan-chi-gual - i - to, huan - chi - gua - lón, por a - man - te se lo dió

A menudo se usan versos como estos de la poesía española clásica, pero la yunza del distrito de El Carmen usa con más frecuencia versos del repertorio tradicional de esta comunidad o improvisados. Generalmente, cualquier individuo que quiera puede cantar un verso que siempre es cantado como solo, y el coro responde con el estribillo “huanchigualito, huanchigualón, por amante se le dio”. Versos humorísticos e incluso subidos de tono se usan mucho, tales como:

Anoche me acosté
con una niña bonita
huanchigualito, etc.
Cuando yo me recordé
era tuerta y rocachita
huanchigualito, etc.

Mi mujer ya me dejó
sin haberle dado motivo
huanchigualito, etc.
Por un mes que no comió
no quiso vivir conmigo
huanchigualito, etc.

Mi caballo se me ha muerto
y mi mujer al mismo tiempo
huanchigualito, etc.
Qué mujer ni qué demonio
mi caballo es lo que siento
huanchigualito, etc.

El estilo de improvisación libre de la yunza también en ocasiones hace surgir insultos que raramente están dirigidos de forma intencional a individuos determinados:

Fea tú, fea tu tía
fea toda tu familia
huanchigualito, etc.
Desde el fondo de tu madre
descendió tu figuría
huanchigualito, etc.
En la puerta del infierno
un día parió tu suegra
huanchigualito, etc.
Veinte y cinco alacranes
y en medio una culebra
huanchigualito, etc.

Estos son entonces los tipos de cantos que acompañan el baile de la lenta danza-canción en ronda. Después de que tres, cuatro o más estrofas han sido cantadas, el bastonero grita “¡pleito!” y los músicos cambian el ritmo, marcando el comienzo de la introducción instrumental de la “tumba” –la marinera, resbalosa o festejo que sigue a continuación.

Mientras la guitarra y el cajón dan rienda suelta al vibrante ritmo de la sección “tumba” o pleito, una pareja de hombre y mujer del círculo de bailarines entra al medio de la ronda para bailar una marinera, resbalosa o festejo, según el caso. Aunque la danza pueda ser bailada con elegancia y modestia, la alegría descuidada de las fiestas, mezclada con el consumo de numerosas botellas de cerveza, ron y pisco generalmente exige una coreografía más audaz. Al bailar, el hombre sigue cada movimiento de su compañera con ojos hambrientos, mientras ella lo incita con sensual provocación, sin ruborizarse por las risas y gritos de la audiencia. Algunas veces una atmósfera de competencia entre la pareja los azuza a elevar el nivel de agresividad sexual en sus movimientos hasta que uno de la pareja, con vergüenza de

continuar, se retira. El festejo se baila en estilo libre, y solamente se siguen las pautas más generales de la marinera y la resbalosa, ya que los bailarines están más ocupados en entretener a la concurrencia con sus propias improvisaciones del baile.

Las canciones que acompañan son cantadas por los guitarristas y si se trata de un festejo, generalmente incluye coros de respuesta entonados por los participantes. Las letras de las canciones en la parte de la tumba varían y van desde modestas canciones tradicionales de amoríos hasta las más sensuales y crudas.

Al terminar la “tumba” ambos bailarines deben dar hachazos al árbol y, según un informante de Cañete, deben hacerlo al compás de la música. Solamente un festejo completo, marinera o resbalosa se toca durante cada parte del “pleito”. Después prosigue otro baile de ronda con varias estrofas más de versos de huanchigualito, seguidos por otra “tumba” con la que una nueva pareja de bailarines entra al ruedo. Y así el baile continúa hasta que alguien de la pareja derriba el árbol de un hachazo. En ese momento los niños corren a las ramas del árbol para recoger la fruta, los panes y demás parafernalia atada.

Aunque podemos estar seguros de que la yunza es una danza peruana muy antigua, no hay referencias conocidas de la yunza en la temprana literatura. La descripción de Ruschenberge de la procesión de negros del domingo de la infraoctava del Corpus durante las primeras décadas del siglo XIX menciona un baile que solo guarda ciertas similitudes con la yunza. Aquí, algunos de los negros cargan tubos o palos de percusión (*stamping poles*) decorados de los que “cuelgan pedazos de metal, cintas y papel crepé, alrededor del cual una media docena circula en un baile lento y mientras avanzan, chillando con los más disonantes tonos, golpean el palo contra el suelo”¹². Existen variantes de la yunza a lo largo de la costa y de la sierra del Perú, así como danzas similares en otras partes del mundo, siendo quizás las más conocidas las danzas europeas del Palo de Mayo (*maypole*). Sachs puntualiza que en el noreste africano y en toda Europa, en lugar de hundir el palo en la tierra utilizan un árbol vivo como el que se usa en la yunza. Dicho árbol es santificado como centro de fertilidad para bailar a su alrededor. Sachs continúa diciendo que a la danza del árbol se le suele asignar un contenido sexual, el cual aparece con más claridad en los festivales de primavera de las culturas predecesoras de las culturas chinas del sureste asiático, en las danzas de los Itogapuk del Amazonas y en el Tsaloa de los Yapura en las que los hombres y mujeres bailan en parejas y las mujeres son raptadas por los hombres¹³. Muy posiblemente el baile de la yunza fue alguna vez considerado como influyente en la fertilidad sexual y el árbol cargado con frutos y útiles como señal de abundancia de alimento y prosperidad; o pudo haber tenido significados aún más profundos, aunque tales connotaciones no aparecen en la costa del Perú contemporáneo y la función de la yunza es esencialmente proporcionar diversión.

En el valle de Ica, los meses de octubre y noviembre señalan el tiempo para la cosecha de sandías, también un tiempo para el baile y la celebración. “Macamaca” es el nombre que reciben los campos donde siembran sandías y otros tipos de melones y también las fiestas que acompañan la cosecha. Numerosas canciones existieron también para la siembra, cosecha y venta de sandías. El día en que se recogían las sandías que ya estaban suficientemente maduras, los dueños de las macamacas traían invitados a sus casas para comer melones, celebrar y bailar con el acompañamiento de canciones específicas para tal ocasión. Los ancianos apenas recuerdan los festivales tradicionales en que se celebraba la macamaca, y la descripción de los eventos proporcionada por Juan Donaire Vizarreta en su *Campaña iqueña*¹⁴ está entre las pocas que documentan esta casi olvidada tradición.

La obra de algunos cronistas sugiere que “macamaca” es un término indígena pre-hispánico. Antonio de la Calancha en su *Crónica moralizada* escribe que los indígenas usaban la palabra para referirse a las pequeñas parcelas de tierra en las que se cultivaba cualquier tipo de cultivo alimenticio y no solamente sandías. Santa Cruz, presentando un aporte afroperuano a la etimología, señala que *mákamáka* fue un elemento de la sociedad secreta Abakuá de Nigeria.¹⁵

En cualquiera caso, cuando los esclavos negros fueron traídos al valle de Ica, la fiesta de la macamaca fue, si no iniciada, al menos poderosamente influida por ellos y se convirtió en parte de su tradición cultural, como demuestran los versos siguientes¹⁶:

¿Jesú a rónde va
el negrito parapantá?
A comer sandilla
con su Francisquilla.

Que comas, que goces más
y que no vuelva pá ca
porque si no verás
el negrito parapantá.

En Ica Francisquilla
tierra de ma ma la má
abunda la sandilla
como tu parapantá.

Versos similares de un pregón o canción de vendedores callejeros caracterizan al esclavo negro que vende melones:

¿Jesú a rónde va
el negrito parapantá?
A comer sandilla
con su Francisquilla.

Sandilla, sandilla vendo
a ver quién quiere comprá
son buenas, son de Ica
propia de mi parapantá.

Cómprame señorcito
para mi tranquilidad
si no mi patroncito
castiga al parapantá.

Ya se va, ya se va
el negrito parapantá
ya se va, ya se va
el negrito parapantá.

No solamente se retrata al hombre negro en estas letras sino que se usan de buena gana las inflexiones y alteraciones en el orden de palabras del habla negra, tales como “negrito parapantá”, que Donaire Vizarreta nos dice que significan “negrito para espantar”. La sandía (*citrullus vulgaris*) es originaria del África, de donde pasó a Asia occidental y a Europa, siendo introducida al Perú por los españoles durante la conquista. Quizás por esta razón los negros tuvieron un interés especial en la macamaca, posible reminiscencia de los festivales de la cosecha de la sandía que alguna vez disfrutaron en África.

La pantomima de moros y cristianos fue otra danza eventualmente absorbida del folklore español a la tradición negra. Esta danza, que representa los combates a espada de los moros mahometanos con los cristianos, se hizo muy conocida en Europa occidental durante el siglo XV, apareciendo en Francia como la *moresque* y en Inglaterra como el baile *morris*. Los moros y cristianos también gozaron de popularidad en América Latina, donde los españoles a menudo necesitaron a los negros para representar la parte de los moros, capitalizando su color oscuro y antecedentes “paganos” para brindar una representación más realista. A medida que la danza fue perdiendo popularidad entre las clases altas, los negros continuaron

presentándola por ellos mismos, haciendo las partes ambos de los cristianos y de los moros.

La influencia que esta histórica danza ha tenido en el folklore hispano americano es evidente por las numerosas variantes locales que existen o existieron: por ejemplo, en lugar de la historia de moros y cristianos se pueden encontrar otros tipos de batallas coreográficas, tales como las guerras de independencia o el combate entre las legiones del arcángel Miguel y las de Lucifer. En el Perú, los moros y cristianos fueron todavía presentados en Cañete y Chíncha hasta las primeras décadas del siglo XX pero hoy en día es muy raro encontrarlos.

En el Perú del siglo XIX los principales actores-danzantes de esta pantomima fueron los negros aguadores, quienes acarreaban agua como profesión, cuyas presentaciones eran tan poco convencionales que la población blanca relegó completamente en ellos esta forma musical. Fuentes nos cuenta que se erigían dos plataformas en la calle cercana a la iglesia, una representando el campo de los moros con su rey y otra con los cristianos y su respectiva majestad. Embajadores a caballo iban de un campo a otro y transmitían divertidos recitados en el “impropio” lenguaje de los plebeyos. Alrededor de las plataformas había muchos espectadores que se dedicaban a beber los licores de los puestos de venta cercanos¹⁷. El famoso pintor mulato Pancho Fierro fue también testigo de tales presentaciones y nos dejó una acuarela que Ricardo Palma fechó como de 1830. El mismo Palma escribió un comentario de la ceremonia que, gracias a las investigaciones de Marcel Bataillon, puede ser reproducido aquí:¹⁸

Particularmente en mayo, por la fiesta de la Cruz, se presentaba la farsa de moros y cristianos. Ambos grupos cubrían sus rostros con un fino y blanco velo tejido. La farsa incluía representaciones de batallas y torneos. Los participantes, en un rítmico estilo especial de canto, recitaban versos como estos:

Oye, Rey de las Españas
yo soy tan fiero enemigo
abrázate bien conmigo
y hoy te masco las entrañas.
A lo que el heraldo del rey cristiano responde:
Cállate, moro atrevido
y guarda al punto la espada
vé que se halla entre nosotros
el de la cruz colorada.
Al final, los moros, conquistados en combate, cantan esta canción:
Ya somos cristianos
ya somos amigos
ya todos tenemos
la agua del bautismo. Esta farsa duraba usualmente un par de horas e incluía bailes moriscos y tonadillas.

Carlos Prince menciona también a los moros y cristianos en su *Lima antigua* de 1890, reafirmando que los actores principales eran negros, tanto esclavos como libres, vestidos lujosamente a expensas de sus dueños y de las personas para las que trabajaban. Él dice que los “extraños movimientos de sus cuerpos” y el lenguaje vulgar eran la causa de que mucho de la forma se hubiera perdido. “Desde entonces, esta fiesta ha decaído considerablemente”, añade “e incluso cuando se presentó en los últimos tiempos, carecía de su esplendor original”.¹⁹ Parece ser que los moros y cristianos pudieron haber desaparecido realmente del Perú costero ya que solamente los ancianos en las áreas rurales recordaban haberlos visto alguna vez.

También de probable origen español, pero con fuertes influencias negras, es el baile de machete, del que se dice fue bailado por los afroperuanos hasta fines del XIX. Se sabe muy poco de esta danza que puede haber derivado del baile de espada español, uno de los muchos bailes de espadas que se encuentran en el mundo. Un baile de machete fue presentado a mediados de los 50s por el grupo afroperuano Pancho Fierro, basándose en fragmentos de una canción de Chíncha recordada por Porfirio Vásquez. Utilizaba

un ritmo de compás irregular, posiblemente 7/8, que era tocado con el choque de dos machetes²⁰. Desde entonces, numerosos grupos afroperuanos de escenario han inventado sus propias coreografías para el baile que van desde lo tradicional al “folklore” popular moderno.

Durante la colonia e inicios de la república los vendedores callejeros tuvieron un importante papel en el comercio de los centros urbanos. Cada tipo de vendedor pasaba por las calles a determinadas horas cantando su característico pregón para anunciar su producto. Pablo Patrón en su *Lima antigua* nos cuenta que eran tan puntuales para empezar sus pregones que uno podía determinar la hora del día por ellos.²¹ Aunque los pregones eran cantados tanto por indios y mestizos como por vendedores negros, ciertos cantos eran propios del estilo afroperuano, como el pregón del vendedor de sandías mencionado anteriormente y el del vendedor de tamales que se transcribe en el Apéndice. Como es de suponer, muchos artistas modernos han compuesto elaboradas nuevas canciones populares sobre el tema del vendedor callejero y las han presentado como ejemplos de pregones en conciertos folklóricos.

El vals criollo es la forma de música nacional más popular entre todas las razas y clases sociales del Perú costeño de hoy, y la forma de canción-baile dominante en las jaranas y fiestas criollas. Aunque tiene sus raíces en el vals vienés, el vals criollo guarda poca semejanza con su aristocrático progenitor ya que ha asumido sus propias características nacionales, muchas de las cuales pueden ser atribuidas a la influencia negra. Ya hacia mediados del siglo XIX el vals se diferenciaba considerablemente del vals europeo, hecho que fue descubierto por el viajero francés De Sartiges, cuyos intentos por bailar el vals al estilo europeo con una dama peruana de Arequipa fueron tanto cómicos como imposibles. Él describió la versión peruana como “muy lenta, con muchas contorsiones, enriquecida con todo tipo de movimiento de brazos y hombros”.²² La coreografía del vals criollo es esencialmente la misma hoy en día: lentos y cortos pasos con un considerable movimiento rítmico de las caderas y los hombros. La melodía del canto generalmente tiene un considerable interés rítmico, abundante en acentos fuera del tiempo, anticipaciones y golpes retardados con el ocasional uso del rubato. En años recientes, el acompañamiento instrumental tradicional de dos guitarras se ha enriquecido con el agregado de otro elemento afroperuano, el cajón. Aunque el vals debe ahora competir en popularidad con los ritmos caribeños importados como la salsa, la guaracha y la cumbia, es todavía el rey de las fiestas criollas.

Capítulo XIII

Vino nuevo en odres viejos: Los elementos de la aculturación musical

Siempre que dos o más culturas deben existir juntas, ya sea por la fuerza o por libre albedrío, se van influenciando la una a la otra de forma gradual e inevitable. Mucho se ha escrito acerca de las relativas influencias entre las culturas europeas y africanas en el Perú. Sin embargo, desafortunadamente, como hemos visto, muchos escritores insisten en acercarse a la problemática desde un firme punto de vista “africanista” o “europeísta” sin que ninguno de ellos presente un cuadro equilibrado del desarrollo musical afroperuano. El proceso de aculturación es demasiado complejo como para que nos permita definir en cada instancia cuáles elementos de la cultura afroperuana se originaron en África o en Europa, o si fueron inventados de manera independiente en el Nuevo Mundo. A pesar de estos planteamientos y como una prueba final de la validez de las teorías sobre la aculturación en la música peruana presentadas en la introducción, este capítulo presentará una comparación intercultural de aquellos elementos de la música en las culturas africanas, europeas e indígenas que se manifestaron en “innumerables combinaciones y permutaciones” e investigará los factores que ayudaron a mantener la cultura africana o que propiciaron la aculturación, para que así podamos comprender las fuerzas involucradas en el desarrollo de esta cultura musical del Nuevo Mundo.

A pesar de las influencias del contacto cultural entre españoles e indígenas y de los muchos elementos que actuaron en contra de la preservación de la organización social africana, los negros fueron capaces de encontrar cierta forma de unidad cultural. Durante la época del comercio de esclavos, muchos negros desarrollaron probablemente una dualidad de identidad cultural ya que el vínculo con su pasado africano tuvo que ser reforzado con las llegadas sucesivas de negros bozales del África. La fuerza del ancestro africano estuvo sujeta a continuas variaciones en intensidad producidas por los cambios sociales y culturales del Perú que afectaron las actitudes y el comportamiento de los negros. Sin embargo, el hombre negro no perdió nunca su identidad sino que más bien adoptó elementos de las culturas del entorno, reinterpretándolos de manera que tuvieran significado para él. No podemos estar seguros de cómo las diferentes músicas afroperuanas podrían haber sido sin la esclavitud, pero, al menos en parte, el hombre negro adoptó muchos elementos de la música europea no debido a la esclavitud sino a pesar de ella.

La iglesia mostró una apatía general hacia la condición de los negros. En los centros de esclavos en África, los negros fueron bautizados por la fuerza en una ceremonia que no solo no entendían sino que los aterrorizaba. La mayoría de las veces, la iglesia mostró intolerancia con ellos, particularmente con los del área musulmana. En el Nuevo Mundo los amos mostraron también una falta de interés respecto a los asuntos espirituales, creyendo que el hombre negro era demasiado inferior para recibir la comunión y que la prédica cristiana solamente daría confianza al bozal y lo haría ingobernable. Los académicos han expresado puntos de vista conflictivos respecto al grado en que los negros aceptaron el catolicismo. Probablemente los bozales recién llegados del África no fueron capaces de aceptar el catolicismo en su

totalidad. La amplitud de las creencias católicas les dio oportunidades para poder retener más aspectos de la religión africana de lo que fue posible para los negros que vivían en las colonias inglesas protestantes. La parafernalia extra-bíblica de la tradición católica con su adoración de santos y vírgenes y el denso ritual de cruces y aguas benditas frecuentemente se convirtió en una reinterpretación del panteón africano de dioses y fetiches rituales. Magia, brujas, revelaciones, apariciones y maldiciones jugaron un papel importante y fueron comunes a las creencias folklóricas de europeos, indígenas y africanos, con la salvedad de que para los negros e indios no cristianizados las creencias populares y el culto de élite estaban más entrelazados y había muy poca distinción entre lo sagrado y lo profano. Radiguet menciona que en Lima algunos esclavos que habían estado en contacto con el Islam en África todavía siguieron conservando elementos de esta religión hasta mediados del siglo XIX¹.

El racismo alentó y disuadió a un tiempo la aculturación. En cierto modo, los esclavos fueron aislados socialmente, lo cual produjo una conciencia de clase y una cultura étnica de “clase baja” en la que se compartían recuerdos, posiciones sociales comunes y metas, dándoles un sentido de unidad social. Puede que las cofradías, organizadas según los orígenes nacionales hasta fecha tan tardía como la década de 1840, tuvieran por un tiempo una función paralela a la de las sociedades secretas africanas. Aunque supervisadas por la iglesia, las cofradías dieron oportunidad para que practicaran secretamente algunos de sus ritos. Como mencionamos antes, la iglesia y el estado también encontraron en las cofradías una fuente de talento musical. El uso de esclavos africanos como músicos en ceremonias públicas ayudó tanto a mantener como a cambiar la cultura africana. Los negros debieron haber tenido un sentimiento de unidad y valía en las funciones para las que eran solicitados y aunque muchos españoles del Perú puedan haber criticado su música, otros la toleraban e incluso estimulaban, lo que ayudó a preservar la idiosincracia afro.

Aunque en África hay una gran variedad de culturas, existe una homogeneidad en cuanto a cierta similitud de ideas y virtudes, organización social y visión del mundo que fue la base para la unidad en el Nuevo Mundo². Una revisión de la rica variedad de culturas musicales en el África subsahariana puede mostrar paralelismos en estilo y estructura, paralelismos que dieron a los esclavos de diferentes naciones un denominador musical común con el que desarrollar la nueva música afroperuana. Más adelante en este capítulo trataremos algunas de estas características en nuestro análisis de las dinámicas del sincretismo musical afroperuano.

Aunque muchos factores ayudaron a los esclavos a conservar elementos de sus ancestros africanos, otros alentaron la aculturación. El esclavo africano, desarraigado de su tierra natal y llevado por la fuerza a un ambiente extraño, encontró pronto que el cordón umbilical que lo unía con su pasado había sido roto. Las estructuras sociales, familiares y políticas que conoció fueron destruidas y en su lugar se impusieron otras nuevas que incluían esclavitud y racismo. Los africanos debieron haberse aferrado tenazmente a todas sus tradiciones y creencias tanto como les fue posible en un primer momento. Pero a medida que los años y las generaciones pasaban, muchas de estas tradiciones fueron perdiendo su significado ya que estaban fuera de contexto y ya no reflejaban su realidad.

Los intentos de una unidad cultural entre los negros fueron obstaculizados por la animosidad que existió entre los esclavos de diferentes naciones. Juan Esquivel Triana, escribiendo en 1634, argüía que la única razón por la que la población de color no había tomado el control de la Colonia era debido al odio que los esclavos de diferentes tribus sentían entre sí³. No obstante, aunque los esclavos fueron encerrados juntos en callejas y barracas llamados callejones, en los tiempos coloniales hubo pocos barrios al estilo de los guetos o barriadas, donde podían haber tenido más oportunidades de desarrollar una cultura más diferenciada. Bowser escribe⁴:

Yet over the long haul widespread disadvantage did not serve to create cohesiveness among free Afro-Peruvians. In urban areas, where the great majority of the free coloreds were concentrated, even housing

patterns militated against a sense of community. Many free Afro-Peruvians in Lima, for example, were forced to live in the homes of Spaniards, either because of government pressure or because of economic necessity, and others took cheap housing wherever they could find it. As a result, some areas of the capital contained more persons of color than others, but the city had nothing approaching a black ghetto, which might have reinforced a sense of separateness. More important perceptive free persons of color realized that the key to their advancement consisted in their ability to move in the world as Spaniards with dark skins. Spanish culture was therefore the model for most Afro-Peruvians; emphasis on an African past and identification with the slave population was profitless.

(A la larga, las desventajas no sirvieron para crear una cohesión entre los afroperuanos libres. En las áreas urbanas en las que se concentraba la mayor parte de las personas de color que eran libres, incluso los patrones de viviendas iban en contra del sentido de comunidad. Por ejemplo, muchos afroperuanos libres en Lima se vieron forzados a vivir en casas de españoles ya fuera por presiones gubernamentales o por necesidades económicas; otros conseguían alojamientos baratos donde pudieran encontrarlos. Como resultado, algunas áreas de la capital tenían mas personas de color que otras, pero la ciudad no tenía nada que se pareciera a un gueto de negros, lo cual podía haber reforzado el sentido separatista. Y lo que es aún más importante, personas de color libres y perspicaces se dieron cuenta de que la clave para su avance consistía en su habilidad para moverse con sus pieles oscuras en el mundo de los españoles. La cultura española fue de esta manera el modelo para la mayoría de los afroperuanos; el énfasis en un pasado africano y en una identificación con la población esclava era improductiva).

La gente de color de razas mezcladas, como los zambos o mulatos, tuvieron cualquiera de las dos o tres herencias culturales que pudieron seguir: española, afroperuana o indígena. Bowser también señala que a pesar de que los españoles fruncían el ceño frente a la mezcla de razas y discriminaban a sus descendientes, un mulato era considerado de mayor estatus que un negro puro aunque viviera entre esclavos y su ropa, casa, alimentos y calidad de vida permanecieran en la pobreza. En resumen, el emblanquecimiento físico y la adaptación cultural fueron las únicas claves del avance socioeconómico y por lo cual, el hombre negro imitaba al español en un intento por alcanzar un estatus más alto. Un festejo tradicional que todavía se canta ahora refleja bien esta actitud:

Quiérome casá
y no sé con quién.
Cásate con negro mandinga
que eso a ti sí cumbén.

Ese negro café
a mí no me cumbén
la Mandinga mancha la gente
puede mancharme a mí también.

Una versión similar dice:

No me casara con negra
ni aunque el diablo me lleva
porque tienen los ojos blancos
y la bamba colorada.

Esta actitud se encuentra todavía entre unos cuantos afroperuanos que piensan que es mejor casarse con alguien de tez más clara para “mejorar la raza”. Debido posiblemente a que el hombre negro se adaptó más rápidamente a la organización española, al menos durante los primeros años de la colonia, siempre fue considerado superior al indio en la escala de valores colonial. Esto fue en sí mismo un incentivo hacia la hispanización y le dio al hombre negro una pequeña muestra de su propia valía. Por lo tanto, después de la abolición de la esclavitud muchos negros del campo migraron a la ciudad, donde los nuevos cambios económicos y sociales y un mayor contacto con los blancos incentivaron el incremento de la aculturación, particularmente entre los jóvenes, quienes, característicamente, querían ser más modernos.

No fue sino hasta el siglo XVII que la población negra aumentó lo suficiente en relación con los españoles como para hacer la cultura africana más prominente de lo que luego sería en siglos posteriores. A medida que los negros se integraban más dentro de la sociedad colonial, la mezcla y los matrimonios entre diferentes razas fue aumentando, especialmente entre los grupos con ingresos económicos más bajos después de la abolición de la esclavitud. Por lo mismo, este hecho provocó el fracaso de la cultura africana. Más aún, en años posteriores el número de negros puros declinó en proporción al de otras razas. Más y más españoles y otros europeos inmigraron al Perú y un gran número de indígenas de la Sierra se instalaron en la Costa.

Los culís chinos ya eran numerosos hacia las primeras décadas del siglo XVII. Camille Pradier-Fodere escribiendo en 1897 señaló que entre 1850 y 1874 no había habido inmigración de mujeres chinas al Perú, por lo que la mezcla racial entre chinos y negros fue común en aquella época⁵. El desequilibrio de la población se complicó aun más por el alto índice de mortalidad entre los negros. Un propietario de una hacienda notó en 1835 que muchos de los negros morían antes de llegar a los doce años de edad y que muchas mujeres abortaban a sus criaturas⁶. Este hecho, unido a las pérdidas causadas por la guerra de la independencia y la guerra del Pacífico, redujo drásticamente la población negra. Las estadísticas de población durante el periodo colonial en particular prueban ser a menudo irreales e inconsistentes. Bowser⁷, basando sus resultados en las fuentes más confiables, ha estimado que entre 1593 y 1640 casi la mitad de la población de Lima era negra. En 1640 había alrededor de 20 mil negros en Lima y probablemente 30 mil en la colonia. Sin embargo, la estadística de 1792 solamente señala un porcentaje de población negra del 7.5% y en el censo de 1876 sólo un 1.94%. Según Távara, en 1854, el año de la abolición de la esclavitud, hubo 22 mil negros en el Perú. El último censo del gobierno que incluyó distinciones de raza fue el de 1940 y solamente el 0.47% (29,054 afroperuanos de un total de 7'023,111) de la población eran negros⁸.

Fue particularmente durante el siglo XIX cuando la población de negros en el Perú no fue comparable en número con la del Caribe o Brasil, lo cual explica en parte las relativas diferencias en sus patrones de aculturación. Morse señaló que el 95% de los negros y mulatos en América Central en 1950 estaban en las Antillas, mientras que el 76% de los negros y mulatos en América del Sur en ese año se hallaban en Brasil. Esto significa que de los 33 millones de negros y mulatos en América Latina en 1950, 27 millones se localizaban en las Antillas y Brasil⁹. Además, la independencia del Perú no destruyó el contacto con los blancos como sucedió en otros países como Haití. También debe tenerse en cuenta la gran población indígena en el Perú, que tuvo cierta influencia en la cultura negra; por el contrario, el elemento indígena prácticamente desapareció en Cuba por lo que es casi imposible discernir su influencia en la música cubana¹⁰.

La influencia de lo indígena en la cultura afroperuana es particularmente notable en la costa norte del Perú, donde la población nativa era más densa que en Lima. En 1604 la ciudad de Trujillo tenía 1,073 negros, 1,021 españoles y 1,094 indios¹¹, mientras que Lima, según el censo de la Iglesia de 1636, tenía 14,481 negros y mulatos, 11,135 españoles y mestizos, y solamente 1,426 indios. Como hemos mencionado ya en los capítulos previos, la influencia india en la música negra es mucho más evidente en el norte del Perú que en Lima. Indios y “cholos” frecuentaban las ceremonias negras y en una de las primeras menciones que se hace de la zamba-landó aparece descrita como bailada por cholos¹².

Los sentimientos nacionalistas catalizados por la abolición de la esclavitud, las guerras de independencia y la guerra del Pacífico con Chile afectaron también a la cultura negra. El ejército libertador argentino de San Martín incluyó soldados negros y esta presencia debió haber dado a los negros peruanos un cierto sentido de orgullo y valía. Después de la independencia, el criollismo —como expresión de una cultura nacional distinta— actuó como una fuerza cohesionadora para unificar culturalmente a los negros con las otras razas del Perú.

Aunque la Iglesia en el Perú colonial no ejerció toda la influencia de la que pudo haber sido capaz, las órdenes eclesiásticas, en particular los jesuitas, consiguieron hacer proselitismo entre los negros y ejercieron su influencia para que asistieran a misas y aprendieran el catecismo. Los jesuitas del colegio de San Pablo en Lima incluso estudiaron lenguas africanas con el propósito de catequizar a los esclavos en sus lenguas nativas. De la misma manera y como caso extremo, la Inquisición representó un formidable instrumento de persuasión para acogerse a la doctrina de la iglesia católica. Se debe recordar que no todos los esclavos practicaban una religión puramente totémica basada en el culto a los ancestros de sus pueblos, ya que muchas de las naciones africanas de las que los esclavos habían sido extraídos se habían ya acercado al Islam, el cual es afín al cristianismo en algunos aspectos. Debido a que gran número de esclavos nacieron como criollos en el Nuevo Mundo bajo la influencia del catolicismo, la población negra fue progresivamente adoptando mucho más de la religión cristiana. Ya por 1651 un anónimo esclavo angoleño pintó al “Señor de los Milagros” en su cofradía, una imagen del Cristo crucificado que no solo se convertiría en el centro de la procesión más importante de los negros católicos sino del pueblo de Lima como un todo, pueblo que ha celebrado esta procesión anual durante siglos. San Martín de Porres, un santo católico conocido en todo el mundo, fue un hermano mulato de la orden de los dominicos en el siglo XVI.

Aunque los negros, especialmente los de las cofradías, fueron usados en las procesiones en las que los españoles les daban libertad para bailar sus propias danzas exóticas con el fin de añadir color a los espectáculos festivos, con frecuencia oímos hablar de negros hispanizados que eran utilizados para enseñar e interpretar música europea. Ya desde el siglo XVI leemos acerca de mulatos enseñando en escuelas de música, músicos negros en bandas militares y en el colegio de San Pablo, y bailes en las haciendas acompañados por instrumentistas negros. En el siglo XVIII los mulatos enseñaban a otros negros las gracias del minuet, y actores negros actuaban en comedias españolas. La mayor parte de las referencias a danzas puramente africanas describen las actividades musicales de esclavos recientemente llegados del África. Quizás algunos casos de las primeras presentaciones afroperuanas de danzas aristocráticas no fueron sino meras representaciones musicales satíricas, pero es cierto que no se trataba de ninguna broma el utilizar profesores negros para enseñar los bailes europeos tanto a blancos como a negros.

