



ESCUELA NACIONAL DE MUSICA



La Práctica Musical de la Población
Negra en el Perú
Danza de Negritos de El Carmen, Chincha

Sp. 3.

TESIS PARA OPTAR EL TITULO DE
BACHILLER PROFESIONAL EN MUSICOLOGIA

PRESENTADA POR:

Rosa Elena Vasquez Rodriguez

L I M A — P E R U

1 9 8 2

INTRODUCCION

Al iniciar la investigación que en el presente trabajo se expone, el propósito principal no fue el de realizar un estudio sobre la Danza de Negritos, sino de hacer una historia socio-musical de El Festejo; pero al poco tiempo de iniciada la investigación nos dimos cuenta de que habíamos partido sobre una hipótesis falsa. La intensa actividad de los grupos de "folklore negro" en escenarios limeños nos había hecho suponer que el Festejo era una danza muy antigua practicada a nivel popular actualmente en forma espontánea e intensamente. Sin embargo, luego de las primeras entrevistas comprobamos que tal suposición no era cierta. Los mismos entrevistados nos indicaron que era mejor ir "a la mata", esto es: Chincha y Cañete en donde existe el más alto porcentaje de población negra. Pero en estos lugares también encontramos respuestas como "ya no hay plata para fiestas", "eso era hace muchos años" y por último declararon haber aprendido las danzas "de la televisión."

Siendo nuestro interés este estudio de una manifestación espontánea, entendiendo por espontáneas aquellas expresiones que realiza el pueblo sin fines comerciales y sin ayuda estatal, para-estatal o eclesiástica, llegamos a la Danza de Negritos.

Esta Danza fue señalada en todos los poblados de Chincha y Cañete como la más tradicional, así que decidimos profundizar el estudio sobre ella.

Sin embargo, no podíamos dejar de reflexionar sobre la actividad que a nivel comercial se desarrolla en Lima, principalmente; por esta razón exponemos en la primera parte de la presente obra la problemática de tal situación sin llegar a una profundización detallada, como por ejemplo en las referencias a las formas musicales no se llega a hacer un análisis musical detallado, tanto la reflexión sobre las estructuras musicales como otros aspectos socio-musicales serán materia de otro estudio.

Quedan, pues, abiertas muchas interrogantes, hipótesis, a la vez que esta primera parte podría considerarse como un marco teórico general.

Las fuentes bibliográficas a las que pudimos recurrir no eran muchas. Existe escasez de estudios sobre los diferentes aspectos de la vida de los pobladores negros en el Perú. No obstante, encontramos dos publicaciones recientes: "Poder blanco y resistencia negra en el Perú" de Denys Cucho (1975) y "Minorías étnicas en el Perú" de Luis Millones (1973).

Estos dos autores así como el estudio "Negros en el Nuevo Mundo" de MacLean (1948), nos han proporcionado los datos para esbozar los aspectos demográficos y sociales que se plantean al inicio de esta primera parte con el objetivo de introducir al problema.

Don Fernando Romero, eminente estudioso que se ha preocupado de las expresiones culturales de la población negra, nos proporciona los puntos principales que nos darán una visión muy general de la práctica musical en los siglos pasados.

Todo lo expuesto hasta allí cumple con el objetivo de no perder la perspectiva histórica.

Pasamos luego a exponer la situación actual de la música y su problemática, con el propósito de ir dando a conocer el problema a la vez que haciendo una aproximación crítica que nos conduzca al planteamiento del acápite final : hacia una música realmente popular.

La segunda parte la dedicamos al estudio etnomusicológico (descripción y análisis socio-musical) de la Danza de negritos de El Carmen.

La importancia del estudio de esta manifestación no es solo por su vigencia en El Carmen, sino por ser una práctica socio-musical que se encuentra entre las clases populares en diferentes puntos del país, o sea que no es exclusividad de la población negra.

Por esto, el estudio de la Danza de Negritos es parte de un estudio comparativo de largo alcance sobre las Danzas de Negritos en el Perú, el cual vemos ya iniciado en otros trabajos entre los que

Destaca la investigación que sobre la Danza de los Negritos de Huánuco ha realizado Rosa Alarco (1975)

.....

Cabe señalar a manera de advertencia que cuando hablamos de la población "negra" o de la práctica social de los "negros", no nos referimos a los negros "puros", o bozales (recién traídos de Africa). El término incluye a mulatos, mestizos, zambos, morenos y a todos los que en general "tengan del pelo" (ver Millones), o sea, a los que se les considera como negros dentro del contexto social y no por características estrictamente biológicas.



Primera Parte

LA PRACTICA MUSICAL DE LA POBLACION NEGRA EN EL PERU

Datos Demográficos

La llegada de los negros al Perú está documentada desde la época de la conquista española. También sabemos que el gran porcentaje de esclavos a los que se llegó en la época de la colonia, se debió a la necesidad de mano de obra para las plantaciones de la costa principalmente. Con esto no se quiere decir que la población negra llegó solo a la costa; los negros fueron llevados también al trabajo en las minas de los Andes. Sin embargo, la concentración se da en la costa con mayor intensidad por la necesidad del cultivo de la caña de azúcar sobre todo. Además, los españoles mismos se encargaron de llevar a los negros que en primera instancia habían sido utilizados en el trabajo minero, hacia la costa, ya que en ella era donde se requirió en determinado momento mayor cantidad de mano de obra.

Millones señala que:

..!" la permanencia del negro en la sierra peruana es notoria hasta mediados del siglo XVII. Más adelante la contracción de la economía del virreinato, manifestada en el declinar de la minería (...) determinó una migración constante de los sectores pobres a las ciudades de la costa. Es probable que esto explique la ausencia de negros en las zonas andinas, donde todavía pueden ser ubicados masivamente a fines del siglo XVI" (Millones 1973:33)

Los datos demográficos que a continuación exponemos para tener una idea de la cantidad y la procedencia de los negros, adolece de fallas volviéndose imprecisos, pues por diversos motivos los censos no pudieron reflejar fielmente la realidad. Entre esos motivos están:

- Muchos negros no provenían de Africa directamente, sino de España o de otro lugar de América (debieron llegar muchos negros criollos de las Antillas)
- La cantidad de esclavos fue falseada por los blancos con el fin de evadir impuestos.
- No se podía precisar la cantidad de negros cimarrones. (Millones señala la existencia de éstos y de pequeños pueblos palenques, pero no es posi-

ble precisar su población. ver Millones 1973:33)

- Muchos negros libertos se hacían pasar por mulatos y mestizos y éstos por blancos para poder tener los mismos derechos de ellos. (Ver Cucho: 1975:16)

Teniendo en cuenta estos problemas, daremos a conocer algunos datos que nos brindan diferentes autores, para tener una idea arroximada de la cantidad de negros que habitaban la costa peruana y sobre todo la capital. En 1791, aparece en el Mercurio Peruano (diario capitalino) una referencia a la procedencia:

"las castas principales de los negros que nos sirven son
10: Terranovas, Lucumíes, Mandingas, Cambundas, Caravelíes,
Cangaes, Chalas, Huarochiríes, Congos y Mucangas"

Ya en esta cita, el mismo diario señala el problema:

"Sus nombres no son derivados precisamente de su lugar originario de cada casta. Hay algunos arbitrarios como el de Huarochirí y otros que les vienen por el paraje de sus primeros desembarques" (cit Cucho:1975:15)

Denys Cucho en su obra: "Poder Blanco y Resistencia negra en el Perú", nos da algunos datos importantes:

"En los primeros años de la conquista ya eran 50 (negros)
En 1590 eran 20,000 en Lima y Callao (puerto vecino a la capital)(...) En 1614 formaban el 40% de la población (capitalina) Al final del siglo XVIII había en la capital más del 50% de negros. En el Virreinato eran entonces unos 100,000 (Cucho 1975:16)

De los censos de 1836, 1850, 1862 y 1876, no se puede saber con precisión la cantidad de población negra, por las causas señaladas anteriormente. Pero pese a la imprecisión, las cifras nos revelan el alto porcentaje de negros que existía en la época de la Colonia. Su casi desaparición (en 1940 representaban el 0.47% de la población total según el censo de ese año. ver MacLean y Estenós) se debe a varios factores entre los que Cucho (obra citada) señala están: el maltrato, la mortalidad infantil, los suicidios, la guerra de la independencia y posteriormente la guerra con Chile (Cucho 1975:17)

Los datos indican que durante la Colonia, la población iba en aumento:

Así solo para Lima:

1586	4,000	
1593	6,690	
1614	11,130	
1619	13,173	
1640	15,000	(Millones 1973:29)

Este aumento que se observa hasta 1640 y que en las postrimerías del Virreinato llegó a la cifra de 96,000 (para todo el país) esclavos, sin contar negros libertos y negros cimarrones, se ve disminuida grandemente después de la guerra de la Independencia en que los negros participaron como carne de cañón en la creencia de obtener algún beneficio. "Después de la guerra de la independencia, en 1821, ya no existían mas que 41,000 esclavos en el Perú" (Cucho 1975:17)

En el siglo XIX, las cifras señalan un decrecimiento muy acentuado en la población negra. Mencionar solo el mestizaje como factor básico para esa desaparición sería caer en el mismo error que los autores de esa época cuando expresaban la mentalidad de la clase dominante. Las razones son las señaladas líneas atrás y sobre todo las dos guerras mencionadas. (ver Cucho 1975:18)

En 1940 se efectúa un censo nacional de población y ocupación que arroja las cifras siguientes:

" De una población total de 6'207,967 habitantes de los cuales 29,054 eran negros"

"La primera importante constatación censal es la extraordinaria disminución de los negros peruanos durante la era republicana, ya que el censo efectuado por el virrey Abascal, en las postrimerías del coloniaje arrojó la cantidad de 96,000 negros esclavos en el Perú. Ahora existen 67,000 negros menos que en esa época" (Mac Lean 1948:145)

Otro dato que señala este mismo autor en el mismo año (sobre el censo de 1940) es que en Ica viven casi 6,000 negros de un total de 140,000 habitantes que tiene la población departamental. "Su 4.18% es el más elevado de la república! "En las poblaciones departamentales de Lima y Callao,



los negros cubren el 1.66 % y el 1.45% respectivamente: el departamento capitalino tiene 828,298 habitantes de los cuales 13,732 son negros" (MacLean 1948:145)

Aunque la población negra en el Perú es mínima - al lado de las grandes proporciones que se encuentran en otros países, sobre todo del Caribe - las formas musicales de la costa, se les reconoce con su calidad de criollas, producto en que que tiene mucho que ver la presencia de esa población.

