

# COSTA

## Presencia africana en la cultura de la costa peruana relación de géneros, danzas e instrumentos musicales .

Chalena Vásquez

### Indice

#### 1. Aspectos teóricos y metodológicos.

Características de la inmigración africana. Relaciones con la cultura hegemónica. Lenguaje verbal y lenguaje musical. Instancias sociales de reproducción cultural. Estudios antecedentes para una historia de la cultura musical costeña. Materiales artísticos y códigos estéticos.

#### 2. Relación de géneros musicales y danzas de la costa.

Amor fino, Agua Nieve, Alcatraz, .... etc.

#### 3. Relación de instrumentos musicales de la costa.

Cajón, quijada , cajita... etc.

---

## 1. Aspectos teóricos y metodológicos.

### *Características de la inmigración africana al Perú.*

La llegada de los negros al Perú está documentada desde comienzos del período colonial español. Las crónicas antiguas como las de Guamán Poma, dan cuenta de la presencia de negros, zambos criollos, que llegaron con los primeros conquistadores en situación de esclavitud o servidumbre.

La población negra se estableció preferentemente en la costa peruana por la necesidad de mano de obra en el trabajo rural; no obstante, también hubo un importante sector poblacional que cumplió labores de servicio doméstico, tanto en la costa como en la sierra.

Los documentos históricos, así como las características que actualmente observamos en la población costeña y su cultura, nos muestran un tipo de inmigración distinta a otros lugares americanos como son los casos de Brasil y Cuba.

Al Perú llegaron negros criollos de las Antillas, y miembros de distintas culturas africanas; no constituían etnias específicas, sino disgregadas, que gestaron en las tierras peruanas una nueva identidad social y cultural.

Como la lengua y la religión (diversas de acuerdo a la nacionalidad) es fácil suponer que otras expresiones culturales, y en especial la música y la danza, no constituían un todo coherente y único, es decir, que no había un sólo lenguaje musical, porque al igual que el lenguaje verbal, la música y la danza provenían de culturas distintas.

Al parecer hubo diferencias importantes - e inclusive disputas- entre negros bozales, ladinos y criollos, como se puede ver en cronistas, por ejemplo, cuando tratan el problema de las Cofradías.

De allí que en el Perú es difícil hablar de una continuidad musical y coreográfica en el sentido de continuidad y desarrollo sin ruptura de un lenguaje musical específico.

Se presenta entonces un problema teórico y metodológico al proponerse el estudio musical de lo africano en el Perú en términos de encontrar "elementos puros", más aún si partimos del registro de música que se practica en la actualidad o desde los documentos escritos, auditivos o visuales del presente siglo o los escritos en siglos pasados; y no solamente por el tiempo transcurrido ( 5 siglos) en los cuales todo lenguaje musical va cambiando por las propias necesidades creativas y necesidades socioestéticas de sus cultores, sino porque desde el inicio del período colonial se da como característica cualitativa fundamental la disgregación y la ruptura sobre las cuales -sobre lo diverso y fragmentado- se irían gestando los códigos de un lenguaje musical distinto, que corresponde a una cultura de síntesis mestiza con características propias, con nueva personalidad.

Los inmigrantes africanos tuvieron una activa e importante práctica musical y del baile que a la postre resultó ser la cultura musical criolla de la costa; pero por los complejos procesos de luchas sociales en que se mezcla lo económico, social, racial y cultural, debemos tener sumo cuidado en el análisis global y particular de la cultura musical y coreográfica, porque nuestros materiales musicales de estudio (grabaciones del presente siglo, algunas partituras del siglo pasado) son ya una expresión de síntesis histórica sumamente compleja tanto en sus estructuras materiales, como en sus significaciones sociales y sus contenidos ideológicos.

#### ***Relaciones con la cultura hegemónica.***

La nueva situación socioeconómica -la esclavitud- a la que fueron sometidos los miembros de culturas africanas distintas, significó la simultaneidad de procesos psicosociales e ideológicos.

Las formas de sometimiento/resistencia implican muchos mecanismos incluyendo apariencias de protección/sumisión, formas sutiles o abiertas de rebeldía, y muchas maneras de solucionar el problema de la sobrevivencia y la reproducción biológica y social.

El sector dominante esclavista en este caso, asienta su dominio no solamente en el poder económico y político (y ser propietario de seres humanos, con toda "la legalidad" del caso) sino en el sometimiento ideológico y afectivo, con conceptos y valores que justifiquen la dominación socioeconómica.

De allí que se desarrollen formas de discriminación racista que cumplen con el objetivo de justificar el orden esclavista. Formas de racismo sutil o abierto que perduran lamentablemente hasta el Perú actual.

Recordemos que los conquistadores llegaron a decir que los indios y los negros no tenían el nivel de seres humanos, y se llegó a discutir si poseían o no "alma", para justificar el hecho de convertirlos en simples objetos de compra-venta.

Por otra parte, el racismo atribuye también cualidades y defectos, como si fueran características biológicas, hereditarias, genéticas e inmutables.

Así se afirma (hasta ahora se escucha decir) por ejemplo, "el negro lleva el ritmo en la sangre"... "los indios son ociosos", "el negro está hecho para el trabajo"...

El ser humano responde de múltiples maneras al sometimiento, con formas de resistencia que sin duda emergen desde las bases culturales de cada individuo o grupo humano.

Los indios respondieron al sometimiento boicoteando el trabajo con flojera cotidiana... mientras que los negros respondieron con burla, haciendo la "quimba" al blanco , de muchas maneras...

Demás está decir que el proceso de esclavitud fue un proceso violento. Significó llevar a la condición de esclavos a millones de seres humanos en las condiciones más oprobiosas y denigrantes; el régimen esclavista no solamente se consolidó con el control político y económico sino con el dominio ideológico: el blanco occidental ejerce entonces la hegemonía cultural, como expresión y mecanismo necesarios para la reproducción de la sociedad en general... ejerciendo también violencia cultural.

Una de las formas más efectivas de sometimiento a nivel ideológico se fundamenta en la ruptura de los valores culturales propios (entendiendo el término "cultura" muy ampliamente: ciencia, tecnología, filosofía, religión, formas de organización social, artes, etc.), y la implantación de otros como los únicos válidos

La alienación psicosocial como mecanismo de dominación, incidirá en aspectos ideológicos y afectivos fundamentales del ser humano , para efectuar la negación de la identidad individual, grupal y social.

