



Hacia un nuevo folklore afroperuano

Octavio Santa Cruz Urquieta

Octavio Santa Cruz nos responde desde varias perspectivas

Como portador, ya que ha sido testigo de excepción de algunos aspectos del devenir de lo afroperuano en su calidad de diseñador de los conjuntos Cumanana, Teatro y Danzas Negros del Perú y del Instituto Nacional de Cultura.

Como participante, pues ha producido Aires Costeños, una Antología de música negra del Perú escrita para una guitarra.

Como estudioso, desde su función de profesor de Historia del Arte, Historia de la Música, Arte Popular y Música y Danzas Tradicionales en la Universidad Nacional Mayor de San Marcos y en la Escuela Nacional de Folklore José María Arguedas.

Revista Imaginario del Arte, 1996.

Tratando de englobar las expresiones del folklore afroperuano como un proceso, a través de una mirada panorámica y dentro de lo posible, distanciada, distingo tres momentos bien definidos:

Primero, una larguísima época de antecedentes desde la llegada de los primeros contingentes negros a nuestra costa y que comprende la gestación de sus primeras expresiones artísticas, su desarrollo en la Colonia y su madurez republicana, llegando a 1959 en un franco proceso de declinación.

Un segundo momento de revisión replanteamiento que abarca desde 1959 hasta 1968.

Y un tercer momento de innovaciones y difusión, que va desde 1968 hasta la actualidad.

I) En la primera gran etapa resultan de gran valor las captaciones al pentagrama de zamacuecas y otros temas tradicionales por Claudio Rebagliati desde 1863, las recopilaciones de Rosa Mercedes Ayarza, desde principios de este siglo que incluyen pregones y canciones. Como muestras sonoras sólo contamos con interpretaciones relativamente recientes (los años cincuenta) de

artistas como Filomeno Ormeño, Costa y Monteverde, Augusto y Elías Ascuez, Juan Criado y su cuadrilla morena, Irma y Oswaldo, Los Morochucos, entre otros, que alcanzaron popularidad y dejaron grabaciones comerciales, en su mayoría festejos, marineras y habaneras.

En cuanto a estudios e investigación, nos ilustran trabajos de diversa índole, desde trabajos especializados, como los de Carlos Vega desde Argentina, don Fernando Romero, el Dr. José Durand en el Perú, hasta ensayos y comentarios de informantes y artistas que muchas veces suplen con juicios de valor su poco rigor académico.

II) En la segunda etapa encontramos una nueva generación de artistas, a partir de este momento y bajo la dirección de algunos cultores maduros, irán apareciendo nuevas figuras formadas específicamente para su actuación en el escenario. Los hermanos Vásquez ocupan aquí un lugar central como portadores de la tradición. En tanto que los hermanos Santa Cruz –Victoria y Nicomedes–, destacan en la creación y producción, incursionando progresivamente en la investigación. El conjunto *Cumanana* (1959) llega a tener unos treinta integrantes. Por *Teatro y Danzas Negros del Perú* (1966 – 1972) pasan más de 60 integrantes.

III) En la tercera etapa hay una fuerte incidencia sobre la producción teatral de tipo comercial lo que origina una creciente creación en música, danzas y espectáculos; incluyendo la promoción de actividades y concursos. El grupo de Danzas de mas actividad es *Perú Negro*. Las investigaciones alcanzan nuevas dimensiones con estudios como los de Wilfredo Kapsoli en el campo de las ciencias sociales, José Antonio Llorens cuya perspectiva es antropológica y Chalena Vásquez en la etnomusicología.

A) LOS GENEROS PERDIDOS

Entre las danzas y música más antiguas encontramos géneros y especies olvidados, discontinuados y en proceso de extinción.

La *Zarabanda*, la *Calenda*, la *Chacona*, mencionadas como danzas de origen africano, frecuentes en toda América en el siglo XVI, hoy son solo nombres que después de su paso por Europa corresponden a productos muy diferentes.

Asimismo, no existen la *Mozamala*, la *Zanguaraña*, el *Maicito* y otros, que parecen haberse unificado bajo el nuevo nombre de *Marinera*.