Finalmente, de la misma manera en que la homogeneidad de estilos musicales en el África negra ayudó a mantener muchos de los elementos de la cultura musical africana en el Nuevo Mundo, ciertos paralelismos entre la música europea y la africana facilitaron el sincretismo de estas dos tradiciones para la formación de la música afroperuana. Hasta muy recientemente, la mayoría de los académicos ha enfatizado las diferencias entre la música africana y la europea, contruyendo a menudo estas distinciones en su interminable búsqueda por los orígenes. Como lo presentamos a continuación, sin embargo, las culturas musicales africanas y europeas comparten muchas características que promovieron asimilaciones. Más aún, no solamente la influencia islámica de África del norte llegó hasta las culturas de muchos de los pueblos del África negra occidental sino también a aquellos de Europa del sur. También España y Portugal ya habían entrado en contacto con África desde tiempos precolombinos y los africanos pudieron haber tenido una considerable influencia en la música de la península ibérica antes de la conquista.

Habiendo examinado varios factores que animaron la continuidad o el cambio en el desarrollo de la cultura afroperuana, a continuación haremos unas breves comparaciones interculturales de los elementos de las músicas europeas, africanas y afroperuanas con el propósito de tener una mejor comprensión de las dinámicas del sincretismo. Alan Waterman ha notado que la tercera parte del Viejo Mundo, incluyendo África, Europa y por extensión las Américas, es musicalmente homogénea en su uso de la escala y armonía diatónicas¹³. La polifonía no está fuera de lo común en la música vocal de muchos pueblos africanos, como se evidencia en la armonía incidental que se forma como resultado de la sobre imposición de primera voz y coros en el canto antifonal y en el canto a la manera del “organum” en terceras paralelas, cuartas y otros intervalos en algunas sociedades africanas. La polifonía vocal de naturaleza más compleja y contrapuntística también ha sido hallada en algunas culturas del África del sur¹⁴, pero no se conoce

armonía alguna en la música tradicional africana que se aproxime a la complejidad de la música clásica europea, y las modulaciones de una tonalidad a otra son prácticamente desconocidas¹⁵.

Aunque familiarizado con armonías de dos, tres y cuatro voces, el esclavo africano adoptó fácilmente las simples armonías de la música folk española e incorporó eventualmente las relaciones funcionales fundamentales del sistema armónico europeo. Así, la música afroperuana tiende hacia armonías simples de tónica y dominante, siendo las modulaciones del tono menor al relativo mayor las progresiones armónicas de más colorido, con la excepción de canciones comerciales recientemente compuestas en las que quizás se utilicen armonías más complejas. En resumen, aunque los negros adoptaron el sistema funcional armónico de Europa occidental, no explotaron este nuevo recurso musical tanto como pudieron haberlo hecho: las armonías se mantuvieron simples y básicas y el interés musical se consiguió por otros medios.

La estructura melódica de la canción africana guarda algunas diferencias y algunas similitudes con la de la música europea. Más que estar basadas en el concepto abstracto europeo de las escalas musicales, las melodías africanas se basan en el uso controlado de secuencias de intervalos seleccionados que reflejan procesos melódicos, y los cantores están más al tanto de las series tonales de las melodías que de las escalas musicales por sí mismas¹⁶. Además, muchas lenguas africanas tienen una estructuración tonal que influencia fuertemente la dirección de las melodías. Aunque los músicos africanos tengan un concepto diferente de la estructura melódica, tanto sus secuencias melódicas como la escala europea están basadas en intervalos diatónicos, un parecido que potenció aun más el sincretismo. Waterman ha señalado que aunque la escala diatónica aparece esporádicamente en diversos lugares, como en China, solo en Occidente (África y Europa) ha sido usada como base del desarrollo musical¹⁷.

Es frecuente encontrar en la canción africana repeticiones de la misma frase melódica y del texto; las frases son generalmente cortas y simples, con una tendencia a descender. Las canciones afroperuanas suelen emplear la estructura melódica europea de frases equilibradas de dos o cuatro compases, aunque frases más cortas características de la herencia africana están presentes en las secciones antifonales de festejos y landós. Como es típico de la flexibilidad africana para las formas musicales, en la música afroperuana existe un repertorio de melodías que puede ser alterado o sustituido; también, nuevas melodías son improvisadas según las necesidades del intérprete. Como se mencionó anteriormente, a veces también se encuentran influencias de la música indígena en las melodías negras, influencias que se hacen evidentes en ciertos tipos de giros melódicos y cadencias, y ocasionalmente en el uso de la escala pentatónica.

Proverbios, anécdotas, humor e ingenio se encuentran con frecuencia tanto en la canción africana como en las artes habladas¹⁸, y pueden ser usados como un medio para difundir comentarios y críticas o para dar rienda suelta a la agresión, funcionando de hecho como un mecanismo para el control social. La sátira, la indirecta, el doble sentido o las paradojas en letras de canciones y poemas proporcionaron un marco para que el lenguaje permisivo evadiera la censura. Levine observó que los negros de Norteamérica se cantaban frecuentemente canciones los unos y otros que eran incomprensibles para los oyentes blancos, y sus cuentos frecuentemente usaban la música como un mecanismo para evitar a los blancos. El circunloquio y el hablar con indirectas en las canciones afroamericanas fue usado no simplemente para evitar la censura sino también porque los negros encontraron en su uso un reto que estéticamente era placentero y estaba lleno de humor. A estas estrategias utilizadas en el folklore se les puede seguir la huella hasta las tradiciones africanas, aunque ciertamente puedan tener también sus propias analogías en las prácticas folklóricas de los euroamericanos¹⁹. La sátira y el sarcasmo también pueden hallarse en algunas letras de canciones afroperuanas, como en el panalivio en el que un peón negro llama a sus compañeros para ir a los campos “con amor a trabajar”, para luego continuar en el siguiente verso “ahí viene mi caporal con su chicote en la mano”. En otro panalivio, el temprano e irónico canto afroperuano: “Me fui de la hacienda para ser jockey”. Aunque estos elementos son comunes en la literatura y la canción folklórica europea, el negro peruano desarrolló estas sutilezas con maestría dentro de las estructuras de la lengua española.

Además de las sílabas aparentemente sin sentido que se encuentran a veces en las letras afroperuanas, a menudo se encuentran, especialmente en los antiguos festejos, versos poéticos e incluso estrofas completas que parecen estar fuera de contexto o que son completamente incomprensibles. Esto puede ser atribuido parcialmente a la práctica tradicional afroperuana de sustituir, alterar o improvisar versos y al uso de coros de repertorio y fugas. Muchos de estos textos que aparentemente no tienen sentido pueden ser referencias indirectas o comentarios sobre hechos históricos, gente o lugares que pueden o no haber sido olvidados en el presente. Quizás otras letras, coros y fugas fueron ejemplos del uso de la indirecta, la metáfora y el circunloquio para dar a las letras de canciones significados esotéricos conocidos solamente por los negros, significados que en su mayoría parecen haberse perdido. Cualquiera que pueda haber sido el significado original de estas letras, parece que hoy en día son usadas más por la capacidad rítmica de sus sílabas que por la comunicación verbal.

No se conoce melodías o letras completas que hayan sobrevivido de las canciones que los esclavos trajeron desde el África al Perú. Sin embargo, como señalaremos más adelante, esto no significa que se hayan perdido todos los aspectos de la tradición vocal africana. Unas pocas letras de canciones afroperuanas incluyen algunas palabras extranjeras que algunos piensan que son de origen africano, pero muy pocas de ellas han sido identificadas como pertenecientes a una determinada lengua africana. Posiblemente muchas de estas palabras y frases sean meramente un pidgin español, o quizás una terminología secreta establecida en el Nuevo Mundo. Se sabe de algunos modernos arreglistas de canciones que inventaron palabras que sonaban “africanas” para añadir africanismo a sus creaciones. Con excepción de estas interpolaciones incidentales y el ocasional préstamo de versos de la liturgia en latín, las canciones afroperuanas son cantadas en español, con algunos textos tomados de la poesía española tradicional o de la zarzuela, otros de los versos tradicionales criollos o afroperuanos y otros recién compuestos o improvisados. Quizás el elemento más obvio de las letras afroperuanas sea el modo en que muchos intérpretes negros articulan las palabras, con una tendencia a “comerse” las sílabas cuando hablan o cantan.

El tema de los textos varía considerablemente y puede incluir asuntos festivos de nacionalismo, amor y cortejo, la vida cotidiana bajo severos o benevolentes amos o los comentarios de eventos significativos. Existen muchos textos humorísticos, con frecuencia de subido tono sexual implícito o explícito. Es particularmente en las canciones con fuerte influencia española o indígena donde abundan los asuntos amorosos o la fatalidad y la angustia, tales como la historia del amante que sufre porque su pobreza le impidió ganar el amor y la atención de la única mujer a la que siempre amará y por lo que debe reconciliarse consigo mismo para llevar una vida miserable o prepararse para la muerte.

Las formas clásicas de la poesía española como la copla, la cuarteta, la redondilla y la décima están rigurosamente unidas a las letras de algunos géneros musicales, mientras que otros géneros pueden emplear una estructura poética más formal o libre en el texto. La mayoría de los géneros permiten una considerable flexibilidad en materia de texto e improvisación, lo cual se hace evidente en las variaciones que se pueden encontrar entre dos versiones de la misma canción y en el constante intercambio de texto y música entre géneros, como sucede en el préstamo de fragmentos de texto y melodía de un festejo para una resbalosa, o la adaptación de una letra de huayno para un canto del hatajo de negritos. Levine observó una situación similar en la música de los negros en los Estados Unidos²⁰:

...spirituals both during and after slavery were the product of an improvisational communal consciousness. They were not, as some observers thought, totally new creations, but were forged out of many pre-existing bits of old songs mixed together with snatches of new tunes and lyrics and fit into a fairly traditional but never wholly static metrical pattern.

...Identical or slightly varied stanzas appear in song after song; identical tunes are made to accommodate completely different sets of lyrics; the same song appears in different collections in widely varied forms. In 1845 a traveler observed that the only permanent elements in Negro song were the music and the chorus. “The blacks themselves leave out old stanzas, and introduce new ones at pleasure.”...

Another observer noted in 1870 that during a single religious meeting the freedmen would often sing the

words of one spiritual to several different tunes, and then take a tune that particularly pleased then and fit the words of several different songs to it.

(...las canciones negras espirituales, antes y después de la esclavitud, fueron producto de una conciencia improvisatoria comunal. No fueron, como algunos observadores pensaron, completamente nuevas creaciones, sino que fueron forjados a partir de muchos fragmentos pre-existentes de antiguas canciones mezclados con apropiaciones de nuevas tonadas y letras acomodadas dentro de un patrón métrico más o menos tradicional, aunque nunca completamente estático.

... Estrofas idénticas o ligeramente diferentes aparecen en canción tras canción; tonadas idénticas están hechas para acomodar completamente diferentes letras; la misma canción aparece en diferentes colecciones de muy diversas formas. En 1845 un viajero observó que los únicos elementos permanentes en la canción negra eran la música y el coro. “Los mismos negros eliminan viejas estrofas e introducen nuevas a su gusto”... Otro observador da cuenta en 1870 de que durante un solo acto religioso los libertos a menudo cantaban la letra de un espiritual negro en diferentes melodías, para después tomar una melodía que les gustara especialmente y ajustar a ella las letras de diferentes canciones).

De especial interés es la manera en que los negros, no solamente los del Perú sino también los de otras partes del Nuevo Mundo, alteraron las letras de las canciones para acomodar las melodías. Describiendo las canciones de los negros de Florida en la década de 1830²¹, Levine señala:

The singers paid little attention to rhyme or even to the number of syllables in a line: “they condensed four or five [syllables] into one foot, or stretched out one to occupy the space that should have been filled with four or five; yet they never spoil the tune. This elasticity of form is peculiar to Negro song”.

(Los cantores prestan poca atención a la rima e incluso al número de sílabas de un verso: “ellos comprimieron cuatro o cinco sílabas en un pie, o alargaron una para ocupar el espacio que pudieron haber llenado con cuatro o cinco; y aún así nunca estropearon una canción. Esta elasticidad en la forma es peculiar de la canción Negra”).

En su *Music of Africa*, Nketia trata de una relación parecida entre frases verbales y frases musicales en la canción africana²²:

The internal divisions that mark off the musical phrases with a song tend to correspond closely to grammatical units of structure. That is, a musical phrase may be coterminous with a sentence, a clause, a phrase, or even a word that functions as a complete utterance.

Such grammatical units of structure do not have to be the same length; however, where a song is in strict rhythm, a number of adjustments are made in the length of the verbal units to achieve symmetry and balance. For example, where the verbal text of a musical phrase is shorter than the basic time span, it may be followed by a phrase which makes up for this. It may also be extended by means of a nonsense syllable or a number of such syllables, or a vowel which can be prolonged to the required duration. Alternatively, it can be preceded or followed by a rest which makes up the required length. Conversely, where a verbal text is longer than the basic time span, the preceding unit or the next one must be proportionately reduced to achieve balance.

(Las divisiones internas que delimitan las frases musicales con una canción tienden a corresponderse de forma cercana a las unidades gramaticales de la estructura. Esto es, una frase musical puede tener los mismos límites que una oración, una cláusula, una frase e incluso una palabra que funciona como una expresión completa.

Tales unidades gramaticales de estructura no tienen que ser de la misma medida; sin embargo, cuando una canción está en un ritmo estricto, ciertos ajustes han de hacerse en la duración de las unidades verbales para conseguir simetría y equilibrio. Por ejemplo, si el texto verbal de una frase musical es más corto que el tiempo básico a cubrir, puede ser seguido por una frase que salva el tiempo básico que queda por cubrir. También puede ser extendido por medio de una o varias sílabas sin sentido, o por una vocal que puede ser prolongada con la duración requerida. De manera alternativa, puede ser precedida o seguida por un silencio que completa la duración necesaria. Por el contrario, donde un texto verbal es más largo que el tiempo básico disponible, la unidad precedente o la siguiente deben ser proporcionalmente reducidas para lograr el equilibrio).

Aunque el uso de “sílabas sin sentido” puede hallarse en muchas culturas, la descripción de Nketia es destacable para la investigación del desarrollo de la marinera cantada en contrapunto ya que a pesar de que se estructura en formas poéticas españolas, tales como la copla, la cuarteta o la redondilla, la manera en que el texto es construido y extendido y el concepto de “términos” parece tener paralelismos con el canto africano.

La práctica del duelo verbal, como se evidencia en la jarana, amor fino, cumanana, décima en contrapunto e incluso en la yunza, tiene sus paralelismos en África, en Europa y en otras partes de las Américas²³. Por lo tanto, el origen exacto del duelo verbal en el Perú es difícil de determinar. Pudo incluso haber tenido un origen peruano independiente. Más importante es el hecho de que un hilo común de tradición existió entre África y Europa que dio ímpetu a la asimilación de elementos africanos y europeos para la formación de la cultura musical y poética peruana. También, los elementos de competencia, improvisación, memoria y conocimiento de las formas poéticas y reglas que habían sido parte de la tradición africana fueron promovidas por los negros en el Nuevo Mundo.

El ritmo y el tiempo en Africa pueden ser organizados en un métrica libre o en un compás estrictamente binario o ternario, e incluso en una combinación de ambos basada en una relación de dos a tres (hemiola) o de cuatro a tres²⁴. Quizás la característica más destacada de la música africana sea la complejidad de la organización de ritmo y tiempo, particularmente notable en la música instrumental bailable. Los compases que los etnomusicólogos occidentales a menudo aplican a la música tradicional africana son descriptivos, no prescriptivos, y no son en realidad exactos ya que los africanos no piensan en términos de patrones repetitivos de acentuación sino en ritmos completos recurrentes de duración fija, a los que Nketia se ha referido como “time line” (“línea de tiempo”). El pulso básico puede ser externalizado a través de golpes de un idiófono simple, como un cencerro. De la misma manera, la “línea de tiempo” no es concebida por los músicos africanos como una suma de divisiones internas de igual duración tal como se encuentra en la música europea, sino por ritmos que se suman (o aditivos) y que pueden ser de diferente duración. Nketia explica ²⁵: “Instead of a phrase of twelve pulses being divided into 6+6, it may be divided into 7+5 or 5+7. Similarly, in duple rhythm, a phrase of eight pulses may be subdivided into 5+3 or 3+5, or into 3+2+3, 2+3+3, or 3+3+2.... The use of additive rhythms in duple, triple, and hemiola patterns is the hallmark of rhythmic organization in African music, which finds its highest expression in percussion music” (En lugar de una frase de doce pulsos que se dividen en 6+6, pueden ser divididos en 7+5 ó 5+7. De igual manera, en ritmos dobles, una frase de ocho pulsos puede estar dividida en 5+3 o en 3+5; o en 3+2+3, 2+3+3 ó 3+3+2... El uso de ritmos aditivos en patrones dobles, triples o de hemiola es lo más destacado de la organización rítmica en la música africana, que encuentra su más alta expresión en la música de percusión).

Los ritmos de la música tradicional africana se han desarrollado hasta tal grado de complejidad que ya no se conciben solamente de manera horizontal sino también verticalmente en ritmos multi-lineares, particularmente notables en los conjuntos de percusión. Nketia lo describe así²⁶:

the rhythms to be combined in this manner must be graded in density or complexity in relation to the role of each part as accompanying, response, or lead instrument.... Another important principle is that of spacing. Here, the rhythmic lines may be organized in such a way that they interlock. In order to achieve this, the parts which interlock are arranged so that they start at different but specified points of time.... Two types of rhythmic effects emerge from these procedures, one of which is cross rhythm. This interplay arises where rhythms based on different schemes of pulse structure are juxtaposed. The simplest type of cross rhythm is that based on the ratio of two against three, or their multiples—that is, vertical interplay of duple and triple rhythms (as opposed to hemiola, where the interplay is linear).

The spacing of rhythmic patterns in terms of points of entry produce the second effect, the interplay of polyrhythms. As their spacing of such rhythms is guided by the resultant figure or tune expected to emerge out of the interplay, it is important that the entry points are not missed, since this will cause confusion of the expected resultant.

(los ritmos que se combinan de esta manera tienen que estar ordenados según su densidad o complejidad en relación con el rol de cada parte como acompañamiento, respuesta o instrumento principal... Otro principio importante es el del espaciamento. Aquí las líneas rítmicas pueden ser organizadas de tal manera que se entrelacen. A fin de conseguir esto, las partes que se entrelazan están dispuestas de manera que comiencen en puntos diferentes pero específicamente marcados en el tiempo... Dos tipos de efectos rítmicos surgen de estos procedimientos, uno de los cuales es el ritmo cruzado. Este inter juego se produce cuando los ritmos basados en diferentes esquemas de estructura del pulso se yuxtaponen. El tipo más simple de ritmo cruzado es el basado en un promedio de dos contra tres, o sus múltiplos —esto es, inter juego vertical de ritmos dobles y triples, como opuestos a hemiola, donde la interacción es lineal.

El espaciamento de patrones rítmicos en términos de puntos de entrada produce el segundo efecto, el interjuego de polirritmos. Como el espaciado de tales ritmos es guiado por la figura resultante o melodía que se espera que salga del interjuego, es importante que los puntos de entrada no se pierdan, ya que esto causaría confusión en el resultado esperado).

La estructura rítmica de la música tradicional africana es mucho más compleja que la de la música folklórica europea. Las desviaciones del golpe normal o del interjuego métrico, tal como se ve en las hemiolas, que puede parecer novedoso para la cultura musical folklórica europea, son aspectos comunes y considerados normales en África.

La mayoría de los folkloristas no dudan de la fuerte influencia que los ritmos africanos han tenido en la música de las Américas; pero se debe tener cuidado y no asignar un origen negro a cada canción y baile que posea un ritmo vivo, o un origen europeo a toda la música con un ritmo simple. En un estudio comparativo de la música negra en los cafés de Chicago (*cake walk*) y el “baile de la parra” de Huánuco, Perú, Luis Ramón y Rivera descubrió que la complejidad de una sola línea rítmica no es siempre un indicador de la influencia africana. Ambos ejemplos tenían similares patrones rítmicos y síncopas, y la gran diferencia estaba en las escalas usadas y en los giros melódicos²⁷. Como verificaría un estudio de los modos rítmicos de los persas (*darb*), los árabes (*iqāʿat*) o los hindúes (*tala*), las culturas africanas no son las únicas que tienen estructuras rítmicas complejas.

Es posible que la música que tocaban los bozales o esclavos recién llegados del África fuera esencialmente la misma que habían conocido en África y que no fuera realmente la representativa de la música afroperuana que se desarrolló como un producto del ambiente del Nuevo Mundo. A medida que los negros hispanizados empezaron a adoptar progresivamente el marco métrico europeo, la organización rítmica de la música de los afroperuanos se modificó de acuerdo a una estructura de tiempo más simple que la que habían usado en África —aunque se mantuvo la afinidad que los negros tenían por acompañamientos fuertes y pulsos ininterrumpidos—. La ecuación que Santa Cruz hace de los ritmos tocados en el cajón y las características polirrítmicas de la herencia africana es un poco exagerada²⁸ ya que a pesar de que la gran intensidad rítmica y la variedad de la música afroperuana le debe mucho a la tradición africana, no hay ejemplos de música afroperuana entre lo que se ha descubierto que se acerquen al grado de complejidad rítmica que se encuentra en la polirritmia del África. Quizás los membranófonos de vasijas de barro (botijas), el pequeño y agudo llamador y el más grande repicador pudieron haber usado elementos de interjuego polirrítmico pero desafortunadamente no se han encontrado grabaciones de ejemplos tradicionales de tales instrumentos. Ritmos aditivos similares a los encontrados en África están implícitos en algunas piezas musicales, tales como el landó, el que a pesar de transcribirse más cómodamente en un compás de 6/4, distribuye sus acentos de una manera que se puede describir de forma más precisa como $\frac{4}{4} + \frac{2}{4}$ ().

La técnica que se usa con más frecuencia en la música afroperuana para lograr interés rítmico es el uso de acentos desplazados en forma de pulsos anticipados o retardados, y síncopas. Podría decirse que una forma relativamente simple de polimetría se halla implícita en el interjuego de compases de 3/4 y 6/8, un mecanismo rítmico —especialmente en la forma de hemiola— común no solamente en África sino también en Andalucía y en otros lugares de Europa. En el festejo a veces se encuentra el más complicado uso simultáneo de compases de 6/8 y 4/4, lo cual produce ritmos entrecruzados entre los instrumentos

y/o las voces, instrumentos y palmas. Sin embargo, en la música afroperuana no es obvio el concepto africano de la “línea de tiempo” rítmica y el principio de espaciamiento en el que las líneas rítmicas se entrelazan de tal manera que comienzan en diferentes pero específicos puntos de tiempo.

Los instrumentos musicales afroperuanos estaban destinados a diferenciarse en algunos aspectos de los africanos ya que los negros del Nuevo Mundo asumieron una nueva tecnología y adoptaron los materiales disponibles del entorno. La preferencia por instrumentos de percusión de tono indefinido que se tocan en estratos rítmicos dentro de un conjunto musical con timbres contrastantes es evidente en el África, mientras que Europa enfatiza instrumentos de tono definido en orquestas de estratos tonales o armónicos.

Pero no por eso deja de haber un cierto grado de similitud entre el conjunto instrumental de África y Europa. Una razón importante para esto es que tanto Europa como el África negra del norte fueron influenciadas por la música árabe; de ahí que ambos continentes compartan algunos instrumentos parecidos que, a pesar de variar en el diseño, funcionan bajo principios similares de producción del sonido. Aunque empleados en mayor grado en Europa, laúdes de plectro, cítaras, arpas y flautas se encuentran en ambos continentes. El violín europeo guarda algún parecido con el violín africano de palo, y las castañuelas españolas y las campanillas africanas para los dedos funcionan bajo el mismo principio. Los primeros afroperuanos pudieron haber notado también algunas semejanzas entre ciertos membranófonos e idiófonos africanos e indígenas.

Mientras el sistema armónico europeo era gradualmente adoptado por los afroperuanos, los cordófonos de cuerda pulsada como el arpa, la bandurria, el laúd, la vihuela y la guitarra empezaron a ser más usados de lo que habían sido en el conjunto musical africano, aunque los negros todavía siguieron mostrando una afinidad por los instrumentos de percusión de tono indefinido. El resultado fue un conjunto de instrumentos afroperuano compuesto por instrumentos melódicos y armónicos de diseño europeo apoyados por instrumentos de percusión de origen afroperuano basados en principios acústicos africanos. Algunos de los primeros tambores afroperuanos pudieron haber sido muy parecidos a los que se podían encontrar en África, tales como el tambor de tronco hueco de los siglos XVIII y XIX, los que, como algunos tambores africanos, eran cargados por una persona a su espalda y tocados por otra que lo seguía detrás.

Particularmente notable es la preservación de la preferencia africana por los sonidos zumbantes y nasales en el timbre de los instrumentos afroperuanos como el arco musical, el tambor de fricción, el raspador de bambú, el tamborete y la quijada. El cajón descrito por Fuentes en el que “las tablas están sueltas para hacerlo más sonoro” pudo también haber tenido un probable sonido zumbante, al igual que la marimba y la flauta nasal si se colocaba una membrana vibratoria sobre el orificio sonoro, como fue el caso frecuente en el África. Incluso la chirimía, una especie de oboe de origen árabe-europeo, fue posiblemente asimilada por los negros por su zumbido y su timbre nasal.

De ahí que algunos instrumentos musicales africanos fueran abandonados por los primeros afroperuanos al favorecer los europeos; otros fueron bastante modificados según los materiales disponibles para su construcción en el nuevo entorno; y unos pocos fueron aparentemente cercanas imitaciones de instrumentos que ellos habían conocido en África. La ornamentación iconográfica de estos instrumentos se vio también sujeta a cambios ya que las asociaciones extra-musicales con el mundo espiritual fueron abandonadas en aras de una visión católica del mundo. Aún así, muchos instrumentos usados por los afroperuanos conservaron principios acústicos que reflejaban la estética africana.

Ciertas técnicas coreográficas fueron también comunes en España y África. Formaciones de baile en filas dobles, sencillas, o en círculos, danzas de pareja con acercamientos y alejamientos, y el pisoteo rítmico (*footstomping*), zapateo y escobillada no son características exclusivas de cualquiera de esas dos

partes del mundo. Los bailes de naturaleza competitiva que demandan virtuosismo no son solamente conocidos en Iberia y en África sino que son incluso practicados por los quechuas del Perú, como es el caso de la *wayllacha*, una danza de corro de la provincia de Parinacochas en el departamento de Ayacucho que es bailada por hombres y mujeres que cantan y bailan el zapateo en competencia durante las celebraciones del carnaval²⁹. Como ya hemos visto, el virtuosismo es un elemento importante del zapateo criollo ejecutado por los afroperuanos, y la competencia está implícita en muchos otros bailes, incluyendo la marinera, y las rivalidades entre los hatajos de negritos.

Los estilos africanos de baile se diferencian considerablemente de los bailes europeos. Estos últimos se caracterizan por su rígida y tensa posición del cuerpo y sus movimientos de piernas y brazos, principalmente; el flamenco es uno de los pocos bailes europeos en los que también se mueve la cabeza. Por otro lado, los bailes africanos requieren una posición del cuerpo relajada y flexionada, con todo el cuerpo en movimiento, incluyendo los hombros, la cintura y la pelvis. Aunque estos movimientos pueden ser más conservadores en el estilo afroperuano, son no obstante, todavía evidentes. Este estilo cinético predomina no solo en el baile sino en todas las presentaciones musicales, e incluso en el movimiento corporal de los cantantes, los instrumentistas y el público.

Mucho del criticismo que se dirigió a los bailes de esclavos negros fue debido a una interpretación equivocada de sus funciones basada en valores culturales europeos. Debido a que los españoles en el Perú eran proclives a proyectar su propia sexualidad en los bailarines afroperuanos, parece que desconocían el hecho de que algunas de estas danzas podían ser sensuales sin ser necesariamente sexuales. Aunque muchos bailes africanos traídos al Perú por los esclavos fueron asociados posiblemente con los ritos de fertilidad y tenían connotaciones sexuales, otros muchos no tenían tal significado. Tampoco eran necesariamente sexuales todos los bailes que tenían movimiento de caderas ya que los bailes africanos generalmente involucran movimientos del cuerpo entero, y el movimiento de sacudida de hombros y cintura típico de muchos bailes africanos causa movimientos incidentales de la región pélvica, lo que comentaristas europeos malinterpretaron y calificaron de erótico e indecente. En lo relativo a los bailes con significado sexual, el concepto africano de sexualidad y baile está estrechamente vinculado a su cosmovisión en la que los dioses, el hombre y la naturaleza son uno solo, y a su más realista y desinhibida visión del sexo.

De igual importancia es el papel del cantante o del bailarín de la performance. En España existieron ciertos bailes de máscaras y de animales con un tema histórico en los que el bailarín representaba un ser o un evento. En cualquier cultura, un buen cantor es también capaz de crear el ambiente apropiado de cualquier canción. Pero en África, sin embargo, según su visión de mundo y su concepto de unidad de lo sagrado y lo profano, cantores y danzantes se creen poseídos por el espíritu del individuo o animal del canto o del baile y, como tal, se transforman en tal ser con todos sus poderes, personalidad y otras características mientras viven y experimentan la historia que se representa. No es de extrañar entonces que los europeos no dejaran de estar fascinados con los personajes tan realistas representados por los cantores y bailarines esclavos africanos al actuar en representaciones dramáticas como moros y cristianos o el son de los diablos.

Entre los elementos más importantes de la música afroperuana que fueron tomados de la herencia africana están el comportamiento y la práctica de la ejecución musical. El estilo afroperuano de performance demanda movimiento, una relajada flexibilidad, diversos grados de habilidades improvisatorias y una sensibilidad y expresividad natural que es más articulada y está más desarrollada que en la mayoría de la música española. El factor competitivo, ya sea implícito o manifiesto se hace evidente en muchos géneros musicales y los ejecutantes demuestran frecuentemente su afinidad por el ingenio, el humor y la sátira.

El estilo vocal de los negros peruanos le debe algo al *bel canto* italiano y al estilo de ornamentación vocal español, y en ciertos tipos de canción se descubren elementos de la voz rajada, casi sollozante, del estilo vocal típico de la tradición de canto indígena. No obstante, los cantores negros tiene su propio

estilo característico, particularmente notable en los géneros más rítmicos como el festejo y el landó; a menudo la nota final de una frase musical es cortada y cantada en una altura casi indefinida; los acentos rítmicos se anticipan o retrasan de acuerdo a la interpretación del cantante; y el dialecto afroperuano es rápidamente distinguible en muchas actuaciones. Numerosas canciones reclaman un canto antifonal entre el coro y el solista, pero la incidencia de frases de llamada y respuesta sobrepuestas es rara si se le compara con el canto africano.

Aunque la participación de la comunidad y la fuerte relación entre el público y el intérprete es evidente en la música folklórica española, no llega a tener la intensidad que se encuentra en la música africana. En ésta, el intérprete y la audiencia son casi la misma persona ya que los espectadores participan cantando respondiendo al solista, gritando guapeos, y con movimientos rítmicos de cabeza y pies, palmas y otros movimientos del cuerpo, actitudes africanas que contribuyeron significativamente a la relación entre el intérprete y su audiencia y que también se halla tanto en la música afroperuana como en la criolla. El espíritu criollo de unidad y participación grupal es similar al de la personalidad negra, como también lo es la tendencia de los criollos a ser extrovertidos, que aprecian lo ingenioso y lo chistoso, y estiman a los oradores, filósofos, músicos y bailarines.