Aspectos Sociales

Al Perú, al igual que a otros países de América, no llegaron poblaciones negras étnicamente constituidas. Los esclavos provenían de diferentes culturas africanas y muchos de ellos eran ya criollos (nacidos de negros en las Antillas).

Cuche señala que:

"El grupo étnico negro del Perú, que no existía al principio de la Colonia (...) se fue constituyendo paulatinamente. La primera experiencia del negro en el Perú fue soportar la destrucción de su organización social anterior"

(Cuche 1975:133)

Se destruyó su estructura familiar, la organización tribal del trabajo, la organización política de las etnias africanas etc.

Pero el nuevo sistema al cual se les integraba, brindaba las condiciones materiales y sociales para la constitución si bien no de una etnia en toda la extensión de la palabra, sí de un grupo social con características de identificación propias dentro de la clase social de explotados.

De hecho, los negros y los indios formaban la base de la pirámide social de la Colonia; ambos, eran explotados y formaban una clase social en potencia, que se manifestó en más de una ocasión al realizar juntos, negros e indios, sublevaciones en contra de la clase dominante blanca.

"...negros e indios se unieron muchas veces contra el poder español: en 1602 Francisco Chichima, indio de Vilcabamba (Cuzco) se enfrenta a las tropas de Cañari que el capitán Diego de Aguilar había enviado contra él. Su banda estaba compuesta por negros e indios" (Millones 1973: 32)(Ver también Kapsoli 1975)

La existencia de la comunidad étnica negra en el siglo XIX, la explica Cuche, por la existencia de la discriminación racial que "volvía aliados a los discriminados y la segregación que unía a los segregados"(Cuche op.cit. 135)

Es necesario anotar y señalar como importante y básico factor de identificación de las poblaciones negras no solo el color, sino las condiciones

de trabajo impuestas por el sistema esclavista: trabajo forzado, explotación, obligación de vivir en condiciones infrahumanas etc.

En las plantaciones costeras además del trabajo en el campo que realizaban, el cual es un vínculo de identificación, los negros vivían en galpones o rancherías y realizaban una práctica social que inevitablemente tenía que llegar a una identificación social y cultural. Pues aunque procedían de culturas diferentes, se fue forjando una expresión propia, con el aporte de cada uno de los miembros tanto de la experiencia acumulada anteriormente, como de la creatividad del momento y la respuesta a las condiciones a que se enfrentan.

"Aún proveniente de diferentes tribus africanas o habiendo nacido en América, su situación de esclavo y la actitud de las autoridades españolas eran suficientes como para crear conciencia de grupo"(Millones 1973:40)

Esto sucede tanto en el campo como en Lima (aún después de la abolición de la esclavitud) los negros vivían en casas dispuestas en forma de callejón y no solo en ellos se establecían vínculos de unión importantes:

"no solo en los callejones sino también las tabernas contribuyeron a reunir negros: estas chinganas, picanterías, casas de juego etc, llamaron la atención a viajeros y costumbristas. Allí los negros huían de los problemas del callejón y desarrollaban toda una vida de relaciones sociales y diversiones conforme a sus tradiciones. Allí se bailaba y cantaba la zamacueca..."(Cucho 1975:138)

En la capital, donde los negros desarrollaron diversos trabajos en especial de empleados domésticos como también de artesanos o que ofrecían diversos servicios, existían también otro tipo de asociaciones. Estas ejercían la función no solo de reunión de los negros sino también servían a la clase dominante como medio de control social. Nos referimos a las Cofradías (que en la época republicana pasaron a ser Hermandades)

Puede decirse que estas asociaciones que se supone reunían a los negros por el lugar de procedencia, de tal manera que cada una pertenecía a una casta (lo que requiere de un estudio de verificación ya que muchos adquirieron el nombre por el lugar de asentamiento) fueron creados por los blan-

cos para los negros. Y aunque Cuche señala que "aprovecharon este hecho para cimentar la unión y organizar la autodefensa"(Cuche 1975:143) por otro lado los blancos ejercían el control social a través de ellas y más aún, estas organizaciones eran lugar propicio para la penetración cultural.

"bastaba mantener el control ideológico - por medio de la Iglesia- de dichos grupos para que nada de lo discutido entre los negros causase problemas de estado. De hecho en 1602 se prohíbe toda reunión no presidida por un prelado perteneciente a la orden religiosa que ejercía de auspiciadora de tales reuniones, además cada Cofradía estaba colocada bajo la advocación de un santo" (Millones 1973:37)

Tanto en el sistema esclavista como en el que le siguió una vez abolida la esclavitud, la clase dominante ha tratado de "integrar" al negro a la "sociedad" en la medida que lo asimile como elemento pasivo y dominado. Vemos en otros aspectos como en el de la educación, que el control social es ejercido por los blancos:

"si por un lado los hacendados estimaban provechoso que los negros reciban cierta educación para "integrarles" a su sistema socio-cultural, por otro lado temían que una educación avanzada, despertase en ellos un deseo de igualar a sus amos en todo (...) La formación de los negros hubiera presentado un peligro político" (Cuche 1975:70)

Que la población blanca se haya constituido en el grupo dominante y haya ejercido el control social, no quiere decir que los grupos dominados, la clase explotada constituida en la costa predominantemente por negros, aunque no solo por ellos, haya carecido de una cultura (que con el devenir se llamará folklore). No es pues cierto lo que dice Cuche al afirmar que "la represión civilizadora de los blancos había creado un vacío cultural tremendo en la población negra"(Cuche 1975:64) puesto que en expresiones culturales y sobre todo musicales es conocida la gran cantidad y variedad de manifestaciones. El mismo Cuche señala en otro momento: "en los galpones y en las rancharías que existían en las haciendas costeras, los negros pu-

dieron mantener algo de sus costumbres y tradiciones"(Cucho 1975:)
y no solo mantener algo de sus costumbres sino y lo que es más importante recrear y crear nuevas expresiones acordes con las nuevas condiciones materiales y sociales.

por otra parte también es cierto que los negros aceptaron patrones culturales de los blancos y más que aceptar tuvieron que utilizar dichos patrones, para lograr asénción y reconocimiento social.

"La población de color limeña, había absorbido de manera muy cabal aspectos muy concretos de la cultura española. Dicho de otra manera: al finalizar el período virreinal, quienes eran agrupados en las zonas urbanas en la categoría social de negros, habían asimilado perfectamente su papel en la sociedad colonial a la que pertenecían y que permaneció sin cambios hasta muy entrada la república. Inclusive en instituciones propias de la comunidad negra - tales como las Cofradías- la escala de valores que informaba su cultura seguía siendo la de la colonia española. Que por otra parte dominó la sociedad global peruana hasta muy entrado el siglo XX. (Millones 1978:42)

Si los blancos consentían o dejaban a los negros mantener expresiones propias, era para mantener el equilibrio social, pues como señala Millones:

"La población de color que trabajó en las plantaciones de la costa tuvo diferente aproximación a los patrones de conducta españoles. De facto estaba separada de la vida doméstica de los amos y se le ajustaba a las condiciones que permitían mayor explotación de la fuerza. Los días de fiesta atendían al servicio religioso, cuando lo había o bien se reunían con sus congéneres en algarabías paganas, que los dueños consentían con el entendimiento que eso les alargaba la vida y por ende la duración de la mano de obra" (Millones 1978:43)

Como hemos visto, si por un lado hay una identificación social entre los negros por las condiciones que el mismo sistema les presenta, por otro lado también el mismo sistema y el grupo dominante le impone o le hace neces-

sitar la adopción de patrones culturales españoles. Con lo que hemos dicho, nos damos cuenta que se produjo el enfrentamiento entre las dos clases sociales. Dicho enfrentamiento se expresa en el nivel musical, como veremos más adelante y observaremos cómo el sincretismo es producto de ese choque. De allí que García Canclini exprese:

"La historia de los pueblos testimonio, nuevos, transplantados, aunque exhibe distintos modos de mestizaje, se muestra como una sola historia formada por una misma explotación y resistencia también solidaria. No somos culturas de síntesis por una decisión química o un ensayo biológico; nuestro sincretismo no es la consecuencia de una conciliación sino de los enfrentamientos entre los nativos y los conquistadores y de los hijos de ambos contra quienes siguieron colonizándonos" (García 1977:100)

Por ahora remarquemos el hecho de que en la práctica social, para el negro en el Perú, se conjugan elementos tanto de raíz africana como española y también de creatividad frente a las nuevas condiciones al que se les ha incorporado.

Es necesario anotar, que al estudiar algún aspecto cultural de los negros en el Perú, el hecho de que en esa realidad nueva en condiciones concretas que ya conocemos, tanto los elementos españoles como los africanos deben haber sido readaptados a esas nuevas condiciones, formándose así expresiones culturales con sus aspectos formales y de contenido muy diferente al original.

Como asevera Argeliers León:

"El africano y sus descendientes llegaron a ocupar un lugar en la sociedad como resultado del desarrollo de su actividad práctica; actividad que estructuraron y a la cual dieron coherencia, y tuvo entonces un sentido real en la vida social, al poner en juego sus capacidades dentro del conjunto de luchas que significaron sus relaciones sociales, que se le imponía como ser social.(...) Su implantación en América significó para el africano un nuevo curso en su vida, nuevas formas de lu-

cha, desde las elementales para supervivir hasta la adaptación a las formas de trabajo esclavo. La lucha por la identidad, por la desenajenación, adoptó las formas más diversas, como diversas, fueron las condiciones en que resultaron situados los africanos y sus descendientes" (León 1974:55)

La práctica musical hasta el siglo XIX

Que los negros hicieron música desde que llegaron a América, es un hecho irrefutable. Pero su práctica musical se vio transformada de acuerdo a los requerimientos del nuevo sistema social al que se les había integrado.