La negación de la identidad, como una forma de sometimiento, se lleva a cabo a través de la distorsión de la verdadera historia, la desvalorización de expresiones culturales y artísticas, la subvaloración de los conocimientos... entre otros mecanismos, infundiendo el temor y el miedo a fuerzas sobrenaturales, promoviendo el sentimiento de culpa, además de expropiar la libertad , el trabajo y la vida misma. La alienación es la negación sistemática del ser social e individual, de sus capacidades y valores, de sus potencialidades y de su derecho al desarrollo como ser humano autónomo.

Así, para dar un ejemplo, la historia oficial ha encubierto la importancia cuantitativa y cualitativa de los inmigrantes negros al Perú.

Este "olvido" , como parte de la discriminación, ha llevado a la población actual de la costa peruana a ignorar en gran medida dicha presencia, por eso se desconoce la historia, los aportes culturales y económicos, las luchas por la libertad, y no solamente se niega su importancia sino que se siente humillante tal reconocimiento.

Recientes estudios revelan que la presencia de negros en el Perú llegó a ser en Lima más del 70 % de la población.

Ante semejante proporción debemos pensar que cualquier referencia a lo popular, o a las prácticas culturales "hechas por el pueblo" en Lima durante la colonia y el siglo XIX son predominantemente hechas por población negra.

Al parecer la ausencia de rebeliones o de levantamientos que no se dieron con la intensidad de otros lugares o que la historia oficial niega, hace olvidar o por lo menos perder de vista que la

población negra fue numerosa y que su quehacer en el trabajo, la vida social y festiva constituye una de las vertientes más importantes en la formación de la cultura peruana, especialmente la costeña.

Algunos levantamientos, así como la existencia de Cimarrones como Francisco Congo y los Palenques (Huachipa, San Nicolás de Supe, Carabaillo) vienen siendo tema de estudios de científicos sociales pero aún falta mucho por conocer.

El historiador Juan José Vega explica que, entre otras cosas, el trato peculiar entre amos y esclavos de servicio doméstico hizo que se mantuvieran en las ciudades relaciones sociales más benévolas que en el campo. Como ejemplos cita que, para determinadas festividades las esclavas negras llegaron a usar las ropas y joyas de sus amas.

El trato benévolo explicaría en parte la ausencia de rebeliones. Cuenta también que existen numerosos documentos en los cuales los esclavos libertos se quedaban a trabajar con sus ex-amos, ya en condición de asalariados.

Pero por otra parte, Denis Cuche, interpreta el mismo hecho como una forma más de sometimiento, puesto que negros y negras disfrazadas eran utilizados para divertir al sector dominante.

Pero como los fenómenos artísticos suelen tener múltiples significados, las mismas festividades en que los negros divertían a los amos, sirvieron para la burla y la sátira.

El arte es, entonces, no un simple reflejo del sometimiento o de la resistencia, sino que en él se expresa las contradicciones sociales y su complejidad; un mismo hecho musical contiene significados contradictorios, haciéndolo a veces ambiguo pero en todo caso puede resultar polivalente.

El que no haya habido levantamientos y formación de Palenques con la misma intensidad que en otras zonas de América, no anula el hecho de la resistencia llevada a cabo por los negros.

En el estudio de las estrategias de la resistencia popular debemos considerar otras formas o vías hacia la liberación, así como las formas concretas de afirmar una nueva identidad desde la nueva situación socioeconómica en la que se encontraban.

Así, Cristine Hünefeld prueba cómo se produce un fenómeno interesante de liberación de esclavos que logran comprar su libertad a través del trabajo artesanal. Ya que el sistema de pago por jornal al patrón permitía cierta acumulación con la cual el esclavo a la postre compraba su libertad.

Es necesario observar también el comportamiento socioartístico de la población negra en sus múltiples aspectos, como procesos de formación de una identidad cultural que la propia situación de esclavitud generaba y que respondía también a la violencia de la misma estructura socioeconómica y a la discriminación cultural.

Las relaciones de conflicto entre grupos o sectores sociales no son mecánicas. No se trata de una suma de movimientos de ataque por un lado y de defensa por el otro. Y esto debemos considerarlo en los múltiples aspectos de la vida.

Los resultados de un movimiento constante de relaciones múltiples y complejas, se pueden apreciar en procesos socioartísticos en los que los negros no solamente aceptaron categorías y elementos de la cultura impuesta, sino que adoptaron dichos elementos en la medida que podrían servir para su propio desarrollo, o elementos que tenían empatía con los propios códigos sociales y estéticos.

Así, la aculturación se produce no solamente por el ejercicio de la hegemonía cultural sino a pesar de ella. La adopción de la guitarra, la práctica intensa de décimas y coplas o los nuevos contenidos incorporados a las danzas religiosas impuestas, nos sirven de ejemplo.

En otros ámbitos del dominio sociocultural y el ejercicio de la violencia cultural, encontramos el racismo manifestándose, por ejemplo, con un constante desprecio a las expresiones artísticas de los sectores negros.

En los relatos de viajeros encontramos testimonio de la presencia de población negra y de su actividad musical al mismo tiempo que comprobamos dicha actitud frente a la cultura con rasgos africanos, que ha permanecido durante la república, como podemos ver en un relato de E. Carrera quien, ya en este siglo, se expresaba así de los carnavales limeños:

"El llamado "Son de los Diablos" fue otro número que provocaba revuelo en algunas calles. Lo componían grupos de negros grandazos y pestíferos, horrorosamente disfrazados de aquellos y casi siempre en bomba que, portando enormes quijadas de burro, al sonido de flautas, tamboriles y otros instrumentos músicos del más feo gusto, se detenían frente a las casas a bailar y gritar hechos unos verdaderos escapados del infierno..."

Ya en pocas anteriores, se había hecho explícita la prohibición de formas musicales y bailes que eran contrarias a las normas estéticas, morales o sociales de los sectores dominantes, como es el caso del Panalivio u otros géneros musicales.