El estilo de la performance afroperuana requiere también una flexibilidad suficiente en el uso de las formas musicales y poéticas para dar cabida a la interpretación personal, la que a veces incluye improvisación e incluso un manejo teatral. Muchos bailes nacionales peruanos, incluyendo la zamacueca, alcanzaron estos requerimientos y fueron presentados por negros, quienes los reinterpretaban en un estilo que generalmente se distinguió considerablemente del de la aristocracia. Los afroperuanos probaron tener una habilidad excepcional para dar vida nueva y entusiasmo a los bailes populares, lo que muchos españoles peruanos criticaron o trataron de imitar, como uno de los personajes de la obra de Pardo y Aliaga de 1829 confirma mientras critica el nuevo estilo de baile que su sobrina acababa de adoptar:

Esta gracia, por supuesto,
la debe a la extraordinaria
maestría de algún insigne
artista venido de África.

Fueron muchos los géneros musicales españoles y nacionales peruanos que se reinterpretaban para adecuarse a la idiosincrasia negra y llegaron a ser parte integral de la tradición musical afroperuana. De la misma manera, los músicos y bailarines blancos y mestizos se vieron influenciados por el estilo de los músicos negros, y estos bailes y cantos experimentaron algunos cambios en su estilo a nivel nacional.

En resumen, el desarrollo de la cultura musical afroperuana está entrelazado muy de cerca con la historia social y política del Perú. Desde la época de la trata de esclavos hasta la abolición de la esclavitud en 1854, los esclavos recién llegados del África trataron de retener todo lo que les fue posible de su herencia africana ya que era el único punto de referencia que tenían en su nuevo ambiente. Quizás la música que tocaban estos esclavos bozales en las cofradías y plazas era esencialmente africana —no podemos estar seguros—; pero esto no era realmente representativo de la música afroperuana que se desarrolló de manera independiente en el Nuevo Mundo. A medida que los esclavos se fueron adaptando al nuevo estilo de vida, fueron gradualmente descubriendo elementos de la música española que podían ser fácilmente asimilados en sus propias expresiones musicales. Sin embargo, el eclecticismo negro no fue el causante de que los negros perdieran su identidad cultural ya que la población negra era lo suficientemente numerosa como para formar una conciencia de grupo y una cultura afroperuana distintiva. Así, mucha de la música europea que adoptaron fue reinterpretada para que fuera significativa para ellos.

El siglo XIX aceleró la integración de los negros en la sociedad nacional, integración catalizada por cambios sociales y culturales, la abolición de la esclavitud, la disminución de la proporción relativa de

la población negra y el espíritu criollo nacional que animó la mezcla de ciertos elementos de las culturas españolas, negras e indígenas. Con cada nueva generación los afroperuanos se vieron más influenciados por la música europea a medida que se integraban más en la sociedad y en la cultura criolla. El interés negro cambió gradualmente de una esóterica y exclusiva música afroperuana a una música nacional criolla a la que los negros no dejaron de hacer también importantes contribuciones.

El siglo XX fue testigo de un renacimiento mundial de la conciencia de la raza negra y del desarrollo de un orgullo negro en los albores de la independencia de varias naciones africanas, movimientos de negros en Estados Unidos, el crecimiento continuado del interés en el folklore y el humanismo y la influencia de ideologías socialistas. Las luchas sociales del siglo XIX reclamando la integración cultural dieron un giro a mediados del siglo XX y los negros empezaron a interesarse en revitalizar su herencia afroperuana. Compañías de música folklórica negra recrearon y comercializaron la música del pasado, se compusieron muchas canciones y bailes nuevos, y se hicieron innovaciones en instrumentación y coreografía. Los artistas comerciales contribuyeron enormemente a la promoción del orgullo negro en su propia herencia musical e hicieron que nuevas audiencias dentro y fuera del Perú fueran conscientes de la rica tradición musical que existía en la multifacética cultura costeña del Perú. Sin embargo, la función original y el significado extra-musical de las canciones y bailes afroperuanos en sus ambientes folklóricos naturales se han visto ensombrecidos por las presentaciones de escenario que presentan ideas novedosas imitando a la música africana para entretener al público, y el concepto tradicional de la participación de la comunidad en la música negra ha sido sustituido por uno en el que el performer presenta un “show” a un público que solamente escucha y observa.

Aunque muchos intérpretes y folkloristas parecen poner énfasis en los “africanismos” de la música negra, esta investigación ha mostrado que la tradición musical afroperuana consiste en un tejido hecho a base de diferentes combinaciones y permutaciones de elementos de tradiciones musicales españolas, africanas y —en menor medida— de tradiciones musicales indígenas nativas; las proporciones de cada una de estas tradiciones varían dependiendo de cada género musical y de las áreas geográficas, cambiando con los desarrollos sociales y económicos a lo largo de la historia peruana. Así, en el análisis final, la música de los negros de la costa del Perú no es ni africana ni española sino que es como un vino nuevo en odres viejos: sobrepasó las matrices musicales tradicionales que la contenían y desarrolló su propia y rica cultura musical.

NOTAS

INTRODUCCION

1. Richard Alan Waterman, "African Influence on the Music of the Americas," en *Acculturation in the Americas*, editado por Sol Tax (Chicago: University of Chicago), pp. 207-218.
2. Thomas J. Price, "Ethnohistory and Self-Image in Three New World Negro Societies," en *Afro-American Anthropology*, editado por Norman E. Whitten, Jr. and John F. Szwed (New York: The Free Press, 1970), pp. 63-71.
3. Lawrence W. Levine, *Black Culture and Black Consciousness* (New York: Oxford University Press, 1977), p. 24.
4. Frederick P. Bowser, *The African Slave in Colonial Peru* (Stanford: Stanford University Press, 1974), p.7.
5. Ibid., p. 33.
6. Ibid., pp. 40-41.
7. Ibid., p. 79.
8. Ibid., p. 328.
9. William B. Stevenson, *A Historical and Descriptive Narrative of Twenty Years Residence in South America*, (London: Hurst, Robinson & Co., 1825), p. 304.
10. "Idea de las Congregaciones Públicas de los Negros Bozales," En *Mercurio Peruano*, 16 de junio, 1791. Reprinted in English by Joseph Skinner, *The Present State of Peru* (London: 1805), pp. 295-296.
11. Max Radiguet, *Lima y la Sociedad Peruana* (Lima: Biblioteca Nacional, 1971). Traducido del original francés, *Souvenirs de L'Amérique Espagnole* (1890), p. 137.

CAPITULO I

1. Robert Stevenson, *Music in Aztec and Inca Territory* (Los Angeles: University of California Press (1968), p. 269.
2. *Libros de Cabildos de Lima*, Mayo 5, 1586, re-edición por el Concejo Provincial de Lima, ed. Juan Bromley (Lima:1942), Vol X, p. 343.
3. Fernando Romero, "Ritmo Negro en la Costa Zamba" en *Turismo*, Año XIV, No. 35 (Lima: 1939).
4. Arturo Jiménez Borja, "Coreografía Colonial," en *Mar del Sur*, Vol III, No. 7, p. 41.
5. *Libros de Cabildos de Lima*, Agosto 16, 1563, re-edición por el Concejo Provincial de Lima, ed. Bertram T. Lee (Lima:1935), Vol VI, Segunda Parte, p. 144.
6. *Libros de Cabildos de Lima*, Octubre 27, 1564, re-edición del Concejo Provincial de Lima, Vol VI, p. 274. Ver también: Robert Stevenson (1968), p. 291.
7. Stevenson, *Music in Aztec and Inca Territory*, p. 304.
8. Frederick P. Bowser, *The African Slave in Colonial Peru, 1524-1650* (Stanford: Stanford University Press, 1974), p. 246. Ver también, Luis Martín, *The Intellectual Conquest of Peru: The Jesuit College of San Pablo 1564-1767* (New York: 1953) y Carlos F. Guillot, *Negros, Rebeldes y Negros Cimarrones* (Buenos Aires: 1961), p. 272.
9. Baltasar Jaime Martínez Compañón (1735-1797), *La obra del obispo Martínez Compañón sobre Trujillo del Perú en el siglo XVII* (Madrid: Ediciones Cultura Hispánica del Centro Iberoamericano de Cooperación, 1978).
10. Stevenson, *Music in Aztec and Inca Territory*, pp. 315-316

11. Jean Descola, *La vida cotidiana en el Perú en tiempos de los españoles 1710-1820*. Traducido por Gabriela de Civiny del francés, *La Vie Quotidienne au Perou en Temps des Espagnols 1710-1820* (Buenos Aires: Libreria Hachette, 1964), p. 28.
12. Amédée François Frézier, *Voyage to the South Sea, and Along the Coast of Chili and Peru in the Years 1712, 1713, and 1714*. Traducido del original francés, *Relation du Voyage de la mer du Sud...* (London: Jonah Boyer, 1742), p. 250.
13. José Gálvez, *Calles de Lima, y meses del año* (Lima: Int. Petroleum, 1943), p. 108.
14. Amédée François Frézier, *Voyage to the South Sea ...* pp. 182, 187.
15. Arturo Jiménez Borja, “Coreografía Colonial,” pp. 22-28.
16. Fernando Romero, “Ritmo negro en la Costa Zamba”.
17. “Rasgo Sobre las Congregaciones Públicas de los Negros Bozales,” en *Mercurio Peruano* Tomo II, 19 de junio, 1791 (Lima: Biblioteca Nacional—Edición Facsimilar, 1964), pp. 121-122.
18. Concolorcorvo, *El Lazarillo de Ciegos Caminantes*, primera edición 1773 (Madrid: Ediciones Atlas, 1943), pp. 140-141. Hay ciertas dudas sobre si Concolorcorvo es Alonso Carrión de la Vandra (n. 1706) o su correspondiente Carlos Bustamante Inca, quien nació en Cuzco y vivió en Lima y después en España y Buenos Aires. Él acompañó a Alonso Carrión de la Vandra del Correo Real.
19. “Carta sobre la música en que se critica el rasgo sobre los yaravíes” en *Mercurio Peruano*, 16 de febrero, 1792 (Lima: Biblioteca Nacional- Edición Facsimilar, 1964), p. 114.
20. Curt Sachs, *World History of the Dance*, traducido por Bessie Schonberg (New York: W.W. Norton, 1963), p. 300.
21. Henry George Farmer, *Historical Facts for the Arabian Musical Influence* (London: New Temple Press, 1930), p. 144.
22. Ibid., p. 156.
23. J.B. Trend, *The Music of Spanish History to 1600* (Oxford: Oxford University Press, 1926), p. 29.
24. Farmer, *Historical Facts...*, p. 137.
25. Trend, *The Music of Spanish History*, p. 35.
26. Ibid, pp. 36-37.
27. Gilbert Chase, *The Music of Spain* (New York: Dover publications, 1959), p.222.
28. Fernando Assunção, “Aportaciones para un estudio sobre los orígenes de la zamacueca”, en *Folklore Americano*, Año XVII, No. 16 (1969), p. 32.
29. Julio Monreal, *Cuadros viejos. Colección de pinceladas, toques y esbozos representando costumbres españolas del siglo XVII*. (Madrid: Ilustración Español y Americana, 1878), pp. 92-94.
30. Galvez, *Calles de Lima...*, p. 31.
31. Fernando Ortiz Fernández, *La africanía de la música folklórica de Cuba*. (Habana: Ministerio de Educación, Dirección de Cultura, 1965), p.314.
32. Monreal, *Cuadros viejos...*, p.72.
33. Sachs, *World History...*, pp.367-369.
34. Stevenson, *Music in Aztec and Inca Territory*, p. 227.
35. También conocido como Giovanni Battista Marino (1569-1625). Citado por Sachs, *World History*, p. 368.
36. Francisco Asenjo Barbieri, “Danzas y bailes en España en los siglos XVI y XVII”, en *La ilustración Española y Americana*, Año XXI, Núm. XLIV, 30 de nov. (Madrid: 1877), p. 347.
37. Sachs, *World History...*, p. 371.
38. Ibid., p.421.

CAPITULO II

1. Gilbert Chase, “The Foundations of Musical Culture in Latin America”, en *Intellectual trends in Latin America*, discursos leídos en una conferencia patrocinada por the Institute of Latin American Studies (Austin: University of Texas Press, 1945)

2. Fernando Assunção, “Aportaciones para un estudio sobre los orígenes de la zamacueca”, en *Folklore Americano*, Año XVII, No. 16 (1969), p. 32.
3. Max Radiguet, *Souvenirs de l'Amérique Espagnole--Chili-Perou-Brésil* (Paris: Michel Lévy Frères, 1890). Traducido al español como *Lima y la sociedad peruana* (Lima: Biblioteca Nacional, 1971), p. 137.
4. William Bennett Stevenson, *A Historical and Descriptive Narrative of Twenty Years Residence in South America* (London: Hurst, Robinson & Co., 1825), p. 305.
5. Radiguet, *Lima y la Sociedad Peruana*, p. 107.
6. Manuel Fuentes, *Lima, apuntes históricos, descriptivos, estadísticos y de costumbres* (Lima: E. Moreno, 1925), p. 80. Esta edición es una compilación de las obras de Fuentes-- *Estadística de Lima* (1858) y *Guía del Viajero*.
7. José Gálvez, *Nuestra pequeña historia* (Lima: Almanaque Peruano, 1930- segunda edición) S.n. de págs.
8. Radiguet, *Lima y la sociedad peruana*, pp. 30-31
9. Leucadio Doblado, *Letters from Spain* (London: Henry Colburn & Co., 1822), p. 326.
10. Fuentes, *Lima...*, pp.110-111.
11. José Zapiola, *Recuerdos de treinta años* (Santiago: Empresa Editora Zig-Zag, 1945. Primera ed. 1881).
12. Manuel Ascensio Segura, *Artículos, Poesías y Comedias* (Lima: Carlos Prince, 1885).
13. Assuncao, “Aportaciones...”, p. 13.
14. Fernando Romero, “De la ‘samba’ de Africa a la ‘marinera’ del Perú” en *Estudios Afrocubanos*, Vol. IV, No. 1-4 (1940), p. 84.
15. Nicomedes Santa Cruz, “Tondero y marineras”. Artículo inédito para la Universidad Nacional Mayor de San Marcos (Lima: 1973), p. 10.
16. Carlos Vega, *La zamacueca*, editado por Julio Korn (Buenos Aires: 1953), pp. 124-127.
17. Zapiola, *Recuerdos...*, p. 100.
18. Fernando Romero, “La evolución de la Marinera” en *IPNA* (Organo del Instituto Cultural Peruano Norteamericano), Año III, Vol. VI, mayo-agosto, 1946, p 105.
19. Zapiola, *Recuerdos...*, p. 100.
20. César Miró, “Ascendencia hispánica de nuestra marinera”, en *El Comercio*, 24 de mayo, 1953.
21. Felipe Pardo y Aliaga, *Frutos de la educación* (Lima: Colegio Winnetka, 1962. Primera presentación: 1829. Primera edición: 1869).
22. Assunção, “Aportaciones...”, p.30.
23. Romero, “La evolución de la marinera”, 1946, p. 105.
24. Vega, *La zamacueca*, p. 108.
25. Romero, “La evolución de la marinera”, 1946, p. 106.
26. Vega, *La zamacueca*, p. 104.
27. Eleuterio Vigil Peláez, editor, *El Callao de ayer y de hoy* (Callao: 1946), p. 404.
28. Romero, “La evolución de la marinera”, 1946, p. 89.
29. Raúl Porras Barrenechea, editor, *Viajeros en el Perú- Primera serie Vol II, Dos viajeros franceses en el Perú republicano* (Lima: Ed. Cultura Antártica, 1947), p. 15. Esta edición es una traducción de las memorias de viaje de los viajeros franceses E. de Sartiges y A. de Botmiliau.
30. Fuentes, *Lima...*, p. 265.
31. *Ibid*, p. 110.
32. Porras Barrenechea, *Dos viajeros franceses...*, p. 14.
33. Vega, *La zamacueca*, p. 111.
34. Ricardo Palma, *Tradiciones peruanas* (Lima: Ed. Cultura Antártica, 1951, primera ed. 1872), Tomo IV, p. 343.
35. William Ruschenberge, *Three years in the Pacific* (London: Richard Bentley, 1835), Vol. II, p. 166.
36. José María Blanco, *The life of the Rev. Joseph Blanco White* (London: J. Chapman, 1845).

37. Radiguet, *Lima y la sociedad peruana*, p. 72.
38. *Ibid.*
39. Fuentes, *Lima...*, p.112.
40. Radiguet, *Lima y la sociedad peruana*.
41. Romero, “La evolución de la marinera”, p. 108.
42. Abelardo Gamarra, *Rasgos de pluma* (Lima: Víctor A. Torres, 1899), pp. 25-27.
43. Carlos Prince, *Lima antigua--La limeña y más tipos de antaño* (Lima: Imp. del Universo, 1890), p. 35.
44. Fernando Romero, “La evolución de la marinera”, en *ICPNA-Organó del Instituto Cultural Peruano-Norteamericano*, Part. III, Año IV, Vol. VIII, enero-abril 1947, p. 110.

CAPITULO III

1. Sebastián Salazar, “El criollismo como falsificación”, en *El Comercio* (Lima: domingo 6 de julio, 1975), p vii.
2. Manuel Acosta Ojeda, comunicación personal, 1975.
3. Alfredo Contreras Smith, comunicación personal, Imperial de Cañete, 1975.
4. Esta y la siguiente información histórica sobre los primeros grupos musicales y artistas del siglo XX es tomada de varias fuentes e informantes. Las más significativas fueron las entrevistas con el Dr. José Durand.
5. Nicomedes Santa Cruz, “Folklore”, en *Estampa*, suplemento dominical del diario *Expreso*, Lima: 15 de enero, 1964.
6. Augusto Ascuez Villanueva, comunicación personal, 1975.

CAPITULO IV

1. Erich M. von Hornbostel y Curt Sachs, “Classification of Musical Instruments”. Traducción al inglés por by Anthony Baines and Klaus P. Wachsmann, en *Galpin Society Journal*, Vol. 14 (1961), pp. 4-29.
2. “Idea de las congregaciones públicas de los negros bozales”, en *Mercurio Peruano*, 16 de junio, 1791. Re-imprimido en inglés por Joseph Skinner en *The Present State of Peru* (London: 1805) pp. 295-296.
3. Baltasar Jaime Martínez Compañón, *La obra del obispo Martínez Compañón sobre Trujillo del Perú en el siglo XVII* (Madrid: Ediciones Cultura Hispánica del Centro Iberoamericano de Cooperación, 1978).
4. William Ruschenberge, *Three years in the Pacific* (London: Richard Bentley, 1835), p. 39.
5. Bruno Nettl, *Folk and Traditional Music of the Western Continents* (Englewood Cliffs: Prentice-Hall, 1965), p. 137.
6. Fernando Assunção, “Aportaciones para un estudio sobre los orígenes de la zamacueca”, en *Folklore Americano*, Año XVII, No. 16 (1969), p. 30.
7. Karl Gustav Izikowitz, *Musical and other sound instruments of the South American Indians* (Yorkshire: S.R. Publishers, 1970), p. 160.
8. Fernando Romero, “Instrumentos musicales de posible origen africano en las costas del Perú”, en *Afro-América*, Vol. I, Nos. 1 y 2, enero-julio (1945).
9. Nicomedes Santa Cruz, notas del álbum *Socabón, Introducción al folklore musical y danzario de la costa peruana* (Lima: Virrey VIR 948-949, 1975). Karl Izikowitz (1970:8) nos informa, sin embargo, que los “wood clappers” son raros en América del Sur.
10. Augusto Ascuez, comunicación personal, Lima, 1975.
11. Pablo Garrido, *Biografía de la cueca*, (Santiago: Ediciones Ercilla, 1943), pp. 55-56.
12. Ruschenberge, *Three Years in the Pacific* (1835), p. 39.

13. J.H. Kwabena Nketia, *The Music of Africa* (New York: W.W. Norton, 1974). p. 76.
14. Samuel Martí, *Instrumentos musicales precortesianos* (México: Instituto Nacional de Antropología e Historia), p. 347.
15. Fernando Ortiz Fernández, *Los instrumentos de la música afrocubana* (Habana: Ministerio de Educación, 1952).
16. *Ibid.*
17. Joseph M. Howard, *Drums in the Americas* (New York: Oak Publications, 1967), p. 10.
18. Nicomedes Santa Cruz, “Su majestad el cajón”, en *El Comercio*, Lima: 1970, dominical, Parte I, 14 de dic. 1969; parte II, 15 de marzo, 1970; parte II, 3 de mayo 1970.
19. *Ibid.*
20. *Ibid.*
21. Camilla Pradier-Fodère, *Lima et ses environs* (Paris:1897). Ver también, Carlos Vega, *La zamacueca*, ed. por Julio Korn (Buenos Aires:1953), pp.86-87.
22. Raúl Porras Barrenechea, editor, *Viajeros en el Perú – Iª Serie, Vol. II, Dos viajeros franceses en el Perú republicano* (Lima: Ed. Cultura Antártica, 1947), pp. 190-195.
23. Juan Manuel Ugarte Elespuru, *Lima y lo limeño* (Lima: Ed. Universitaria, 1966), p. 13.
24. Max Radiguet, *Souvenirs de l’Amerique Espagnole – Chili-Pérou-Brésil* (Paris: Michel Lévy Frères, 1890). Traducido al español como *Lima y la sociedad peruana* (Lima: Biblioteca Nacional, 1971), p. 107.
25. William Bennet Stevenson, *A Historical and Descriptive Narrative of Twenty Years Residence in South America* (London: Hurst, Robinson & Co., 1825), Vol. I, p. 436.
26. Max Radiguet, *Lima y la Sociedad Peruana* (1971; primera edición, 1890), p. 107.
27. *Ibid.*, pp. 30-31
28. Concolorcorvo, *El lazarillo de ciegos caminantes* (Madrid: Atlas, 1943; primera edición, 1773), p. 140.
29. Nicomedes Santa Cruz, “Su majestad el cajón”.
30. *Ibid.*
31. Henry Balfour, *The Natural History of the Musical Bow* (Portland, Maine: Longwood Press, 1976; primera edición 1899). Ver también, Charles Camp y Bruno Mettl, “The Musical Bow in Southern Africa” en *Anthropos*, Vol. 50 (1955), pp. 65-80.
32. Luis Martín, *The Intellectual Conquest of Perú: The Jesuit College of San Pablo, 1568-1767* (New York: Fordham Univ. Press, 1968), p. 137.
33. Arturo Jiménez Borja, “Coreografía Colonial” en *Mar del Sur*, Vol. III, No. 7, p. 38.
34. Tolia Nikiprowetzky, *Trois Aspect de la Musique Africaine, Mauritanie, Sénégal, Niger* (Paris: Office de Coopération Radiophonique), p. 87.

CAPITULO V

1. Manuel Acosta Ojeda, comunicación personal, Lima, 1975.
2. *Ibid.*
3. Nicomedes Santa Cruz, notas del álbum *Socabón* (Lima: Virrey VIR 948-949, 1975), p. 24.
4. José Durand, comunicación personal, 1979.
5. Nicomedes Santa Cruz, notas del álbum *Cumanana*, *Antología Afroperuana* (Lima: Philips P6350 001- P6350-002, 1970), p. 15.
6. Manuel F. Zárate & Dora Pérez de Zárate, *La décima y la copla en Panamá* (Panamá: Imp. La Estrella de Panamá, 1953), p. 112.
7. Grabado por W.D. Tompkins y Guillermo Durand A., Lima, 1975. Grabado después en vídeo ejecutado por Augusto Ascuez y el guitarrista Carlos Hayre en la producción para televisión del Dr. José Durand, *Festejo de Belén* (Lima: Telecentro, 1979 y 1980).
8. José Durand, comunicación personal, 1979.

9. Gustavo Durán y Gilbert Chase, *Recordings of Latin American Songs and Dances* (Washington: Pan American Union-Unión Panamericana, 1950), p. 65.
10. *Ibid.*
11. José Durand, comunicación personal, 1979.
12. El término “copla” se refiere generalmente a cuatro líneas de versos octosílabos, y en sentido más específico, como se usa acá, se refiere a cuatro líneas octosilábicas en donde la segunda y cuarta líneas terminan en asonante, y la primera y tercera en disonante. Por ende, en sentido general, la “copla” puede incluir la redondilla y la cuarteta.
13. Me he abstenido de mencionar los nombres de los participantes en esta competencia para evitar cualquier rubor que pueda resultar de la publicación de las improvisaciones. Las referencias individuales también han sido alteradas en el texto transcrito en el Apéndice.
14. El huaynito es una forma de canto y baile originaria de la cultura musical india en la sierra peruana.
15. Nicomedes Santa Cruz, *Cumanana* (1970), p. 57.
16. Una grabación del amor fino ecuatoriano se puede hallar en el álbum de RCA Victor *Alma montuvia* (V82289) interpretado por el dúo Ibáñez-Safadi. (Mencionado en Gustavo Durán y Gilbert Chase, *Recordings of Latin American Songs and Dances*, 1950).
17. Leopoldo Lugones, *El payador* (Buenos Aires: Ed. Centurión, 1961) pp. 116-119.
18. Durán y Chase, *Recordings*...

CAPÍTULO VI

1. Carlos Hayre, “Apuntes para el análisis de la marinera limeña”, artículo inédito, Lima: enero de 1973.
2. Nicomedes Santa Cruz, “Por qué se quiebra la marinera”, en *Estampa*, Suplemento dominical del diario *Expreso*, 25 de abril (Lima: 1965), p. 13.
3. José Durand, “Resbalosa limeña”, en *Mensajes*, No. 19 (Lima: 1973), pp. 8-14
4. Transcrito del disco *La marinera limeña es así*, interpretado por Augusto Ascuez, Augusto González, y Abelardo Vásquez (Lima: Odeón-Iempsa ELD-2215).
5. José Durand (1973), pp. 13-14.
6. Fernando Romero, “La evolución de la Marinera”, *ICPNA (Organo del Instituto Cultural Peruano Norteamericano)*, Año III, 1946, pp. 84-93.
7. Nicomedes Santa Cruz, “Tondero y marinera”, artículo inédito, mimeografiado por la Universidad Nacional Mayor de San Marcos, Museo de Etnología, Sección de Etnomusicología (Lima, 1973), pp. 82-120.
8. Fernando Romero, “De la samba de África a la marinera del Perú”, en “*Estudios Afrocubanos*, vol. IV, No. 1-4 (1940), pp. 82-120.
9. Nicomedes Santa Cruz (1973), pp. 5-6.
10. José Gálvez, “La marinera”, en *Folklore*, Vol. II, No. 20-21, julio-agosto, 1949, p. 606.
11. Pablo Garrido, *Biografía de la cueca*, (Santiago: Ediciones Ercilla, 1943).
12. Carlos Vega, *Las danzas populares argentinas* (Buenos Aires: Ministerio de Educación de la Nación, Instituto de Musicología, 1952), pp. 464-465.
13. Benjamín Vicuña Mackenna, *Obras completas* (Santiago: Universidad de Chile, 1937), p. 41.
14. Pablo Garrido (1943), p. 21.
15. José Zapiola, *Recuerdos de Treinta Años* (Santiago: Empresa Editora Zig-Zag, 1945; primera edición 1881), p. 100.

CAPÍTULO VII

1. Interpretado por Nicomedes Santa Cruz y su conjunto “Cumanana” en el disco *Cumanana* (Lima: Philips 6350 002, Lado 1.

2. Interpretado por Alicia Maguiña en el disco *Perú Moreno* (Lima: Sono Radio LP 2260).
3. Nicomedes Santa Cruz, “Tondero y marinera”, artículo inédito, mimeografiado por la Universidad Nacional Mayor de San Marcos, Museo de Etnología, Sección de Etnomusicología (Lima, 1973), p. 8.
4. Lawrence W. Levine, *Black Culture and Black Consciousness* (New York: Oxford University Press, 1977), pp. 11, 244.
5. Nicomedes Santa Cruz (1973), p. 9.
6. Carlos Vega, *Las danzas populares argentinas* (Buenos Aires: Ministerio de Educación de la Nación, Instituto de Musicología, 1952), pp.481, 536.
7. Interpretado por Carmen Amaya en el disco *Carmen Amaya: Flamencan Songs and Dances*, Decca DL 8027.
8. Nicomedes Santa Cruz (1973), p. 21.
9. Augusto Ascuez, comunicación personal, agosto 1975.

CAPITULO VIII

1. Nicomedes Santa Cruz, “El festejo”, en *Estampa*, suplemento dominical del diario *Expresso*, 26 de enero, 1964.
2. José Durand, comunicación personal y entrevista, 1979.
3. *Ibid.*
4. *Ibid.*
5. Augusto Ascuez, comunicación personal, 1979.
6. José Durand, comunicación personal, 1979.
7. En una comunicación personal, 1979, José Durand remarcó que él había escuchado “Negrito, mi amito” como un festejo cantado por Quintana y Juan Criado, y es descrito como tal en el cuaderno de canciones de Quintana, el que conserva Durand en su poder. Ahora, sin embargo, la canción es más conocida como habanera, popularizada con esa forma y ritmo por Abelardo Vásquez en el álbum de Santa Cruz, *Cumanana*.
8. Sango es un tipo de pudín hecho de harina, leche y azúcar, el que Stevenson (1825) describió como el principal alimento de los esclavos en las plantaciones.
9. Augusto Ascuez, comunicación personal, Lima, 1975.
10. Nicomedes Santa Cruz, “Glosas Criollas” en *Documental del Perú – Departamento de Lima*, Vol. XV, abril 1973, pp. 118-119.
11. El Corpus Christi se estableció como parte de la celebración de la Eucaristía por Urbano IV en 1263.
12. Julio Monreal, *Cuadros viejos* (Madrid: Ilustración Española y Americana, 1878), pp. 238-239.
13. “Idea de las congregaciones públicas de los negros bozales”, en *Mercurio Peruano*, 16 de junio 1791.
14. Ildefonso Pereda V., *El negro en el Paraguay, pasado y presente* (Montevideo: Revista del Instituto Histórico y Geográfico del Uruguay, 1965), p.144.
15. Manuel Fuentes, *Lima* (Lima: E. Moreno, 1925), p. 80.
16. E. Vigil Peláez, *El Callao de ayer y de hoy* (Callao, 1946), p. 282.
17. Eudocio Carrera, *La Lima Criolla de 1900* (Lima: Imp. A.J. Rivas Berrio, 1954), p. 193.
18. Nicomedes Santa Cruz, “Son de los diablos”, en *Estampa*, Suplemento Dominical del diario *Expresso*, 15 de diciembre, 1963.
19. Arturo Jiménez Borja, “Danzas de Lima”, en *Turismo- Revista Peruana de Viajes, Artes, Letras y Actualidad*, Vol. XIV, No. 135, enero 1939.
20. Arturo Jiménez Borja, “Coreografía Colonial”, en *Mar del Sur*, No. 8, Nov.-Dic, 1949, p. 19.
21. Jiménez Borja, “Danzas de Lima”, 1939.
22. Benadita Rivadeneira Rivas de Rivera, comunicación personal, San Vicente de Cañete, 1975.
23. Juan Liscano, *Folklore y Cultura* (Caracas:Editorial Avila Gráfica, 1950), pp. 149-151.