Aclaremos nuevamente que los negros que fueron traídos al Perú, no provenían de una sola región, no pertenecían a una misma cultura. De allí que hayan traído conocimientos técnico/musicales de diversa índole. Cada quien traía consigo una experiencia diferente. Aunque puede haber sucedido que hayan llegado mayor cantidad de una etnia específica y es posible que se haya sentido la prevalencia de una práctica musical más que otra, pero este tema no ha sido estudiado con suficiente profundidad.

Nicomedes Santa Cruz, en la primera edición del Album Cumanana, dice:

"La mayoría (de negros) fueron de origen bantú, (de Congo Angola Mozambique) hablaban el quimbundo y su religión era fetichista" (Santa Cruz 1964(?):1)

sin embargo faltan estudios más profundos al respecto.

Decíamos, que los negros que fueron introducidos violentamente en una nueva localización y en un nuevo sistema social, ante una posibilidad de recursos materiales diferente (como el caso de los tambores de difícil construcción por la escasez de madera en la costa peruana) modificaron sus conocimientos técnico-musicales y sus usos sociales, así como sus significados, de acuerdo a las nuevas condiciones de vida.

Para aclarar más este punto y en contra de ideas difusionistas que aún imperan en muchos tratadistas de "folklore", citamos nuevamente a Argerliers León:

.. "debemos considerar la forma de poblamiento de la América donde el Africano no aportó un arte, un folklore o una magia a una cultura ya existente, es decir no constituyen retazos negroafricanos incrustados en una cultura europeizada o neutra, sino que forman una cultura popular producto del surgimiento de una población donde todo era emigrado (en los casos en que la población indígena fue exterminada) y a partir de aquí, sometida

a procesos de choque, que llevaron a la retención y reinterpretación de sus componentes en función de las condiciones socioeconómicas que se imponían a las masas de población" (León 1974:53)

En su artículo en la Revista Turismo: "Ritmo negro en la costa zamba", Fernando Romero nos demuestra cómo y en qué medida los negros hicieron música en la época colonial. La música era una expresión tan representativa y fuerte que en muchas ocasiones los españoles prohibieron cierto tipo de prácticas. Así por ejemplo:

"El 21 de Enero de 1549, los miembros de esa corporación municipal (Cabildo) dejan constancia en una junta de que las reuniones de los africanos "an bailes y otras vías" degeneran en robos y borracheras. Sin embargo éstas continúan realizándose.

Y como en agosto de 1563, "los negros hacen bailes con atambores en las calles públicas de esta ciudad donde resulta que no se puede pasar por ellas y las cabalgaduras se espantan y suceden otros daños e inconvenientes". Se ordena por pregón que los esclavos solo toquen sus instrumentos y solo dancen en la Plaza Mayor o en la Nicolás de Ribera, El Mozo"(...)

En 1722 un edicto general tiene que prohibir el Panalivio y el Sereno que se bailan en las Cofradías, por 'peligrosos' tanto por los movimientos como por las coplas que lo acompañan" (Romero 1939:sn.p)

Con esto se comprueba además de lo que señalábamos líneas atrás, del enfrentamiento de clases sociales, que se expresa a veces sutilmente y en otras ocasiones abiertamente, como en los casos que hemos mencionado. En todos los documentos de cronistas y viajeros, así como en edictos y otras fuentes, se pueden encontrar las pruebas de la gran actividad musical que desarrollaban los grupos negros en el Perú, tanto en las Asociaciones llamadas Cofradías, como en la vida doméstica, en el campo donde existían inclusive cantos de trabajo (ver Santa Cruz 1964)

Lamentablemente todas las referencias sobre esta música son meramente li-

terarias, los estudios etnomusicológicos no estaban desarrollados y no se sabe a ciencia cierta si queda algún documento con escritura musical que pueda darnos una idea aproximada del fenómeno sonoro.

Ya veremos más adelante, cómo la música de las minorías negras que entró en una etapa de casi desaparición, ingresa luego en un proceso de reactivación por el cual y debido a las condiciones en que esta se produce, la dinámica transformadora se acelera mucho. Esto aunado a la falta de documentos musicales escritos hace muy difícil el estudio etnomusicológico de ciertos aspectos como la rítmica y la melódica en una perspectiva histórica.

No obstante, encontramos una cita que expresa el carácter africano de esa música. En 1812 Zapiola dice:

"Especialmente en el ritmo y la colocación de acentos propio de ella, cuyo carácter no es desconocido, porque no puede escribirse con las figuras comunes de la música (...) (Zapiola, cit. Romero 1939:sn pag)

Por otra parte, el enfrentamiento se manifiesta por la imposición de muchas prácticas sociales (sean artísticas, religiosas etc) como instrumento de control social. Así relata Cucho:

"Este folklore impuesto a los negros cumplía pues, una función de control social. Esta función era particularmente visible en la representación dramática de la lucha entre Moros y Cristianos, que se escenificaban mucho todavía en el siglo pasado e incluso a principios de este siglo. Esta representación folklórica era de origen español y celebraba la victoria de los españoles sobre los moros invasores. Los conquistadores la trajeron al Perú la hicieron representar por sus esclavos negros. La idea era doble: afirmar la superioridad del blanco sobre el negro y afirmar la superioridad del cristiano sobre el pagano. Así los trabajadores negros eran implícitamente invitados a respetar a sus patrones y cristianizarse" (Cucho 1975:174)

Pero estas prácticas impuestas también se fueron transformando, de tal

manera que algunas de ellas han resultado a la postre con una significación diferente. Esto es, que la población negra realizó determinado tipo de práctica como la representación de Moros y Cristianos, pero asignándole una significación de acuerdo a sus intereses. Tanto es así, que algunas prácticas que fueron impuestas por los españoles al principio, ellos mismos trataron de eliminarlas después, cuando vieron que ya no ejercían el control sobre las mismas, ni producían los efectos para lo que fue impuesto.

Tal el caso de la Danza de Moros y Cristianos que "se convirtió en la simbolización de las luchas tribales africanas (...) al haber perdido el sentido que querían darle los blancos trataron de suprimir la danza pero sin éxito"(Cucho 1975:178)

Algo parecido sucedió con la Danza de Negritos, representación artística que se hacía ante los Nacimientos de Navidad, en demostración de adoración y sumisión religiosa. Más tarde (ya en 1902) fue calificada de "retrograda costumbre", "espectáculo nada edificante", "indigno de nuestra época" en el diario de Chíncha, "El Siglo XX" (cit. Cucho 1975:183)

Sin embargo ya analizaremos más adelante cómo esta danza sigue manteniendo aspectos negativos (de alienación religiosa) para la clase dominada que es quien la practica.

A la vez que existía esa imposición, sucedía también que la clase dominante utilizaba a los negros para sus festividades, para su diversión.

"Al igual que en la actualidad, los blancos utilizaban al negro para su diversión. Así en las procesiones religiosas, gran entretenimiento del siglo pasado, los amos "disfrazaban" a sus criadas negras para que el espectáculo fuera más vistoso.(...)

También los ricos blancos pagaban los gastos de disfraces del famoso baile negro "Son de los diablos" que acompañaban distintas procesiones y así hacían más felices a sus hijos"(Cucho 1975:73)

Para los negros, la música y el baile fueron también instrumento para lograr ascensión social y reconocimiento, pues a veces llegaban a ser maestros de bailes de la clase dominante. Como cuenta Manuel Atanasio Fuen-

tes:

"La profesión de maestros de baile era ejercida por negros y zambos, entre los cuales había diversas categorías; unos usaban para sus lecciones más música que la vocal; otros cargaban su guitarra y los terceros de más elevado rango se servían de la guitarra de sus discípulos. Los primeros profesores daban por lo general lecciones a la gente de su clase y color, entre la cual figuraron las más acreditadas bailarinas, favorecidas por los señores oidores (...) En la segunda categoría debemos encontrar a los maestros Elejalde y Monteblanco (,....) (este último) mereció ser en su tiempo, el profesor predilecto de las señoritas de Lima(...)
(Fuentes, cit Cucho 1975:74)

Pese a se daban esos casos, en que los negros se convertían en maestros de baile, la práctica musical de fiestas, reuniones etc estaban separadas; la clase dominante bailaba en el "gran salón", su vals, mazurca, jota, minué, etc mientras que las clases populares bailaban en rancherías y callejones, formas musicales como la zamacueca, el ingá, el panalivio, el alcatraz etc.

Lo más importante es señalar que en la actualidad lo que tiene continuidad en la práctica musical de la costa y lo que se conoce como "folklore" negro, son esas manifestaciones populares. Lo que bailaba la clase dominante cayó en el olvido (salvo casos como el vals y la polca, que se popularizaron) aunque en determinado momento quizás hayan influenciado a las otras formas musicales. De hecho muchas de éstas, que se reconocen como "negras" tienen elementos que se reconocen auditivamente como españoles, pero al respecto falta un detallado análisis musical para llegar a conclusiones valederas. Además atribuirle como aporte negro solamente la parte rítmica (siempre se le reconoce al negro solo su capacidad rítmica) es caer en el error por desconocimiento de las culturas africanas, algunas de las cuales tienen el aspecto melódico mucho más elaborado de lo que se puede creer y por otro lado hay culturas africanas que ni siquiera usan tambores.

Concluimos en esta parte planteando que las formas musicales llamadas negras en el Perú, son productos resultantes de una práctica social en la que se libraba un enfrentamiento entre clases sociales. Son pues productos nuevos, hechos en el nuevo lugar de asentamiento, basados en conocimientos y experiencias tanto de origen español como africano o criollo, lo que se conjuga con la creatividad del momento, creatividad por la cual es posible sintetizar y dar como resultado un producto nuevo, en el que muchas veces es difícil y en otros casos resulta inútil tratar de separar las partes o elementos, cuando en el nuevo producto se vuelven inseparables.