Así también es notable la cantidad de alusiones que se encuentra en documentos históricos sobre al carácter "indecente", "inmoral", "obsceno", "lascivo" de danzas que constantemente fueron prohibidas durante el régimen colonial.  
Lenguaje verbal y lenguaje musical.

La pérdida del lenguaje es una de las pérdidas socioculturales más graves en el proceso de trasplante y sometimiento de poblaciones.

Con la pérdida del idioma se pierde no solamente una forma importante de comunicación, en primera instancia, sino que se pierde un todo coherente de significaciones, valores y conceptos sobre la existencia del universo, del ser humano en sí mismo y de formas de conocimiento adquirido en centurias por todo un pueblo a través de largos procesos históricos.

Los lenguajes responden a la forma de producir, de organizarse y a la forma de relación que los seres humanos establecen consigo mismos y con la naturaleza.

La imposición de otro lenguaje significa, por ende, adquirir un conjunto de conceptos, valores y significados que corresponden a experiencias sociales e individuales distintas, es decir propias de

otros pueblos.

La pérdida de lenguajes verbales se produce en el Perú juntamente con la pérdida de los lenguajes musicales.

Las estructuras musicales están en íntima relación con las de la lengua. Patrones rítmicos, de acentuación, inflexiones de la voz, el orden de los pensamientos musicales responden en mucho, también a las normas del habla y la estructuración literaria.

Haciendo un paralelo entre lo ocurrido con el lenguaje verbal y el lenguaje musical, podemos observar que el período esclavista impone el idioma español en la costa, y que es transformado por los esclavos con modismos, acentuaciones, inflexiones, palabras sueltas, que no obstante reconozcamos el lenguaje como castellano, observamos la presencia de muchos vocablos y elementos cuyo remoto origen es africano y que le imprimen peculiaridad al habla popular actual.

Creemos que una de las consecuencias de la etapa esclavista fue la pérdida de los lenguajes musicales y que la música de la cultura hegemónica se impuso, siendo transformada por los sectores populares -especialmente negros en la costa- imprimiéndole elementos, matices, sonoridades, giros rítmicos o melódicos cuyos orígenes se remontan a culturas africanas, hoy lejanas y desconocidas por nosotros. Dichos elementos contienen uno de los múltiples aspectos de la resistencia sociocultural y la lucha permanente por lograr una identidad propia y por la lucha cotidiana de sobrevivir, acceder a la libertad y desarrollarnos integralmente como seres humanos.

La transformación de la música llevada a cabo por los sectores populares -mayoritariamente negro- se produce de tal manera que ya no es posible identificar como "españolas", ni como "africanas" formas musicales costeñas como la marinera, el tondero e inclusive el vals criollo y otras. En todas ellas el trabajo socioartístico realizado a través de los años las ha dotado de características propias, ha adquirido personalidad capaz de identificarse por sí misma.

Por la síntesis cultural llevada a cabo debemos llamarlos peruanos, costeños ya que el término "afroperuano" es tan discutible como si pretendiésemos llamar a estos géneros "hispanoperuanos". La nueva identidad sociocultural gestada en tierras peruanas a partir de las condiciones sociales de esclavitud, se realiza también a través de la música y la danza; las poblaciones negras y no solamente ellas, sino el pueblo costeño - mestizo, zambo, cholo - construye desde la ruptura de sus antiguas culturas tradicionales africanas, indígenas o europeas, una nueva identidad.

Sin embargo, es posible probar -y nos referimos a esto en líneas más adelante- que el estilo criollo de la música costeña peruana logra su personalidad gracias a los elementos trabajados por los descendientes africanos conjugándose además con los elementos indígenas, que aún no han sido materia del estudio sociomusical en la costa peruana.

#### ***Instancias sociales de reproducción cultural.***

No es posible producir y desarrollar una cultura musical si no existieran instancias mínimas de organización social; entendiendo ésta como conjunto de seres humanos de una sociedad o sector, agrupados para comunicarse y realizar un trabajo material y/o espiritual artístico específico.

En el ámbito rural durante el período colonial el mismo sistema de hacienda propiciaba las

instancias - en espacio y tiempo - para la producción sociocultural, ya que los trabajadores negros vivían en galpones y en constante comunicación tanto en el trabajo agrario como en la vida cotidiana.

Observamos que en la costa aún pasado el período esclavista, las viviendas forman pequeñas aldeas donde las casas no están dispersas como sucede, por ejemplo, en las comunidades campesinas de la sierra, resultando facilitada la comunicación y la agrupación productiva-cultural de la población negra.

Años atrás , en el período esclavista , los galpones significaban de por sí un lugar que posibilitaba la identificación social a través de las prácticas artísticas así como de otras necesidades desde reproducción biológica y cultural.

Con el correr de los años y en las nuevas circunstancias -ciudadinas- socioeconómicas encontraremos los "callejones" cumpliendo un rol similar en la organización limeña.

Otra instancia de producción y reproducción social y cultural de suma importancia fue la Cofradía, institución de origen español que sirvió para agrupar a los sectores de población negra. En un primer momento la Cofradía pudo cobijar identidades nacionales africanas y significó también una instancia de control social por parte de los españoles. Las cofradías devienen en Hermandades organizadas alrededor de las festividades religiosas en homenaje a santos y vírgenes de la doctrina católica.

Pero las cofradías también posibilitaron el intercambio cultural entre miembros de culturas africanas distintas. Así el primer mestizaje que se produjo en el Perú - entendiendo mestizaje como síntesis - se realiza entre elementos distintos provenientes de culturas africanas o criollas de las Antillas, proceso ya iniciado desde el barco que los transportaba.

La síntesis cultural se entiende como el resultado de una o varias relaciones conflictivas y dinámicas; no son pues un simple acoplamiento o suma de elementos sino procesos de transformación resultante de dichas relaciones siempre en movimiento y en conflicto.

El segundo proceso de síntesis cultural -que se da al mismo tiempo que el anterior- surge de la relación entre la población de procedencia africana y los españoles. Entre las diversas formas de relacionarse y confrontarse encontramos el proceso de catequización o cristianización.