24. José Durand, comunicación personal, 1979.
25. *Ibid.*
26. Isabel Aretz, *Instrumentos musicales de Venezuela* (Caracas: Universidad de Oriente, 1967), p. 294.
27. Grabado en el álbum *Los Vásquez* (Lima: Sono Radio, S.E. 9477, 1974), y también en el álbum *Los reyes del festejo* (Lima: Virrey, CVS 769, 1971).
28. Grabado en el álbum *Son de los diablos, Conjunto Perú Negro* (Lima: Virrey, VIR 933).
29. Grabado por el grupo “Gente Morena”, en el álbum *Los reyes del festejo* (Lima: Virrey, DVS 769, 1971).
30. Curt Sachs, *World History of the Dance* (New York: W.W. Norton, 1937), p. 73.
31. Julio Monreal, *Cuadros Viejos –Colección de pinceladas, toques y esbozos representando costumbres españolas del siglo XVII* (Madrid: Ilustración Española y Americana, 1878), p. 79.
32. Amédée François Frézier (1682-1773), *Voyage to the South Sea, and along the Coasts of Chili and Peru in the Years 1712, 1713 and 1714* (traducción al inglés) (London: Jonah Bowyer, 1742), pp. 255-256. El “zapateo” de Frézier se transcribe aquí en las claves modernas de Sol y Fa para facilitar la lectura.
33. José Durand, comunicación personal, 1979.
34. Nicomedes Santa Cruz, notas del álbum *Socabón* (Lima: El Virrey, 1975), p. 31.
35. *Ibid.* p. 21
36. *Ibid.*
37. *Ibid.*
38. José Durand, comunicación personal y ejecución, 1979.

CAPÍTULO IX

1. José Durand, comunicación personal, setiembre, 1978.
2. José Gálvez, *Nuestra pequeña historia* (Lima: Almanaque Peruano, 1930, segunda edición). Páginas sin número.
3. Fernando Romero, “La evolución de la marinera”, en *IPNA*, Parte I., mayo-agosto 1946, Año III, Tomo VI, pp. 889 & 106.
4. Manuel Ascensio Segura, *La Moza-Mala en Artículos, poesías y comedias de Manuel Ascensio Segura* (Lima: Carlos Prince, 1885).
5. José Gálvez, *Nuestra pequeña historia*.
6. Manuel Fuentes, *Lima, apuntes históricos, descriptivos, estadísticos y de costumbres* (Lima: E. Moreno, 1925), p. 110. Compilado de *Estadística de Lima* (1858) y *Guía del viajero*.
7. Raúl Porras Barrenechea, editor, *Dos viajeros franceses en el Perú republicano* (Lima: Ed. Cultura Antártica, 1947), p. 15.
8. *Ibid.*
9. Nicomedes Santa Cruz, “Tondero y marinera”, artículo inédito, mimeografiado por la Universidad Nacional Mayor de San Marcos (Lima: 1973), p.3
10. *Ibid.*, p.7
11. Para un estudio adicional de estos géneros afro-brasileños leer a Mário de Andrade (1893-1945), *Ensaio sobre a música brasileira* (São Paulo: Livraria Martins, 1936-1941) y su *Aspectos da música brasileira* (São Paulo: Livraria Martins, 1936-1941). Valioso también es el libro de Guilherme de Melo, *A música no Brasil* (Rio de Janeiro: Imprensa Nacional, 1947).
12. Grabado en el disco *Cumanana* de Nicomedes Santa Cruz (Lima: Philips, VIR 916-Stereo, 1970). Disco II, Lado 1.
13. Manuel Acosta Ojeda de Lima tiene la teoría de que “samba malató” se debió a la pronunciación fonética negra de “zamba mala toda”. Comunicación personal, 1975.
14. Grabado en el disco *La Jarana es con Lucila Campos* (Lima: Virrey, VI 916-stereo).
15. *Ibid.*

16. Grabado en el disco *Los Vásquez* (Lima: Sono Radio, S.E. 9477, 1974.)
17. Del álbum *Socabón*, Nicomedes Santa Cruz (Lima: Virrey, VIR 948-stereo). Disco I, Lado 1.

CAPÍTULO X

1. Bonifacio Gil García, *Cancionero Taurino* (Madrid: Librería Para Bibliófilos, 1964), Vol. III, p. 187. Gil García da 1766 como fecha de la construcción de la Plaza de Acho. Aurelio Collantes pone la fecha 1768 en su artículo “La verdad del Toro Mata” en *Estampa*, revista del diario *Expreso*, Lima: domingo 24 de dic., 1972.
2. José Durand, comunicación personal, abril de 1977.
3. Aurelio Collantes, “La verdad del toro mata”, p. 20.
4. Para los lectores interesados en canciones de corrida de toros, ver el libro de Bonifacio Gil García *Cancionero Taurino (popular y profesional)*, que contiene tres volúmenes de letras de canciones y música de España y las Américas.
5. *Ibid.*, Vol. III, p. 189.
6. José Durand, comunicación personal, abril de 1977.
7. José María Blanco (1775-1841), *The Life of the Rev. Joseph Blanco White* (London: J. Chapman, 1845).
8. Grabado en el album de Nicomedes Santa Cruz, *Cumanana* (Lima: Philips, P6350 001-P6350 002, 1970).
9. Grabado en el disco *Perú Negro* (Lima:Virrey, VIR-902-estereo)
10. Ernesta Laguna Indalecio (nacido 1900), comunicación personal, San Luis de Cañete, abril de 1976.
11. Augusto Ascuez Villanueva (1892-1985), comunicación personal, Lima, junio de 1975.
12. José Durand, comunicación personal, 1979.
13. José Durand, comunicación personal, Berkeley, abril de 1977.
14. Nicomedes Santa Cruz, *Cumanana-Antología Afroperuana*, disco y notas (Lima: Philips-Virrey, P6350 001-2), p. 20.
15. José Durand, comunicación personal, 1979.
16. Alfredo Contrera Smith (nacido c.1915), comunicación personal, Imperial de Cañete, abril de 1976.
17. José Durand, comunicación personal, Berkeley, abril de 1977.

CAPÍTULO XI

1. Leucadio Doblado, *Letters from Spain* (London: Henry Colburn & Co. 1822), pp. 326-327.
2. José Gálvez, *Nuestra pequeña historia* (Lima: Almanaque Peruano, 1930, segunda edición). Páginas sin número.
3. Max Radiguet, *Souvenirs de l’Amerique Espagnole* (1890), p. 81.
4. José Gálvez, *Nuestra pequeña historia*.
5. Max Radiguet, *Souvenirs de l’Amerique Espagnole* (1890), p. 81.
6. Los líderes de las cofradías de esclavos en el Perú colonial fueron también llamados “caporales”.
7. Este villancico ha sido grabado por el Robert Wagner Chorale en el disco *Salve Regina: Choral Music of the Spanish New World 1550-1750*, Angel Records, S3600S, con notas al álbum de Robert Stevenson.
8. Arturo Jiménez Borja, “Coreografía colonial”, en *Mar del Sur*, No. VIII, pp. 22-28.
9. Javier Pulgar Vidal, “Los Negritos”, en *Revista de la Universidad Católica del Perú*, Tomo III, Año IV, No. 13, mayo de 1935, pp. 185-196.
10. Héctor Decoud, *El campamento de Laurety*, (Montevideo:1930). Ver también: Paulo de Carvalho Neto, *Antología del Negro Paraguayo*, p. 62.

11. Una grabación de este baile, que se hizo sin el canto que lo acompaña, se puede encontrar en el disco *Musiques des Communautés Indigènes*, Vogue (France) LDN 30103-stereo. Grabado por François Jouffa, Maurice Morea, y Serge Rotterdam.

CAPITULO XII

1. Fernando Romero, “Ritmo Negro en la Costa Zamba” en *Turismo*, Año XIV, No. 135, enero 1939.
2. José Durand, comunicación personal, setiembre 1978.
3. Nicomedes Santa Cruz, *Cumanana, Antología Afroperuana* (Lima: Philips-El Virrey, disco P6350 001- 6350 002, tercera edición, 1970).
4. Nicomedes Santa Cruz, notas al disco *Socabón* (Lima: Virrey VIR 948-949, 1975). p. 23.
5. Juan Donaire Vizarreta, *Campiña Iqueña*, (Lima: Imprenta La Moderna, 1941), p. 101.
6. José Durand, comunicación personal, setiembre 1978.
7. Una copia manuscrita del “Cañaveral” de Soria se publicó en *Folklore, Tribuna del Pensamiento Peruano*, vol. II, No. 18, abril de 1948, p. 515.
8. Gilbert Chase, *The Music of Spain* (New York: Dover Publications, 1959), pp. 262-3.
9. Carlos Camino Calderón, *Diccionario Folklórico del Perú* (Lima: Cía. de Impresiones y Publicidad, 1945), p. 67.
10. Guillermo Gálvez Ronceros, “La yunza carmelitana”, en *Tinta*, 30 de noviembre, 1975, No. 143 (Chincha, Perú).
11. Juan Donaire Vizarreta ha transcrito muchos de estos otros versos en su *Campiña iqueña*, pp. 37-43.
12. William Ruschenberge, *Three Years in the Pacific* (Philadelphia: Carey, Lea & Blanchard, 1834 y London: Richard Bentley, 1835), Vol. II, p. 39.
13. Curt Sachs, *World History of the Dance*, traducido por Bessie Schonberg (New York: W.W. Norton, 1963), pp. 65-66.
14. Juan Donaire Vizarreta, *Campiña Iqueña* (Lima: Imprenta La Moderna, 1941), pp. 21-26. Esta publicación es la principal fuente para esta sección de la macamaca.
15. Nicomedes Santa Cruz, notas al disco *Socabón*, p. 35.
16. Donaire Vizarreta, *Campiña Iqueña*, p. 24.
17. Manuel A. Fuentes, *Lima*, (Lima: E. Moreno, 1925), pp. 108-109.
18. Marcel Bataillon, “Por un inventario de las fiestas de Moros y Cristianos: otro toque de atención”, en *Mar del Sur*, Año II, Vol. III, No. 8 (1949), pp. 2-3.
19. Carlos Prince, *Lima Antigua* (Lima: Imprenta del Universo, 1890)
20. José Durand, comunicación personal, 1979.
21. Pablo Patrón, *Lima Antigua* (Lima: Librería e Imprenta Gil, 1935).
22. Raúl Porras Barrenechea, editor, *Dos viajeros franceses en el Perú republicano* (Lima: Ed. Cultura Antártica, 1947).

CAPITULO XIII

1. Max Radiguet, *Lima y la Sociedad Peruana* (Lima: Biblioteca Nacional, 1971). Traducido del original francés, *Souvenirs de L’Amerique Espagnole* (1890), p. 137.
2. Lawrence W. Levine, *Black Culture and Black Consciousness* (New York: Oxford University Press, 1977), p. 4.
3. Frederick P. Bowser, *The African Slave in Colonial Peru* (Stanford: Stanford Univ. Press, 1974), p. 183.
4. *Ibid.*, pp. 332-333.
5. Denys Cucho, *Poder blanco y resistencia negra en el Perú* (Lima: Instituto Nacional de Cultura, 1975), p. 103.

6. *Ibid.*, p. 19.
7. Bowser, *The African Slave...*, pp. 75, 334.
8. La información demográfica varía mucho de estudioso a estudioso. Enrique León García en “Las razas de Lima”, una tesis doctoral para la Facultad de Medicina en Lima da otras estadísticas para el número relativo de negros en la población: 1614- 40%; 1820- 13%; 1857- 11%; 1876- 9%; 1903- 6%- Aunque estas cifras muestran una proporción más elevada de negros en Lima, se hace evidente el hecho de que la población negra experimentó una rápida declinación en las cifras.
9. Richard M. Morse, “Negro-White relations in Latin America”, en *Reports and Speeches on the Ninth Yale Conference on the Teaching of the Social Studies* (New Haven: April 3-4, 1964), p. 3.
10. Emilio Grenet, *Popular Cuban Music*, traducido por R. Phillips (Havana: Southern Music Co., 1939).
11. Bowser, *The African Slave...*, p. 92
12. *El Comercio* de Valparaíso, 6 de enero, 1851.
13. Richard Alan Waterman, “African Influence on the Music of the Americas”, en *Acculturation in the Americas*, editado por Sol Tax (Chicago: University of Chicago Press), Vol. II, No. 29, pp. 207-218.
14. J.H. Kwabena Nketia, *The Music of Africa* (New York: W.W. Norton, 1974), p. 165.
15. Waterman, “African influence...”, p. 210.
16. Nketia, *The Music of Africa*, pp. 147-159.
17. Waterman, “African influence...”, p. 207.
18. Levine, *Black Culture...*, pp. 8-9.
19. *Ibid.*, pp. 11, 244.
20. *Ibid.*, p. 29.
21. *Ibid.*, p. 7.
22. Nketia, *The Music of Africa*, pp. 179.
23. Aunque estas formas peruanas solo involucran ocasionalmente el insulto, Levine (pp. 346, 350) ha descrito un tipo poco poético de combate verbal, conocido como “the dozens” (las docenas), “sounding” (sonando) o “woofing” (ladrando), un tipo de insulto ritualizado que se encontró entre los negros de Estados Unidos. El insulto institucionalizado es muy conocido en las culturas africanas, aunque el insulto indirecto a través de las metáforas y la alusión indirecta es más común que el insulto directo. Ridiculizar a los ancestros y las relaciones de broma que involucran palabras vulgares son comunes tanto en Africa occidental como oriental, como también en otras culturas, incluyendo la europea.
24. Nketia, *The Music of Africa*, pp. 243.
25. *Ibid.*, pp. 129-131, 243.
26. *Ibid.* pp. 133-135.
27. Luis Ramón y Rivera, “¿Es el ritmo una comprobación?”, en *Revista Venezolana de Folklore*, Vol. I, No. 1 (enero-junio 1947), pp. 57-66.
28. Nicomedes Santa Cruz, cuadernillo adjunto al álbum *Socabón* (Lima: Virrey VIR 948-949, 1975), p. 15
29. César A. Guardia Mayorga, *Diccionario Kechwa-Castellano. Castellano-Kechwa* (Lima: Los Andes, 1971).

BIBLIOGRAFÍA

- Alva, Maúrtua, Abelardo. *Tradiciones chinchanas*. Lima: 1963. No disponible para el presente trabajo.
- Andrade, Mário de. *Aspectos de música brasileira*. São Paulo: Livraria Martins, 1936-1941 (artículos publicados en un periodo determinado).
- Ensaio sobre a música brasileira. São Paulo: Livraria Martins, 1972, 188 pp.
- Aretz, Isabel. *Instrumentos musicales de Venezuela*. Caracas: Universidad de Oriente, 1967, 315 pp.
- Arias Larreta, Abraham. “La marinera” en *Peruanidad*, Lima, noviembre 1941, Vol I. pp. 48-50.
- “La marinera, folklore norperuano” en *Cultura Peruana*, Lima, mayo 1941, Año I, Vol. I, Núm. 2.
- “Los hombres de color” en *Folklore*, Lima, junio-julio 1953, Núm. 30, pp. 951-2.
- Arias Larreta, Abraham y Felipe. *Folklore norperuano: marineras y serranitas*. Trujillo: Ed. Sayari, 1955. 26 pp.
- Asenjo Barbieri, Francisco. “Danzas y bailes en España en los siglos XVI y XVII” en *La Ilustración española y americana*, Madrid, Año XXI, Suplemento al Núm XLIII, noviembre 1877, p. 330, y continuado en Año XXI, Núm. XLIV, 30 de noviembre, 1877, pp. 346-347.
- Assunção, Fernando. “Aportaciones para un estudio sobre los orígenes de la zamacueca” en *Folklore Americano*, Lima, Año XVII, No 16, 1969, pp. 5-39.
- Balfour Henry. *The natural history of the musical bow*. Portland, Maine: Longwood Press, 1976 (1ª ed. 1899). 87 pp.
- Bastide, Roger. *Les amériques noires- Les civilisation africaines dans le nouveau monde*. Paris: Payot, 1967. 236 pp.
- Bataillon, Marcel. “Por un inventario de las fiestas de moros y cristianos: otro toque de atención”, en *Mar del Sur*, Año II, Vol. III, Núm. 8, nov-dic 1949, pp. 1-8.
- Benvenuto Murieta, Pedro. M. *Quince plazuelas, una alameda y un callejón*. Lima: Imp. Sheuch, 1932. 320 pp.
- Bowser, Frederick Park. *The African Slave in Colonial Peru*. Stanford: Stanford University Press, 1974. 439 pp.
- Brown, Fortunato. Editor. *200 vales criollos –Antiguos y modernos*, 4ª. ed. Lima: Ediciones Comerciales, 1975. 158 pp.
- Camino Calderón, Carlos. *Diccionario folklórico del Perú*. Lima: Cía. de Impresiones y Publicidad, 1945. 227 pp.
- Carrera Vergara, Eudocio. *La Lima criolla de 1900*. Lima: Imp. A.J. Rivas Berrio, (1940?). 240 pp.
- “Carta sobre la música en que se critica el rasgo sobre los Yaravies”, en *Mercurio Peruano*, 16 de febrero 1792, pp. 108-115.
- Carvalho-Neto, Paulo de. *Estudios afros (Brasil- Paraguay-Uruguay-Ecuador)*. Caracas: Instituto de Antropología e Historia, Universidad Central de Venezuela, 1971. 302 pp.
- Chase, Gilbert. “The Foundations of Musical Culture in Latin America” en *Intellectual Trends in Latin America*, Papers read at a conference sponsored by the Institute of Latin American Studies, University of Texas, 1945. pp. 35-43.
- *The Music of Spain*. New York: Dover Publications, 1941. Reprinted 1959. 383 pp.
- Cisneros, Niko. *Biblioteca Criolla del Perú: Tomo I -Nuestra Música (1821-1949)*. Lima: Imp. del Rímac, 1972. 170 pp.
- Collantes, Aurelio. *Documental de la canción criolla*. Lima: Imp. La Cotera, 1972. 204 pp.
- *Flor y sabor del tondero*. Lima, abr. 1955. 48 pp. No disponible para el presente estudio.
- “La verdad del toro-mata” en *Expreso-Estampa*, Lima, domingo 24 de dic., 1972.

- Concolorcorvo. *El lazarillo de ciegos caminantes*. Madrid: Atlas, 1943. 175 pp. Primera edición, 1773.
- Cuche, Denys. *Poder blanco y resistencia negra en el Perú*. Lima: Instituto Nacional de Cultura, 1975. 198 pp.
- Danós Ledesma, Rafael, editor. *Los mejores vales criollos de ayer, de hoy y de siempre*. Lima: Editorial "Inti-Kollaw", 1974. 100 pp.
- Darío Arrús, M. *El Callao en la época del coloniaje*. Callao: Imp. El Callao, 1904. 279 pp.
- Davis, David Brion. *The problem of slavery in western culture*. Ithaca, N.Y.: Cornell University Press, 1966. 505 pp.
- Descola, Jean. *La vida cotidiana en el Perú en tiempos de los españoles, 1710-1820*. Traducido por Gabriela de Civiny del original francés, *La vie quotidienne au Pérou en Temps des Espagnols, 1710-1820*. Buenos Aires: Librería Hachette, 1964. 290 pp.
- Doblado, Don Leucadio (pseud.) Ver White, Joseph Blanco.
- Donaire Vizarrata, Juan. *Campaña iqueña-Aspectos folklóricos*. Lima: Imprenta la Moderna, 1941. 125 pp.
- Durán, Gustavo y Gilbert Chase. *Recordings of Latin American songs and dances*. Segunda imprenta revisada y aumentada por Gilbert Chase. Washington: Pan American Union, 1950. 92 pp.
- Durand, José. "De la zamacueca a la marinera" en *Mensajes* (Lima: Santiago Valverde S.A.), Núm. 15, 1971, pp. 23-27.
- "Del fandango a la marinera" en *Fanal*, Lima, vol. XVI, núm. 59, 1961, pp. 10-15.
- "La resbalosa limeña" en *Mensajes* (Lima: Santiago Valverde S.A.), núm. 19, 1973. pp. 8-14.
- Farmer, Henry George. *Historical Facts for the Arabian Musical Influence*. London: New Temple Press, 1930. 376pp.
- Folklore*. Festival de Lima VIII. Edición antológica. Lima: Concejo Provincial de Lima, 1959. 154 pp.
- Frézier, Amédée François. *Voyage to the south sea, and along the coast of Chili and Peru, in the years 1712, 1713 and 1714*. Traducido del original francés, *Relation du voyage de la mer du sud...* London: Jonah Boyer, 1742. 335 pp.
- Friedenthal, Albert. *Musik, tanz und Dichtung bei den Kreolen Amerikas*. Berlin-Wilmersdorf: Hausbücher-Verlag Hans Schnippel, 1913. 328 pp.
- Fuentes, Manuel A. *Lima, apuntes históricos, descriptivos, estadísticos y de costumbres*. Lima: E. Moreno, 1925. 159 pp. Compilado de *Estadística de Lima* (1858) y *Guía del viajero*.
- Gálvez Barrenechea, José. *Calles de Lima y meses del año*. Lima: Int. Petroleum, 1943. 163 pp.
- "La marinera", *IPNA*, Instituto Peruano Norteamericano, Lima, set-dic 1944, pp-20-23. También publicado en *Folklore*, Lima, vol. II, núms. 20-21, julio-agosto 1949, pp. 606-609.
- *Nuestra pequeña historia*. Segunda edición. Lima: Almanaque Peruano, 1930. 122 pp. (páginas sin numerar)
- Gálvez Ronceros, Guillermo. "La yunza carmelitana", en *Tinta*, Chíncha, Perú. núms. 140-46, 9 de nov. 1975-21 de dic. 1975.
- Gamarra, Abelardo (seud. El Tunante). "Definición del criollismo" en *Peruanidad*, Lima, Vol. II, Núm. 3, enero de 1942, pp. 201-202.
- *Rasgos de Pluma*. Lima: Víctor A. Torres, 1899. 632 pp.
- Garrido, Pablo. *Biografía de la cueca*. Santiago: Ediciones Ercilla, 1943. 133 pp.
- Gaskin, L.P.J. *A Select Bibliography of Music in Africa*. London: International African Institute, 1965. 82 pp.
- Gil García, Bonifacio. *Cancionero taurino (Popular y profesional)*. Madrid: Librería Para Bibliófilos, 1964. 3 vol.
- Gorer, Geoffrey. *African dances*. Segunda edición. New York: W.W. Norton, 1962. 254 pp.
- Grenet, Emilio. *Popular Cuban Music*. Traducido por R. Phillips. Havana: Southern Music Co. 1939. La edición original en español es *Música popular cubana*. Havana: Carasa y Cía, 1939. 199 pp.
- Harcourt, Raoul et Marguerite d'. *La musique des Incas et ses survivances*. Paris: Paul Geuthner, 1925. 2 vol.

- Harth Terré, Emilio. *Presencia del negro en el virreinato del Perú*. Lima: Editorial Universitaria, 1971. 48 pp.
- Hayre, Carlos. "Apuntes para el análisis de la marinera limeña". Artículo inédito. Lima, enero de 1973, 23 pp.
- Holzmann, Rodolfo y José María Arguedas. *Panorama de la música tradicional del Perú*. Lima: Ministerio de Educación Pública, Escuela Nacional de Música y Danzas Folklóricas y la Casa Mozart, 1966. 53 piezas transcritas de grabaciones tomadas directamente en el lugar con su letra y glosas. "Suplemento Ilustrativo" de 31 pp.
- Hornbostel, Erich M. von and Curt Sachs. "Classification of Musical Instruments", traducido por Anthony Baines y Klaus P. Wachsmann, en *Galpin Society Journal*, Vol. IV (1961), pp. 4-29.
- Howard, Joseph H. *Drums in the Americas*. New York: Oak Publications, 1967. 319 pp.
- Izikowitz, Karl Gustav. *Musical and Other Sound Instruments of the South American Indians*. Goteborg, Sweden: Elanders Boktryckeri Aktiebolag, 1934. Imprimido de nuevo en Yorkshire, England: S.R. Publishers, 1970. 433 pp.
- Jiménez Borja, Arturo. "Coreografía colonial" en *Mar del Sur*, set.-oct. 1949, vol. III, núm. 7, pp. 31-41 y núm. 8, pp. 11-29.
- , "Danzas de Lima", en *Turismo*, Lima, enero 1939. Núm. 135. 2 pp.
- , *Instrumentos musicales del Perú*. Lima: Museo de la Cultura, 1951. 48 pp. de texto y 107 ilustraciones. Reimpreso como separata de *Revista del Museo Nacional*. Tomos XIX y XX, 1951.
- , "Máscaras y danzas en el Perú" en *La Prensa*, Lima, 11 de febrero, 1940. No disponible para el presente estudio.
- Justino Ramírez, Miguel. *Lo que el Cholo Cano me dijo –Folklore Morropano*. Chulucanas: 1950. 154 pp.
- Lanuz, José Luis. *Morenada*. Buenos Aires: Emecé Editores (1946), 220 pp.
- León, Argeliers. "Música popular de origen africano en América Latina" en *América Indígena*, México, vol. XXIX, Núm. 3, julio 1969, pp. 627-664.
- Lévano, César. "Música de fondo" en *Caretas*, Lima, junio 1973, Año XXIII, Núm. 478, pp. 7-21.
- . "Polémica de cajón" en *Caretas*, Lima, 21 de dic. 1972 -11 de enero, 1973, núm. 470, pp. 48-49.
- Levine, Lawrence W. *Black Culture and Black Consciousness*. New York: Oxford University Press, 1978. 522 pp.
- Libros de Cabildos de Lima*. 22 volúmenes (1534-1637). Vol. 1-9 editado por B.T. Lee; Vol. 10-23 editados por Juan Bromley; el vol. 2 extraviado desde el siglo XVI. Lima: Imp. Torres Aguirre; Sanmarti; en cooperación con el Concejo Provincial de Lima, 1935-1964.
- Liscano, Juan. *Folklore y Cultura*. Caracas: Editorial Avila Gráfica, 1950. 266 pp.
- Lockhart, James. *Spanish Peru 1532-1560, A Colonial Society*. Madison: Univ. of Wisconsin Press, 1968. 285 pp.
- Lomax, Alan. "The Homogeneity of African-Afro-American Musical Style" in *Afro-American Anthropology: Contemporary Perspectives*. Editado por Norman E. Whitten, Jr. and John F. Szwed. New York: The Free Press, 1970. pp. 181-202.
- Lugones, Leopoldo. *El Payador*. 3^{era} ed. Buenos Aires: Ed. Centurión, 1961. 365 pp.
- Maclean y Estenós, Roberto. *Negros en el Nuevo Mundo*. Lima: Editorial P.T.C.M., 1948. 160 pp.
- , "Negros en el Perú" en *Letras*, Lima, núm. 36. (1947?), pp. 5-43.
- Mariátegui Oliva, Ricardo. *El Rímac –Barrio limeño de Abajo del Puente*. Lima: Rotary Club, 1956. 164 pp.
- Martí, Samuel. *Instrumentos musicales precortesianos*. México: Instituto Nacional de Antropología e Historia. 374 pp.
- Martín, Luis. *The Intellectual Conquest of Peru: The Jesuit College of San Pablo, 1568-1767*. New York: Fordham Univ. Press, 1968. 194 pp.

- Martínez Compañón, Baltasar Jaime. *La obra del Obispo Martínez Compañón sobre Trujillo del Perú en el siglo XVII*. Madrid: Ediciones Cultura Hispánica del Centro Iberoamericano de Cooperación, 1978.
- , *Trujillo del Perú a fines del Siglo XVIII*. Editado por Jesús Domínguez Bordona. Madrid: Patrimonio de la República, Biblioteca del Palacio, 1936. 22 pp. de texto y 104 grabados.
- Mejía Baca, José. *Algunas noticias sobre la conga*. Lima (sin pie de imprenta), 1938. 11 pp.
- , “Las marineras chiclayanas” en *El Comercio*, Lima, 26 de diciembre 1937.
- , “El tondero” en *El Comercio*, Lima, sábado 1 de enero, 1939.
- Melo, Guilherme de. *A música no Brasil*. Rio de Janeiro: Imprensa Nacional, 1947. 362 pp.
- Meneses, Porfirio. “Tres notas sobre el humor en la canción criolla”, en *Cultura Peruana*, Lima, Parte I: “El valse criollo”, mar-abril 1952, Núm. 53; Parte II, “La marinera”, jul-ago. 1952, núm. 55; parte III, no disponible para el presente estudio.
- Millar, Elisabeth W. *The Negro in America: A Bibliography*. Cambridge, Mass: Harvard Univ. Press, 1970. 351 pp.
- Millones Santagadea, Luis. *Minorías étnicas en el Perú*. Lima: Universidad Católica, 1973. 97 pp.
- Miró, César. “Ascendencia hispánica de nuestra marinera” en *El Comercio*, Lima, suplemento dominical, núm. 9, 24 de mayo, 1953.
- Monreal, Julio. *Cuadros viejos –Colección de pinceladas, toques y esbozos representando costumbres españolas del siglo XVII*. Madrid: Ilustración Española y Americana, 1878. 482 pp.
- Morse, Richard M. “Negro-white Relations in Latin America” en *Reports and Speeches of the Ninth Yale Conference on the Teaching of the Social Studies*. New Haven: Yale University, abril 3-4, 1964, 13pp.
- Nettl, Bruno. *Folk and Traditional Music of the Western Continents*. Englewood Cliffs: Prentice-Hall, 1965. 213 pp.
- Nikiprovetzky, Tolia. *Trois Aspects de la Musique Africaine, Mauritanie, Sénégal, Niger*. Paris: Office de Coopération Radiophonique, (1966?), 93 pp.
- Nketia, J.H. Kwabena. *Drumming in Akan Communities of Ghana*. London: Thomas Nelson & Sons, 1963. 212 pp.
- , *The Music of Africa*. New York: W.W. Norton, 1974. 278 pp.
- Ortiz Fernández, Fernando. *La africanía de la música folklórica de Cuba*. Habana: Ministerio de Educación, Dirección de Cultura, 1965. 477 pp.
- , *Los bailes y el teatro de los negros en el folklore de Cuba*. Habana: Ministerio de Educación, Dirección de Cultura, 1951. 466 pp.
- , *Glosario de afronegrismos*. Habana: Imp. “El Siglo XX”, 1924, 558 pp.
- , *Los instrumentos de la música afrocubana*. Habana: Ministerio de Educación, 1952. No disponible para el presente estudio.
- , *La música afrocubana*. Madrid: Ed. Júcar, 1975, 340 pp.
- Palma, Ricardo. *Tradiciones peruanas*. Lima: Ed. Cultura Antártica, 1951. 1^{era} ed. 1872. 6 vols.
- Pardo y Aliaga, Felipe. *Frutos de la educación*. Lima: Colegio Winnetka, 1962. 124 pp. 1^{era} ed., París 1869. Primera presentación, 6 de agosto 1829.
- Pereda Valdés, Ildefonso. *El negro en el Uruguay, pasado y presente*. Montevideo: Revista del Instituto Histórico y Geográfico del Uruguay, 1965. 300 pp.
- Patrón, Pablo. *Lima antigua*. Lima: Librería e Imprenta Gil, 1935. 33 pp.
- Pavletich, Esteban. “Los negritos de Huánuco” en *Música y Danzas del Perú*, Lima, junio 1954, vol. 1, p. 44.
- Porras Barrenechea, Raúl, editor. *Viajeros en el Perú, 1^a serie, Vol. II, Dos viajeros franceses en el Perú Republicano*. Lima: Ed. Cultura Antártica, 1947. 216 pp.
- Portal y Espinosa, Ismael. *Lima de ayer y de hoy*. Lima: Imp. H. La Rosa y Cía., 1912. 246 pp.
- Price, Thomas J. “Ethnohistory and Self-Image in Three New World Negro Societies” en *Afro-American Anthropology: Contemporary Perspectives*. Edited by Norman E. Whitten, Jr. & John

- F. Szwed. New York: The Free Press, 1970. pp. 63-74.
- Prince, Carlos. *Lima Antigua*. Lima: Imprenta del Universo. 1890, 3 vols.
- Pulgar Vidal, Javier. “Los Negritos” en *Revista de la Universidad Católica del Perú*, Tomo III, Año IV, Núm. 13, mayo 1935, pp. 185-196.
- Radiguet, Maz. *Lima y la Sociedad Peruana*. Lima: Biblioteca Nacional, 1971. 178 pp. Traducido del original francés, *Souvenirs de l’Amerique Espagnole-Chili-Pérou-Brésil*. Paris: Michel Lévy Frères, 1890. 308 pp.
- Ramón y Rivera, Luis Felipe. “¿Es el ritmo una comprobación?”, *Revista Venezolana de Folklore*, Caracas, Tomo I, Núm. 1, enero-junio de 1947, pp. 57-66.
- “Rasgo sobre las congregaciones públicas de los negros bozales” en *Mercurio Peruano*, Lima, Vol. II, Núm. 48, junio 16, 1791, pp. 112-117 y Núm. 49, junio 19, 1791, pp. 120-125. Republicado por la Biblioteca Nacional del Perú, edición facsimilar, 1964.
- Raygada, Carlos. “Panorama musical del Perú” en *Boletín Latino-americano de Música*. Vol. II, Núm. 2, abril 1936, pp. 169-214.
- Revoredo, César. “La marinera” en *El Comercio*, suplemento dominical, Lima, Núm. 73, 25 de julio 1954, pp. 5, 9.
- Romero, Fernando. “Cajón, tambores y mates” en *La Prensa*, 10 de mayo, 1971. No disponible para el presente estudio.
- , “Cómo era la zamacueca zamba” en *Turismo*, Lima, dic. 1939, Núm. 146. No disponible para el presente estudio.
- , “De la samba de Africa a la Marinera del Perú” en *Estudios Afrocubanos*, La Habana, Cuba, Año 4, 1940 (i.e. 1942), pp. 82-120. Primero publicado en *Actas y trabajos científicos del XXVII Congreso Internacional de Americanistas* (1939). Lima: Lib. & Imp. Gil. 1942.
- , “La evolución de la marinera” en *IPNA, Organo del Instituto Cultural Peruano-Norteamericano*, Lima, en tres partes: Parte I, mayo-agosto 1946, Año III, Vol. VI, pp. 29-32; Parte II, set-dic 1946, año III, vol. VII, pp. 11-21; Parte III, enero-abr. 1947, año IV, vol. VIII, pp. 12-18. Es en esencia el mismo contenido del artículo precedente del mismo autor.
- , “Folklore de la costa zamba” en *Pauta*, Buenos Aires 1939. No disponible para el presente estudio.
- , “Instrumentos musicales de posible origen africano en la costa del Perú” en *Afroamérica*, Vol. I, Núm. 1-2, enero-julio, pp. 51-62. No disponible para el presente estudio.
- , “Instrumentos musicales en la costa zamba” en *Turismo*, Lima, enero 1939, Año XIV, Núm. 137, 3pp.
- , “Nuestros parientes de Nigeria” en *La Prensa*, Lima; Primera parte, martes 12 de nov. 1968, p. 13; Segunda parte, jueves 14 de nov. 1968, p. 17. No disponible para el presente estudio.
- , “Ritmo negro en la costa zamba” en *Turismo*, Lima, enero 1939, año XIV, Núm. 135, 2 pp.
- , “Saracundas, mandingas y congos” en *La Prensa*, Lima, jueves 29 de abril, 1971, p. 19. No disponible para el presente estudio.
- , “La zamba, abuela de la marinera” en *Turismo*, Lima, julio de 1939. No disponible para el presente estudio.
- Ruschenberge, William. *Three years in the Pacific*. Philadelphia: Carey, Lea & Blanchard, 1834. 2 vols.
- Sachs, Curt. *World History of the Dance*. Traducido por Bessi Schonberg. New York: W.W. Norton, 1963. 469 pp.
- Salazar Bondy, Sebastián. “El criollismo como falsificación”, *El Comercio*, Lima, dom. 6 de julio 1975, p. 7.
- Sánchez Málaga, Carlos. “La música de la Costa”, en *Fanal*. Lima, vol. XII, Núm. 47, 1956, pp. 6-9.
- Santa Cruz, Nicomedes. “Así se baila la marinera”, en *Estampa* (suplemento dominical del diario *Expreso*) 28 de marzo, 1965, p. 13.