Ese nuevo producto cultural será lo que más adelante se identificará como "criollismo" y que no será exclusivamente de los grupos negros, sino de las clases bajas de la costa peruana. Como apunta Millones:

"Por lo demás, es en centros urbanos donde el mestizaje racial asumió características explosivas, situación que incrementó el número de desclasados, quienes absorvieron de ambas vertiente (esclavitud metropolitana y picuresca española) el estilo cultural característico de las zonas urbanas. Algunos aspectos seleccionados de esta cultura colonial fueron conocidos y divulgados a través de toda la escala social.

Esto es posible proque su cultivo permitía un inofensivo escape emocional a las clases populares, y, además, porque en algunas de estas acciones el gobierno colonial reconocía componentes específicos de la sociedad española que sostenía como modelo.

Es así como determinados juegos, deportes, bailes, canciones^o bien determinadas formas de participación, se convirtieron en características aceptadas, conocidas y divulgadas por la cultura colonial.

Obsérvese por ejemplo la participación de negros e indios en las corridas de toros coloniales; o bailes como el festejo o la marinera en los que muy rara vez condescendía en participar un español.

De estos aspectos seleccionados de la cultura colonial

urbana deriva lo que hoy conocemos con el nombre de criollismo, cuyas características más importantes pueden explicarse en razón de las dos corrientes que le dieron origen" (Millones 1978:46)

Millones se refiere a las dos vertientes: una de los esclavos negros, otra de los blancos o mestizos que ocuparon las clases bajas de la sociedad colonial.

Así en el correr de los años, la música de la costa y sobre todo en Lima se le reconoce como Criolla. Más adelante explicaremos como se llega a hacer la diferenciación entre lo "negro" o "afro" y lo "criollo". Aclaramos además que esta diferencia (entre afro y criollo) se hace únicamente a nivel musical, pero no se hace (porque no existe) en otros aspectos culturales o sociales.

Para concluir esta parte, bien vale recortar lo que dice Depestre sobre esta problemática:

"Existe un determinismo sociohistórico del hemisferio occidental que a partir del "descubrimiento", dentro de condiciones económicas, culturales, religiosas, psicológicas y ecológicas muy particulares, actúa dialécticamente en la vida de los diversos tipos sociales que han modelado a través de antagonismos de clase y de "raza" nuestras realidades nacionales.

La creatividad histórica(...) es el resultado etnohistórico de un doloroso proceso de mestizaje y de simbiosis lo que ha transformado o aún ha trasmutado, con el rigor de un fenómeno de nutrición, los tipos sociales originales, los múltiples sustancias y aportes africanos, indios europeos y para producir etnias y culturas absolutamente nuevas en la historia mundial de las civilizaciones"

"Bajo el régimen de plantación, y bajo los sistemas nacionales igualmente opresores que le han sucedido, los africanismos, indianismos e europeísmos iniciales han desembocado, trasmutados mediante la confrontación metabólica de sus elementos propios, en una singular vitalidad: una heterogénea americanidad que ha resultado recíprocamente



provechosa para todos los pueblos de nuestra original familia de sociedades. Las escales de valores traídas del exterior y las que regían en el lugar, en niveles variables de una sociedad a otra, han sido objeto de un proceso universal de criollización americana. (Depestre 1977: 340)

... "En una de las danzas de Pacheco viene el cajón que es una especie de especie de artículo de madera que sirve para golpearla, mientras se le quierda una inabastablemente la tapa. En este modo el cajón también se acompaña con el tamborín brasileño (...). Un costumbrista (Francisco Galindo 1872) del siglo XIX dice lo que sigue refiriéndose al cajón del "Son de los Diablos": "El pequeño cajón con gruesa tapa que se abre y se cierra el mismo a su intento/cuando se encorva alegre y se agazapa/ cuando el son se reparte al viento" (Romero)

Se observa que este instrumento que describe Romero, es lo que se llama CAJÓN y que ha mantenido continuidad por lo menos en cuando se celebraban los carnavales y se iban repartiendo los negros (cajones, maracas) bailando el son de los Diablos.

1879, describe Giovanni Berja el instrumentista:

"El cajón lleva origen del punto la Cajita que se de co-

Instrumentos Musicales :

En 1939 aparece en la Revista Turismo, N 137, un artículo de don Fernando Romero titulado "Instrumentos musicales en la Costa Zamba"; en él nos da a conocer instrumentos que se usaban en la costa peruana, hasta el siglo pasado. Nos permitimos presentar un resumen y comentario de dicho artículo para tener una idea de esos instrumentos que Romero llega a enumerar después de una rigurosa investigación, bibliográfica en su mayor parte, pues para entonces, 1939, ya habían dejado de usarse la mayoría de ellos, o habían sido remplazados por otros.

Usando la clasificación de Sachs y Hornbostel, Romero ubica los instrumentos de la siguiente manera:

- Instrumentos Idiófonos

A.- Idiófonos Percutidos

1. "Cajón" (Caja)

..."En una de las acuarelas de Pancho Pierro (...) figura un personaje que lleva consigo la Caja y en la mano derecha una especie de martillo de madera, que sirve para golpearla, mientras la izquierda bate incansablemente la tapa. De este modo el Cajón también se emparenta con el tamborín brasileño (...) Un costumbrista (Fres Galindo 1872) del siglo XIX dice lo que sigue refiriéndose al Cajón del "Son de los Diablos": "El pequeño cajón con gruesa tapa que la abre y la cierra el músico a su intento/cuando se encorva alegre y se agazapa/ sacando el son que repercute al viento"(Romero)

Podemos observar que este instrumento que describe Romero, es lo que actualmente se llama CAJA y que ha mantenido continuidad por lo menos en Lima cuando se celebraban los carnavales y salían comparsas de negros (zambos, mulatos) bailando el Son de los Diablos.

Así en 1939, describe Jimenez Borja el instrumento:

"El Cajero lleva colgada del pecho la Cajita que es de madera y tiene una tapa, mientras la mano derecha golpea, la izquierda bate incansable la tapa" (Jimenez 1939:sn pag)

En 1956, Wanderer, escribe refiriéndose a la misma Danza:

"La parte instrumental, ayer como hoy se componía de una caja de madera (percutida) una o dos quijadas de burro y a veces una guitarra.

El ritmo básico lo da una caja de madera (aproximadamente el doble de una de zapatos) que se coloca a la altura de la cintura, colgada al cuello. Se toca con dos sonidos: uno que se produce dejando caer la tapa y otro que se obtiene al golpear un costado, empuñando en la mano derecha un objeto duro" (Wanderer 1956:sn.p)

Es importante dejar claro que el Cajón que señala Romero, es la actualmente conocida como Caja. Pero en el artículo de dicho autor aparece lo siguiente:

"Lo creo en vísperas de desaparecer (el Cajón) pues se halla en una etapa regresiva de su evolución, ya no es un instrumento construido por manos y oídos expertos en el buen ensamble de la madera apropiada y en los fenómenos de sonoridad de la misma. Ahora los zambos chalina al cuello y sombrero ladeado cuando van a la jarana, no llevan consigo su cajón junto a la guitarra (...)

El dueño de la casa proporciona un envase de gasolina o uno de los cajones del aparador y éste se convierte en instrumento".

Esta práctica musical de tocar en el cajón del aparador, o en los de gasolina deviene después en el Cajón que se conoce actualmente, construido especialmente para uso musical. Y es el que describe el "Mapa de Instrumentos musicales de uso popular en el Perú" (INC 1979:38)

"Cajón: Caja paralelepípeda de madera de dimensiones y formas variables dependiendo éstas de la comodidad del tañedor, pues para tocarlo lo usual es que se siente sobre el cajón. Sus medidas más corrientes pueden ser aproximadamente de 35 cm. por 20 cm, en la base y 46 cm de altura. y el grosor de las paredes de 12 a 15 mm.

"El cajón posee en su cara posterior en unos casos, un orificio circular llamado "boca" de 10 o 12 cm. de diámetro, que amplifica la emisión del sonido de este tambor de madera."

El cajón se tañe percutiendo con ambas manos su cara anterior o "tapa" que es mas delgada, pues alcanza de 4 a 7 mm de espesor, también se toca en los costados y aún a veces en la cara posterior.

Se ejecuta mas corrientemente con la base de la palma de la mano, con cuatro dedos -excluyendo el pulgar- con la palma ahuecada y punteando con la yema de los dedos; pero hay varias otras formas de tocar el instrumento"(INC 1979: 38-39)

Por otra parte en el mismo "Mapa de Instrumentos Musicales de uso popular en el Perú", se describen dos tipos de instrumentos que devienen de la Caja o "Cajón" descrito por Romero:

La Caja que coincide con la descripción de Wanderer citada líneas atrás, pero a la que se le ha añadido un cencerro clavado en uno de los costados que se percute con una baqueta (INC 1979:40); y la Cajita que es similar a la anterior pero más chica, y sin el cencerro.

2. Quijadas

"Tres instrumentos del siglo XVIII nos hablan de uso de las quijadas como instrumento musical entre los negros de la costa peruana, además de dos del siglo XIX. Concolorvo ("El Lazarillo de ciegos Caminante: 1908) dice que se trataba de la quijada de un asno bien descarnada, con su dentadura floja, que era rascada con un hueso de carnero, asta, u otro palo duro (...)

Un articulista del Mercurio Peruano, en 1791 corrobora este dato añadiendo que a veces la quijada es de caballo.