Otro caso de danza extinguida es el de la *Conga*, mencionada por don Ricardo Palma y datada con letras patrióticas, sólo contamos con una versión musical cantada en 1982 por don Cesar Santa Cruz Gamarra según la captara en su juventud (1920), a la que acompaña su testimonio presentándola como antecesora y originaria del tondero.

Uno más cercano es el *Golpe-tierra*, en extinción; como cultor sólo podemos citar a T. Medina alrededor de los setenta, en Zaña y portando una sola canción “Los negros del combo” (¿?), que también presenta un gran parecido con el tondero; la versión no esta popularizada y procede de una grabación de campo.

Mejor suerte ha corrido el *Agua'e nieve*, un toque de guitarra para un tipo de competencia de zapateo escobillado en puntas de pies, según informara don Porfirio Vásquez. Fue conservado por su hijo don Vicente Vásquez y figura en el muestrario de toques tradicionales en el álbum con dos L.P. “Socavón”, Virrey 1975. Por sus reminiscencias hispanas este toque fue empleado en los años 60 por Nicomedes Santa Cruz para acompañar la serie poética sobre “Las calles de Lima”, allí costumbres y pregones fueron relatados en romances y seguidillas, al medio día por radio América .

Amorfino, también en extinción y cultivado por don Augusto Ascuez (+ ca. los 80) del que han quedado grabaciones en video donde un guitarrista (Luciano Huambachano) acompaña a cantores que cantan cuartetas en octosílabo sobre un patrón melódico ya establecido, observamos que los textos son repetitivos y que la costumbre de improvisar ya no está vigente.

Zaña, según la leyenda, esta canción tendría textos de una agresiva crítica tan anticlerical que había sido borrada por la prohibición, en tanto su coreografía era tan indecente que mereció el castigo divino. Arrasada por una inundación en 1720, la Villa de Santiago de Miraflores de Zaña no se repuso jamás. La canción que hoy conocemos con éste nombre, es también el único exponente de lo que tan vez fue todo un género, el cual –para algunos estudiosos– también reclama ser antecesor del *Tondero*.

B) LOS GENEROS RESCATADOS

Aquí reunimos aquellos géneros y especies que han sido retomados, remozados e incluso reconstruidos.

Festejo – Según Nicomedes, en 1948 don Porfirio Vásquez empieza a dictar clases de danza y guitarra en una academia de folklore; aún se escuchaba cantar festejos pero no había una manera definida de bailarlo; remitiéndose al recuerdo de las fiestas de su juventud “Don Porfi” tomó prestados algunos giros de danzas festivas similares y estableció el paso básico de un baile que cualquier pareja puede bailar en su casa. Veinte años después, para su inclusión como pieza importante del repertorio de “Teatro y Danzas Negros del Perú”, fue dotado por su directora de una vistosa coreografía de grupo.

Landó y Zamba landó – Según estudios documentados por Nicomedes Santa Cruz, *Landó* deviene de *Londu* o *Lundu*, danza de origen africano mencionada en la colonia, véase *Londú de Arequipa*, *Ondú floreado*, *Ondú con intenciones*. Según análisis del movimiento y del vestuario, Victoria Santa Cruz fundamenta que existe una sucesión directa entre *Landó*, *Zamba-landó*, *Zamacueca* y *Marinera*.

La versión que conocemos fue captada aproximadamente en 1915, es un fragmento de unos 8 compases, letra y música: “La zamba se pasea con la batea, landó, zamba malató, landó ...”. Conservada por tradición familiar, fue reconstruida en 1964 para su incorporación en el álbum “Cumanana”. 2L.P. Phillips. Nicomedes, portador de la melodía, dirigió el ensamble, transmitió el tema a Mercedes Traslaviña, repartió voces para el coro, y dispuso la percusión, ¿Oswaldo Vásquez

al cajón?. A la guitarra Vicente Vásquez. Nicomedes bajo un poco la luz y dio una última indicación : tener presente que esa era la canción que una vez cantó una mujer que era muy negra y muy vieja, y que cada uno debía acompañar tratando que su parte fuera correspondiente. Y así quedo grabado. Al recordar esa noche tengo la impresión de que en cuanto a lo musical fue un cuidadoso esfuerzo, algo así como una restitución. No es común que se den situaciones así, pero esa noche fue muy especial, doy fe de ello pues yo estuve allí.