- _____, “Cómo se baila la marinera” en *El Comercio*, Lima, 28 de julio, 1959, p. 11.
- _____, “Coplero popular” en *La Crónica*, Lima, 3 de marzo, 1974, p. 19.
- _____, *Cumanana-Antología Afroperuana*, notas del álbum, 3^{ra} ed. Lima: Virrey-Philips, P6350001-002, 1970. 67 pp.
- _____, “Las cumananas” en *La Crónica*, Lima, 19 de marzo, 1972, p. 21.
- _____, “La décima en el Perú” en *El Comercio*, Lima, dominical, 1 de oct., 1961, pp. 2-11.
- _____, “Los decimistas de antaño” en *Estampa* (suplemento dominical del diario *Expreso*), 8 de dic., 1963, p. 5.
- _____, “Ensayo sobre el tondero” en *El Comercio*, Lima, dominical, 25 de dic., 1959, p. 10.
- _____, “Ensayo sobre la marinera” en *El Comercio*, Lima, dominical, 1 de jun., 1958, p. 4.
- _____, “Estampas de Pancho Fierro” en *Estampa* (suplemento dominical del diario *Expreso*), 2 de feb., 1964, p. 7.
- _____, “El festejo” en *Estampa* (suplemento dominical del diario *Expreso*), 26 de enero 1964, p. 7.
- _____, “Folklore” en *Estampa* (suplemento dominical del diario *Expreso*), 15 de enero 1964, p. 7.
- _____, “Gente morena” en *Estampa* (suplemento dominical del diario *Expreso*), 16 de febrero 1964, p. VII.
- _____, “Glosas criollas” en *Documental del Perú –Departamento de Lima*, vol. XV, abr. 1973, pp. 117-122.
- _____, “Los hatajos de negritos” en *La Crónica*, 16 de dic., 1973, p. 19.
- _____, “La marinera” en *Estampa* (suplemento dominical del diario *Expreso*), 4 de abr. 1965, p. 13.
- _____, “La marinera” en *Estampa* (suplemento dominical del diario *Expreso*), 2 de mayo 1965.
- _____, “Marinera de chacra y marinera de salón” en *Estampa* (suplemento dominical del diario *Expreso*), 19 de enero, 1964, p. 7.
- _____, “Marinera de término y términos en la marinera” en *El Comercio*, Lima, dominical, 25 de oct. 1959, p. 10. Vuelto a publicar en *Estampa* (suplemento dominical del diario *Expreso*), 11 de abr. 1965, p. 13.
- _____, “El panalivio” en *Estampa* (suplemento dominical del diario *Expreso*), 23 de febrero, 1964, p. vii.
- _____, “Por qué se quiebra la marinera” en *Estampa* (suplemento dominical del diario *Expreso*), 25 de abril 1965, p. 13.
- _____, “La quijada” en *El Comercio*, Lima, dominical, 1 de marzo 1970, p. 25. Vuelto a publicar en *La Crónica*, 11 de nov. 1973, p. 19.
- _____, “Ritmos negros del Perú” en *Estampa* (suplemento dominical del diario *Expreso*), 9 de feb. 1964, p. 7.
- _____, *Socabón, Introducción al folklore musical y danzario de la costa peruana*, Notas del álbum. Lima: Virrey, VIR, 948-949, 1975. 66 pp.
- _____, “Son de los diablos” en *Estampa* (suplemento dominical del diario *Expreso*), 15 de dic. 1963, p. 7.
- _____, “Su majestad el cajón” en *El Comercio*, Lima, dominical; Primera parte, 14 de dic., 1969; Segunda Parte, 15 de marzo, 1970; Tercera Parte, de mayo 1970.
- _____, “Términos en la marinera” en *Estampa* (suplemento dominical del diario *Expreso*), 18 de abril, 1965, p. 13.
- _____, “El tondero: el dulce” en *Estampa* (suplemento dominical del diario *Expreso*), 8 de marzo, 1964, p. 5.
- _____, “El tondero: la fuga” en *Estampa* (suplemento dominical del diario *Expreso*), 15 de marzo 1964, p. 5.
- _____, “El tondero: la glosa” en *Estampa* (suplemento dominical del diario *Expreso*), 1 de

- marzo, 1964, p.7.
- , “El tondero y la marinera” en *El Comercio*, Lima, dominical, 1 de feb. 1970, p. 33.
- , “Tondero y marinera”, Artículo inédito mimeografiado. Lima: Universidad Nacional Mayor de San Marcos, Museo de Etnología, Sección de Etnomusicología, 1973, 38 pp.
- , “Trece estampas de la marinera” en *El Comercio*, Lima, dominical, 24 de abr. 1960, p. 9.
- Sas, Andrés. “La formación del folklore peruano” en *Boletín Latino-Americano de Música*. Vol. II, Núm. 2, abr. 1936, p. 97-103.
- Segura, Manuel A. *Artículos, poesías y comedias de Manuel Ascensio Segura*. Lima: Carlos Prince, 1885. 385 pp.
- Skinner, Joseph. *The present state of Peru*. London: R. Phillips, 1805, 487 pp.
- Smith, Edmond R. *The araucanians; or notes of a tour among Indian tribes of Southern Chile*. New York: Harper and Bros., 1885. 335 pp.
- Soria Menacho, Fernando. “Cañaveral” en *Folklore*, Lima, Vol. II, Núm. 18, abr. de 1948, p. 515.
- Stevenson, Robert. *The music of Peru*. 2^{da} ed. Washington: Pan American Union, 1960. 325 pp.
- , *Music in Aztec and Inca Territory*. Los Angeles: University of California Press, 1968, 335 pp.
- Stevenson, William Bennett. *A Historial and Descriptive Narrative of Twenty Years Residence in South America*. London: Hurst, Robinson Co., 1825. 3 vols.
- (Sutcliffe, Thomas). *Sixteen years in Chile and Peru –From 1822 to 1839*. London: Fisher, Son & Co., 1841. 563 pp.
- Szwed, John F. “Afro-American Musical Adaptation” in *Afro-American Anthropology: Contemporary Perspectives*, edited by Norman E. Whitten, Jr. and John F. Szwed. New York: The Free Press, 1970. pp. 219-228.
- Trend, J.S. *The Music of Spanish History to 1600*. Oxford, England: Oxford University Press, 1926. 288 pp.
- Tschudi, J.J. von. *Peru-Reiseskizzen aus den Jahren 1838-1842*. Graz, Austria: Akademische Druck, 1963. First edition, 1846. Ver especialmente sección sobre los negros en las pp. 151-169.
- Ugarte Eléspuru, Juan Manuel. *Lima y lo limeño*. Lima: Ed. Universitaria, 1966. 282 pp.
- Uriel García, José. *Pueblos y paisajes sudperuanos*. Lima: Editoria Cultura Antártica, 1949. 224 pp.
- Vargas Ugarte, Rubén, César Arospide de la Flor, Rodolfo Hozmann. *Folklore Musical del Siglo XVIII*. Lima: Universidad Católica del Perú, 1946.
- Varley, Douglas H. *African Native Music: An Annotated Bibliography*. London: The Royal Empire Society, 1936. 116 pp.
- Vega, Carlos. “Eliminación del factor africano en la formación del cancionero criollo” en *Cursos y Conferencias*, Buenos Aires, Año V, Vol. X, Núm. 7, oct. de 1936, pp. 765-779.
- , *Las danzas populares argentinas*. Buenos Aires: Ministerio de Educación, 1952.
- , *La forma de la cueca chilena*. Buenos Aires: Instituto de Investigaciones Musicales. (Colección de ensayos Núm. 2) (1947). 46 pp.
- , “Voices of the South” en *Americas* (Pan-American Union), Vol. III, Núm. 9, September 1951, pp. 20-23, 41-42.
- , *La zamacueca, (cueca, zamba, chilena, marinera)*. Buenos Aires: Ed. Julio Korn, 1953. 155 pp.
- Vicuña Mackena, Benjamín. *Obras completas*. Santiago: Universidad de Chile, 1937-on. 16 vols.
- Vigil Peláez, Eleuterio, editor. *El Callao de ayer y de hoy*. Callao: Empresa Editora “La Crónica” y “Variedades”, 1946. 749 pp.
- Vizcarra Rozas, Abraham. “Folklore musical peruano”, *Revista universitaria*, Cuzco, 1^{er} sem., Año XXIX, Núm. 78, pp. 163-193.
- Wachsmann, Klaus. “Criteria for Acculturation”, en *Report of the Eighth Congress of the International Musicological Society*, editado por Jan Larue. New York: Barenheiter Kassel, 1961. Vol. I, pp. 139-49; vol. II, pp. 97-100.

- Waterman, Richard Alan. "African influence on the music of the Americas", en *Acculturation in the Americas*. Proceedings and Selected papers of the XXIXth International Congress of Americanists, editado por Sol Tax. Chicago: University of Chicago Press, Vol II, No. 29, pp. 207-218.
- White, Joseph Blanco (también conocido como Joseph Blanco; seud. Don Leucadio Doblado). *Letters from Spain*. London: Henry Colburn & Co., 1822.
- The Life of the Rev. Joseph Blanco White*. London: J. Chapman, 1845. 3 vols.
- Wiener, Charles. *Pérou et Bolivie*. Paris: Librairie Hachette, 1880, 796 pp.
- Zapiola, José. *Recuerdos de treinta años*. Santiago: Empresa Editora Zig-Zag, 1945. 1^{era}. Ed. 1881. 310 pp.
- Zárate, Manuel F. y Dora Pérez de Zárate. *La décima y la copla en Panamá*. Panamá: Imp. La Estrella de Panamá, 1953.

Breve relación de trabajos publicados sobre la cultura afroperuana en los últimos 30 años; la mayoría de ellos fue hecha sin haber podido consultar la tesis de William Tompkins que se guardaba en la Universidad de California. La comparación de datos, las perspectivas expuestas por los diferentes autores, nos brinda un interesante material que va estudiando y analizando la presencia africana y su participación en la construcción de la cultura peruana en su diversidad.

Acosta Ojeda, Manuel

1999 *Felipe de los pobres*

Para un estudio científico de la vida y la obra del gran maestro Felipe Pinglo Alva.

Producciones Acosta – PROA.

Aguirre, Carlos y otros

2000 *Lo africano en la cultura criolla*

Fondo editorial del Congreso del Perú, Lima, Perú.

2005 *Breve historia de la esclavitud en el Perú – Una herida que no deja de sangrar.*

Fondo editorial del Congreso del Perú. Lima, Perú

Aguirre, Carlos y otros

2010 *La libertad inconclusa. En torno a la esclavitud, su abolición y los derechos civiles.*

CEDET. Centro de desarrollo étnico. Lima, Perú.

Alarco, Rosa y otros

La negrería en el Perú

Folklore – arte, cultura y sociedad. Revista del Centro Universitario de Folklore -UNMSM

Arrelucea Barrantes, Maribel

2010 *Insumisas. Racismo, sexismo organización, política y desarrollo de la mujer afrodescendiente.*

CEDET, Centro de desarrollo étnico. Lima, Perú.

Arteaga, Sonia y Rocca Luis (editores)

2007 *Africanos y pueblos originarios. Relaciones interculturales en el área andina.*

MUSEO AFROPERUANO. UNESCO. Zaña, Chiclayo, Perú.

Bracamonte-Bonteps Laura

1987 *Dance in Social Context: The Peruvian Vals*

A thesis for the degree Master of Arts in Dance.

Universidad of California – Los Angeles

Carazas, Milagros y otros

2010 *Mira cómo ves. Racismo y estereotipos étnicos en los medios de comunicación*

CEDET. Centro de desarrollo étnico. Lima, Perú.

Celestino, Olinda y otros

2004 *Los afroandinos de los siglos XVI al XX*

UNESCO - <http://unesdoc.unesco.org/images/0014/001412/141269s.pdf> -

Del Busto Duthurburu, José Antonio

2001 *Breve historia de los negros del Perú.*

Fondo editorial del Congreso. Lima, Perú.

Feldman, Heidi Carolyn

2009 *Ritmos negros del Perú*

IEP Instituto de Estudios Peruanos - IDE Instituto de Etnomusicología PUCP

Lima, Perú.

León Quirós, Javier Francisco.

2003 *The Aestheticization of Tradition: Professional Afroperuvian Musicians, Cultural Reclamation, and Artistic Interpretation, tesis doctoral para la Universidad de Texas, Austin, Texas.*

Llorens Amico, José Antonio y Chocano Paredes, Rodrigo

2009 *Celajes, florestas y secretos – Una historia del vals popular limeño.*

Martínez Espinoza, Marino

2009 *Manuel Acosta Ojeda, arte y sabiduría del criollismo*

Serie Historias de Vida – Costa. Escuela Nacional Superior de Folklore José María Arguedas

Mazzini Eduardo

2010 *En nombre de Dios comienzo*

Centro Peruano de Estudios Culturales. Lima.

M'Bare N'Gom

2008 *“Escribir” la identidad: creación cultural y negritud en el Perú.*

Editorial Universitaria. Universidad Ricardo Palma. Lima.

Peralta, Rivera Germán

1990 *Los mecanismos del comercio negrero*

CONCYTEC, Interbanc. Kuntur editores.

Rocca, Luis

2010 *Herencia de Esclavos en el Norte del Perú. Cantares, danzas y música.*

CEDET Centro de desarrollo étnico. Embajada de España AECID. Serie Mano Negra.

Rodríguez Pastor, Humberto

2008 *NEGRITUD Afroperuanos, resistencia y existencia.*

CEDET Centro de desarrollo étnico. Lima, Perú.

Rojas, Mónica

2007 *Docile Devils: Performing Activism through Afro-Peruvian Dance.*

Tesis doctoral para el departamento de antropología, Universidad de Washington, Seattle, Washington

Romero, Fernando

1987 *El negro en el Perú y su transculturación lingüística*

Editorial Milla Batres CONCYTEC, Lima, Perú

1988 *Quimba, fa, malambo, ñeque. Afronegrismos en el Perú*

EP Instituto de Estudios Peruanos, Lima. Perú.

Vásquez Rodríguez, Rosa Elena Chalena

1982 *La práctica musical de la población negra en Perú. Danza de Negritos de El Carmen.*

Casa de las Américas, La Habana, Cuba.

1992 *Costa, presencia africana en la música de la costa peruana.*

(difusión virtual) (www.chalenasvasquez.com)

2008 *Kumanana, vocablo de origen kikongo africano*

(difusión virtual) (www.chalenasvasquez.com)

APÉNDICE

1. A LA MUERTE NO LE TEMAS

Décima de autor anónimo, interpretada en socabón, grabada por Nicomedes Santa Cruz y Vicente Vásquez.

Guitarra ♩ = 76

5 Canto Estilo declamatorio, tempo libre

8 A la muer-te no le te-mas aun-que pa-se por la

9 ca - lle sin la vo-lun - tad de Dios la muer-te no ma-ta a na-die.

14 3 3 3 Cie-rra los o-jos y duer-me pe-da-zo del

19 8 al-ma mía - a de - ja que des - pun - te el dí - a, y ya vol - ve - rás a ver-me.

ALA MUERTE NO LE TEMAS. Socavón, Santa Cruz y Vásquez.

23

8

Mi-ra que tie - nes tal fie-bre que con tus ma - nos me que - mas. Es ne - ce-

27

8

sa - rio que duer - mas sin pen - sar en el pa - sa - do y mien - tras yo es - té a tu

30

8

la - do, a la muer - te no le te - mas.

35

simile

ALA MUERTE NO LE TEMAS. Socavón, Santa Cruz y Vásquez.

A la muerte no le temas
aunque pase por la calle
sin la voluntad de Dios
la muerte no mata a nadie.

Cierra los ojos y duerme,
pedazo del alma mía;
deja que despunte el día
y ya volverás a verme.
Mira que tienes tal fiebre
que con tus manos me quemas.
Es necesario que duermas
sin pensar en el pasado,
y mientras yo esté a tu lado
a la muerte no le temas.

Por piedad, cierra los ojos
y tendrás un dulce sueño,
mira que siendo tu dueño
te lo suplico de hinojos.
Mira que solo despojos
quedan de tu lindo talle.
Deja que el sueño desmaye
tu sufrimiento tan fuerte
y no pienses en la muerte
aunque pase por la calle.

Por piedad, los ojos cierra
y duerme solo un instante,
que de verte agonizante
todo mi cuerpo se aterra.
Mira que sobre la tierra
solo quedamos los dos.
Ni la muerte ni el adiós
truncarán nuestro camino,
pues no hay vida ni destino
sin la voluntad de Dios.

Con tu nuevo despertar
tendrá nueva brisa el viento,
nueva luz el firmamento
y nuevas aguas el mar.
Nuevo ha de ser el trinar
de los pájaros del valle
nuevo el sol que nos irradie,
nueva nuestra juventud
pues queriendo como tú
la muerte no mata a nadie.

2. CUANDO EL HOMBRE ESTÉ EN LA LUNA

décimas compuestas y cantadas por Ramón Domínguez. Grabado en marzo de 1970 en Morropón, Piura, por Alicia Maguiña.

Cuan - do el hom-bre es - tá en la Lu-na el Sol se pon-drá ce - lo - so al ver que el

hom-bre es-tu - dio - so pre - ten-de ex - plo - rar su cu - na. Mar - te des - con - fía y

du - da ya Mer-cu - rio po-ne a-ler - ta pa - ra que to - do pla - ne - ta for-me a - lian - za de a-

yu - da. La in - va - sión es pre - ma - tu - ra y se a - lar - ma la ga - la - xia.

Jú - pi - ter tam - bién pro - tes - ta y con Ve - nus se con - sul - ta pa - ra for - mar u - na jun - ta de los

as - tros en de - fen - sa. Y con Sa - tur - no a la ca - be - za lle - gan don - de el

rey Vul - ca - no a im - po - ner - le al so - be - ra - no lo que el te - rres - tre pro - yec - ta y en

u - na se - sión a - bier - ta su de - fen sa es - tán pla - nean - do.

CUANDO EL HOMBRE ESTÉ EN LA LUNA décimas, R. Domínguez

Cuando el hombre esté en la Luna
el Sol se pondrá celoso
al ver que el hombre estudioso
pretende explorar su cuna.
Marte desconfía y duda
y a Mercurio pone alerta
para que todo planeta
formen alianza de ayuda.
La invasión es prematura
y se alarma la galaxia.

Júpiter también protesta
y con Venus se consulta
para formar una junta
de los astros en defensa.
Y con Saturno a la cabeza
llegan donde el rey Vulcano
a imponerle al soberano
lo que el terrestre proyecta
y en una sesión abierta
su defensa están planeando.

3. A SAN MARTÍN

cumananas compuestas y cantadas como solista por Ramón Domínguez. Grabadas en marzo de 1970 en Morropón, Piura, por Alicia Maguiña.

Tempo libre $\text{♩} = 2$
Estilo declamatorio ^{ca.})

Co - mo pe - rua - no en quien vi - ve el re - cuer - do li - ber - ta - rio, hoy en

es - te a - ni - ver - sa - rio voy a can - tar "seá - mos li - bres. Sé - a - mos - lo siem - pre y

siem - pre" por el vein - te y o - cho de ju - lio, por el Dios om - ni - po -

ten - te y por los pue - blos del mun - do. Aun - que el sol nie - gue sus lu - ces, aun - que el

sol se pon - ga os - cu - ro, San Mar - tín ju - ró con cru - ces que - brar el pe - sa - do

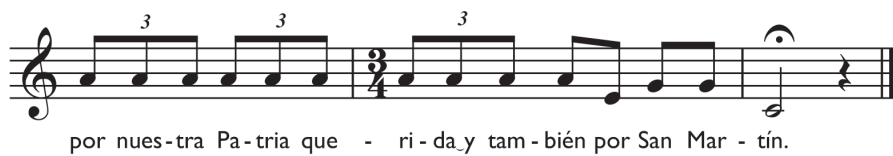
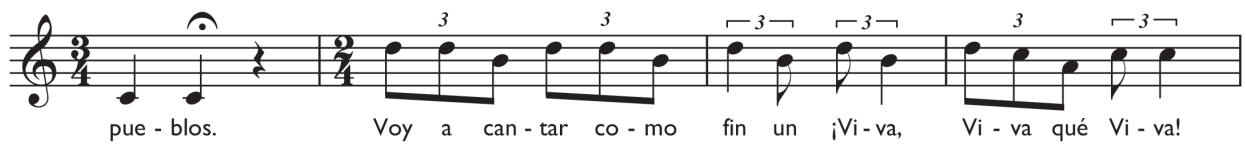
yu - go. Muy lar - go tiem - po el pe - rua - no del es - pa - ñol ha o - pri - mi - do, rom -

pió la ca - de - na al - ti - vo cuan - do dió el gri - to sa - gra - do. Se sa - cu - dió la in - do -

len - cia, se a - ca - ba - ron los es - cla - vos y vi - no la in - de - pen - den - cia pa - ra

to - dos los pe - rua - nos. San Mar - tín nos dió ban - de - ra y nos dió la li - ber -

A SAN MARTÍN cumananas, R.Dominguez.



A SAN MARTÍN cumananas, R.Domínguez.

Como peruano en quien vive
el recuerdo libertario
hoy en este aniversario
voy a cantar “seamos libres.”

“Seámoslo siempre y siempre”
por el veinte y ocho de julio
por el Dios omnipotente
y por los pueblos del mundo.

Aunque el sol niegue sus luces
aunque el sol se ponga oscuro
San Martín juró con cruces
quebrar el pesado yugo.

Muy largo tiempo el peruano
del español ha oprimido
rompió la cadena altivo
cuando dio el grito sagrado.

Se sacudió la indolencia
se acabaron los esclavos
y vino la independencia
para todos los peruanos.

San Martín nos dio bandera
y nos dio la libertad
y este mi homenaje
va por cancelar esa deuda.

Unas aves bicolor
atrajeron su inquietud,
y dijo: ¡he ahí, Señor,
la bandera del Perú!”.

“Desde hoy el Perú es libre,”
les dijo a nuestros abuelos
por la voluntad de Dios
y también la de los pueblos.

Voy a cantar como fin
un “¡viva, viva que viva!”
por nuestro patria querida
y también por San Martín.

**4. CUMANANAS improvisadas en un desafío en una hacienda de Lambayeque, Perú.
Grabadas el 17 de noviembre de 1975 por W. D. Tompkins.**

Tempo libre (♩ = 112 ca.)

Estilo declamatorio



1a Des - pier - ta si es - tás dor - mi - da, des - pier - ta si es - tás dor - mi - da que dor
1b Ya me voy a le - van - tar_____ ya me voy a le - van - tar_____ mi ma -
2a Des - de_a - quí te es - toy mi - ran - do, des - de_a - quí te es - toy mi - ran - do, ca - ra_a
2b A - sí me ha di - cho la gen - te, a - sí me ha di - cho la gen - te, que tú



mi_____ da no es - ta - rás_____ que dor - mi_____ da no es - ta - rás_____
no_____ te voy a dar_____ mi ma - no_____ te voy a dar_____
ca_____ ra, fren - te_a fren - te_____ ca - ra_a ca_____ ra, fren - te_a fren - te_____
pues_____ an - das ha - blan - do_____ que tú pues_____ an - das ha - blan - do_____



hoy al la - do de tu_a - man - te, hoy al la - do de tu_a - man - te y des - pués_____
pa - ra que tú me_a ca - ri - cies, pa - ra que tú me_a - ca - ri - cies si me sa_____
sin po - der co - mu - ni - car - te, sin po - der co - mu - ni - car - te lo que mi_____
que di - ne - ro me es - tán dan - do, que di - ne - ro me es - tán dan - do, que traen des_____



te dor - mi - rás_____ y des - pués_____ te dor - mi - rás_____
bes a - pre - ciar_____ si me sa_____ bes a - pre - ciar_____
co - ra - zón sien - te_____ lo que mi_____ co - ra - zón sien - te_____
de el O - rien - te_____ que trae des_____ de el O - rien - te_____

CUMANANAS improvisadas en Lambayeque

Despierta si estás dormida
que dormida no estarás
hoy al lado de tu amante
y después te dormirás.

Ya me voy a levantar
mi mano te voy a dar
para que tú me acaricies
si me sabes apreciar.

Desde aquí te estoy mirando
cara a cara frente a frente
sin poder comunicarte
lo que mi corazón siente.

Así me ha dicho la gente
que tú pues andas hablando
que dinero me están dando
que traen desde el Oriente.

Silencio, pido silencio
para silenciar mis males
porque en ciertas ocasiones
el silencio mucho vale.

Quisiera que pobre fueras
no por desearte yo males
que siendo los dos iguales
de mí te compadecieras.

Recuerda cuando pusiste
tus manos sobre las mías
y llorando me decías
que nunca me olvidarías.

Así fue el juramento
que nos hicimos los dos
lo hicimos ante Dios
qué feliz ese momento.

El Tiempo y El Desengaño
salieron al campo un día
que más pudo El Interés
que el amor que me tenía.

Eres la flor más querida
por quien debo padecer
te quiero más que mi vida
mas no te puedo querer.

Adiós mi lindo alhelí
porque suspirando vivo
si porque me ves cautivo
no haces aprecio de mí.

Me dices que ya te vas
qué fatal es mi destino
pueda ser que mi suspiro
fulano te regrese del camino.

Ya me voy, ya quieroirme
más quedarme que porirme
si me voy con quién te dejo
¿qué haré para despedirme?

Yo te voy a dar mi mano
y te voy a dar un beso
y tal vez pa' tu regreso
ya no me encuentres Fulano.

Mañana cuando me vaya
dos cruces voy a poner
una para despedirme
y otra para no volver.

Si te vas con quién me dejas
con quien me consolaré
solamente yo diré
Fulano llevó las quejas.

Hasta en matas me provocas
al ver que nada consigo
y a mi corazón le digo
no llores, calle la boca.

Mira pues querido hermano
no cometas desafino
aquí está el Batán Grandino
frente a un Ferreñafano.

Qué oscura que está la noche
atrevido el que camina
y al hombre que está queriendo
ya todo se le termina.

Y adonde están las caricias
con que me amabas un tiempo
las busco y no las encuentro
Fulano, no hay ni noticias.

La aguardiente en la botella
consuela al que tiene pena
así me consuelo yo
cuando estoy en tierra ajena.

Está mi palabra franca
que me alegra el corazón
tomemos el agua en galpón
y la cerveza Garza Blanca

Si por pobre me desprecias
busca a un rico que te quiera
el rico por un momento
y el pobre pa' todo el tiempo.

Déjate de hipocresías
ponte en el conocimiento
unos que te quieren por tiempos
pánfilo todos los días.

5. AMOR FINO

con la interpretación de Augusto Ascuez (voz), Augusto González (voz) y Luciano Huambachano (guitarra y voz).

Guitarra $\text{♩} = 44 \text{ ca.}$



1era. voz

A - mor Fi - no me pe - dis - te A - mor Fi - no te he de dar

Guitarra

This system shows the first vocal line and guitar accompaniment. The vocal line is on a treble clef staff with lyrics. The guitar line is on a bass clef staff. The time signature changes from 3/4 to 3/8.

A - mor Fi - no pa' co - mer, A - mor Fi - no pa' al - mor - zar _____

This system continues the vocal and guitar accompaniment. The vocal line has a long note at the end of the phrase. The guitar line continues with chords and single notes.

Zam - ba, ti - ra - na de a - mor, A - mor Fi - no me pe - dis - te

This system shows the third vocal and guitar accompaniment. The vocal line includes a triplet of eighth notes. The guitar line continues with chords and single notes.

AMOR FINO



La guitarra continúa con un acompañamiento similar durante y entre los versos subsiguientes.