Este instrumento era usado también en el Son de los Diablos como escribe Jimenez Borja:

"Uno de los tocadores de quijada, la golpea con fuer-

... "za haciendo bailar en los alveolos los viejos molares; el otro raspa con una clavija de hueso las muelas de su carachacha" (Jimenez 1939:sn p)

3. "La maraca"

... "Fue usado en el Perú durante el siglo XVIII como lo comprueba la lámina LVI de la obra del Obispo Martínez de Compañón, donde se aprecia claramente ^{que} una mujer cogiéndola por el pedúnculo está en actitud de agitarla" (Romero)

Este instrumento dejó de utilizarse en la costa peruana.

4. "Tejoletas, tablitas o palillos"

... "En la lámina LV de la citada obra (de Martínez Compañón) se aprecia que una de las mujeres lleva en sus manos algo que parece a veces dos piedras y a veces un juego de castañuelas. Tengo para mí que no se trata de las unas ni de las otras sino de un instrumento llamado Tejoletas o tablillas o palillos (no confundir con los palitos o clave cubana) que resulta el precursor de las castañuelas" (Romero 1939)

Este instrumento aparece en el Mapa de Instrumentos mencionado, con la observación "en vías de desaparecer".

B. Idiófonos Arañadores

5. "Ganzá o Canzá"

... "El ya citado articulista del Mercurio Peruano, nos habla en su trabajo de un instrumento que consiste de un palo liso que es frotado contra otro entrecortado en la superficie" (Romero 1939)

6. "Guiro o reco-reco"

... "En la lámina LV de la obra de Martínez Compañón está reproducida una "danza de negros" con su correspondiente orquesta. Uno de los que componen ésta, lleva colgada al cuello una media calabaza con tapa en cuyo eje mayor corre un listón acanalado contra la cual frota

los palos que tiene en las manos"(Romero 1939)

Este instrumento al parecer cae en desuso hasta que se reincorpora después a nivel del "folklore de espectáculo" que a partir de 1956 se desarrolla en el Perú, en especial en Lima. Tema que trataremos con más amplitud adelante.

II. Instrumentos Membranófonos

Tambores

7. "Tambor de tronco"

"En forma muy clara por parte de Concolorvo y dándolo a entender en Stevenson y el artículo del Mercurio Peruano, se habla de tambores de tronco. Creo que se trata del ritumba congo. Este, según Diaz de Carvalho es usado en las danzas, hecho de tronco hueco y cubierto de piel en una sola extremidad" (Romero 1939)

8. "Juego de Repicador y Llamador"

"Tratando de identificar variedades de tambores de forma ordinaria y tamaños medios, he investigado cerca de Manongo Avilés, de color negro, natural de Pisco y de 70 años de edad. Refiere mi interrogado que él alcanzó a ver dos clases de tambores que eran denominados llamador y repicador y añade, comprobando así que en el Perú como en otras partes, era irresistible el reclamo de este instrumento, que cuando sonaba los domingos anunciando los "bailes de tambor" de las Cofradías, las mulatas soltaban la alfombrita con que venían de la misa pueblerina y a la carrera iban a "moverse". Estos tambores, según Avilés se "caldeaban"-como se calentaban en Cuba- para afinarlos, dato que también consigna Stevenson"(Romero 1939)

9. "Tambores de Marcha"

"En la obra de Concolorvo y en la de Bauza atribuida por Palma a Haencke ("Descripción del Perú", Lima 1901) se habla de unos tambores llevados en la espalda, durante las

... "marchas" (Romero 1939)

10. "Tambor de Botija"

"Avilés me ha hablado de un tambor hecho aprovechando unas botijas grandes con hueco debajo, el cual era tocado por un hombre montado a horcajadas en el cuello de esta. He confirmado el dato en el tantas veces citado artículo del Mercurio Peruano (de Concolorvo) Esta parece una variedad peruana pues no he leído que exista nada semejante en el resto de Hispanoamérica" (Romero 1939)

De todos los tambores nombrados solamente del de Botija hay algunos recuerdos entre las personas de edad en las zonas de Chincha y Cañete (costa, sur de Lima) quienes mencionan que aunque hace años ya no se usa, existía tambores hechos de botijas a las que se les amarraba un cuero el que se afinaba calentándolo.

Nicomedes Santa Cruz, en su intento de dar a conocer los instrumentos musicales de las minorías negras expresa así en el Album Socabón (1974 segunda edición)

"mientras el combinar dos cajones ("repicador y llamador") lo hemos hecho como una reminiscencia de los tambores de cerámica fabricados con botijas defondadas, teniendo como parche sendos cueros de panza de burro, ajustados a la boca de la botija y templados al calor con una hoguera aplicado por la parte defondada, usadas en la costa central como sustituto de los tambores africanos hasta comienzos del presente siglo, tuvieron el nombre de llamador para la más pequeña y de timbre agudo y repicador la más grande y de sonido grave; siendo los últimos tambores de parche que percutieron los negros con toda propiedad" (Santa Cruz, 1974:sn pag)

11. "Tamboril"

"En los varios e interesantes trabajos que sobre folklo-

...El costeño ha publicado Arturo Jimenez Borja, habla de un pequeño tambor tocado por un hombre que, al mismo tiempo sopla un pincullo que sostiene con la mano izquierda. En algunas láminas que ilustran el libro de Martínez de Compañón se encuentra repetida esta forma orquestal"...(Romero 1939)

12. Tambores de dos parches

"Concolorvo es el único que nos dice que entre los negros peruanos se usó el tambor de dos parches (...)(tocados con zancos y no con las manos como en Cuba) (Romero 1939)

13. Pandero"

"En la ya citada obra de Haencke se habla del pandero. Aunque este instrumento pudo venir de España, debe recordarse que algunos africanos como la puita o la cuica de Angola tienen técnica semejante. Como el descriptor no da datos resulta imposible deducir nada" (Romero 1939)

14. Checo"

"José Mejía Baca es el músico que ha tratado este instrumento musical que hasta hoy se usa en el norte del Perú. (1938) El Checo(...) es una calabaza hueca de la medida de un almud, abierta en uno de los lados. El instrumentista se sienta en el suelo y acomoda la calabaza entre los muslos, con la abertura hacia abajo. Colocado en esta forma, el checo es golpeado por su parte superior, al mismo tiempo que mediante movimientos de piernas, ya en sentido vertical ya en forma rotativa, se acerca, se aleja, queda paralelo o inclinado con respecto al suelo, variando así la resonancia"(Romero 1939)

(En el libro de Instrumentos musicales de uso popular en el Perú (INC 1979) aparece bajo el nombre de Checos otro tipo de instrumento que consiste en "dos calabazas con semillas en su interior que se rozan..."(pag 53))

III. Instrumentos Cordáfonos

15. "Rucumbo"

"Stevenson (Voyage en Araucania, au Chili, au Pérou. Paris 1812) en la obra ya citada, proporciona el único dato que poseo sobre el uso del violín africano entre los pueblos del Perú" (Romero 1939)

Romero lo identifica en otros lugares de América por ejemplo en Brasil:

"Arthur Ramos (O folklore do negro do Brasil) tomando el dato de Diaz de Carvalho describe como sigue el Rucumbo: "está formado por una cuerda distendida en un arco de madera flexible, que tiene en una de las extremidades una calabaza pequeña para que sirva de caja de resonancia; el arco queda prisionado entre el cuerpo y el brazo izquierdo yendo la mano correspondiente a asegurar en él a cierta altura; se obtienen los sonidos con la mano derecha por intermedio de una varita que toca la cuerda en diferentes sitios de su longitud" (Romero 1939)

16. "Bandola"

"Instrumento peninsular usado por los negros según Frezier consistía de un cuerpo combado en forma de laúd sobre el cual iban cuatro cuerdas. (Romero)

(Este instrumento no parece haber tenido continuidad en la costa, aunque en Cañete (cosja, al sur de Lima) hicieron referencia algunas personas de edad, de un instrumento llamado "Bandolina" o "Mandolina", no nos especificaron la morfología del instrumento)

17. "Guitarra"

"La guitarra española tomó carta de ciudadanía en la Costa ... (Romero 1939)

Anotaremos aquí que este ha sido el instrumento que más continuidad ha tenido y está presente en casi todas las manifestaciones musicales del pueblo de la costa peruana.

18. "Arpa"

También de procedencia española, aunque no quiere decir que los africanos las desconocieran (Romero 1939)

Contrariamente a lo que sucedió con la guitarra, en la costa peruana el uso del arpa casi desapareció, aunque en las zonas de Cañete, algunas personas recuerdan su uso en fiestas de Carnaval (fiesta de la "Yunza") en tiempos pasados.

Es importante señalar que le llamaban "Alpa", encontrándose así el cambio de la "r" en "l", tan usual en zonas de gran población negra (como en las zonas costeras de Venezuela)

19. "Marimba"

"La marimba ha desaparecido completamente del Perú, donde solo es posible escucharla cuando la traen las orquestas típicas centroamericanas. Sin embargo, debió ser instrumento muy usado pues abundan los datos que lo comprueban. Lo cita Concolorvo en el Mercurio Peruano (...) Además en una de las láminas de la obra de Martínez de Compañón es posible ver el tipo que estuvo entre las manos de nuestros esclavos" (Romero 1939)

IV. Instrumentos Aerófonos

20. Pitos

"Nada comprueba que el pito, tan usado hasta hoy en las orquestas costeñas, como lo comprueban los trabajos de Jimenez Borja, sea africano. Los aborígenes lo usaron antes de la venida de los españoles" (Romero 1939)

21. Flautín

"Cosa idéntica pasa con el flautín, instrumento que aparece con frecuencia en las láminas que ilustran el libro del Obispo Martínez de Compañón" (Romero 1939)

22. Flauta de Nariz

"El articulista del Mercurio Peruano cita entre los instrumentos que usaban los bozales, una flauta que era tocada con la nariz (...) (Romero 1939)

El uso de los instrumentos aerófonos citados desaparece en la costa peruana.

Formas Musicales

Tomaremos nuevamente un artículo del estudioso don Fernando Romero, "Ritmo Negro en la Costa Zamba", aparecido en la Revista Turismo N135 en 1939, para darnos una idea de las formas musicales que se practicaban en los siglos pasados. En dicho artículo, se nombran algunas formas musicales que han caído en completo desuso.