Comprobamos que la Iglesia Católica cumplió un rol de suma importancia en la constitución de las nuevas identidades americanas. Los procesos de catequización implicaron un uso intenso de todas las expresiones artísticas, siendo por tanto una de las vertientes de mayor importancia en la formación de la cultura costeña y andina peruanas.

Tenemos abundantes testimonios de eventos religiosos -un amplio calendario festivo- como la principal fuente de reproducción musical. La catequización significó también la "extirpación de idolatrías" , realizada tanto con la cultura indígena como con las de procedencia africana.

Sin embargo, la resistencia sociocultural produce una continuidad soterrada, clandestina y también una cultura sincrética, de tal manera que muchas de las prácticas actuales de magia, hechicería, curanderismo y de religiosidad popular contienen elementos de las tres vertientes que

forman nuestra cultura en la costa: africana, española e indígena.

Esta afirmación podría ser corroborada con el estudio de las tradiciones de literatura oral como narraciones, cuentos, dichos, poesía, así como con el estudio de la "brujería" en el Perú.

Aún no hemos estudiado de qué manera antiguos dioses africanos se presentan con el vestuario de otros de la religión católica, como sucede en otros lugares de América.

Las danzas de negritos, las pallas, el son de los diablos, son formas musicales que surgieron como expresiones religiosas. En la actualidad las dos primeras tienen una intensa práctica en la provincia de Cañete (Lima) y en el departamento de Ica, reafirmando su vigencia en amplios sectores de la población negra o mestiza; prácticas culturales y artísticas inscritas en lo que actualmente entendemos como "religiosidad popular".

Esta religiosidad desborda los códigos de la doctrina católica que les dio origen y que inclusive puede trasgredir las normas de organización y funcionamiento eclesástico. Los hatajos de negritos son en la actualidad una expresión más de la capacidad de resistencia y autogestión popular que tiene sus propias normas de funcionamiento, distantes y ajenas a una dirección o normatividad católica.

En sus contenidos literarios, musicales y coreográficos rebasan también el hecho religioso, incluyendo temas sociales e históricos recreando la memoria colectiva y desarrollando identidades socio-culturales propias.

Pero la reproducción sociocultural y más aún la que se refiere a música y danza no se limita a la organización de las prácticas religiosas, ya que la vida cotidiana tanto en el ámbito del trabajo como de la vida doméstica y el calendario cultural festivo también posibilitaron la producción y reproducción de expresiones artísticas específicas.

Cantos y danzas que relacionan a los seres humanos con la naturaleza, el trabajo de la tierra, las ideologías sobre el mundo, la sociedad, los valores y conceptos sobre la existencia etc. es decir una cultura musical y artística, en general, vinculada a la cosmovisión de sus cultores.

En la poesía popular del cancionero popular costeño Cumananas, Tristes, Tonderos, etc. se puede observar con facilidad estos contenidos.

El estudio de las mentalidades, del mundo subjetivo, áreas que son estudiadas por las ciencias sociales y la psicología social tienen un campo fértil en el cancionero popular cuyo análisis es de suma importancia para la comprensión del modo de ser y el comportamiento cultural de los peruanos.

Debemos recordar que las personas provenientes de las culturas africanas -culturas milenarias muchas de ellas- poseían también una cosmovisión e integridad cultural que entra en conflicto con la nueva situación de esclavitud que enfrentan.

El conjunto de elementos culturales -diversos y fragmentados- atraviesan en el Perú una confrontación no solamente con lo español - también diverso y fragmentado- sino con lo indígena, observándose un tercer proceso de síntesis muy poco estudiado en nuestro país y que aumenta la



complejidad cultural peruana: lo afro-indígena.

Aunque existen pocos trabajos al respecto es necesario considerar la relación entre negros e indios con un valor mayor que el que le hemos asignado hasta el momento. Debemos nombrar con especial interés los trabajos de historia que viene realizando la Dra. María Rostorowski, quien investiga sobre la relación de negros e indios en los primeros tiempos de la Colonia y que observa por ejemplo, cómo en la devoción de el "Señor de los Milagros", fiesta de gran participación popular limeña, se da un proceso de continuidad de religión nativa, desde las antiguas huacas como Pachacamac, pasando por el Cristo de Pachacamilla hasta el culto limeño actual que se realiza en octubre; son procesos de síntesis cultural que van más allá de la apariencia - de lo visible o audible- pues responderían a estructuras de pensamiento más complejas e internas que provenientes de tres vertientes se encuentran sintetizándose en el Nuevo Mundo.

Es importante señalar también que el panteísmo indígena propias de una cultura religiosa ligada al trabajo agrario y a un sistema social de carácter eminentemente colectivo, tenía más empatía con una religión africana que con el monoteísmo español.

Los conceptos sobre la fertilidad, la vida, sobre la continuidad entre vida y muerte, de las religiones americanas y africanas están en profunda contradicción con una doctrina católica impositiva, coactiva que infundió el temor y el dolor como necesidad para alcanzar el paraíso después de esta vida... justificando la esclavitud en ésta.

Algunas de las formas musicales que se encuentran en la costa peruana y que se entienden generalmente como la síntesis de "lo negro y lo español" deben ser estudiadas bajo una óptica nueva, considerando "lo indígena" que también se fusionó en las nuevas expresiones culturales. Esta síntesis se observa en casi todas las formas musicales costeñas, especialmente en el Triste con fuga de tondero, Hatajo de Negritos, Danza de las Pallas, Yaraví o Triste, las Cumananas.

Otra fuente de producción socioartística se relaciona con la fertilidad humana y de la naturaleza en general. El erotismo y los conceptos culturales y afectivos sobre la relación de pareja y la vida sexual, propician en todas las culturas del mundo expresiones artísticas que se observan de manera especial en la danza.

Hace falta aún estudiar más sobre el carácter erótico de las danzas costeñas y su relación con rituales de procedencia africana; rituales ligados a la manera de comprender la fertilidad, el respeto y la celebración de la vida. Conceptos muchas veces tergiversados y utilizados para el espectáculo que facilita su comercialización.

Así pues, un gran número de danzas que se suponen ligadas a la sexualidad deben ser estudiadas con detenimiento y reformulando hipótesis respecto a conceptos generalizados sin mayor fundamentación.