AMOR FINO

(Interludio de guitarra)

Zam - ba, ti - ra - na de a - mor, tras de la muer - te el doc - tor _____

1era. voz

En No - mi - ne Pa - tri e Fil y del Es - pí - ri - tu San - to -

Guitarra

Voz

Re - fle -

xi - vo de es - te mo - do por no sa - ber con quién can - to _____ En

(Interludio de guitarra)

nom - bre, en No - mi - ne - Pa - tri e Fil _____

2da. voz

Yo hi - ce co - rrer a un gua _____ po con cu - chi - llo en la ma _____

no; y es - te gua - po me de - cí - a que A - gus - to tú e - res mi her - ma _____

(Interludio de guitarra)

3era. voz

no. Yo hi - ce, yo hi - ce co - rrer a un gua - po. _____ A

Guitarra

mí na - da se me da, que de mí for - man con - gre - so.

AMOR FINO

Voz

por-que yo no soy a-rroz que me han de co-mer con

que - so. A mí na-da, a mi na-da se me da._____

(Interludio de guitarra) 1era. voz

Ca-lla la bo-ca, bo-rrí - co, ca-ra de un - to sin sal.

Guitarra

Voz

a - bo-rre -

ci - do del mun-do, je - rin-ga del hos - pi - tal._____ Ca - lla,

(Interludio de guitarra) 2da. voz

ca-lla la bo-ca, bo - rri - co._____ Mal - ha - ya el a-mor, mal-

Guitarra

ha - ya, y el que la hi - zo que-rer.

Voz

Que en el mun-do es - tás per - di - do co-mien-do de es-ta mu - jer._____

(Interludio de guitarra)

Mal - ha - ya, mal - ha - ya el a - mor, mal - ha - ya._____

3era. voz

Guitarra

"Si - len-cio", di-jo Cai - fás le - yen-do un de-cre-to as - tu - to.

Voz

que el que na - ció pa - ra

bru - to no de-be de pre - di - car. _____ Zam - ba ti - ra - na dea -

Todas las voces

(Interludio de guitarra)

mor, tras de la muer-te el doc - tor. _____ Por fin que se a-ca-be

Guitarra

to - do. Vuel - va el a - mor a triun - far.

Todas las voces

En - tre bue - nas a - mis - ta - des no de - ben po - ner - se a pe - le -

ar. _____ Zam - ba, ti - ra - na de a - mor, tras de la

muer - te el doc - tor. _____

AMOR FINO

Augusto Ascuez (1era, voz)

Amor fino me pediste
 Amor fino te he de dar
 Amor fino pa' comer
 Amor fino pa' almorzar.
 Zamba, tirana de amor
 Amor fino me pediste.

Augusto González (2da, voz)

Malhaya, el amor, malhaya,
 y el que me enseñó a querer
 que habiendo nacido libre
 yo solo me cautivé
 malhaya, malhaya, el amor malhaya

Luciano Huambachano (3era, voz)

Soy un cantor sin igual
 yo canto con todo el mundo
 porque en el cantar profundo
 soy cosa particular.
 Zamba, tirana de amor
 tras de la muerte, el doctor.

Augusto Ascuez (1era, voz)

En nomine Patri e Fil
 y del Espiritu Santo
 reflexivo de este modo
 por no saber con quién canto.
 En nombre, en nomine
 Patri e Fil.

Augusto González (2da, voz)

Yo hice correr a un guapo
 con cuchillo en la mano
 y este guapo me decia que
 Augusto, tú eres mi hermano
 yo hice, yo hice correr a un guapo.

Luciano Huambachano (3era, voz)

A mí nada se me da
 que de mí forman congreso;
 porque yo no soy arroz
 que me han de comer con queso.
 A mí nada, a mí nada
 se me da.

Augusto Ascuez (1era, voz)

Calla la boca borrico,
 cara de unto sin sal,
 aborrecido del mundo,
 jeringa del hospital.
 Calla, calla
 la boca borrico.

Augusto González (2da, voz)

Malhaya el amor, malhaya,
 y el que la hizo querer
 que en el mundo estás perdido
 comiendo de esta mujer.
 Malhaya, malhaya
 el amor, malhaya.

Luciano Huambachano (3era, voz)

"Silencio" dijo Caifás,
 leyendo un decreto astuto
 que el que nació para bruto
 no debe de predicar.
 Zamba, tirana de amor,
 tras de la muerte, el doctor,

Todas las voces juntas

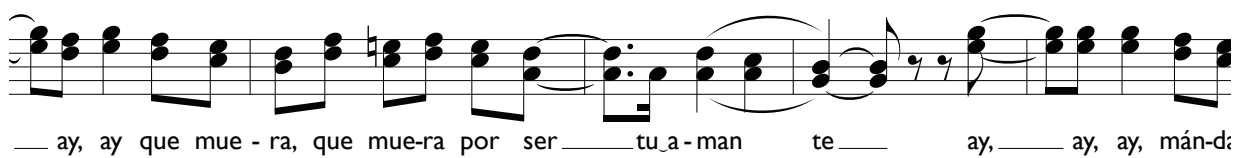
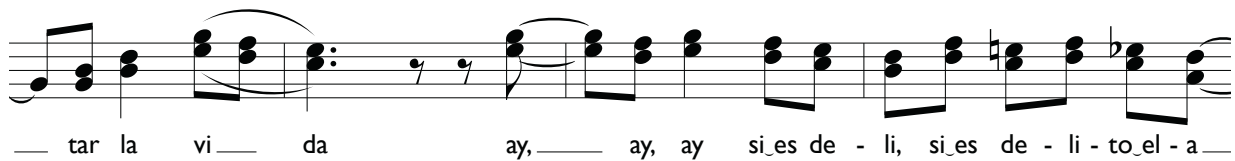
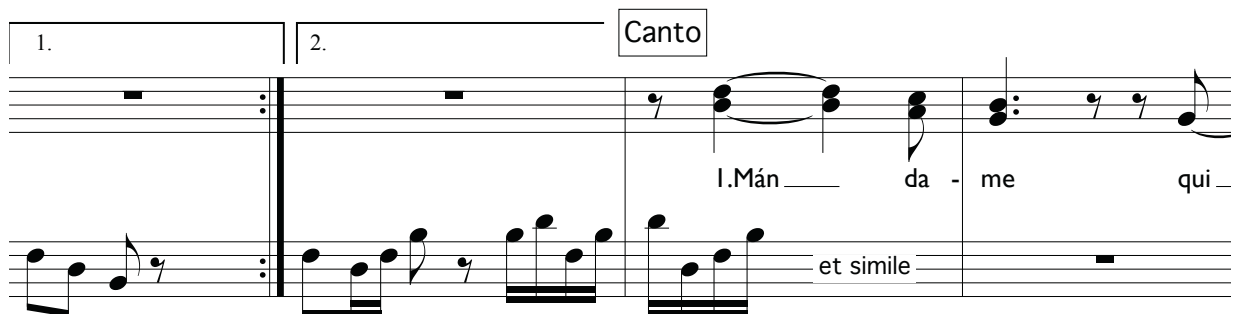
Por fin que se acabe todo.
 vuelva el amor a triunfar.
 entre buenas amistades
 no deben ponerse a pelear.
 Zamba, tirana de amor
 tras de la muerte, el doctor.

6. JARANA EN MENOR interpretada por Augusto Ascuez, A. González y A. Vásquez.

Marinera I / Sol menor

ra I en Gm

$\text{♩} = 126$



JARANA EN MENOR

te ay ay ay mán-da - me, mán - da - me qui - tar la vi - da.

2.Cin - ta ne-gra en el pe - lo te has a - ma - rra - do an -

tes de ha - ber - me muer - to ay ay ay ay te has en - lu - ta - do. Cin -

ta ne-gra en el pe-lo ay ay ay te has a - ma - rra - do. 3.Te has

a - ma - rra - do ma - dre te - ner qui - sie - ra un

re - tra - to que al tu - yo ay ay ay se pa - re - cie - ra

fue - go de u - na pa - sión, ay ay ay mi co - ra - zón.

JARANA EN MENOR

Marinera II / Re menor

$\bullet = 126$

Guitarra

Canto

I. No hay a -

simile

mor co - mo el des - pre - cio ay, ay, ay, ay, ay, ay, ni di -
de tan - to es - ti - mar _____ ay, ay, ay, ay, ay, ay, - se o - ca -

cha co - mo el a - mar _____ ay, ay, ay, ay, ay, ay, ni di - cha co - mo el a - mar -
sio - na el me - mos - pre - cio ay, ay, ay, ay, ay, ay, no hay a - mor co - mo el des - pre -

1° 2°

cio Por - que - cio. 2. Ma - ri - qui - ta, Ma - rí a,
pi - ta y Jua - na, ma - dre,

Che - pi - ta y Jua - na ay, ay, ay, ay, ay, ay, ay, de la ma - ña -
tan bue - na - mo - za ay, ay, ay, ay, ay, ay, ay per - la pre - cio -

1° 2°

na ay, ay, ay ay, ay, ay ay, Che - pi - ta y Jua - na 3. Che -
sa ay, ay, ay, ay, ay, ay, ay me has ol - vi - da do.

JARANA EN MENOR

Marinera III / La menor

Guitarra ♩ = 92

5

8 Canto

I. Ca - ram - ba yo me su - bí_an-dar al pi - no ver - de. Ca -
 -re - na y_el pi - no, an - dar, co - mo_e-ra ver - de. Mo -
 -tro nom-bres con e - rre_an-dar tie - ne mi pren - da. Cua -
 -ne mi pren - da, ma-dre_an-dar, quién lo cre - ye ra. Tie -

simile

13

ram - ba yo me su - bí_an-dar al pi - no ver - de. Ay, ay, ay, a ver
 re - na y_el pi - no, an - dar, co - mo_e-ra ver - de. Ay, ay, ay al ver -
 tro nom-bres con e - rre_an-dar tie - ne mi pren - da: Ro - sa - lía, Ro - sau -
 ne mi pren - da, ma-dre_an-dar, quién lo cre - ye ra. Tus a - mo-res me han

18

si, an - dar, an - dar, an - dar la di - vi - sa - ba. Ay, ay, ay a ver
 me, an - dar, an - dar, an - dar llo - ra, llo - ra - ba. Ay, ay, ay yo me
 ra, an - dar, an - dar, an - dar Ro - sa, Ro - sen - da. Cua - tro nom-bres con
 pues-to_an-dar, an - dar, an - dar de_es-ta ma-ne - ra. A-pues to que si me

22

1, 2, 3. 4.

si, an - dar, an - dar, an - dar la di - vi - sa - ba. Mo -
 su - bí_an-dar, an - dar, an - dar al pi - no ver - de. 2.Cua -
 e - rre_an-dar, an - dar, an - dar tie - ne mi pren - da. 3.Tie
 mue-ro_an-dar, an - dar, an - dar me voy al cie - lo.

JARANA EN MENOR

Marinera IV / Re menor

Guitarra $\bullet = 126$

Voz

Mal-ha - ya quién di - jo_a - mor_ ay, ay, ay có - mo

Guitarra

simile

no,____ có-mo no di-jo ve-ne - no ay, ay, ay, có - mo no,____ có-mo

—no di-jo ve-ne - no. Mo-re - ni - ta que por cau - sa ay del a - mor_

ay, ay, ay, sin cul - pa,____ sin cul - pa.es-toy pa - de - cien - do ay,

ay, ay, mal - ha - ya____ mal-ha - ya quién di - jo_a - mor 2.No

JARANA EN MENOR

quie-ro que te va - yas, ni que te que - des, ni que me de - jes so -
 lo, ay, ay, ay ni que me lle - ves no quie-ro que te va - yas ay, ay,
 ay ni que te que - des 3.Ni que te que-des, ma - dre, tan ca-pri-cho-sa
 to - di - to lo_has per - di - do ay, ay, ay con ser ma - ño -
 sa Llo - ré, llo - ré mi suer - te ay, ay, ay has-ta la muer - te.

*Marinera V / La menor*Guitarra $\bullet = 126$

Si-len - cio pi - do_al si - len - cio.
 Si-len - cio pi - do_al si - len - cio ay, ay, ay pa-ra si____

JARANA EN MENOR

len-ciar mis ma - les ay, ay, ay pa-ra si, an-dar, len - ciar mis ma - les. Mo - re -

ni - ta por-que_en cier-tas, ay, o-ca - sio - nes, mo - re - ni - ta por-que_en - cier-tas

ay, o-ca - sio - nes. Ay, ay, ay el si - len - cio es lo que va - le ay,

ay, ay si-len-cio an-dar, pi - do al si-len - cio 2.Aun - que lo di - si -

mu - les, to-do_es en va - no aun - que lo di - si - mu - les, to-do_es en va -

no por - que to-do se sa - be tar-de_o tem-pa - no aun-que lo di-si-mu -

le an - dar, to - do_es en va - no. 3.To - do_es en va - no ma -

dre si yo llo - ra - ra to - do_es en va - no, ma - dre, si

yo llo - ra - ra. El - co - ra - zón de pe - na se me se - ca -

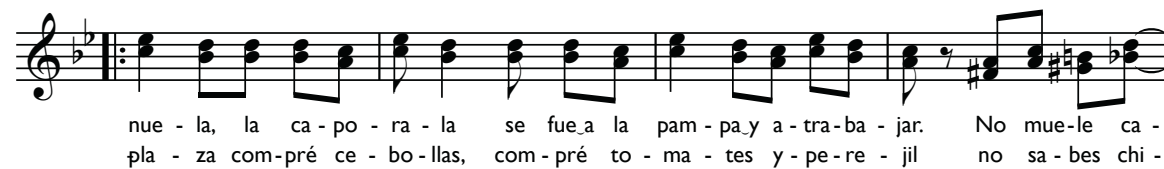
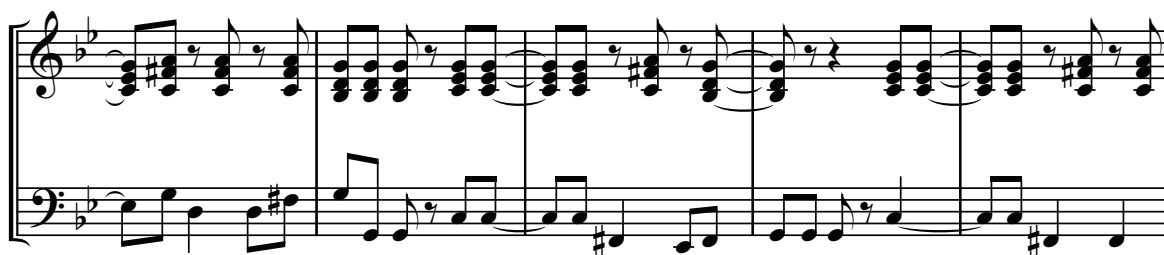
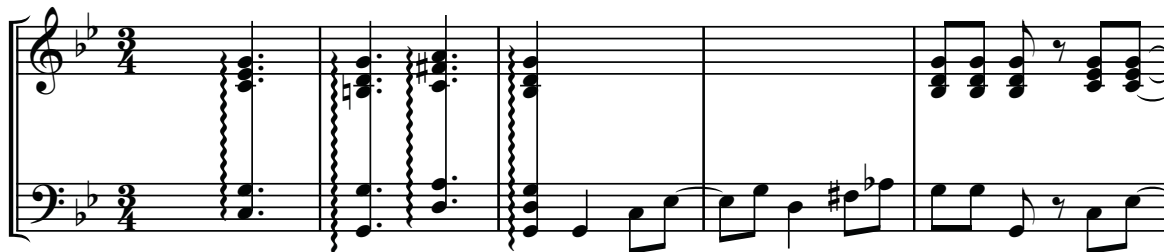
ra. Llo - ré, llo - ré, llo - ra - ba an - dar, te di_e - ra_el al_ _ ma.

JARANA EN MENOR

Resbalosa y fugas / Sol menor

Resbalosa y fugas- Gm

♩ = 52



Transcripción: William D. Tompkins
Melografía: Marino Martínez E.

CEMDUC

JARANA EN MENOR

I. Ma-ría Ma -

nue - la, la ca - po - ra - la se fue a la pam - pa y a - tra - ba - jar. No mue - le ca -
pla - za com - pré ce - bo - llas, com - pré to - ma - tes y - pe - re - jil no sa - bes chi -

ña, ni ven - de a - zú - car, ni tie - ne pla - ta pa' e - na - mo - rar. 2. Yo fui a la qui.

RESBALOSA

3. Pi - pi - ri - pí, pi - pi - ri - pá, yo ten - go u - na bo - ti - jue - la que ya es -

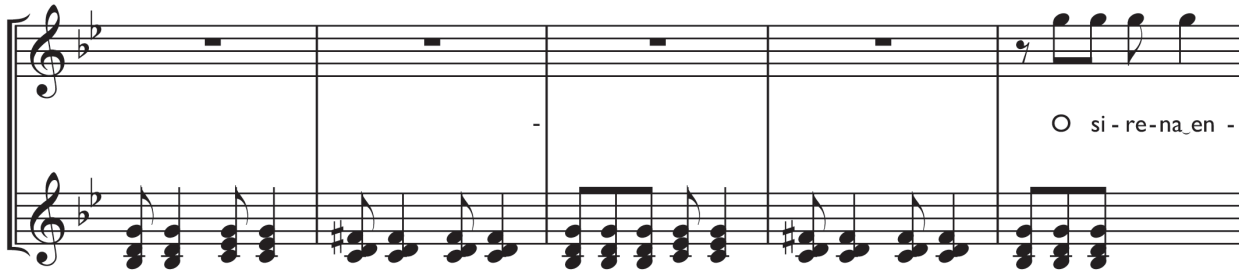
tá por la mi - tad. tá por la, que ya es - tá por la mi - tad, ja

ja

♩ = 116

JARANA EN MENOR

LLAMADA



O si - re - na - en -

FUGA



can - ta - do - ra ya mi_a - mor no se - rá ne - cio ——— Po - bre ne - gri - to, sí,
mor, mal - ha - ya, el que me en - se - ñó a que - rer que sí
de La Ha - ba - na del jar - dín de Ba - na má
qué tris - te - es - tá tra - ba - ja mu - cho, sam - ba, y no ga - na ná', ay,

po - bre ne - gri - to, sí, qué tris - te - es - tá tra - ba - ja mu - cho, zam - ba

Llamada: 1° Llamada: 2° LLAMADA



y no ga - na ná' / Mal - ha - ya el a ná' / ven - gan flo - res Mal - ha - ya quién di - jo a - mor
can - ta do - - ra,
be a la pal - ma

FUGA



có - mo no di - jo ve - ne - no ——— ay ——— Ay, sí ña - ña, su ma - ma me va a pe -
ya mi_a - mor no se - rá ne - cio, sí, ay ———
oh, di - le a la pal - me - ri - ta ay sí, ay ———
gar ——— ay, sí ña - ña, por - que di - go la ver - dad ——— ay, sí, ña -

(Las fugas de contrapunto continúan de esta manera durante más de 18 llamadas y fugas)

JARANA EN MENOR

MARINERA I

Primera de Jarana :

MÁNDAME QUITAR LA VIDA
 Ayayay si es deli
 SI ES DELITO EL ADORARTE
 Ayayay si es deli
 SI ES DELITO EL ADORARTE
 Preciosa QUE YO NO SERE EL PRIMERO
 Ayayay que muera
 QUE MUERA POR SER TU AMANTE
 Ayayay mándame
 MÁNDAME QUITAR LA VIDA.

Segunda de Jarana :

CINTA NEGRA EN EL PELO
 TE HAS AMARRADO
 ANTES DE HABERME MUERTO
 Ayayay TE HAS ENLUTADO
 CINTA NEGRA EN EL PELO
 Ayayay TE HAS AMARRADO

Tercera de Jarana :

TE HAS AMARRADO, madre
 TENER QUISIERA
 UN RETRATO QUE AL TUYO
 Ayayay SE PARECIERA
 FUEGO DE UNA PASIÓN
 Ayayay MI CORAZON.

MARINERA II

Primera de Jarana:

NO HAY AMOR COMO EL DESPRECIO
 Ayayay, ayayay NI DICHAS COMO EL AMAR
 Ayayay, ayayay NI DICHAS COMO EL AMAR
 PORQUE DE TANTO ESTIMAR
 Ayayay, ayayay SE OCASIONA EL MENOSPRECIO
 Ayayay, ayayay NO HAY AMOR COMO EL DES-
 PRECIO.

Segunda de Jarana :

MARIQUITA, MARIA
 CHEPITA Y JUANA
 Ayayay, ayayay ayayay DE LA MAÑANA
 Ayayay, ayayay ayayay CHEPITA Y JUANA

Tercera de Jarana:

CHEPITA Y JUANA, madre
 TAN BUENA MOZA
 Ayayay, ayayay, ayayay PERLA PRECIOSA
 Ayayay, ayayay, ayayay ME HAS OLVIDADO.

MARINERA III

Primera de Jarana

caramba YO ME SUBÍ, andar, AL PINO VERDE
 caramba YO ME SUBÍ, andar, AL PINO VERDE
 ayayay A VER SI, andar andar andar, LA DIVISABA
 ayayay A VER SI, andar andar andar, LA DIVISABA
 morena Y EL PINO, andar, COMO ERA VERDE
 morena Y EL PINO, andar, COMO ERA VERDE
 ayayay AL VERME, andar andar andar, LLORAR,
 LLORABA
 ayayay YO ME SUBÍ, andar andar andar, AL PINO

VERDE.

Segunda de Jarana:

CUATRO NOMBRES CON ERRE, andar
 TIENE MI PRENDA
 CUATRO NOMBRES CON ERRE, andar
 TIENE MI PRENDA
 ROSALIA, ROSAURA, andar andar andar
 ROSA, ROSENDA.
 CUATRO NOMBRES CON ERRE, andar an-
 dar andar
 TIENE MI PRENDA.

Tercera de Jarana :

TIENE MI PRENDA, madre, andar
 QUIÉN LO CREYERA
 TIENE MI PRENDA, madre, andar
 QUIÉN LO CREYERA
 TUS AMORES ME HAN PUESTO, andar an-
 dar andar
 DE ESTA MANERA

APUESTO QUE SI ME MUERO, andar andar
 andar
 ME VOY AL CIELO.

MARINERA IV

Primera de Jarana ;

MALHAYA QUIEN DIJO AMOR
 Ayayay cómo no
 COMO NO DIJO VENENO
 Ayayay cómo no
 COMO NO DIJO VENENO
 Morenita QUE POR CAUSA, ay, DEL AMOR
 Ayayay sin culpa
 SIN CULPA ESTOY PADECIENDO
 Ayayay malhaya
 MALHAYA QUIEN DIJO AMOR

Segunda de Jarana :

NO QUIERO QUE TE YAYAS
 NI QUE TE QUEDES
 NI QUE ME DEJES SOLO
 Ayayay NI QUE ME LLEVES
 NO QUIERO QUE TE VAYAS
 Ayayay NI QUE TE QUEDES.

Tercera de Jarana :

NI QUE TE QUEDES, madre
 TAN CAPRICHOSA
 TODITO LO HAS PERDIDO,
 Ayayay CON SER MAÑOSA

LLORÉ, LLORÉ MI SUERTE
 Ayayay HASTA LA MUERTE.

MARINERA V

Primera de Jarana:

SILENCIO, PIDO AL SILENCIO
 SILENCIO, PIDO AL SILENCIO
 Ayayay PARA SI-LENCIAR MIS MALES
 Ayayay PARA SI-, andar, -LENCIAR MIS MALES

JARANA EN MENOR

Morenita PORQUE EN CIERTAS, ay, OCASIONES
 Morenita PORQUE EN CIERTAS, ay, OCASIONES
 Ayayay EL SILENCIO ES LO QUE VALE
 Ayayay SILENCIO, andar, PIDO AL SILENCIO.

Segunda de Jarana:

AUNQUE LO DISIMULES,
 TODO ES EN VANO
 AUNQUE LO DISIMULES,
 TODO ES EN VANO
 PORQUE TODO SE SABE
 TARDE O TEMPRANO
 AUNQUE LO DISIMULE, andar
 TODO ES EN VANO.

Tercera de Jarana:

TODO ES EN VANO, madre
 SI YO LLORARA
 TODO ES EN VANO, madre
 SI YO LLORARA
 EL CORAZÓN DE PENA
 SE ME SECARA
 LLORE, LLORE, LLORABA, andar
 TE DIERA EL ALMA.

RESBALOSA

MARÍA MANUELA, LA CAPORALA,
 SE FUE A LA PAMPA Y A TRABAJAR
 NO MUELE CAÑA, NI VENDE AZÚCAR
 NI TIENE PLATA PA'ENAMORAR.

YO FUI A LA PLAZA, COMPRÉ CEBOLLAS,
 COMPRÉ TOMATES Y PEREJIL.
 NO SABES CHINA, BLANCA, MULATA
 LA BURUNDANGA QUE TENGO AQUÍ

PI RI PI PI
 PI RI PI PA
 YO TENGO UNA BOTIJUELA
 QUE YA ESTÁ POR LA MITAD.

QUE YA ESTÁ POR LA MITAD, ja já.

FUGAS

Llamada: OH SIRENA ENCANTADORA
 YA MI AMOR NO SERÁ NECIO.

Fuga: POBRE NEGRITO, sí,
 QUÉ TRISTE ESTÁ.
 TRABAJA MUCHO, zamba,
 Y NO GANA NA'.

Llamada: MALHAYA EL AMOR MALHAYA
 EL QUE ME ENSEÑÓ A QUERER, que sí.

Fuga: POBRE NEGRITO, etc.

Llamada: VENGAN FLORES DE LA HABANA
 DEL JARDIN DE PANAMÁ.

Fuga: POBRE NEGRITO... ETC.

Llamada: MALHAYA QUIEN DIJO AMOR
 CÓMO NO DIJO VENENO

Fuga: SÍ ÑAÑÁ, LA MAMA ME VÁ PEGAR
 SI ÑAÑÁ, LA MAMA ME VA A PEGAR
 SI ÑAÑÁ PORQUE DIGO LA VERDAD.

Llamada: OH MALHAYA ENCANTADORA
 YA MI AMOR NO SERA NECIO, Sí.

Fuga: SI ÑAÑÁ, MI MAMA ...etc.

Llamada: PALMERO SUBE A LA PALMA
 OH DILE A LA PALMERITA, ay sí.

Fuga: SI ÑAÑÁ, SU MAMA...etc.

FUGAS DE CONTRAPUNTO

Llamada: ENCANTADORA PERLITA
 OH DILE A TU ENAMORADO

Fuga: QUE ESTANDO EL GOLPE DADO
 NI EL DIOS DEL CIELO
 LO QUITA ENCANTADORA
 PERLITA OH DILE A TU
 ENAMORADO

Llamada: ESTOY POR IRME O QUEDARME
 POR QUEDARME QUIERO IRME

Fuga: SI ME VOY CON QUIÉN LOS DEJO
 QUÉ HAGO PARA DESPEDIIRME
 ESTOY POR IRME O QUEDARME
 POR QUEDARME QUIERO IRME.

Llamada: OH MALHAYA ENCANTADORA
 YA MI AMOR NO SERA NECIO, sí

Fuga: CÓMO MIRAS CON DESPRECIO
 AL AMANTE QUE TE ADORA
 OH SIRENA ENCANTADORA
 YA MI AMOR NO SERA NECIO.

Llamada: MALHAYA EL AMOR MALHAYA
 EL QUE ME ENSEÑÓ A QUERER.

Fuga: QUE HABIENDO NACIDO LIBRE
 YO SOLO ME CAUTIVÉ
 MALHAYA EL AMOR MALHAYA
 EL QUE ME ENSEÑÓ A QUERER

Llamada: SI JUEGO A LA PINTA PIERDO
 SI JUEGO BRISCAN NO GANO ay sí.

Fuga: SI JUEGO A LA TREINTA Y UNO
 ME DOY TREINTA Y DOS EN MANO
 SI JUEGO A LA PINTA PIERDO
 SI JUEGO BRISCAN NO GANO.

Llamada: ESTA NOCHE QUIERO VER
 QUIÉN SE LLEVA LA BANDERA, que sí

Fuga: SI SON LOS DUENOS DE ADENTRO
 O SI SON LOS DE AFUERA
 MALHAYA, MI AMOR, MALHAYA
 QUIÉN SE LLEVA LA BANDERA

Llamada: NO TE METAS SI NO SABES
 A LO MÁS HONDO A NADAR

JARANA EN MENOR

	PORQUE AL TIEMPO DE ZAMBULLIR TAMBIEN TE SABES AHOGAR NO TE METAS SI NO SABES A LO MÁS HONDO A NADAR.	Llamada: SILENCIO QUE YA CAYÓ EL COMISARIO DEL VALLE
Llamada	PALMERO SUBE A LA PALMA OH DILE A LA PALMERITA, ay SÍ.	Fuga: VAN SALIENDO LOS POLLITOS SALEN CORRIENDO LOS GALLOS SILENCIO QUE YA CAYÓ EL COMISARIO DEL VALLE...
Fuga:	QUE SE ASOME A LA VENTANA QUE MI AMOR LA SOLICITA PALMERO SUBE A LA PALMA O DILE A LA PALMERITA.	
Llamada:	QUISIERA ENCONTRAR UN GUAPO QUE A MI PASO RELATARA	
Fuga:	PA' QUITARLE LA CABEZA Y EN EL SUELO MACHUCARLA QUISIERA ENCONTRAR UN GUAPO Y EN EL SUELO MACHUCARLA .	
Llamada:	CUANDO ME PONGO A CANTAR MARINERA EN VOZ RONQUITA	
Fuga:	PALMERO SUBE A LA PALMA O DILE A LA PALMERITA CUANDO ME PONGO A CANTAR MARINERA EN VOZ RONQUITA.	
Llamada:	N0 TE METAS SI NO SABES A LO MÁS HONDO A NADAR	
Fuga:	PORQUE AL TIEMPO DE ZAMBULLIR TAMBIEN TE SABES AHOGAR NO TE METAS SI NO SABES A LO MAS HONDO A NADAR	
Llamada:	VI A UN CURA TOCAR ARPA A LA GALLINA COSER	
Fuga:	AL RATON DICIENDO MISA, AL GATO APRENDIENDO A LEER VI A UN CURA TOCAR ARPA A LA GALLINA COSER.	
Llamada:	OH MALHAYA ENCANTADORA YA MI AMOR NO SERA NECIO, sí CÓMO MIRAS CON DESPRECIO EL AMANTE QUE TE ADORA OH SIRENA ENCANTADORA YA MI AMOR NO SERÁ NECIO.	
Llamada:	A MUCHOS CONOZCO YO QUE DE SU MAL TIENEN CULPA	
Fuga:	Y LUEGO DAN POR DISCULPA QUE EL DIABLO LOS ENGAÑÓ A MUCHOS CONOZCO YO QUE DE SU MAL TIENEN CULPA	
Llamada:	MALHAYA QUIÉN DIJO AMOR CÓMO NO DIJO VENENO, sí	
Fuga:	QUE POR CAUSA DEL AMOR SIN CULPA ESTOY PADECIENDO QUE TRATANDO DEL AMOR SE GOZA MEJOR QUE EL DUEÑO.	

7. NO QUIERO QUE A MISA VAYAS

Zaña tradicional

GLOSA

Lento - tempo libre

Solo



No quie - ro que a - mi - sa va - yas, _____ ni a la ven - ta - na te a - so - mes,
Ni to - mes a - gua ben - di - ta, _____ don - de la to - man los hom - bres,

CORO



ni a la ven - ta - na te a - so - mes. Di - me de dón - de vie -
don - de la to - man los hom - bres.

DULCE ♩ = 84



nes que son las cin - co. Ven - go de oír la mi - sa de San Fran - cis -

1° 2° FUGA



co co al lun - de - ro le da al lun - de - ro le da al lun - de - ro le

1° 2°



da al lun - de - ro le da ¡Za - ña! al lun - de - ro le da. da.

GLOSA

No quiero que a misa vayas
ni a la ventana te asomes
ni tomes agua bendita
donde la toman los hombres.

DULCE

¿Dime de dónde vienes
que son las cinco?
Vengo de oír la misa
de San Francisco.