Sírvanos esto como breve referencia, pues el tema amerita un trabajo mucho más extenso que cae fuera de los límites del presente.

Dice don Fernando Romero en el citado artículo:

..."Y en 1791 el Mercurio Peruano da la descripción más completa que se conoce de lo que eran esas corporaciones de africanos. (se refiere a las Cofradías) Aquí se dice de bailes donde figura el viejo "golpe de frente" de la coreografía oriental; de los figurones pintados en las paredes, que representaban no sus reyes como dice el descriptor sino sus dioses; del ganzá, el tambor congo y la marimba bantú; de los cantos funerarios; y hasta de los ritos de pasaje pues no es otra cosa el "quitaluto" que allí se cita. En esta forma son las Cofradías el reducto desde el cual el negro defiende su música de los asaltos que le dan mulatos y zamboingas, ya influenciados por otros ritmos. Porque en el siglo XVIII se había producido ya, según Riva Agüero una "mestiza y abigarrada vegetación de los pasacalles, cascabelitos y negritos" que no excluía a los fandangos, ranas y boleros de la más pura cepa española, conforme Salinas Cosío (...)

"Cuando comienza el siglo XIX aún suenan el "llamador y el repicador" el violín bantú y la quijada - y hasta que parece que la puita o cuica-(...) Pero con la Independencia (1821) termina la trata (sic) el bozal comienza a desaparecer de la ciudad y con él mucho de lo que era auténticamente suyo. En 1832 todavía el viajero últimamente citado (Stevenson) describe la procesión de Corpus Christi en forma análoga a como lo han hecho Haencke y otros. Pero en realidad es en el ambiente rural donde precisa ir a buscar el ritmo esclavo. Por eso suenan en Cañete la Juailijá para una danza de Na-

... "vidad que es sincretismo euroafricano y el buen viaje canción de trabajo esta última, como las de la poda y de la pisa de uvas que se dejan oír en Pisco.(...)

"Con el advenimiento del régimen republicano termina el reinado musical del bozalón y empieza el del criollo, con una área mucho mayor que la de aquel, puesto que es la época en que las formas peruanas empiezan a florecer en el resto de Sudamérica, merced a la migraciones internas (...). He aquí el período en que el mulato es en Lima el árbitro de la coreografía. Gracias a Fuentes perduran nombres célebres. Tragaluz, como su boca es una orquesta completa, sin emplear instrumento alguno da lecciones de londú floreado - posiblemente variación del londú bozal- , valse de a uas -arreglo de agua'e nieve- y cachucha intencional. Elejalde tiene su especialidad en el vals y la zamacueca de sociedad. Monteblanco es el predilecto de las niñas distinguidas (...). Todavía en 1867, dice Fuentes (Manuel Atanasio Fuentes: Apuntes históricos de Lima 1) existe uno de estos maestros de color: Navarro. Pero en el crisol del tiempo se ha fundido ya el producto humano específicamente costeño: el zambo. Si en la recondidez de su temperamento musical bate el tambor africano, también suenan el arpa española y se lamenta el pincullo aborigen(...)(Romero 1939 sn p)

De las citadas formas musicales ^{el vals es} la que tiene mayor continuidad, por que su práctica ha sido y es más intensa.

La Zamacueca, deviene en Marinera, según nos demuestra el mismo autor en tres artículos aparecidos en la revista del Instituto Peruano Norteamericano, (Números 6,7,8 de Mayo-Agosto 1946, Set-dic 1946, y Enero-Febr, 1947)

La marinera es una de las formas musicales que se siguió cultivando en en la Jaranas, en que se reunían viejos cantores a hacer contrapunto, por ello a la marinera también se le conoce como Canto de Jarana.

El "agua'e nieve", al parecer no se continuó practicando como las formas anteriores, aunque aún se puede encontrar a alguna persona mayor que la recuerde.

situación actual de la MúsicaLa Música como espectáculo

La aparición del primer grupo que se organiza con fines de presentar un espectáculo de la llamada música "negra" o "negroide", en Lima, data del año 1957. Así nos relata Nicomedes Santa Cruz:

"La historia de este trabajo, folklórico a nivel de disco y espectáculo tiene como antecedentes lo de la Pampa de Amancaes que hasta los años 30 se tenía la costumbre que el 24 de Junio, se reunían todos los aficionados y diletantes de la música criolla en la Pampa de Amancaes; pero no pasaba de ser una gran feria, sin nada que vender, pero con el carácter de festividad. Esto desaparece por los años 50 y justamente en 1956 se tiene la idea de llevar al teatro las Estampas de Pancho Fierro. Este es un pintor mulato que nace en 1803 y muere en 1879 pintor que lleva al pincel todo lo que ve.(...)

En el año 1956, José Durand Flores, decide llevar al teatro estas estampas sobre todo las que tienen que ver con la cosa artística. Y busca el elemento negro para escenificar las estampas, a maneras de cuadros vivos. Pero al llevar al ensayo esto, la gente que él ha buscado no solo puede posar sino que saben bailar y cantar y en vez de hacer una cosa fría de cuadros vivos, se convierte en espectáculo y ya no se llamó Estampas de Pancho Fierro, sino "Compañía Pancho Fierro" (...) En ese momento no se habla de afro sino de criollo(...)" (Santa Cruz 1978:entrev.)

Lo "afro" y el problema de clase. Entonces, cuando se presenta el espectáculo de la Compañía Pancho Fierro, aún no se hacía la diferencia entre lo "afro" y lo "criollo". De hecho en la práctica social del siglo XX no hay diferencia entre negro y criollo. Los negros son criollos y así se sienten. Por otro lado esa música llamada "negroide" no era exclusividad de los negros sino de las clases bajas de la sociedad. Sin embargo en la práctica profesional musical, en escenario, los grupos de "folklore negro" excluyen una forma musical como es el vals criollo. La práctica criolla que languidecía permanecía en el seno del pueblo,

(de otra manera no podía haberse reconstruido nada) es captada por el sistema capitalista, convirtiéndola en mercancía, rotulándola como "afro" o "negra" o "negroide".

siguiendo con el relato de Santa Cruz, veamos como nace el uso del término "afroperuano":

"...(luego que se disuelve la Compañía Rancho Fierro) y yo formo un grupo pero no para seguir trabajando en esto artísticamente o comercialmente sino a manera de investigación y empiezo a usar el término "afroperuano" porque por un lado le encontraba algo de exotismo y por otro lado coincidía con mi posición africanista en relación a la independencia de los países africanos; estoy hablando de los años 60" (Santa Cruz 1978:entrev.)

Vemos entonces cómo nace el término y apuntamos el hecho de que se oculta tras él un reconocimiento de lo criollo y más aún acentúa la diferencia a partir del color, de la raza, ocultando problemas más de fondo, como es el de la posición de clase del negro en el Perú actual. Cabe citar en esta oportunidad a Depestre, quien cuando Bastide propone una ciencia que estudie los problemas "afroamericanos", dice:

"... mantener la partícula "afro" delante de la palabra americanología. Este afro así mantenido, hace inevitable la conservación correlativa de los demás significados equívocos que el viejo etnocentrismo, de connotación racista, adjudica tradicionalmente a las formas y contenidos de nuestra americanidad. Solo una americanología a secas, sin prefijo afro, indo o eurocentrista, puede permitir liberar el análisis y la revaluación de nuestros fenómenos socioculturales del imperialismo conceptual y metodológico que ha dividido, desmembrado, fraccionado, epidermizado y racializado el conocimiento de las leyes de nuestra historia" (Depestre 1977:341)

Desde el momento en que se presenta un espectáculo en el que se reúnen individuos por el color y que se presenta una práctica musical como propia y exclusiva de ellos, añadiendo a esto que se oculta el hecho de que



ellos mismos no solo bailan esa música (puesto que bailan cotidianamente los ritmos de moda que se transmiten por radio y TV, y que participan en fiestas donde impera la "salsa"-música del Caribe-) presentando en el escenario una irrealidad, desde ese momento se está poniendo en manos de la clase dominante (representado en el "productor", a veces en los directores de los grupos, el "representante" o cualquier otro apelativo que toma el individuo que va a apropiarse de plusvalía que generan los miembros del grupo), digo, se está poniendo en manos de la burguesía un objeto útil no solo para generar plusvalía y explotar a más hombres, sino que servirá como arma ideológica, puesto que el término "afroperuano" y más aún la práctica artística-musical que se difunde, si bien reivindica el aporte del negro en la música peruana, oculta una realidad más profunda cual es la situación del negro no como negro sino como individuo que forma parte de una clase social explotada, al igual que otros que no son de su misma raza.

Vale otra vez citar a Depestre cuando expresa:

"Lejos de armar su conciencia de clase contra las violencias del capitalismo, la negritud disuelve a sus negros y negros africanos en un esencialismo perfectamente inofensivo para el sistema que despoja a hombres y mujeres de su identidad. Actualmente los "negrólogos" de la negritud la presentan bajo la forma de una concepción del mundo exclusiva de los negros dentro de las sociedades americanas o africanas, independientemente de la posición que estos ocupan en la producción, la propiedad y la distribución de los bienes materiales y espirituales. Se trata, de hecho, de un Weltanschauung de origen anti-racista que, recuperada por el neocolonialismo, se trata bajo su nombre y a fuerza de sofismas, de apartar a los negros oprimidos de las determinaciones que deben fecundar su lucha por la liberación" (Depestre 1977:337)

Es cierto que existe en el Perú una sutil actitud racista, pero esta actitud está avalada y basada en un problema de clase, de discriminación social, confabulándose para los negros ambos aspectos el social y el ra-

cial. Esto sucede en casi todos los países americanos que tienen población negra:

"La condición doblemente subalterna de la mayoría de la población negra y mulata, en casi todos los países de América Latina y el Caribe, dificulta bastante la transición de una conciencia ingenua (o alienada) de la alienación a una conciencia adecuada, políticamente organizada, crítica. El negro y el mulato con frecuencia son doblemente alienados, como miembros de una raza diferente, inferior, frente al blanco y como miembros de una clase también subordinada a otra, en la que la mayoría puede ser blanca" (Lanni 1977:72)

Lo "afro" y lo nacional. El problema lo vemos entonces, en que toda la actividad artístico musical de los grupos profesionales, olvida ese primer aspecto, produciéndose el problema de alienación: el no reconocimiento de ellos como pertenecientes a una clase social.