La coreografía que tres años después estrena “Teatro y Danzas Negros del Perú” tiene un carácter sugerente de danza-drama ritual-festiva, se desarrolla sobre una base rítmica de tambores y el resultado es plástico y vistoso.

Toro-Mata - Es otro caso de género perdido del cual queda una sola canción. La versión que hoy conocemos proviene de la recopilación de Rosa Mercedes Ayarza. Se le ha puesto de moda en los años 60 agregándole un baile como del actual Landó, muy libre.

Son de los diablos – Hoy es una mixtura de danza en proceso de extinción y de danza reconstruida; se dejó de bailar cerca de 1940, algunos de sus danzarinnes –entonces jóvenes– aún viven al reponerse en 1967. Era una danza callejera, de carnaval, con desplazamientos y saltos acrobáticos; los bailarines disfrazados se detenían de trecho en trecho y competían en pasadas de zapateo. La versión de “Teatro y Danzas Negros”, para el escenario, es más organizada y con menos desplazamientos.



Veinte años después, Nicomedes volvió a reunir a la cuadrilla del Son de los Diablos, esta vez para el Festival “Pancho Fierro”. Plaza de Acho, 18 de marzo de 1969.

Alcatraz - Aunque musicalmente pertenece al género de los festejos, en cuanto a su baile, parte de los pasos básicos del *Festejo* incorporándole una coreografía específica en la que con una vela en la mano el hombre persigue a la mujer, la que luce un papel en la cintura y con graciosos contoneos evita que éste le prenda fuego. Se ha intentado explicar el nombre de alcatraz aludiendo al caminar de los pelícanos; en 1967 Victoria Santa Cruz estrena una coreografía señalando que, “alcartaz” en castellano antiguo significa cucurucho de papel.

Ya no se baila en Lima, al igual que el *Ingá*, en 1971 en poblados de Chincha y Cañete sólo algunas señoras mayores al ser entrevistadas declararon pudorosamente "haber visto bailar a otros" cuando ellas eran muy jovencitas, lo mismo manifestaron del *Ingá*.

Ingá - Conocida como la danza del muñeco, pertenece también del grupo de los festejos. La danza presenta una rueda de bailarines, alternativamente cada uno pasa por el lugar central, allí jugando con un muñeco demostrará sus habilidades y creatividad tanto en la creación de pasos como en su interactuar con el muñeco en sugerencias abiertamente eróticas. Antiguamente era sin duda un movido fin de fiesta. La versión actual, coreografía V. S. C. de 1967 es de un gran efecto escénico.

Zamacueca - Si desde 1879 no se le llamó más por ese nombre, entonces, ciertamente nadie que conozcamos ha de haber visto bailar la zamacueca antigua. La versión estrenada por Victoria Santa Cruz en “Teatro y Danzas Negros del Perú” en 1967 podemos considerarla como una re-creación.



La zamacueca, Victoria Santa Cruz, Teatro y Danzas Negros del Perú y el Conjunto Nacional de Folklore

C) LOS GENEROS VIGENTES

Aquí consideramos aquellos que no han perdido del todo continuidad, de los cuales hay más de un exponente o continúan representándose sin modificaciones intencionales sustanciales.

Panalivio - Dícese que los panalivios eran cantos subversivos con que los esclavos denunciaban abusos y penas. El canto ha permanecido; del baile que le acompañaba no hay sin embargo ni noticias. No hay panalivios nuevos, al menos no panalivios “legítimos”. El más conocido es aquel que dice –“A La Molina no voy más porque echan azote sin cesar...”– y este mismo es ya una revisión.

Danza o habanera - Curiosa incongruencia, llamamos danza a un tipo de canción que no se baila; proviene de La Habana y es tan mestiza como nuestro panalivio, la diferencia rítmica entre ambos es sutil. La danza se asimiló a nuestra música costeña, la más conocida es “El Payandé” que evoca la esclavitud, como un lamento. Diríase mejor, que el panalivio pervive en la danza o habanera.