FUGA

Al lundero le da
Al lundero le da
Al lundero le da
Al lundero le da ¡Zaña!
Al lundero le da.

8. EL SOL Y LA LUNA Triste y tondero cantado por Los Morochucos

TRISTE ♩ = 72-88

Guitarras

The guitar part for the first system consists of two staves. The top staff is in treble clef and the bottom staff is in bass clef. The key signature has two flats (B-flat and E-flat), and the time signature is 4/4. The music features a mix of chords and single notes, with some triplets indicated by a '3' over a group of notes. The piece ends with a fermata on the final note of the top staff.

Voces

The vocal part for the first system is on a single staff in treble clef. The lyrics are 'Sé que te vas a ca-sar' followed by a rest, and then 'a-sí lo pu-bli-ca_El'. The music is in 4/4 time with a key signature of two flats. There are some triplets in the melody.

Guitarras

The guitar part for the second system consists of two staves. The top staff is in treble clef and the bottom staff is in bass clef. The music continues with chords and single notes, including a triplet in the top staff. The piece ends with a fermata on the final note of the top staff.

The vocal part for the second system is on a single staff in treble clef. The lyrics are 'Se jun-ta-rán dos fun-cio-nés,'. The music is in 4/4 time with a key signature of two flats. There are some triplets in the melody.

EL SOL Y LA LUNA

mi muer-te, tu ca-sa mien-to, tú bien lo sa- - bes.

The musical score is written for two staves in 3/4 time. The melody is on the upper staff, and the accompaniment is on the lower staff. The lyrics are written below the melody.

(Hablado): Qué lindo triste
pero me desesepero
por un tondero.

TONDERO ♩ = 126

Más rápido

Guitarras

Guitarra

The musical score is written for two staves in 3/4 time. The melody is on the upper staff, and the accompaniment is on the lower staff. The lyrics are written below the melody.

GLOSA

The musical score is written for two staves in 3/4 time. The melody is on the upper staff, and the accompaniment is on the lower staff. The lyrics are written below the melody.

GLOSA

Voz

Al-gún dí - a Dios del al - ma

The musical score is written for two staves in 3/4 time. The melody is on the upper staff, and the accompaniment is on the lower staff. The lyrics are written below the melody.

EL SOL Y LA LUNA

con la mu-dan - za del

tiem - po llo-ra - rás co - mo yo

llo-ro, su-fri - rás, ¡Ay! co - mo yo su - fro.

DULCE

1° 2°

Llo-ra Si te vas a la Sie rra, lle - va tu es-pe - jo, lle - va tu pei -

EL SOL Y LA LUNA

FUGA

1° 2°

ne ne, por - que a llá en la se - rra - ní a

hay u - na la - gu - na, don - de se re - fle - ja.

el sol y la lu - na. Hay u - na la - gu - na,

Lento

don - de se re - fle - ja, chi - na cho - la el sol y la lu - na.

TRISTE

Sé que te vas a casar
así lo publica El Tiempo
asi lo publica El Tiempo.
Se juntarán dos funciones:
mi muerte, tu casamiento.
tú bien lo sabes.

*Hablado: Qué lindo triste.
Pero me desespero
por un tondero.*

TONDERO:

Algún dia Dios del alma
con la mudanza del tiempo
llorarás como yo lloro,
sufrirás, ¡ay!, como yo sufro.

Si te vas a la sierra
lleva tu espejo,
lleva tu peine;
porque allá en la serranía
hay una laguna
donde se refleja
el sol y la luna.

Hay una laguna
donde se refleja, china chola,
el sol y la luna.

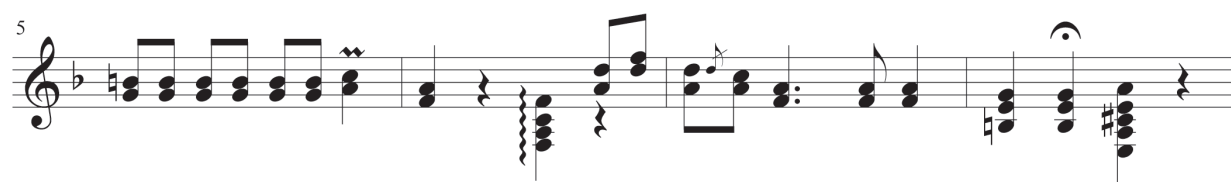
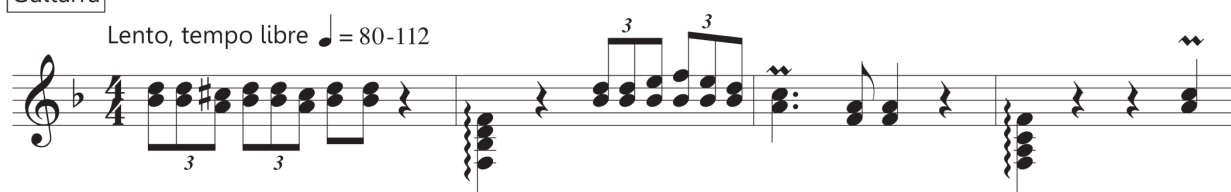
9. LOS RUEGOS

Triste y tondero cantado por Los Morochucos

Triste

Guitarra

Lento, tempo libre ♩ = 80-112



Voces



LOS RUEGOS

23

el que vi-va pa-de-cien-do

quien bien te quie

Tondero

Guitarras

Más ligero ♩ = 126

27

re.

32

Voces

Glosa

37

Qué li-su-ra de ga-lli-na

zam-ba có-mo no con los dos

Guitarras

simile

41

— quie-res pi-car. —

Ay, — sa-bien-do que no es po-si — ble mi due-ña.

LOS RUEGOS

47

 Zam-ba có-mo no, don-de hay dos en un co-rral. Zam-ba, có-mo no,

52

 — qué li - su ra de ga - lli - na. La má - qui - na de Cho - co —

56

 — pe va re-co-rien - do Tru - ji - llo. La má-qui-na de Cho-co — pe va re-co - rrien

61

 — do Tru - ji - llo y el ma-qui-nis - ta di ce: Tú no llo-ra-rás por

66

 mí lo que yo por ti ma - ña - na. Ma - ña - na cuan - do me

70

 mue-ra re - pi - ca - rán las cam - pa - nas. Tú no tie-nes quién te

74

 llo - re si-no_u-na tris te pai - sa - na. Tú no llo-ra-rás na. Que mu -

78

 rien-do por la no-che me en - tie - rran por la ma - ña na.

TRISTE

Si atendieras a los ruegos
de un desventurado amante
que por ti llora.

Quizás no soportarías
el que viva padeciendo
quien bien te quiere.

*Hablado: Si un triste nos hace llorar,
pues, un tondero nos hará alegrar.*

TONDERO

GLOSA

Qué lisura de gallina.
zamba cómo no,
con los dos
quieres picar. (bis)

¡Ay! sabiendo que no es
posible, mi dueña.
Zamba cómo no,
donde hay dos
en un corral.
Zamba cómo no,
qué lisura de gallina.

DULCE (CANTO)

La máquina de Chocope
va recorriendo Trujillo;
y el maquinista dice:

FUGA

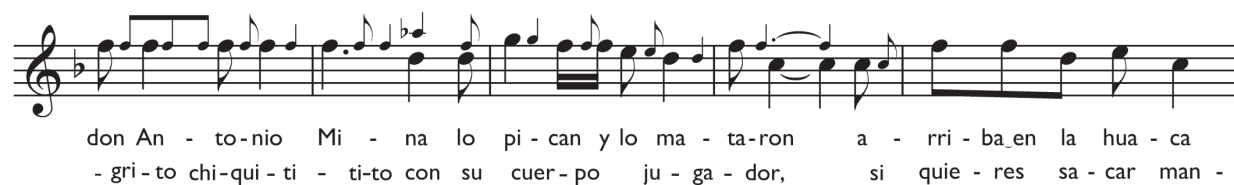
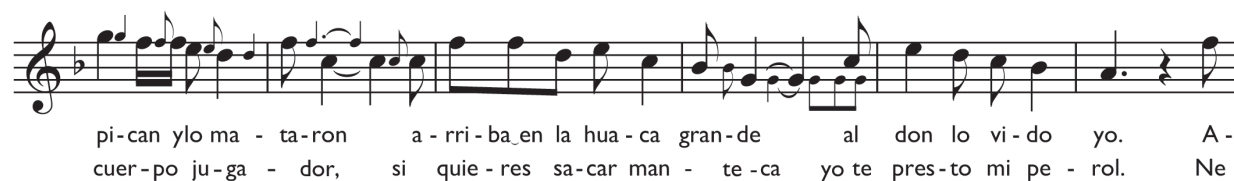
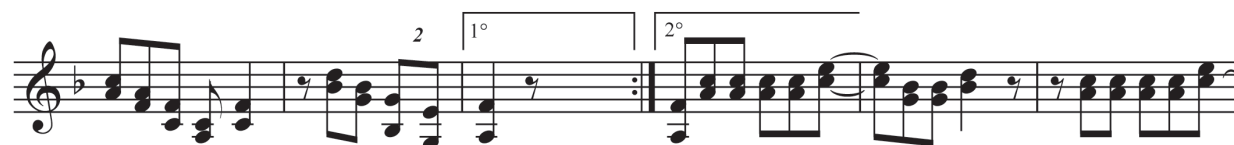
Tú no llorarás por mí
lo que yo por ti mañana.
Mañana cuando me muera
repicarán las campanas.
Tu no tienes quién te llore
sino una triste paisana. (bis)

Que muriendo por la noche
me entierren por la mañana.

10. DON ANTONIO MINA
festejo tradicional, interpretado por Juan Criado y su grupo

Ritmo de festejo ♩ = 126

Guitarra



DON ANTONIO MINA, FESTEJO TRADICIONAL

1° 2° Solo

-Li-ma_a Lu - na - hua - na na. Ca - cha - pla - ca, cha - pla - ca, cha -

Coro Solo Coro Solo

plac, un ja-rrode_a-gua y un dul - ce, el tu-rro-ne-ro de ye - ma, un ja-rrode_a-gua

Coro Solo Coro 1° Solo

- y un dul - ce, el tu-rro-ne - ro de ye - ma. Ca - cha -

2° Guitarra 3° Solo Coro Solo Coro

ma D.C. ma un ja-rrode_a-gua y un dul - de el tu-rro-ne-ro de ye - ma

A Don Antonio Mina
lo pican y lo mataron
arriba en la huaca grande
al don lo vido yo.

Atiralalá, atiralalá
atiralalá
desde Lima a Lunahuaná

Chaplaca, chaplaca, chaplac
un jarro de agua y un dulce
el turronero de yema.

Negrito chiquitito
con su cuerpo jugador
si quieres sacar manteca
yo te presto mi perol.

Atiralalá, atiralalá
atiralalá
desde Lima a Lunahuaná

Chaplaca, chaplaca, chaplac
un jarro de agua y un dulce
el turronero de yema.

11. QUE SE QUEMA EL SANGO

Tradicional. Arreglo de Ortiz Lamberto y H. Samamé, interpretado por Juan Criado

Lamento

Tempo libre (♩ = 92 ca.)

Voz

Ne gri - to
Ne gri - to

¿de dón - de
yo te li - ber - nes?
to.

De la
Ben

Guitarra

pam - pa,
- di - ga

se - ñor mi
Dios a mi a - mo,
a - mo,

de bus -
que ma -

- car a mi pa - lo - ma
- ña - na muy tem - pra - no

que com - pa - ñe - ro no
li - bre se - ré si des - tie - ne.
pier - to.

EL SANGO, ARR. LAMBERTO Y SAMAMÉ

Festejo $\bullet = 132$

Cajón



Voz

Ma ña-na en el so lá de los ne-gros a la pa' ha-

etc.

-brá mú - si-ca y can-to has - ta la ma-dru - gá ay mi_a-mo, mi_a-mo,

mi_a-mo, nos va - mos a di - ver - tir con ron-ci - to de ca - ña y

chi-cha de ma - ní. Ma- -ní Que se que-me el san-go, ca-ram-ba,

no se que-ma - rá sal-ga el a-gua del mar, ca-ram-ba, y lo_a-pa-ga - rá

y lo_a-pa-ga - rá y lo_a-pa-ga - rá

EL SANGO, ARR. LAMBERTO Y SAMAMÉ

Negrito, ¿de dónde vienes?
De la pampa, señor mi amo
de buscar a mi paloma
que compañero no tiene.

Negrito, yo te liberto.
Bendiga Dios a mi amo
que mañana muy temprano
libre seré si despierto.

Festejo:

Mañana en el sola'
de los negros a la pa'
habrá musica y canto
hasta la madruga'.

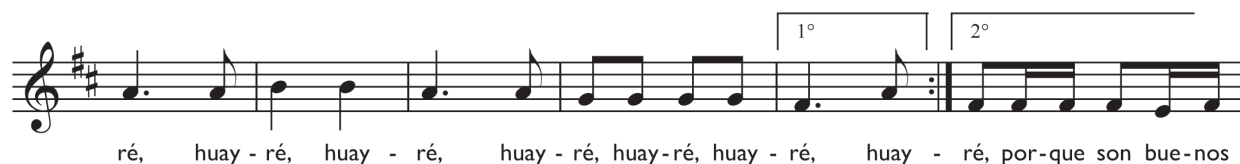
Ay, mi amo, mi amo, mi amo
nos vamos a divertir
con roncito de caña
y chicha de maní.

Coro :

Que se quema el sango,
caramba
no se quemará
salga el agua del mar
caramba,
y lo apagará.

12. CONGORICO *Festejo tradicional. Arreglo por Alicia Maguiña*

♩ = 152



CONGORICO, ARR. ALICIA MAGUIÑA

No me mandes cartas por el correo.
No me satisfago si no te veo
Congorico digo yo, congorico.
Ay, mi congorico, tan chiquitito.
Ray, ray, ray hasta que muera.

Congorico digo yo,
congorico.

Huayré, huayré, huayré.
Porque son buenos mozos sí, ñaña.
A lo remo, lo remo sí, ñaña.

CONGORICO – otra versión tradicional

No me mandes cartas por el correo.
No me satisfago si no te veo.
Congorico, rihuará, congorico.
Huayré, huayré, huayré huayré, huayré (bis)

Huayré, huayré
huayré por Dios.
Qué felices seremos
si nos casamos los dos.

Porque son buenos mozos
sí, ñaña.
a lo remo lo remo
sí, ñaña.

13. SON DE LOS DIABLOS

Canción tradicional de Lima, recopilada por José Durand

♩ = 168 ca.

Es - ta - ba cha-ran - gan - gui - to, es - ta - ba co - mien-do un hue - so, y

co-mo el hue-so_e-ra tie-so le da-ba con la_a-pe - ti - ta y le da - ba le - da - ba le

da-ba, le da-ba con la_a-pe - ti - ta. Ahí vie - ne don Pan-cho con sus cal-zo-nes bom-mo-no, ay mo-no, ay mo-no que me lo

ba - chos, ahí vie - ne don Pan-cho con sus cal - zo - nes bom - ba - chos co - mo ay mo-no, ay mo-no, ay mo-no que me lo co - mo

Chúm-ba-ca chúm-ba chúm-ba-ca chúm-ba chúm-ba-ca chum-ba ¡chas! Chúm-ba-ca chum-ba

chúm-ba-ca chúm - ba chúm-ba-ca chúm-ba ¡chas! Ay mo-no se mu - rió y la El

mo - na lo en - te - rró. El rró, con cua - tro ve-las de_es - per-ma a

las o - ri - llas del mar. Ay mo-no, ay mo-no, ay mo-no que me lo co-mo.

Chúm - ba - ca chúm - ba chúm - ba - ca chúm - ba chúm - ba - ca chúm - ba ¡chas!

SON DE LOS DIABLOS, RECOP. DURAND

Estaba Charanganguito
estaba comiendo un hueso
y como el hueso era tieso
le daba con la apetita
y le daba, le daba, le daba
le daba con la apetita.

Allí viene don Pancho
con sus calzones bombachos
allí viene don Pancho
con sus calzones bombachos.

Chumbaca chumba,
chumbaca chumba,
chumbaca chumba, chas.

Ay mono, ay mono
ay mono que me lo como
ay mono, ay mono
ay mono que me lo como.

Chumbaca chumba.
chumbaca chumba,
chumbaca chumba, ¡chas!

El mono se murió,
y la mona lo enterró
con cuatro velas de esperma.
a las orillas del mar
ay mono, ay mono,
ay mono que me lo como.

Chumbaca chumba.
chumbaca chumba,
chumbaca chumba, ¡chas!

14. SON DE LOS DIABLOS *Fernando de Soria y Filomeno Ormeño*

Festejo $\text{♩} = 66$

Guitarra

Quijada

Cajón

1°

2°

etc.

etc.

Voz

2

Coro

Ve - ni - mos de los in - fier - nos, no se va - yan a a - sus - tar. Ve -

To - dos los a - ños sa - li - mos cuan - do lle - ga el car - na - val. To -

Yo soy el Dia - blo Ma - yor y me lla - man Don Bis - té. Él

SON DE LOS DIABLOS- SORIA Y ORMEÑO

ni - mos de los in - fier - nos no se va - yan a_a - sus - tar con nues-tros ra - bos y
 dos los a - ños sa - li - mos cuan-do lle-ga_el car - na - val y_a - sus - ta - mos a la
 es el Dia-blo Ma - yor y le lla-man Don Bis - té por e - sa ban - da que

2

Solo

2

Coro

2

cuer-nos que son só - lo pa' bai - lar, con nues-tros ra - bos y cuer-nos que son
 gen - te con nues - tro bai - le_in - fer - nal, y_a - sus - ta - mos a la gen - te con nues -
 ten - go tan gran - de, mí - re - la_us - ted, por e - sa ban - da que tie - ne tan gran -

Coro

só - lo pa' bai - lar } Son de los Dia - blos son que_a - quí
 tro bai - le_in - fer - nal.
 de, mí - re - la_us - ted.

Solo

2

va-mos a bai - lar y_al men-ta-do Ca-cha - faz la qui - ja - da va_a_en - to-nar. D.C.

Venimos de los infiernos
 no se vayan a asustar
 con nuestros rabos y cuernos
 que son solo pa'bailar.

Son de los Diablos son
 que aquí vamos a bailar
 y al mentado Cachafaz
 la quijada va a entonar.

Oh, Son de Los Diablos son
 que aqui vamos a bailar
 y al mentado Cachafaz
 la quijada va a entonar.

Todos los años salimos
 cuando llega el carnaval
 y asustamos a la gente
 con nuestro baile infernal.

CORO: Oh, Son de Los Diablos son, etc...

Yo soy el Diablo Mayor
 y me llaman don Bisté
 Él es el Diablo Mayor
 y le llaman Don Bisté.
 Por esa banda que tengo
 tan grande, mírela Ud,
 Por esa banda que tiene
 tan grande, mírela Ud.

CORO: Oh, Son de los Diablos son etc.

15. INGA Inga tradicional de Lima, arreglado por Nicomedes Santa Cruz.

Festejo $\text{♩} = 63$

Guitarra



etc.
Mi ma - ma, mi tai - ta cui - da'o con la cri - a -



-tu - ra. Mi -tu - ra, in - gá, in - gá, cui - da'o con la cri - a - tu - ra, in - - tu - ra, cui -



da'o con la cri - a - tu - ra, cui - da'o con la cri - a - tu - ra, cui - da'o con la cri - a - tu - ra

Guitarra



Mi ma - ma am - bi - cio - sa me di - jo que cor - te la
Mi a mi - to se ha i - do pa'l cam - po y me de - ja a mi a



raí de gua - ran - go y den - de a - yé tu - ve co - ban - do, y den - de a - yé tu - ve co - ban -
- mi - ta cui - dan - do



do. E' - to zan - cu - ri - to, que me es - tán pi - can - do san - gre re la
Cuan - do el a - mo se - pa lo que es - tá pa - san - do va a ha - cer con el

INGÁ-ARR. TRAD. N. SANTA CRUZ

Coro Solo

ve - na, ma - mi - ta, que me es - tán sa - can - do, san - gre re la ve - na, ma - mi - ta,
cue - ro'e ne - gri - to za - pa - ti - to blan - do, va_a_ha - cer con el cue - ro'e ne - gri - to,

Coro Solo Coro

que me es - tán sa - can - do que me es - tán sa - can - do, que me es - tán sa - can - do,
za - pa - ti - to blan - do, za - pa - ti - to blan - do, za - pa - ti - to blan - do,

Solo Coro 1° Solo 2° Solo D.C.

que me es - tán sa - can - do, que me es - tá sa - can - do, mi_a
za - pa - ti - to blan - do, za - pa - ti - to blan - do.

Mi mama, mi taita
cuidáo con la criatura
Ingá, Ingá
cuidáo con la criatura.

Mi mama ambiciosa
me dijo que corte
la raí de guarango.
Y dende ayé
tuve cobando.

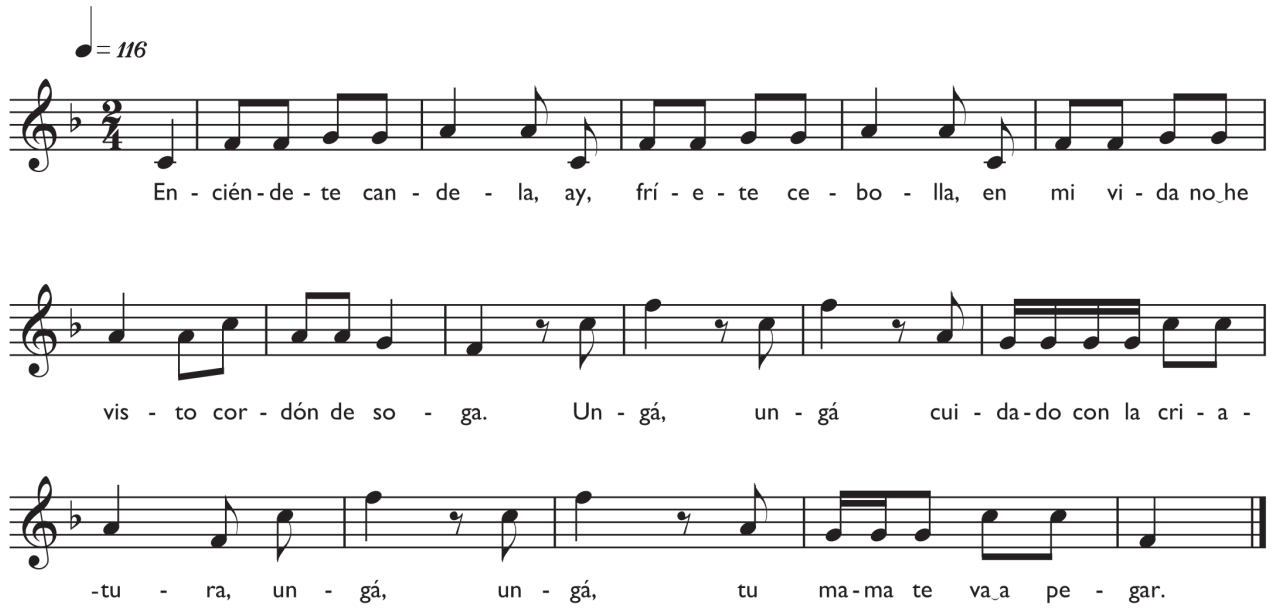
E'to zancurito
que me están picando,
sangre re la vena,
mamita
que me están sacando.

Mi amito se ha ido
pa'l campo y me deja a
mi amita cuidando.
Y dende ayé
tuve cobando.

Cuando el amo sepa
lo que está pasando
va a hacé con
el cuero'e negrito
zapatito blando.

16. UNGÁ
Cantado por Bernardita Rivadeneira Rivas de Rivera

$\bullet = 116$



En - cién - de - te can - de - la, ay, frí - e - te ce - bo - lla, en mi vi - da no he

vis - to cor - dón de so - ga. Un - gá, un - gá cui - da-do con la cri - a -

-tu - ra, un - gá, un - gá, tu ma-ma te va_a pe - gar.

17. INGÁ

Ingá tradicional de Cañete, arreglo de Roberto Rivas

Festejo $\bullet = 132$

Guitarra

The musical score is written for guitar and voice. It begins with a treble clef, a key signature of two flats (B-flat and E-flat), and a 6/8 time signature. The tempo is marked 'Festejo' with a quarter note equal to 132 beats per minute. The guitar part consists of a series of chords and single notes, often with a 'Solo' section. The vocal part includes lyrics in Spanish, with some words in parentheses indicating optional or repeated phrases. The score is divided into several systems, each with a 'Solo' and 'Coro' (Chorus) section. The lyrics are: 'En - cién-de - te can - de - la, co -', '- cí - na - te ce - bo - lla, que yo en mi vi - da no he vis - to cor - dón de so -', '- ga. En ga In - gá, in - gá el ne - ne quie - re ma - má', 'in - gá, in - gá, ten, - dá - se - lo_a su ma - má - má. Mi ma - má mi', 'tai - ta, cui - da'o con la cri - a - tu - ra mi ma - má mi tai - ta, cui -', '- da'o con la cri - a - tu - ra. In - gá, in - gá el ne - ne quie - re ma - má', 'in - gá, in - gá ten, dá - se - lo_a su ma - má, - má, ten, dá - se - lo_a su ma -', '- má, ten, dá - se - lo_a su ma - má, ten, - má.' The score ends with a double bar line.

En - cién-de - te can - de - la, co -

- cí - na - te ce - bo - lla, que yo en mi vi - da no he vis - to cor - dón de so -

- ga. En ga In - gá, in - gá el ne - ne quie - re ma - má

in - gá, in - gá, ten, - dá - se - lo_a su ma - má - má. Mi ma - má mi

tai - ta, cui - da'o con la cri - a - tu - ra mi ma - má mi tai - ta, cui -

- da'o con la cri - a - tu - ra. In - gá, in - gá el ne - ne quie - re ma - má

in - gá, in - gá ten, dá - se - lo_a su ma - má, - má, ten, dá - se - lo_a su ma -

- má, ten, dá - se - lo_a su ma - má, ten, - má.

INGÁ- ARR. RIVAS

Enciéndete candela
cocínate cebolla
que yo en mi vida no he visto
cordón de sogá

Ingá, ingá, el nene quiere mamá
ingá, ingá, ten dáselo a su mamá.

Mi mama, mi taita
cuida'o con la criatura

Ingá, Ingá, el nene quiere mamá
ingá, ingá, ten dáselo a su mamá.

18. EL ALCATRAZ
Alcatraz tradicional de Lima, arreglo de Lito González y su grupo

♩ = 96

2da. Guitarra

Cajón

1era. Guitarra

Quijada

1era. Guitarra

ALCATRAZ-ARR. GONZALES

$\text{♩} = 66$ Voz solo

1. Al son de la tam - bo - ra, de cla -
 2. Sal - gan to - dos los ne - gri - tos, sal - gan
 3. A - cér - ca - te Fran - cis - ca, y

ri - nes al com - pás en - cen - de - ré tu ve - la a que no me
 to - dos a la pam - pa, u nos va - yan con su pi - co y o - tros
 tráe - me - la pa' cá, yo te die - ra cin - co re - ales a que no me

Coro

que - mas el al - ca - traz. En - cen - de - ré tu ve - la a que no me
 va - yan con su lam - pa. U - nos va - yan con su pi - co y o - tros
 que - mas el al - ca - traz. Yo te die - ra cin - co re - ales a que no me

Solo, Coro, Solo

que - mas el al - ca - traz. } A que no me que - mas el al - ca - traz, a que no me
 va - yan con su lam - pa. }
 que - mas el al - ca - traz.

Coro, Solo, Coro, Solo, Coro

que - mas el al - ca - traz, a que sí te que - ma el al - ca - traz, a que sí te que - ma el al - ca -

Solo, Coro, Solo, Coro

traz, a que no me que - ma el al - ca - traz, a que no me que - ma el al - ca -

Interludio de guitarra

1,2 3 3

traz traz -

ALCATRAZ-ARR. GONZALES

Voz solo

¡je - sú! qué sus-to ten - go, ya me

voy a des-ma - yar ar al ver que e - sa ne - gra vie - ja no pue-de que -

mar - me a - mí el al - ca - traz, al traz, a que no me que - ma el al - ca - traz, a que no me

Coro Solo **Coro** Solo **Coro**

que - ma el al - ca - traz, a que sí te que - ma el al - ca - traz, a que sí te que - ma el al - ca -

Solo **Coro** **Solo** **Coro** **Solo**

traz, a que no me que - ma el al - ca - traz, a que no me que - ma el al - ca - traz, a que no me

Coro **Solo** **Coro**

que - ma el al - ca - traz, a que no me que - ma el al - ca - traz.

Al son de la tambora
de clarines al compás
encenderé tu vela
a que no me quemas
el alcatraz.

A que no me quemas
el alcatraz,
a que sí te quema
el alcatraz,
a que no me quema
el alcatraz.

Salgan todos los negritos
salgan todos a la pampa
unos vayan con su pico
y otros vayan con su lampa.

CORO: A que no me quema etc.

Acércate Francisca
y traémela pa'ca
yo te diera cinco reales
a que no me quemas
el alcatraz.

CORO: A que no me quema etc.

¡Jesus' qué susto tengo
ya me voy a desmayar
al ver que esa negra vieja
no puede quemarme a mí
el alcatraz

CORO: A que no me quema etc.

19. ZAPATEO EN MAYOR
(Lima) tocado por Vicente Vásquez.

Guitarra ♩ = 84



20. ZAPATEO EN MAYOR (Lima)
recopilado por Rodolfo Holzmann.

Guitarra ♩ = 182



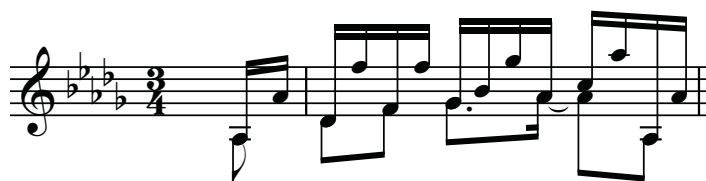
21. ZAPATEO EN MAYOR
(Chincha) recopilado por Rodolfo Holzmann.

Guitarra ♩ = 92



22. ZAPATEO EN MAYOR
(Chancay) recopilado por Rodolfo Holzmann.

Guitarra ♩ = 100



23. ZAPATEO EN MENOR,
tocado por Vicente Vásquez.

Guitarra ♩ = 88



24. ZAPATEO EN MAYOR
tocado por Vicente Vásquez

Guitarra



25. ZAPATEO EN MAYOR
(El Carmen) de la presentación del Hatajo de Negritos, grabado por W.D. Tompkins

Violín



26. AGUA'E NIEVE,
tocado por Vicente Vásquez

Guitarra $\text{♩} = 46$

The musical score is written for guitar in 6/4 time, with a key signature of three flats (B-flat, E-flat, A-flat). The tempo is marked as 46 beats per minute. The score consists of five staves of music. The first staff begins with a treble clef and a key signature of three flats. The music features a mix of eighth and sixteenth notes, often beamed together, and includes some triplets. There are repeat signs and first/second endings throughout the piece. The tempo is marked as 46 beats per minute with a quarter note symbol.

27. LANDÓ,
landó tradicional cantado por Augusto Ascuez.
Grabado por Guillermo Durand A. y W.D. Tompkins. 19 de junio de 1975

$\bullet = 132$



San-ma ma-la-tó, lan - dó, sa-ma ma-la-tó. Má-qui-na, ma-qui-na-ria, con

quién me re-bus-ca-ré, con ³quién. Má-qui-na_e Chu-qui-tan-te con quién me re-bus-ca-ré, con

quién; sa-ma ma-la-tó, lan - dó, sa-ma ma-la-tó. ³Má-qui-na_e Cau-di-vi-lla con

quién me re-bus-ca-ré, con quién. Sa-ma ma-la-tó, lan - dó, sa-ma ma-la-tó.