#### ***Estudios antecedentes para una historia de la cultura musical costeña en el Perú.***

Si bien no podemos hablar de un desarrollo de la etnomusicología peruana, tal como se entiende la disciplina en la actualidad, sí es posible hacer un recuento de documentos para la historia de la música elaborados por distinguidos estudiosos de la cultura, en diferentes momentos.

Es necesario decir en cuanto al estudio especializado de la música que no existe una corriente cohesionada y que los trabajos a los que hacemos referencia son resultado del esfuerzo personal

no institucional. Algunas veces encontramos descripciones parciales y otras veces referencias a la actividades musicales indirectamente plasmadas en otros trabajos históricos, sociales o artísticos.

Las primeras referencias sobre la actividad musical de la población negra se encuentran en cronistas y viajeros, pero los documentos más importantes que tenemos son las partituras de Martínez de Compañón (Siglo XVIII) los dibujos y acuarelas de Pancho Fierro (Siglo XVI) y las partituras de Archivos de la Iglesia, así como las partituras Rebagliatti de fines del Siglo XIX; aparte de las informaciones que nos brindan los archivos históricos respecto a la actividad profesional de músicos especialmente de la llamada música "culto" o académica y de algunas referencias a las actividades musicales que eran prohibidas a los sectores populares.

En el estudio de la música encontramos siempre la dificultad de que los datos históricos no nos dan cuenta del fenómeno sonoro en sí. Aún las partituras que son los documentos que más nos acercan a la música del período en el que existían grabadoras, son siempre una guía para la interpretación musical y de ninguna manera podemos considerarlas una información unívoca, ya que no pueden ejecutarse con propiedad sin la referencia auditiva directa. Así, a pesar de tener esas primeras referencias a formas musicales e instrumentos, no tenemos conocimiento exacto de los códigos estéticos que las regían.

Por otra parte, llama la atención en la historia de la música costeña, el gran descenso en la actividad musical en la etapa republicana, más aún después de la guerra del Pacífico. Dos fenómenos se suceden en la disminución tan importante de la población negra y en la evidente disminución de la práctica musical: el proceso de mestizaje y la guerra con Chile, pues las tropas peruanas estaban formadas por gran cantidad de población negra.

La situación de la población negra durante la Guerra de la Independencia y a la Guerra del Pacífico, aún no ha sido suficientemente documentada. Se tiene conocimiento de que tanto el ejército de San Martín como el de Bolívar -y especialmente el de éste- estaba conformado por negros. Las campañas por la Independencia de los países sudamericanos necesitó una movilización de población negra que indudablemente debe haber significado nuevos intercambios culturales.

También se conoce que en los años anteriores a la Declaración de la Libertad de los negros -1854- hubo importación de negros procedentes de Colombia así también se dice que un importante asentamiento de negros jamaquinos se produjo en la zona de Piura.

Estas movilizaciones y nuevos asentamientos de población negra explicarían algunos aspectos históricos de la música, como por ejemplo el nombre de cumana cuya procedencia podría ser la población venezolana de Cumana.

En la presente centuria, según se puede ver en artículos periodísticos especialmente, cabe señalar como evento de máxima importancia en la capital peruana el Festival de Amancaes cuya presencia significó una fuente de producción y reproducción musical destacándose la presencia de géneros como la mozamala, la zamacueca o la marinera, sobre las que hacen referencia diversos periodistas y articulistas. Sin embargo no existe un registro sonoro que nos pueda dar fiel testimonio de la música misma.

Otra actividad importante en el desarrollo de la música criolla fueron las "peñas", que se desarrollan especialmente en la capital limeña, donde se practica el vals y la marinera como las

formas más destacadas de identidad sociocultural.

Aportes muy valiosos son los estudios realizados por Stein, Stoke y Llorens sobre la dinámica social y cultural entre 1900 y 1930.

Tenemos por otra parte, las partituras de Rosa Mercedes Ayarza de Morales, que nos presenta la recopilación de pregones arreglados y desarrollados para voz y piano. A manera de lieders, en cada una de las piezas de la Sra. Ayarza se aprecia un ritmo popular distinto.

Los estudios más importantes sobre música de los negros -hacia la década del 30- los realiza el Dr. Fernando Romero, quien nos da interesantes datos sobre instrumentos y formas musicales en lo que él denomina "la costa zamba".

Es en la década del 60, debido al trabajo de los hermanos Nicomedes y Victoria Santa Cruz se dan a conocer -y se graban- formas musicales afroperuanas que ellos logran recuperar de la práctica popular vigente; así como algunas formas musicales que reconstruyeron en su justo afán de revalorizar la presencia africana en el Perú.

Los discos Cumanana y Socabón son antologías realizadas con mucho acierto por Nicomedes Santa Cruz y de sus comentarios se nutren en la actualidad gran parte de los cultores de música afroperuana especialmente los que se dedican a la actividad de manera profesional.

Sin embargo la revalorización de la música afroperuana, asumida así por la familia Santa Cruz especialmente, así como por los grupos que profesionalmente difundieron las danzas, no fueron documentadas con análisis musicológico. Los escritos de Nicomedes Santa Cruz con importantes referencias históricas, conllevan el riesgo de la especulación.

Por otra parte el justo interés de revaloración de los aportes africanos a la cultura peruana, llevó a minimizar la presencia de lo hispano o lo indígena. Sobre estos problemas señalamos algunos aspectos en el trabajo sobre "La práctica musical de la población negra en Perú"

En dicho trabajo llegamos a la comprobación de que la "Danza de Negritos" no era precisamente de origen africano, sino de procedencia española, transformada por los negros en el Perú quienes le incorporan contenidos sobre la esclavitud, rítmica de procedencia africana y melodías pentatónicas de origen andino. La síntesis de las tres vertientes claramente definida en dicha danza es posible encontrarla en otras como el "triste con fuga de tondero" o la "cumanana".

El interés de encontrar las raíces africanas, nos lleva a los textos de cronistas, relatos de viajeros y al análisis etimológico de géneros y danzas. Discusiones inacabables, sobre La Marinera por ejemplo, polarizan la polémica entre africanistas e hispanistas; o bien sobre la etimología del Tondero discuten indigenistas, hispanistas con africanistas; obviando la mayor parte de las veces el análisis de los materiales musicales y olvidando que los géneros musicales son resultado de un proceso de creación constante y que muchos de estos géneros y danzas son productos nuevos nacidos en el Perú.