Siguiendo con el relato de Santa Cruz:

" Pero al mismo tiempo (que empieza a usar el término) descubro que hay gente prejuiciosa que se alegra que lo negro se autotitule afroperuano y se organe de la peruanidad; entonces gradualmente empiezo a eliminar lo de "afroperuano", porque si bien esto podía apoyar una solidaridad internacionalista hacia los movimientos negros mundiales, por otra parte le hacía el juego a la gente discriminatoria, que dicen que lo negro no es africano, sigue siendo "afroperuano" o "negroide" pero no lo integran a la cultura nacional" (Santa Cruz 1978:entrev)

Aquí también es cuestionable lo de "nacional" puesto que esta es una categoría utilizada por la burguesía para ocultar problemas de clase.

Recordando a Lenin:

"La burguesía bajo el lema de la cultura nacional lleva a cabo el debilitamiento de la democracia, la escisión de los derechos nacional y de la libertad del pueblo" (Lenin. cit Quintero 1976:82)

Aunque también es posible (como hace Quintero 1976; y como es la intención de Santa Cruz) identificar la cultura nacional con la cultura popular en contraposición con la cultura burguesa; pero es una categorización un tanto confusa y riesgosa sobre todo, puesto que es la burguesía y los gobiernos pro-imperialistas quienes más utilizan el término, con claras intenciones antipopulares. Como ejemplo podemos recordar cómo en momentos en que se acentúan las luchas populares y el gobierno atraviesa momentos críticos, en el Perú, los militares de turno decretan el "año de la Unión Nacional"; y cómo se trasmite por televisión y radio cada cierto momento un vals ("Contigo Perú") expresamente hecho para apoyar la falsa idea de la unión de todos los peruanos, olvidándose diferencias clasistas.

Señalábamos entonces que el problema fundamental no está en que sean discriminados de la cultura "nacional" sino que sean separados de la cultura de los dominados, de los marginados, como si el color fuera el determinante y no las condiciones materiales, económicas y sociales.

Como dice García Canclini:

"Se entiende que la formación de una cultura nacional no puede consistir en purificar o preservar tradiciones más o menos idealizadas, sino en desarrollar una conciencia crítica sobre las necesidades de la nación"

(García Canclini 1977:104)

El arte como mercancía. La alienación. Por un lado señalábamos anteriormente, existe un tipo de alienación al presentar al negro como no reconociéndose en su clase social de explotado, por otro lado está la alienación que se produce al ser captado el producto musical por el sistema capitalista, convirtiéndolo en mercancía; de tal manera que en vez de servir para fines de cubrir necesidades humanas, cubre necesidades de mercado, y en vez de servir a fines de difusión y conocimiento (que podrían ser aceptables en otras condiciones) para lo cual en su inicio fue enrumado, utilizando el color, la raza, sirve para "divertir" turistas ("turistas gringos y "turistas" peruanos" Santa Cruz 1964), generando plusvalía a los deños de los medios de producción para el caso: la radio, televisión, disqueras, boats, etc

Así nos lo relata Santa Cruz:

"Finalmente, entra esto en una tónica comercial, empieza a proliferar la vida nocturna, empieza a haber demanda de grupos negros para la boat, el teatro, la televisión, el show, empieza a haber coreógrafos y coreógrafas que están asimilando elementos de Cuba, como de los ballets de Senegal, de Guinea y empiezan a hacer algo que tiene mucha aceptación internacional, pero que se va alejando cada vez más de lo que dibujó Pancho Fierro, o de lo que captó Cumanana (album con discos que dirigió el mismo Santa Cruz) (Santa Cruz 1978: entrev)

La alienación se presenta por partida doble: en el nivel socio-económico y en el nivel ideológico.

La primera se cristaliza produciendo el arte como mercancía, generando los males sociales al igual que cualquier otro producto dentro del actual sistema. En primera instancia, la determinación de la producción por necesidades de mercado que conlleva explotación, y que se manifiesta además en problemas tales como la inestabilidad laboral, competencia, rivalidad entre los grupos, desintegración y "reintegración" de grupos; y en algunos casos endulzados por viajar al extranjero truncan estudios, dejan otros trabajos; aunque a veces también esa actividad artística permite "redondear" el bajo salario que reciben en otra ocupación; en fin bien bien se podría caracterizar este tipo de trabajo como una forma más de subempleo.

Con todo esto queremos señalar que se ha cambiado el modo de producir arte; porque como dice García Canclini:

"Mientras en otros sistemas económicos la práctica artística está integrada en el conjunto de la producción, en el capitalismo se separa y crea objetos especiales para ser vendidos, por su belleza formal, en lugares bien diferenciados: el pintor abandona los grandes muros y se reduce al lienzo" (García 1977:40)

Así también la música ya no se hace en la calle o los callejones, ahora se hace en el escenario. Ya no expresa necesidades humanas, problemas colectivos actuales; el producto se ha envasado.

todo esto se ve expresado también a nivel ideológico en el contenido de las canciones, es decir en los textos. En ellos últimamente se hace hincapié en el problema racial ("negro será presidente, negro ministro será"); o también se mistifican temas como por ejemplo el de la "liberación" (de 1854), expresando la alegría de haber superado esa etapa pero en ningún momento se alude a la situación de explotación actual. (Además es muy conocido el hecho de que aparte de la lucha librada por los esclavos por su liberación, lo que motivó la abolición de la esclavitud fueron también factores económicos: era más productivo para un patrón un asalariado que mantener a un esclavo) (ver Romero: 1969) Ejemplo de esa expresión es la canción que dice: "libertad, libertad denme un trago pa tomar/ libertad, libertad, ya tengo plata pa'gastar/ libertad, libertad ahora ya puedo gritar/ que viva Ramón Castilla que nos dio la libertad// (Grabación cassette sello Virrey VIR-142-z)

Lo importante es señalar que estas letras son de creación reciente para satisfacer necesidades de demanda de mercado actualmente.

La profesionalización. Estructuración de los espectáculos de "folklore negro" Es importante la constatación del hecho de que los participantes de estos grupos, de "arte negro", aprenden a bailar en ellos; en los ensayos; lo que demuestra la poca o casi nada de práctica musical que tienen espontáneamente. Así nos cuenta don Vicente Vásquez (1978:entrev) quien es guitarrista en el Conjunto Nacional de Folklore, que cuando se llama a concurso para cubrir algún puesto en el Conjunto, pasan examen muchos individuos tanto hombres como mujeres, que son eliminados porque no saben bailar o no tienen "oído"; "algunas veces saben moverse pero no tienen compás" dice don Vicente. Y los que ingresan aprenden en el grupo los pasos y las coreografías.

Lo mismo sucede con gente que viene del sur de Lima, en donde el porcentaje de población negra es mayor (Cañete, Chincha) Muchos de los que conforman los grupos en Lima, son gente de esos sitios, que emigran y encuentran como fuente de trabajo la participación en dichos grupos. Remarcamos este hecho porque consideramos importante observar la poca práctica musical-social espontánea de los pueblos, aún de aquellos que tienen alto porcentaje de población negra.



Otro hecho que hay que señalar es que los músicos profesionales hacen distinciones entre cada forma musical. Para ellos cada forma está muy bien definida: un Festejo, un Ingá, un Alcatraz etc pero esto no se encontró de la misma manera en el campo donde se realizó la investigación. Los pocos guitarristas que encontramos, al interpretar música "negroide" mezclaban esas formas que para los profesionales en Lima están bien diferenciadas. Así el grupo "La Máquina" (conformado por don Angel Donayre y sus hijos)⁽¹⁾ de San Luis de Cañete cantan como festejo: un poco de festejo, otro de alcatraz y el acompañamiento guitarrístico no distingue entre un rasgueo de alcatraz y otro de zapateo. Lo mismo sucedió en el Carmen, Chincha, donde cantaban varias formas combinadas, con un mismo tipo de acompañamiento y sin las sutilezas distintivas de cada ritmo que sí se hace a nivel profesional. No podemos precisar si es la práctica profesional y las necesidades de diferenciar cada danza en el escenario, lo que ha llevado a establecer patrones rítmicos tanto en la guitarra como en el cajón (instrumentos básicos de esta música) diferentes para cada una de esas formas, que a nivel de aficionado no se ejecutan; o bien que haya ocurrido al revés, que sea en el campo o en la práctica espontánea, donde justamente por una falta de práctica no se hayan conservado los patrones rítmicos diferenciados.

La profundización sobre este tema, o sea el estudio detallado de todas las formas musicales, transcripciones y análisis, ameritan un estudio extenso que excede a los límites del presente trabajo.

Permítasenos por esta vez, solamente nominarlas y ocuparnos en forma general de la estructuración de los espectáculos de música "negra", reflexionando sobre diferentes aspectos de su puesta en escena.

1. Por un lado está la necesidad de que el producto sea "folklórico"; entendiendo que:

..!en el arte, el nacionalismo burgués exalta el folklore como archivo osificado y apolítico y aquellas formas de populismo que, con el pretexto de "dar al pueblo lo que le gusta" evita problematizarse si la cultura nacional se forma dándole al pueblo productos envasados o permitiéndole elegir y crear"(García 1977:102)

(1) Entrev. 1978

con esto, los grupos de "arte negro" tiene que presentar en cierta medida "números" del "mas auténtico sabor negro", y he aquí que algunas danzas han sido llevadas al escenario lo más fielmente que se haya podido. Son aquella que por tradición oral y porque han tenido más continuidad en la práctica popular no llegaron a su extinción total. Pueden considerarse entre ellas: el Zapateo Criollo, cuya práctica sigue ejerciéndose en varias comunidades de Chincha y Cañete (y de otros lugares en donde es practicada no solo por negros o zambos, sino por la clase popular sin distinción de color) en la llamada Danza de Negritos (cuya descripción y aproximación analítica ocupa la segunda parte de este trabajo) La marinera, convertida en la "reina de la jarana", a la que también se le identifica como "canto de jarana". (sabemos que jarana es una reunión para tocar, cantar y bailar música criolla). Al hablar de esta marinera nos estamos refiriendo a la "marinera limeña", pues en el Perú hay variantes regionales que cubren todo el país.