28. LANDÓ.

*Como se toca en la comunidad de el Guayabo, provincia de Chincha.**Grabado el 6 de marzo de 1976 por W.D. Tompkins.*

♩ = 184 ca.

Guitarra

Cajón

Palmas

Voz

Solo

Tai - ta gua - ran -

Coro

gui - to Lan - dó, lan - dó, sa - ma lan - dó, lan -

etc.

etc.

etc.

LANDÓ- EL GUAYABO

dó Ma - tó_a su mu - jer, lan - do, lan - dó, sa - ma lan -

dó, lan - dó con un cu - chi - lli - to lan - dó, - lan -
le sa - có las tri - pas
las lle - vó_a ven - der
el pul - pe - ro di - jo
que_e-ran de mu - jer

dó, sa - ma lan - dó, lan - dó Es - te pa - ja - ri - llo,

pe-cho co - lo - ra'o Es-to te su - ce - de, ca - ram - ba, por e - na - mo -

ra' D.C. Lan - dó, lan - dó, sa - ma lan - dó, lan - dó sa - ma lan - dó.

Taita guaranguito
landó landó
samalandó, landó.

Mató a su mujer
con un cuchillito
le sacó las tripas
las llevó a vender
el pulpero dijo
que eran de mujer.

Este pajarillo
pecho colora'ó
esto te sucede
caramba
por enamora'.

Landó landó,
samalandó, landó
samalandó.

29. LANDÓ,
landó tradicional de el Guayabo, como lo toca Perú Negro

♩ = 144

Voz solo

Coro

1era. guitarra

2da. guitarra

6/4 Quijada

¡A - ga! Tai - ta gua - ran - gui - to

¡Lan - dó! ¡Lan - dó! Lan -

LANDÓ-ARR. PERÚ NEGRO

ma - tó_a su mu - jer
con un cu - chi - lli to
del ta - ma - ño de_él

dó, lan - dó, _____ zam - ba - lan - dó, lan _____ dó Lan -

dó, lan - dó _____ zam - ba lan - dó, lan - dó _____

etc.
etc.
etc.
etc.
etc.

Landó landó
¡Aga!

Taita guaranguito
landó landó
zambalandó landó

Mató a su mujer
con un cuchillito
del tamaño de él

30. EL CABE,
versión tradicional, cantada por Manuel Quintana. Recopilación de José Durand

To-ro ma-ta_ay, to-ro ma-ta, to-ro ma-ta mi com-pa-dre to-ro
ma-ta to-ro ma-ta_ay rum-bam-be-ro, to-ro
ma-ta rum-bam-be-ro to-ro ma-ta, ma-ta-ro no-má ¡ja! tum-ba-ro no-
má. Ma-ta-ro no-má ¡ja! Tum-ba-ro no-má, tum-ba-ro no-má.

Toro-mata, ay, toro-mata
toro-mata, mi compadre, toro-mata.
toro-mata, ay, rumbambero,
toro-mata rumbambero, toro-mata.

CORO: Mataro no má, ¡ja!
túmbaro no má
mátaro no má, ¡ja!
túmbaro no má
túmbaro no má.

31. TORO-MATA,
versión tradicional, como lo canta la familia Soto. Recogido por José Durand

To-ro ma-ta_ay, to-ro ma-ta, to-ro ma-ta mi com-pa-dre to-ro ma-ta
ma-ta, yo te vi_a ma-tar, ma-ta-ro de_a-mor, ¡ja! yo te vi_a-ma-tar.

32. TORO-MATA,
versión tradicional cantada por Augusto Ascuez.
Grabada por W.D. Tompkins y Guillermo Durand A. en Lima, junio de 1975

Solo



To - ro ma - ta_ay, to - ro ma - ta, to - ro ma - ta mi com - pa - dre, to - ro
Mi com - pa - dre por con - fia - o se_ha me - ti-do_en el co - rral____ to - ro
Yo le di - je com - pa - dri - to, com - pa - dri - to to - ro ma - ta, to - ro
To - ro ma - ta mi com - pa - dre, to - ro ma - ta mi com - pa - dre Juan de



ma - ta. To - ro ma-ta_ay, to - ro ma - ta. To - ro ma - ta mi com - pa - dre, to - ro
ma - ta. Mi com - pa - dre por con - fia' - o se_ha me - ti-do_en el co - rral____ to - ro
ma - ta. Yo le di - je com - pa - dri - to, com - pa - dri - to to - ro ma - ta, to - ro
Ma - ta. To - ro ma-ta_ay mi com - pa - dre, to - ro ma - ta mi com - pa - dre Juan de

Coro



ma - ta. } Má - ta - lo no - má, má - ta - lo no - má.
ma - ta
ma - ta.
Ma - ta.

Toro-mata, familia Soto

Toro-mata, ay, toro-mata
toro-mata rumbamperi,
toro-mata.

CORO: Yo te vi a mata'
mataro de amor
yo te vi a matá

Toro-mata - A. Ascuez

Toro-mata, ay, toro-mata
toro-mata, mi compadre
toro-mata.

Toro-mata, ay, toro-mata
toro-mata, mi compadre
toro-mata.

CORO: Matalo no ma'
matalo no ma'

Mi compadre por confia'o
se ha metido en el corral
toro-mata.

Mi compadre por confia'o
se ha metido en el corral ay,
toro-mata.

CORO: Mávalo no ma'
Mávalo no ma'.

Yo le dije, compadrito,
compadrito, toro-mata,
compadrito.

Yo le dije, compadrito,
compadrito, toro-mata,
compadrito.

CORO: Mávalo no ma'
Mávalo no ma'.

Toro-mata, mi compadre,
toro-mata, mi compadre,
Juan de Mata.

Toro-mata, ay, mi compadre,
toro-mata mi compadre
Juan de Mata.

CORO: Mávalo no ma'
Mávalo no ma'.

33. TORO-MATA,

versión tradicional cantada por Bernardita Rivadeneira Rivas de Rivera. Grabada por W.D. Tompkins en San Vicente de Cañete, abril de 1976. (Tonalidad original: sol menor)

(A) ♩ = 108



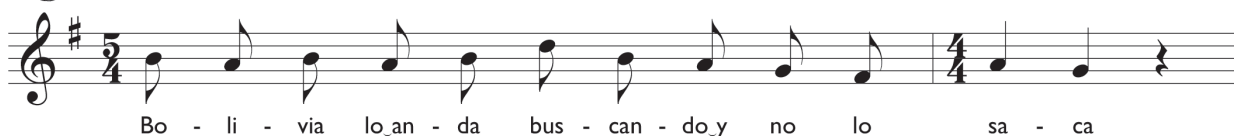
(B1)



(A)



(B2)



(C)



(D)



Toro-Mata - B. Rivadeneira

Dicen que el Perú ha perdido
toro-mata
Bolivia lo anda buscando
y no lo saca.
Dicen que el Perú ha perdido
toro-mata.
Bolivia lo anda buscando
y no lo saca.

No lo saca, ay,
no lo saca,
no lo saca este bandido,
no lo saca. (bis)

CORO: Yo soy matador
yo le voy a matar
yo soy matador.
yo le voy a matar.
Mátalo no ma'
a Paulo Cantera'
yo soy matador
y yo le voy a matar.

34. TORO-MATA,
versión tradicional como se canta en El Guayabo, provincia de Chincha.
Grabado por W.D. Tompkins en marzo de 1976

Guitarra ♩ = c..152



(A1)

Mu - cha - chos de San Fran - cis - co pre - pa - re - mos mu - ni - ción.

simile

(A2)

A - ta - quen los chi - le - nos por fal - ta de o - ca - sión sión, to - ro -

(B)

ma - ta, to - ro - ma - ra, to - ro ma - ta mi com - pa - dre to - ro ma - ta, to - ro - ma - ta.

(C)

Mu - cha - chi - ta bó - ta - te el mun - do que na - da tie - nes que per - der;

(D)

y si los hom - bres te go - zan mu - jer, el mun - do tú has de ser ser, to - ro -

(B)

ma - ta, to - ro - ma - ta, to - ro ma - ta mi com - pa - dre to - ro ma - ta, to - ro - ma - ta.

Muchachos de San Jacinto
 preparemos munición.
 Ataquen los chilenos por
 falta de ocasión

CORO: Toro-mata, toro-mata,
 toro-mata mi compadre,
 toro-mata.

Muchachita bótate el mundo
 que nada tienes que perder;
 y si los hombres te gozan mujer,
 el mundo tú has de ser.

CORO: Toro-mata, toro-mata,
 toro-mata mi compadre,
 toro-mata.

35. **ZANCUDITO**, canción y baile del Hatajo de Negritos en El Carmen, provincia de Chincha.
Grabado por W.D. Tompkins el 6 de enero, 1976.

♩ = 116

Violín

Campanilla

1° 2°

Coro Solo

1. Zan - cu di - to me pi có, sa - la - man que - ja me mor dió. Zan - cu di - to me pi -
2. Zan - cu di - to por a - quí, sa - la - man que - ja por a - llá. Zan - cu di - to por a -

etc.

Coro Solo Coro

có, sa - la - man - que - ja me mor - dió. Mal - ha - ya sea e - se zan - cu - do mal - ha - ya
quí, sa - la - man - que - ja por a - llá. Mal - ha - ya sea e - se zan - cu - do, mal - ha - ya

Solo Coro

se - a que me pi - có, mal - ha - ya sea e - se zan - cu - do mal - ha - ya se - a que me pi - có.
se - a que me pi - có, mal - ha - ya sea e - se zan - cu - do mal - ha - ya se - a que me pi - có.

D.C.

SANCUDITO-NEGRITOS, EL CARMEN

Zancudito me picó
salamanqueja me mordió
Malhaya sea ese zancudo
Malhaya sea que me picó.

Zancudito por aquí
salamanqueja por allá
malhaya sea ese zancudo
malhaya sea que me picó

EN NOMBRE DE DIOS- NEGRITOS, EL CARMEN

En nombre de Dios comienzo
y vuelvo yo a comenzar
en el nombre de María,
sin pecado original.

En el portal de Belén
hay estrella, sol y luna
donde estan María y José
y el Niño Dios en la cuna.

Échanos tu bendición,
soberana Majestad,
para que siempre tenemos,
y no te ofendamos más.

36. EN NOMBRE DE DIOS,
*canción y baile del Hatajo de Negritos en El Carmen, provincia de Chincha. Grabado por W.D. Tompkins
 el 6 de enero de 1976*

♩ = 92-132

Violín

Campanilla

Voces

1. En nom-bre Dios co-mien-zo y vuel-vo yo a co-men-zar, en el nom-bre

etc.

de Ma-rí-a sin pe-ca-do o-ri-gi-nal. 2. En el por-tal de Be-lén hay es-tre-lla,
 3. É-cha-nos tu ben-di-ción so-be-ra-na

sol y lu-na don-de es-tán Ma-ría y Jo sé yel Ni-ño Dios en la cu-na.
 Ma-jes-tad, pa-ra que siem-pre te-ne-mos y no te-o-fen-da-mos más.

37. LA SERRANA VIEJA,
*canción y baile del Hatajo de Negritos en El Carmen, provincia de Chincha. Grabado por W.D. Tompkins
 el 6 de enero de 1976*

♩ = 112

Violín



Voces

Di - cen que ma - ña - na, ma - mi - ta, ma - ña - na te vas
 U - na se - rra - na vie - ja, ma - mi - ta, me qui - so pe - gar,
 A - ma - rra su pe - rro, cho - li - ta, que me va a mor - der
 Rí - o de la co rrien - te, ma - mi - ta, dé - je - me pa - sar,

pe - ro no me han di - cho, ma - mi - ta, cuán - do vol - ve - rás.
 con su chi - co - te vie - jo, ma - mi - ta, den - tro de su co rral.
 por - que a la me - dia no - che, cho - li - ta, ten - go que vol - ver.
 por - que mi ma - dre en fer - ma, ma - mi - ta, me quie - re pe - gar.

Dicen que mañana, mamita
 mañana te vas,
 pero no me han dicho, mamita,
 cuando volverás.

Una serrana vieja, mamita,
 me quiso pegar,

con su chicote viejo mamita
 dentro de su corral.

Amarre su perro, cholita,
 que me va a morder,
 porque a la media noche,
 cholita, tengo que volver.

Río de la corriente, mamita,
 déjame pasar,
 porque mi madre enferma,
 mamita,
 me quiere pegar.

38. LA TAMALERA,
pregón tradicional recopilado por J. Durand

Ya se va la ta - ma - le - ra sua' sua' mi ma rí - 'o Fran - cis -

ci - llo los ha - ce - mos re - gu - lar, mi ma _ _ lar, los e - cha - mos a - cei -

tu - na y man - te - ca en can - ti - da'. Ya se va la ta - ma - le - ra sua'.

Ya se va
la tamalera sua'.

Mi marí'o Francisquillo
los hacemos regular
los echamos aceituna
y manteca en cantida'.

Ya se va
la tamalera sua'.

39. PANALIVIO.
Canción y baile tradicional del Hatajo de Negritos de El Carmen

Violín $\text{♩} = 126$

Campanilla

Canto

1. Com-pa-ñe ro a la pam-pa, com-pa-ñe ro a la pam-pa, con a - mor a tra - ba -
 2. Ya lle-gó mi ca-po ral, ya lle-gó mi ca-po ral, con su chi co-te en la

jar, con a - mor a tra - ba - jar Pa - na li - vio, m'a - li - vio za!
 ma-no, con su chi co-te en la ma-no.

3

40. PANALIVIO.
Lamento tradicional, grabado por Nicomedes Santa Cruz.

Guitarra Tempo libre ♩ = 69-84



Voz solo

Ahí vie-ne mi ca-po - ral con su ca - ba - llo jo - ve - ro se pa -
com - pa - ñe - ro y a la car - ga el

re - ce al mal la - drón, ca - pi - tán de ban - do le - ros
u - no a - ga - rre su joz pro - pia - men - te con su lam - pa

Coro Solo Coro

Pa - na - li - vio, zam - be, pa - na - li - vio m'a - li - vio zam - be

Solo Coro

pa - na - li - vio m'a - li - vio, pa - na - li - vio, zam - be, zam - be, zam - be.

PANALIVIO- TRADICIONAL, ARR. SANTA CRUZ

The musical score is divided into two sections: 'Solo' and 'Coro'. The 'Solo' section is marked with a treble clef and a bass clef, with a key signature of two sharps (F# and C#). The melody is in the treble clef, and the bass line is in the bass clef. The lyrics are: 'Ya ra - yó la luz del dí - a, zam - be.' The 'Coro' section is marked with a treble clef and a bass clef, with a key signature of two sharps (F# and C#). The melody is in the treble clef, and the bass line is in the bass clef. The lyrics are: 'zam - be.' The score includes a repeat sign and a double bar line. The tempo is marked '2°' and the time signature is '3'.

Ahí viene mi caporal
con su caballo jovero
se parece al mal ladrón
capitán de bandoleros.

Panalivio, zambe.
panalivio m'alivio,
zambe.
Panalivio m'alivio,
panalivio,
zambe, zambe, zambe.

Ya rayó la luz del día,
compañero, y a la carga
el uno agarre su joz
propiamente con su lampa.

Panalivio ... etc.

Fuentes de los ejemplos musicales transcritos en el Apéndice

Transcripción 1: “A la muerte no le temas” – décima anónima ejecutada por Nicomedes Santa Cruz, acompañada en la guitarra en socabón por Vicente Vásquez. Grabada en el álbum *Socabón*. Lima: grabación Virrey VIR 959 stereo.

Transcripción 2: “Cuando el hombre esté en la luna” – décima compuesta y cantada por Ramón Domínguez. Grabación de campo de Alicia Maguiña, inédita, grabada en marzo de 1970 en Morropón, Piura. Usada con permiso.

Transcripción 3: “A San Martín”- cumanana compuesta y cantada por Ramón Domínguez. Grabación de campo de Alicia Maguiña, inédita, grabada en marzo de 1970 en Morropón, Piura. Usada con permiso.

Transcripción 4: “Cumananas” – improvisada en una competencia en Batán Grande, Lambayeque, Perú. Grabación de campo de W.D. Tompkins, grabada el 17 de noviembre de 1975.

Transcripción 5: “El amor fino” – cantada en una competencia entre Augusto Ascuez, Augusto González y Luciano Huambachano, Grabada como parte de la producción de televisión de José Durand, “El señor de la Jarana”, televisada en el canal 5 por Telecentro en Lima, el 28 de julio de 1979.

Transcripción 6: “Jarana in minor mode” – 5 marineras, resbalosa y fugas cantada “en contrapunto” entre Augusto Ascuez, Augusto González y Abelardo Vásquez.

Acompañamiento por Carlos Hayre, Vicente Vásquez, Reynaldo Barrenechea y José Hernández. Grabada en el álbum, *La marinera limeña es así*. Lima: Grabación odeon-IEMPSA ELD 2215 stereo.

Transcripción 7: “No quiero que a misa vayas” – una zaña tradicional ejecutada por Nicomedes Santa Cruz y su conjunto “Cumanana”. Grabada en el álbum, *Cumanana*. Lima: grabación Philips LP 6350 002.

Transcripción 8: “El sol y la luna” – triste y tondero ejecutada por Los Morochucos. Grabada en el álbum *Guitarras y voces de los Morochucos*. Lima: grabación Odeon Ld 1373 (4382) stereo.

Transcripción 9: “Los ruegos” y “Qué lisura de gallina” – triste y tondero ejecutado por Los Morochucos. Grabada en el álbum, *Recuerdos de los Morochucos*. Lima: grabación odeon LD 1321 stereo .

Transcripción 10: “Don Antonio Mina” – festejo tradicional del álbum *El Festejo*, ejecutado por Lito González y su conjunto. Lima: Sono Radio LPL 2239, S.E. 9239.

Transcripción 11: “Que quema el sango”- festejo de Ortiz Lambert, arreglado por H. Samamé, ejecutado por La Cuadrilla Morena con Juan Criado. Grabado en el álbum, *El festejo*. Lima: Sono Radio LPL 2239 stereo.

Transcripción 12: “El Congorico”- festejo tradicional recogido por Manuel Quintana, arreglado y ejecutado por Alicia Maguiña. Grabado en el album *Perú Moreno*. Lima: grabación Sono Radio S.E. 9260.

Transcripción 13: “Son de los Diablos”- Canción tradicional de carnaval, recogida por José Durand y ejecutada durante su producción de televisión, “El señor de la jarana”, televisada en el canal 5 por Telecentro, el 28 de julio de 1979 en Lima.

- Transcripción 14: “Son de los diablos” – versión de Fernando Soria y Filomeno Ormeño, ejecutada por Lito Gonzáles y su conjunto. Grabada en el álbum *El Festejo*. Lima: Sono Radio LPL 2239, S.E. 9239 stereo.
- Transcripción 15: “Ingá” - ingá tradicional de Lima, arreglado por Nicomedes Santa Cruz y ejecutado por su conjunto “Cumanana”. Grabado en el álbum *Cumanana*. Lima: grabación Philips 6350 002 stereo.
- Transcripción 16: “Ungá” - Ingá tradicional de Cañete, cantado por informante Bernardita Rivadeneira Rivas de Rivera, de San Vicente de Cañete. Grabado en campo por W.D Tompkins, el 16 de abril de 1976.
- Transcripción 17: “Enciéndete candela” – el mismo ingá que #16, arreglado por Roberto Rivas y ejecutado por él y el Conjunto Gente Morena. Grabado en el disco *Los reyes del festejo*. Lima: Grabación Virrey DVS 769.
- Transcripción 18: “El alcatraz” – alcatraz tradicional de Lima, arreglado y ejecutado por Lito González y su Conjunto. Grabado en el álbum *El Festejo*. Lima: Grabación Sono Radio LPL 2239, S.E. 9239.
- Transcripción 19: “Zapateo en mayor” – acompañamiento de guitarra tradicional para el zapateo de Lima, ejecutado por Vicente Vásquez. Grabado en el álbum *Socabón*. Lima: grabación Virrey VIR 948 stereo.
- Transcripciones 20, 21 y 22: “Zapateos en mayor” – recogido y transcrito por Rodolfo Holzman en el libro *Panorama de la música tradicional del Perú*. Lima: Ministerio de Educación Pública, 1964. p. 94.
- Transcripción 23: “Zapateo en menor” – acompañamiento de guitarra tradicional para el zapateo de Lima, ejecutado por Vicente Vásquez. Grabado en el álbum *Socabón*. Lima: grabación Virrey VIR 948 stereo.
- Transcripción 24: “Zapateo en mayor” - acompañamiento de guitarra tradicional para el zapateo de Lima, ejecutado por Vicente Vásquez. Grabado en el álbum *Socabón*. Lima: grabación Virrey VIR 948 stereo.
- Transcripción 25: “Zapateo en mayor” - acompañamiento de violín tradicional para el zapateo del Hatajo de negritos en El Carmen, provincia de Chincha, Perú. El caporal es Amador Ballumbrosio Mosquera; José Lurita Pérez es el violinista. Grabado en campo por W.D Tompkins, en enero de 1976.
- Transcripción 26: “Agua ‘e nieve” – acompañamiento de guitarra tradicional para el agua de nieve de Lima, ejecutado por Vicente Vásquez. Grabado en el álbum *Socabón*. Lima: grabación Virrey VIR 948 stereo.
- Transcripción 27: “Landó” – un landó tradicional de Lima cantado por Augusto Ascuez. Grabado en campo por Guillermo Durand A. y W.D Tompkins, en Lima, el 19 de junio de 1975. Después arreglado y combinado con partes de otros landós y ejecutado por Augusto Ascuez y Arturo Caverio en la producción de televisión de José Durand, “Festejo de Belén”, televisada en el canal 5 por Telecentro en Lima, el 25 de diciembre en 1979.

- Transcripción 28: “Landó”- Landó tradicional de El Guayabo, provincia de Chincha, Perú. Ejecutado por Francisco Farfán Gallardo (voz, guitarra), Jesús Cartagena Buenaño (voz), Víctor Peña Castillo (cajón) y Fernando Cartagena Peña (cajón), Grabado en campo por W.D Tompkins, el 19 de marzo de 1976.
- Transcripción 29: “Landó” – el landó tradicional de Guayabo arreglado y ejecutado por Perú Negro. Grabado en el álbum *Perú Negro, Gran premio del festival hispanoamericano de la danza y la canción*. Lima: grabación Virrey VIR 920.
- Transcripción 30: “El Cabe”- toro mata tradicional cantado y con el texto anotado por Manuel Quintana. Recogido por José Durand. Transcrito por W.D. Tompkins de una interpretación de José Durand en Berkeley en 1979.
- Transcripción 31: “Toro mata”- toro mata tradicional cantado por la familia Soto. Recogido por José Durand. Tran Transcrito por W.D. Tompkins de una versión de José Durand en Berkeley en 1979.
- Transcripción 32: “Toro mata”- toro mata tradicional cantado por Augusto Ascuez. Grabado en campo por W.D. Tompkins en Lima, en junio de 1975.
- Transcripción 33: “Toro mata”- toro mata tradicional cantado por el informante Bernardita Rivadeneira Rivas de Rivera. Grabado en campo en San Vicente de Cañete, Perú, por W.D. Tompkins, en abril de 1976.
- Transcripción 34: “Toro mata”- toro mata tradicional de El Guayabo, provincia de Chincha, Perú. Ejecutado por Francisco Farfán Gallardo (voz, guitarra), Jesús Cartagena Buenaño (voz), y Víctor Peña Castillo (cajón). Grabado en campo por W.D Tompkins, en marzo de 1976.
- Transcripción 35: “Zancudito”- canción y danza de Hatajo de Negritos de El Carmen, provincia de Chincha, Perú. El caporal es Amador Ballumbrosio Mosquera; José Lurita Pérez es el violinista. Grabado en campo por W.D Tompkins, el 6 de enero de 1976.
- Transcripción 36: “En nombre de Dios”- canción y danza del Hatajo de Negritos de El Carmen. Misma fuente que la transcripción #35.
- Transcripción 37: “La serrana vieja”- canción y danza de Hatajo de Negritos de El Carmen. Misma fuente que la transcripción #36.
- Transcripción 38: “La tamalera”- pregón tradicional de Lima. Recogido por José Durand. Transcrito por W.D Tompkins de una interpretación de José Durand, en Berkeley en 1979.
- Transcripción 39: “Panalivio”- canción y danza tradicional del Hatajo de Negritos de El Carmen. Misma fuente que la transcripción #36.
- Transcripción 40: “Ahí viene mi Caporal”- panalivio tradicional de Lima, ejecutado por Nicomedes Santa Cruz y su conjunto Cumanana. Grabado en el álbum *Cumanana*. Lima: grabación Philips 6350 002.

Discografía

Alicia y Carlos. Interpretado por Alicia Maguiña y Carlos Hayre. Grabaciones, especialmente de marinera, resbalosa y tondero. Grabación Odeón (Perú) ELD 1916-IEMP 8666.

Al son de nuestro ritmo. Interpretado por varios artistas. Incluye grabaciones de marineras, resbalosas, festejos, alcatraz, landó y zamacueca. Grabación Odeón-IEMPSA (Perú) ELD-02.01.158-stereo.

Cantemos bailemos. Incluye ejemplos de valeses, polcas y tonderos. Grabación Sono Radio (Perú) grabación S:E. 9363.

Canto a Cañete. Interpretado por Carlos Soto y el conjunto “Toro mata”. Incluye grabaciones de festejos, landós, ingá y lamentos. Grabación Virrey (Perú) VIR-967-stereo.

Con Victoria Santa Cruz. Interpretado por Victoria Santa Cruz. Incluye grabaciones de valeses, pregones, panalivio, festejo y zamacueca. La mayoría son composiciones de la familia Santa Cruz. Grabación Odeon-IEMPSA (Perú) ELD-1971

Cumanana-Antología-Afroperuana. Interpretado por Nicomedes Santa Cruz y su conjunto “Cumana-na”. Incluye grabaciones de décimas, décimas con acompañamientos de socabón, poemas, marineras, resbalosas, son de los diablos, ingá, danza o habanera, panalivio, zaña landó, lamento, pregón y festejos. Dos álbumes de larga duración con un folleto de álbum de 63 páginas. Grabación Philips (Perú) p 635 001-P 6350 002 (tercera edición, 1970).

El festejo. Interpretado por La cuadrilla morena de Juan Criado y Lito González y su Conjunto. Incluye grabaciones del son de los diablos, el alcatraz, festejos y demostración en zapateo. Grabación Sono Radio (Perú) LPL 2239-SE 9239.

Fiesta nacional de la marinera-Trujillo. Interpretado por la Banda de Batallón de Infantería no. 37-“Pucará”. Incluye 11 ejemplos de marineras norteñas tocadas por una banda militar. Grabación Sono Radio LPL 2189-mono.

Gente morena. Interpretado por varios artistas. Incluye grabaciones de décima y socabón, festejo, pregón, zapateo, marineras-resbalosas y valeses. Grabación Odeón (Perú) LD 1426.

La jarana es con Lucila Campos. Interpretado por Lucila Campos. Incluye grabaciones de valeses, landós, polca y marinera. Grabación Virrey (Perú) VIR 916-stereo.

La marinera. Interpretado por varios artistas. Incluye grabaciones de once marineras. Grabación Sono Radio (Perú) LPL 1043.

La marinera limeña es así. Interpretado por Augusto Ascuez, Augusto González, Abelardo Vásquez, Carlos Hayre, Vicente Vásquez, Reynaldo Barrenechea y José Hernández. Incluye 3 jaranas completas (marineras-resbalosas-fugas). Grabación Odeón-IEMPSA (Perú) ELD 2215 stereo.

La voz de la tierra. Interpretado por Alicia Maguiña. Incluye una cumanana, festejo, triste con fuga de tondero y marineras-resbalosas-fugas. Grabación Odeón (Perú) ELD 02.01.179 (1975)

Los Vásquez. Ejecutado por Vicente, Oswaldo, Abelardo y Daniel “Pipo” Vásquez. Incluye festejos, pregones, un landó, y un alcatraz. Grabación Sono Radio (Perú) S.E. 9477 (1947).

Lucha Reyes, la morena de oro del Perú. Ejecutado por Lucha Reyes. Incluye grabaciones de vales, una marinera, una polca y un festejo. Grabación FTA FLPS-86-stereo.

Marineras de mi tierra. Interpretado por varios artistas. Incluye 12 marineras en varios estilos de diferentes partes del Perú. Grabación Virrey (Perú) DV 682-mono.

Marinera y Resbalosa. Ejecutado por Alicia Maguiña (lado 1) y Los Morochucos (lado 2) Incluye marineras y resbalosas, y dos marineras norteñas. Grabación Sono Radio (Perú) L.P.L. 2223.

Música negra del Perú-Mueve tu cu-cú. Ejecutado por Oscar Avilés y Arturo “Zambo” Cavero. Especialmente son de los diablos, festejos, alcatraz, y una “zamacueca-mozamala. Grabación Odeón-IEMPSA Perú EMP.04.01.89. stereo.

Nicomedes Santa Cruz Presenta: Los Reyes del Festejo. Interpretado por varios artistas. Incluye grabaciones de 12 festejos entre los cuales 2 son alcatrazes, un ingá, zapateo en mayor y zapateo en menor. Grabación Virrey (Perú) DVS 769.

Perú moreno. Interpretado por Alicia Maguiña, Abelardo Vásquez y Enrique Borjas. Incluye grabaciones de festejos, marineras, resbalosas, danza y un “lundero”. Grabación Sono Radio (Perú) S.E. 9260. (1969)

Perú Negro (gran premio del festival hispanoamericano de la danza y la canción. Interpretado por Perú Negro. Incluye grabaciones de danzas-canciones, toro mata, landó, lamentos y festejos. Grabación Virrey VIR-920 stereo.

Socabón -introducción al folklore musical y danzario de la costa peruana. Dirigido por Nicomedes Santa Cruz. Ejecutado por Manuel Covarrubias, Rafael Matallana y varios otros artistas. Incluye demostraciones de numerosos instrumentos musicales, demostraciones de ritmos de numerosos géneros, un festejo, una danza, un zapateo, un alcatraz, un son de los diablos, un panalivio, cumananas, socabones y marineras-resbalosas-fugas. Dos álbumes de larga duración con el folleto del álbum de 67 páginas Grabación Virrey (Perú) VIR 948-949 stereo.

Son de los diablos. Interpretado por Conjunto Perú Negro. Incluye grabaciones de festejos, landós y un vals. Grabación Virrey (Perú) VIR 933 stereo.

Toro mata Interpretado por Lucila Campos con Manolo Ávalos y su orquesta. Incluye grabaciones de vales, poleas, un festejo, una marinera y un toro mata. Grabación Virrey (Perú) VIR 830 stereo.

Viva el Perú. Ejecutado por Los Frejoles Negros. Incluye grabaciones de décimas, una “zamacueca”, un alcatraz, marineras, festejos, un vals y un “ritmo ungá”. Grabación Sono Radio (Perú) grabación S.E. 9529.

“Aunque muchos intérpretes y folkloristas parecen poner énfasis en los “africanismos” de la música negra, esta investigación ha mostrado que la tradición musical afroperuana consiste en un tejido hecho a base de diferentes combinaciones y permutaciones de elementos de tradiciones musicales españolas, africanas y -en menor medida– de tradiciones musicales indígenas nativas; las proporciones de cada una de estas tradiciones varían dependiendo de cada género musical y de las áreas geográficas, cambiando con los desarrollos sociales y económicos a lo largo de la historia peruana. Así , en el análisis final, la música de los negros de la costa del Perú no es ni africana ni española sino que es como un vino nuevo en odres viejos: sobrepasó las matrices musicales tradicionales que la contenían y desarrolló su propia y rica cultura musical”.

(William Tompkins)

ISBN: 978-9972-2818-4-6