Por otra parte el afán de interpretar solamente los datos históricos muy antiguos nos hace a veces perder de vista la dinámica sociocultural del presente siglo, en el que aparecen la radio, el cine, la televisión y la formación de las grandes ciudades con el fenómeno de la migración.

Señalamos esto porque es importante no detenerse en el estudio como si nos hubiésemos detenido en el tiempo. El proceso de síntesis sociocultural continúa y ha continuado todo el tiempo, como parte de un largo recorrido del pueblo peruano en la construcción de una nacionalidad aún no culminada.

Es importante, entonces, observar cómo la relación entre la población de la costa peruana con el Caribe a través de la radio y la difusión disquera que se opera a partir de la década del 20 ha nutrido constantemente la cultura musical peruana, existiendo nexos y elementos de transformación, evolución y cambio que provienen de Centroamérica.

Debemos considerar que la población criolla canta y baila los ritmos que los medios de comunicación masiva difundieron durante el Siglo XX, tales como el bolero cubano y mexicano, la rumba, el tango, el son cubano, la guaracha, la cumbia colombiana, la salsa, así como géneros afrobrasileros... todas esas formas musicales han tenido significativa importancia en la evolución de la música de la costa peruana, constatándose además que la cultura musical criolla peruana es parte de una historia cultural de mayor magnitud cual es la resistencia-continuidad afroamericana y la formación de nuevas identidades -la latinoamericana y sus variantes nacionales- en constante dinámica e interrelación con la española en primera instancia y con otras culturas hegemónicas, posteriormente. (inglesa, francesa norteamericana)

En la actualidad debemos considerar el estudio de las manifestaciones llamadas afroperuanas y su situación socioartística tanto en la capital como en las provincias costeras, ya que durante los últimos 30 años, a raíz de la presencia de los grupos profesionales de "folklore afroperuano", al parecer se ha logrado configurar un concepto de lo afroperuano que se expresa en la mayoría de las formas musicales costeñas dejando lo llamado "criollo" en los márgenes del vals y la polca.

Sin embargo, sostenemos la tesis de que toda la cultura costeña, tanto la denominada "afro" como la "criolla", son cualitativamente criollas. Así comprobamos que ha crecido la conciencia sobre la presencia de lo africano en el Perú (aunque muy ligada a la actividad musical y coreográfica de los grupos profesionales) faltando aún precisar y profundizar el estudio tanto histórico como el de las formas musicales y estructuras literarias, musicales y coreográficas vigentes en toda la costa, sus procesos de síntesis y sus posibilidades de desarrollo.

Remarcamos, no obstante que es necesario emprender estudios más globales, considerando la situación sociocultural de las poblaciones costeras en la actualidad, la continuidad, desarrollo o extinción de las formas tradicionales y los retos frente a nuevas formas de dominación cultural.

Nuevos movimientos y núcleos de estudio han surgido en los últimos años, tales como Palenque, Movimiento Francisco Congo y otros que se suman al esfuerzo de configurar una identidad cultural peruana con la revalorización de las raíces culturales más genuinas, entre ellas la africana.

Entre los estudios recientes citamos la tesis de Williams David Tompkins, etnomusicólogo norteamericano que ha realizado un excelente trabajo de exposición de las formas musicales vigentes en la costa peruana (1975-1976) así como las referencias sociales e históricas en las que se circunscribe la actividad musical y coreográfica.

Tompkins constata que la música afroperuana "no es ni hispana ni africana", que tiene una nueva

personalidad (que ha roto con sus tradicionales "padres": España o Africa), y en la que también se sintetizan elementos indígenas.

Asímismo el trabajo de J.C. Estenssoro "Música y Sociedad Coloniales" nos da interesante información sobre la actividad musical de la población negra, aunque de manera indirecta al relatar las prohibiciones o las normas que regían el funcionamiento de las Cofradías, por ejemplo.

Material de suma importancia en lo que significa la presencia africana en el Perú constituyen los trabajos de don Fernando Romero publicados recientemente sobre afronegrismos en el Perú: "Quimba, fa, malambo, ñeque" y "El negro en el Perú y su transculturación lingüística " así como el recientemente publicado texto de Germán Peralta "Los mecanismos del comercio negrero". Asímismo destacan los estudios históricos de Wilfredo Kapsoli sobre la resistencia de la población negra frente a la esclavitud y el sistema de hacienda colonial.

Continuando la tarea de la familia Santa Cruz se encuentra el guitarrista Octavio Santa Cruz, quien ha publicado arreglos para guitarra de "Aires Costeños" con interesante material adaptado a dicho instrumento.

#### ***Algunas premisas en el estudio musicológico.***

El conocimiento de la historia es sin duda necesario para la comprensión de nuestra cultura y para la afirmación de una conciencia sociocultural que permita el desarrollo integral de los individuos y grupos humanos; como también es necesario el estudio global de la dinámica sociocultural actual, debiendo observar todas las prácticas culturales y artísticas vigentes entre las poblaciones costeñas, y no solamente aquellas que auditivamente "nos parecen" con mayor presencia africana.

La musicología fundamenta sus avances en el estudio comparativo de las relaciones materiales, sociales e ideológicas de unos objetos o fenómenos musicales con otros.

La práctica de lenguajes musicales, las expresiones artísticas en general son el resultado de una práctica social, no racial. Es por eso que encontrar una expresión musical ejecutada por negros en el Perú no prueba que sea de origen africano.

Hemos señalado que los grupos negros que llegaron a Perú provenían de diferentes culturas, y que este hecho hace distinto el fenómeno de resistencia cultural a otros países; por otra parte es muy importante otro fenómeno que ocurre en el Perú, a diferencia de otros lugares latinoamericanos, cual es la vigencia y desarrollo de una cultura andina que no sufrió los procesos de extinción de sus lenguajes sino una evolución mestiza con fuertes y preponderantes rasgos indígenas; lo que Arguedas llamó cultura "india" y cuyos grados y formas de mestizaje varían de acuerdo a las zonas y a las historias regionales.