Marinera - Su divulgación alcanza todo el territorio nacional, hay muchas variables locales y las preferencias regionalistas llegan a casos extremos. La más antigua es la marinera de Lima –según los limeños por supuesto–, en todo caso sí es la más elaborada; tanto el baile como el canto poseen una estructura compleja que no todos los cultores conocen a cabalidad. No hay marineras nuevas, pero las antiguas, letra y música se cantan aún, es más, está sobreentendido que tratándose de marinera, cuanto más antigua, mejor.

La marinera limeña tiene tres partes –*primera, segunda y tercera de jarana*– y termina en *Resbalosa* y *Fuga*. Hoy no se concibe la *Resbalosa* como un baile independiente, pero no siempre fue así.

Hay *Marinera* en la Sierra, –puneña, ayacuchana, arequipeña– y en la Selva. Y en cada lugar, además de un cierto aire particular difieren en la terminación, así encontramos marinera con fuga de *Huayno* o con fuga de *Pampeña*, según. La más vistosa es la *Marinera norteña*, tiene hasta compositores recientes; en el baile, sin embargo, el estímulo por la creatividad en los pasos, o la originalidad en los vestuarios, todo dentro del marco de los festivales y concursos, han conducido a excesos lamentables. El género es tan promocionado que ha dado material abundante para ensayos, libros y conversatorios.

Tondero . Es un baile de pareja, el género está vigente, se le ha considerado importante desde siempre; en los años 50 los limeños ya mayores consideraban a la marinera limeña como el baile nacional y al tondero como el baile norteño por excelencia. Desde los 60 el auge de los concursos de marinera norteña fue desplazando al tondero tradicional, como reacción aparecieron versiones de tondero moderno con innovación de pasos espectaculares.

Hasta aquí, las expresiones que hemos mencionado como vigentes, tienen algo en común: han permanecido dentro del uso ciudadano; la música dentro del consumo, la danza dentro de la práctica popular, pero siempre han tenido un lugar dentro de la vida de la ciudad. Por esta misma razón también han incorporado algunas modificaciones provenientes de presentaciones teatrales y televisivas.

Y por causas exactamente opuestas encontramos expresiones también vigentes, que reuniremos en

otro grupo, el de las manifestaciones que han permanecido en uso popular en el ámbito rural o por lo menos no tan cerca de las grandes ciudades, manteniendo su vínculo con festividades patronales, o siempre relacionadas a su fecha y ciclos agrarios y presentando en todo caso un menor grado de influencias ajenas.

Danza de negritos - Es una danza de recorrido, compuesta de muchas partes o mudanzas. El conjunto produce la fuerte impresión de una integración cultural: el villancico con textos en español, el rítmico y negro zapateo, la melodía andina en las voces y en el violín... Tradicionalmente los integrantes se reúnen a fin de año para recordar la esclavitud, celebrar la libertad y cantar al niño Jesús. Esta danza navideña está vigente en el departamento de Ica. La cuadrilla o comparsa está conformada por parejas de hombres, niños y jóvenes, es danza de varones; el Hatajo de negritos más conocido es el que dirige Amador Ballumbrosio. La versión costeña de las danzas de negritos que se da en el poblado de negros de Chincha ha sido estudiada por Chalena Vásquez. Difiere notablemente de sus similares andinas. En toda la sierra existen *Danzas de negritos* que recuerdan la presencia de grupos de negros en épocas pasadas, los bailarines indígenas usan vistoso atuendo y máscaras de negros.

Danza de las Payas - Es una danza de mujeres, se le encuentra en el poblado de El Carmen, es una danza de pastoras y se da también en Navidad, las diversas partes son interpretadas por solistas y coro.

Yunza - La festividad agraria esta vigente y también lo están las manifestaciones que la integran. Las canciones en cuartetos (huanchi hualito. huanchi hualón, para amarte solo yo...) son sin embargo las mismas de hace 30 años; algo se conserva, pero también algo se ha congelado.

Cumananas - Poesía en cuartetos y cantadas, generalmente en diálogo; esta actividad se da en el norte ...Zaña, Ferreñafe, Morropón. El canto es una melodía muy similar al triste (ver *Triste* con fuga de *Tondero*) y presenta marcados giros andinos. Las actuales presentaciones suelen repetir los versos de memorables competencias.