No es por el color de la piel que vamos a llegar a la comprensión de los elementos culturales negros, sino por la vía de la comparación de las estructuras artísticas y sus diversos aspectos, tanto en el orden musical, como en el coreográfico y otras formas de expresión sociocultural y estética.

Los negros en la actualidad cantan también formas musicales hispano-indígenas como el yaraví, como sucede en Morropón y en Zaña, lugares donde la población negra en la actualidad es mayoritaria.

De igual modo los pobladores de la costa que racialmente no son negros los podemos encontrar bailando expresiones de gestación peruana que tiene ascendencia africana, especialmente de danzas de "cintureo", como el Festejo o el Landó, o zapateando en la danza de Negritos.

Una verdadera defensa de la identidad cultural, así como de los derechos sociales e individuales a la cultura propia y su desarrollo, debe aclarar conceptos sobre raza, cultura y clases sociales en el Perú. Ya que antiguas formas de culturalismo, ocultan viejos prejuicios racistas.

Además es necesario comprender los fenómenos siempre como procesos y observar cómo continúa el mestizaje y la síntesis sociocultural en fenómenos que van gestando identidades cada vez más grandes, menos localistas y en los que se vislumbran expresiones de identidad nacional.

#### Materiales musicales y códigos estéticos

Ya hemos dicho líneas arriba que la nueva personalidad cultural gestada en la costa, se hace en primera instancia con los materiales de la cultura hegemónica y que los inmigrantes negros le imprimen un carácter peculiar.

Así los materiales artísticos usados en la música como la escala diatónica, la armonía, las estructuras literarias, las formas o géneros musicales, los instrumentos musicales etc. traídos de Europa son la base de la cultura musical costeña peruana.

Las transformaciones realizadas por la población negra sobre esos materiales e instrumentos llevará a la constitución de un estilo musical propio, reconocible como criollo o afro en una gran variedad de formas y géneros musicales de los cuales damos información, en fichas síntesis en los siguientes capítulos.

Veamos algunas observaciones sobre el trabajo de los materiales musicales y coreográficos:

#### **a ) Estructuras literarias y juego rítmico**

Las canciones del repertorio afroperuano y/o costeño son elaboradas en español y se usa especialmente las estructuras literarias hispanas como la cuarteta octosilábica, la rondalla, la copla, la décima.

Sin embargo estas estructuras adquieren las peculiaridades del estilo criollo peruano, cuando los cantantes y cultores en general recurren a argucias rítmicas, supresión de sílabas, aumentación de "muletillas" (términos), poniendo especial interés en el juego rítmico-silábico, tanto así que suceden casos en que se olvida el contenido o no se entiende el sentido de los textos por poner el interés en dicho elemento estético.

Estudiosos de las culturas africanas, como Nketia y Levine, señalan que por regla general existe una acentuada inclinación en sus cancioneros a la flexibilidad tanto de letra como de música, realizándose constantemente una tipo de improvisación que permite la sustitución de una letra por otra o una melodía por otra, así como un juego constante con patrones rítmicos.

Tanto Nketia como Levine, analizan este fenómeno de creatividad musical africana en la que se destaca la flexibilidad y la improvisación, no como una invención o creación totalmente nueva sino como el juego con la memorización y el intercambio de estrofas, de versos o frases musicales,

entre una canción y otra e inclusive entre canciones de distinto género.

Estas dos características -juego rítmico/textual, así como intercambio y flexibilidad literario/musical- se destacan con maestría en el canto de jarana o marinera limeña. De tal manera que sobre las estructuras poéticas españolas, los negros peruanos crearon todo un juego de gran contenido estético y de identificación sociocultural único.

### ***b ) Importancia cualitativa de la rítmica***

Una característica importante en la rítmica africana es la rítmica aditiva, en la que los distintos instrumentos de percusión superponen patrones rítmicos de distinta longitud y acentuación, resultando una interesante y complicada polirritmia entre los instrumentos de percusión.

Este tipo de rítmica tan compleja no se usa a nivel popular en el Perú, (se encuentra en el trabajo experimental de algunos grupos profesionales) aunque sí es posible encontrar constantemente el juego entre compases de  $\frac{3}{4}$  y  $\frac{6}{8}$  (cosa que también existe en la música ibérica) pero cabe señalar otras características en cuanto a la rítmica:

- El peso cualitativo que tiene un patrón rítmico determinado, implica que el género musical es distinguido por dicho patrón rítmico básico, quedando los demás elementos musicales -tales como instrumentación, uso melódico, armonía, etc.- como subalternos al ritmo; entonces, el elemento "ritmo" es suficiente para la clasificación musical y la distinción de género; a diferencia de otros géneros musicales en el Perú -en la música quechua o andina- en los que el elemento rítmico es uno más en la identificación, dándosele mucha importancia a la melodía, a la instrumentación e inclusive a la función social que cumple; (en la música andina un mismo patrón rítmico puede estar como base de géneros musicales o del baile distintos, el ritmo es pues un elemento subalterno a los otros)

- Efectos rítmicos, casi percutidos, ejecutados en instrumentos melódicos, tal el caso del uso del apagado-chasquido en la guitarra, o los efectos en notas agudas, cortantes/apagadas, con la intención de juego rítmico más que melódico.

La búsqueda de estos efectos han llevado a la elaboración de una técnica guitarrística suigeneris, que la identificamos como "guitarra criolla" en el Perú.

- Por otra parte el musicólogo cubano Rolando Pérez sustentó la tesis de la binarización de la música africana en América Latina. Considerando esta tesis podemos observar este tipo de cambio en varios casos del cancionero peruano, siendo el más notable el del vals criollo. Cuya procedencia europea y su marcado  $\frac{3}{4}$  ha sido transformado en  $\frac{6}{8}$  e inclusive en  $\frac{2}{4}$  es decir ha sido binarizado a raíz -especialmente- de la inclusión del CAJÓN, instrumento nacido en el Perú, creado por la población negra, que reemplazó en buena medida a los tambores.