Socabón - Llámase así al característico toque de guitarra que acompaña a la décima cantada y también se llama así a la melodía específica y única en nuestra Costa Sur, para este canto.

Si bien no desapareció totalmente, su práctica se redujo en el transcurso del último medio siglo.

La décima cantada dejó de practicarse en la década de los 40, sus últimos cultores conocidos en la Costa Centro y Sur fueron Hijinio Quintana y Carlos Vásquez, Nicomedes tomó la posta en la composición y canto de décimas siendo acompañado por Vicente Vásquez a la guitarra.

Zapateo - El típico contrapunto entre dos zapateadores, usual entre algunas danzas de recorrido como el son de los diablos, era también frecuente en medio de alguna festividad. No se ha descontinuado del todo pero se ha orientado preferentemente hacia un uso restringido dentro de presentaciones profesionales. En esta transición ha incrementado hasta el exceso su vistosidad, perdiendo el sentido y la normatividad de la competencia.

D) LO NUEVO EN LO AFROPERUANO

Acerca del folklore en general, la profusión de las presentaciones artísticas, el incentivo de los concursos, la difusión de las danzas en colegios y universidades, el favor de un creciente apoyo al turismo, han incidido positivamente en la vigencia de los géneros folklóricos de Costa, Sierra y Selva, pero también han causado una fuerte contaminación con innovaciones espectaculares. Los bailarines de *Marinera norteña* y *Tondero* arrancan ovaciones al público con finales llamativos y agradeciendo con varios saltos intercalados sobre las rodillas. Desde hace varias décadas las diabladas de Puno incorporan a Batman y al hombre–araña entre los bailarines disfrazados. Y las flores del atuendo de las chonguinas en la Sierra Centro no son todas bordadas con hilo de seda en “pintura a la aguja”, cada vez son más los bordados a máquina industrial y también estampados en serigrafía.

No debemos extrañarnos pues que en lo afroperuano también haya cambios. Si existe un compromiso prioritario con el público consumidor en una peña o restaurante, si el objetivo de facto en las presentaciones es lucir los logros del entrenamiento. ¿Cómo sorprendemos entonces ante las gratuitas gesticulaciones de los zapateadores en competencia? ¿Cómo exigir a estos zapateadores que “amarren”, si no saben amarrar; y si lo hicieran no sabrían para qué?

Ahora empieza a verse mujeres que tocan cajón, pero ¿Cómo esperar que respete la tradición quien no se ha nutrido de ella?

Los vestidos de las bailarinas ya no pueden acortarse más y la expresión “mueve tu cucu” ya es una frase vieja.

Las expresiones de este nuevo folklore afroperuano tienen sus maneras y situaciones en permanente movimiento. Su comprensión requiere una mirada distanciada, desde las ciencias sociales. Para quienes hemos tenido por mucho tiempo la mirada puesta en las expresiones tradicionales, tal vez de lo que se trata es de tener claro por lo menos, que lo que pasa hoy es diferente de lo que pasó ayer.

Publicado en *Imaginario del Arte* N° 12, pp. 54 – 57, Lima, 1996.

.....

Octavio Santa Cruz Urquieta, es

Doctor en Historia del Arte. 2017 UNMSM.

Magister en Literatura Peruana y Latinoamericana. 2009

Licenciado en Arte. 1994

Diseñador Gráfico con exposiciones.

Guitarrista, Decimista, Cantautor y Narrador con obra publicada.

En 1982, recibió la Medalla de la Paz-ONU

En 2013, el Ministerio de Cultura del Perú le otorgó el reconocimiento como Personalidad Meritoria de la Cultura.

Profesor Principal y Director EAP de Arte, 2013-2016.

En diciembre de 2019 fue designado Profesor Emérito de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos.

Publicaciones:

La Guitarra en el Perú, 2004.

Cuentos de negros, 2012.

Escritura y Performance en los Decimistas de Hoy, 2014.

Mi Tío Nicomedes, 2015.

El Diseño Gráfico en Lima. 1960, 2018

10 cuadernos de partituras, 4 CDs