Esta binarización en el Vals se opera en el Perú, las tres últimas décadas y podemos observar cómo, en primera instancia se encontraban los patrones de ambos compases ( $\frac{3}{4}$  y  $\frac{6}{8}$ ) en el juego de los instrumentos de percusión, pero después de cierto tiempo la binarización entra al canto, y así antiguas canciones -y nuevas- cuya rítmica melódica correspondía a  $\frac{3}{4}$ , son cantadas en la actualidad con claras acentuaciones binarias,  $\frac{2}{4}$ . Se enfatiza este fenómeno en los cantantes de origen negro como Arturo Zambo Cavero, Lucila Campos, Eva Ayllón y otros que aún sin ser negros encuentran en este estilo un "sabor más criollo y jaranero".

### ***c) Canto, articulación vocal y rítmica.***

La tendencia a la nasalización es importante en el estilo del canto afroperuano, así como la acentuación de ciertas sílabas o sonoridades, alargándolo y sincopándolo constantemente. Un buen cantante de esta música debe dominar la rítmica melódica de tal manera que pueda -con la misma melodía- ir improvisando y cambiando en brevísimas duraciones las figuras rítmicas en el canto.

Esta forma de cantar da por resultado que una canción nunca es ejecutada igual ni siquiera por el mismo cantante, y por otra parte esta aparente libertad rítmica precisa llevar un ritmo interior, que es marcado generalmente con el movimiento corporal.

No es extraño observar a un cantante de música criolla marcar en su ritmo corporal  $\frac{3}{4}$  cuando él está cantando constantemente en  $\frac{6}{8}$  en  $\frac{2}{4}$  o viceversa.

La forma de cantar incluye también la supresión de sílabas, o la añadidura de otras. El primer efecto, induce al cantante a "aspirar" la partícula suprimida - sintiendo el ritmo "hacia adentro"- y el segundo efecto implica la capacidad de incluir muchas sílabas en un patrón de igual dimensión o la extensión del mismo, "sin perder el ritmo".

(-es interesante anotar que en el habla de Lima existía la tendencia a "comerse" algunos sonidos, como por ejemplo la "s", que se llega a hacer inclusive de manera casi aspirada..., aunque esta característica limeña no ha sido relacionada con la presencia negra... por otro lado este detalle en el habla limeña no es tan acentuado como en el modo de hablar del Caribe...)

### ***d) El canto antifonal: solista y coro***

Característica extendida en la música africana es la presencia de un líder e el canto y un coro que generalmente repite un estribillo. (Argeliers León....) Esta característica la encontramos en festejos, yunza, landó, ingá, y otros géneros, y aunque es una práctica que está presente en muchas culturas del mundo, es importante señalar que en el Perú se encuentra casi como exclusividad en el cancionero afroperuano costeño, especialmente en la parte final -fuga/coro-de dichos géneros.

Mientras el coro repite el mismo estribillo, el cantante solista puede ir recreando su intervención, improvisando el canto en un juego rítmico-melódico constante.

### ***e) Melodías diatónicas y armonía.***

La música costeña se desarrolla en la escala diatónica occidental. Es posible que haya habido otro tipo de escalas -como la equipentatonía de algunas marimbas africanas. Recordemos que en la época colonial los negros tocaron marimbas que se dejaron de usar en el Perú.

Lo que es posible apreciar es el uso de la escala diatónica y de un armonía básica fundamental (IV/V/I) usada intensamente en el cancionero popular español y que es la armonía más difundida en la costa peruana.

Sea en modo mayor o menor, Tompkins (op.cit.capítulo final) señala que los géneros musicales tienen no obstante, un juego melódico de prevalencia de ciertos giros y saltos interválicos característicos, desarrollándose un pensamiento musical secuencial más que meramente



escalístico. Esta característica deberá ser comprobada con mayor rigurosidad analizando el cancionero costeño en cada uno de sus géneros y danzas.

Por otra parte es notable la presencia de giros pentatónicos -especialmente en el cancionero de la costa norte- en todos estos géneros musicales.

#### **4. Contenidos literarios.**

Los contenidos literarios del cancionero costeño acuden con frecuencia al humor, la sátira, el doble sentido. Estas características, presentes también en otras culturas del mundo, son usadas en la costa como un mecanismo de afirmación frente al sector dominante al que se ironiza.

También encontramos textos alusivos a la sexualidad, tratados con humor y picardía.

El conocimiento de los cancioneros, o de la poesía popular, permite al grupo humano que lo cultiva, un entendimiento "cómplice" cerrado, al que no tiene acceso cualquier persona foránea.

Los cultores de un repertorio pueden establecer un tipo de comunicación expresándose con fragmentos de estrofas, o versos, dichos o refranes populares, que el interlocutor "sobrentiende" porque conoce el texto completo.

Esto que puede ocurrir con refranes en el que uno solamente cita la primera parte y el interlocutor sabe a qué se está refiriendo, ocurre en Zaña -para poner un ejemplo- con coplas completas, cumananas o décimas.

El cancionero popular guarda la memoria social, histórica, así como los contenidos más profundos de la afectividad psicosocial.

Sin embargo hace falta aún el análisis de contenidos ideológicos más detallados en los cancioneros de la costa. Aquí señalamos solamente aspectos generales, quedando aún por hacer el estudio de mentalidades e ideología en estas canciones considerando además los cambios a través de la historia.

Un estudio importante al respecto lo encontramos en La otra historia, trabajo de Luis Rocca sobre la historia del pueblo de Zaña; y algunos otros estudios se han hecho sobre el vals criollo.

#### **5. Expresión corporal en la danza**

Las coreografías de la costa, especialmente las que tienen mayor vigencia entre negros, poseen como característica importante la improvisación y la flexibilidad y expresividad corporal.

La expresión corporal de las danzas costeñas se diferencia radicalmente de las andinas peruanas por la flexibilidad que incluye todo el cuerpo y que pone especial énfasis en los movimientos de cintura y la región pélvica.

Dos tipos de coreografía prevalecen, el de danza de pareja independiente (marinera, tondero, vals,) y las danzas grupales en las que puede haber o no formación de parejas.

Es importante señalar que las danzas de parejas interdependientes, y otras coreografías específicamente determinadas son de elaboración especializada entre profesionales de la danza,

mas no son practicadas así a nivel popular. En este último ambiente prevalece la improvisación personal, individual, tanto en danzas grupales como en las de pareja independiente.