Asimismo, el Alcatraz, el Ungá o Ingá, el Toro-mata, el Tondero, de los que todavía, si bien no hay una práctica intensa a nivel popular, las personas mayores de los lugares que se investigaron (fuera de Lima) las recuerdan, afirmando que se bailaban preferentemente en las fiestas de Carnaval.

Es necesario señalar aquí, que aunque estas formas musicales (danzas) hayan tratado de ser llevadas lo mas "auténticamente" posible, los requerimientos del escenario, (limitaciones de tiempo, espacio etc) además de la necesidad de lo "espectacular", y sobre todo la presentación del producto musical completamente aislado de las condiciones sociales que lo motivaron; puesto que el espectáculo no pretende ser un medio de dar a conocer didácticamente un hecho histórico-artístico de determinado momento en nuestra sociedad, sino que su objetivo es brindar entretenimiento.

2. Por otro lado está la reconstrucción que se ha hecho de algunas danzas y música las cuales ya estaban en desuso, al parecer. Como sucede por ejemplo con el "Landó" que según don Vicente Vásquez (1978:entrev), a él le cantaron una música (melodía) para que él le pusiera el ritmo que quisiera:

O bien la Zamacueca, que fue reconstruida por Victoria Santa Cruz, según informa su hermano Nicomedes (1978:entrev) Como sabemos la zamacueca deviene en Marinera, según lo demostro Fernando Romero (1939); pero no imaginamos cómo pudo haber sido hecha la reconstrucción, ya que había dejado de bailarse hace mucho tiempo.

Otro baile que estaba en desuso, y que inclusive se tiene duda de si fue baile solo de varones, o de parejas (Santa Cruz 1978:entrev) es el Festejo, cuyo origen en la parte de la danza que hoy se conoce se le atribuye a don Porfirio Vásquez (decimista, maestro de Nicomedes Santa Cruz; guitarrista, gran portador de música criolla) hacia 1949. Nicomedes Santa Cruz nos lo cuenta de la siguiente manera:

...."pero si yo nazco y no se bailaba (el festejo) Mi madre no sabía bailar el festejo! Yo nunca lo vi bailar. Y yo soy testigo de cómo nace la danza del Festejo. Porque en los años 49, Porfirio Vásquez trabajaba como profesor en la Academia de Rosa Elvira Figeroa, con Avilés, con Castellanos ...

Y Porfirio un año antes, en el 48, me dice: "Amigaso venga" -todavía no existía Pancho Fierro- "venga vea esto"-en su casa Huancabamba en Breña- y se pone con su sobrina Olga a bailar.

Ledigo: y esto que és!?

Me dice: es festejo

"Si!?", le digo; -era una mezcla de Resbalosa, Zapateo, y Son de los Diablos.

Le digo: y quién ha creado esto

"Yo", me dice.

Bueno, esto lo llevó él a la Academia, Y un día, me encuentro él y me dice:

- "Amigaso, si yo me hubiera visto con usted, a lo mejor me matarían; porque le hubiera preguntado a usted, usted me habría metido un montón de cosas en la cabeza y hubiera quedado en Perú.

"Estamos en la Academia, cuando de repente se aparecen 4 o 5 Inspectores del Ministerio de Educación.(...) los señores que venían así de golpe a tomar examen a los profesores, porque había habido quejas (...)

... "Castellanos en lo suyo, explicó su huayno, muliza, de todo.

Y los profesores que también son de allí, hasta quechua hablaron (...)

"Amigaso: cuando me hablan a mi, yo estaba verde! cenizo!

Resultó que me preguntan del Festejo. Y cómo era el Festejo! Porqué se llama Festejo?

"Bueno, le dije: allá em Aucallama.... mi mamita que era esclava... y le solté una... que me tuvieron que hacer callar!..

(Santa Cruz 1978:entrev)

Cabe además anotar, que si bien la danza había dejado de bailarse a tal punto que se desconoce completamente cómo eran los pasos antiguos, o si existió realmente una danza que se llamara festejo, parece haber habido una continuidad en la composición de Festejos, letra y música, hecho por compositores criollos.

3. Un tercer aspecto o punto a considerar sería la innovación, que por necesidades de mercado tiene que hacerse, o bien que se produzca por necesidades de creatividad individual o grupal. A veces diferenciar ambas dentro de las condiciones comerciales en que se da la música, es difícil. Ya decíamos que en primera instancia lo que se vende es "folklore negro" pero también hay un margen de variabilidad que es aceptada por el público. Es así como se incluyen en estas presentaciones dos tipos de números más: a) el que, basándose en el saber popular, folklórico, crea sobre esos elementos. Produciendo escenas como El Carnaval (de Victoria Santa Cruz) o bien la escenificación de una Jarana de callejón. Podría decir que esto es teatralización de lo que en una época fueron costumbres populares. b) la presentación de danzas pseudo rituales en los que se nota la influencia de los ballets de Senegal, Guinea o Cuba.

En estos últimos, aunque se les reconoce un valor estético innegable, son del todo cuestionables, porque al presentarse como folklóricos (supone el término que son o han sido practicados a nivel popular) están falseando la realidad completamente y difundiendo una falsa imagen del negro en el Perú.

4. Por último está un tipo de recreación, innovando la instrumentación, o incorporando instrumentos que cayeron en desuso.

Por ejemplo, la reincorporación del Reco-reco que hacia 1964 se incluye

en el Album Cumanana (album que incluye 2 LP y un folleto de 34pp, publicado por Philips 1964(?))

Al respecto, el guitarrista Carlos Hayre nos cuenta: en una entrevista realizada en 1978 con el etnomusicólogo Axel Hesse:

Axel Hesse: "...así se puede decir que la música afroperuana se nutre una vez de lo que viene de Chincha, o de otros lugares, con lo que viene de fuera, Antillas; de Brasil también?

C. Hayre: allí, en ese momento, para esa grabación (del album Cumanana) se han utilizado instrumentos brasileros inclusive. El reco-reco se ha utilizado.

Axel Hesse: ¿Eso no tiene antecedentes aquí)

C. Hayre: "No"

(...) Bueno, yo no tengo antecedentes de este instrumento. Se utilizó ese instrumento porque Nicomedes acababa de venir de Brasil y lo había traído. Y creo que el que lo tocaba era "el Colorao"...

(Carlos Hayre 1978:entrev)

Cosa parecida sucede con los tambores de madera que el Conjunto Nacional de Folklore incluye. Sabemos que los tambores dejaron de usarse hace mucho tiempo. Los ritmos que se tocaban antiguamente se desconocen y al tocar en la actualidad esos instrumentos, lógicamente se pondrá en la actividad la creatividad del músico o de quien dirige el grupo.

Así, también están otros instrumentos que se van incluyendo poco a poco y son de uso preferentemente de la música del Caribe, como tumbadoras, bongoes, cencerro, Ya hemos mencionado la influencia que tiene esta música que es difundida por radio, discos, televisión, y que es muy utilizada en las fiestas familiares o "sociales" por la población popular de la costa peruana.

Hacia una música popular

Como hemos podido apreciar la práctica de la música llamada negra está en un proceso de no pocas complicaciones, de allí que sea muy difícil su estudio histórico.

Y ^{peses} a las condiciones mercantilistas en que se encuentra es necesario observar la otra faz de la moneda:

Si bien esa música ha sido captada como mercancía, no puede dejar de reconocerse lo siguiente:

1. Que pese a todas las innovaciones, recreaciones, invenciones y algunas veces gracias a ellas, la música sigue teniendo características técnico musicales muy concretas y de un valor estético innegable, justamente porque a pesar de las condiciones en que se desarrolla expresa en gran parte la creatividad humana.
2. Que la práctica en escenarios, radio, televisión, pese a las condiciones que hemos señalado anteriormente, ha servido de difusión de ciertas formas musicales sobre todo.

El Festejo, por ejemplo toma auge, y se baila en ciertos lugares en los ^{que} antes era desconocido, inclusive en las mismas zonas de población negra como en Cañete y Chincha donde personas mayores afirmaron no haberlo conocido o que lo conocían por la televisión.

Igualmente sucede con el Zapateo, que toma auge, sobre todo entre los niños, que si bien tienen la posibilidad de aprenderlo en la Danza de Negritos, se ven incentivados aún más por esa difusión.

O sea que pese a todo, la música salta del escenario al pueblo, y éste empieza a recordar o a hacer suyas ciertas expresiones musicales, cumpliendo la función de placer estético.

Esto se observa en cierta medida en las zonas donde hay mas población negra como también en la difusión de "Peñas" en las zonas urbanas, sobre todo en Lima (las peñas consisten en la reunión en lugares públicos o privados, de aficionados y profesionales para hacer música criolla, sobre todo valeses y marineras).

No debemos olvidar que toda esta actividad está dentro del marco de relaciones del sistema capitalista, que utilizará el arte como mero esparcimiento y más aún como medio de escape de la problemática real.

También debemos tomar en cuenta que el tipo de práctica musical de "espectáculo" conlleva cierta carga de pasividad a la gente que ya no baila ni hace música sino que ahora mira bailar y escucha tocar a los "profesionales", siendo la participación del "público" mínima. Por otra parte está la difusión y la penetración de otras formas musicales y bailes, que copan espacios radiales y televisivos; quedando claro que si hemos dicho que la música llamada negra se difunde por radio y televisión no quiere decir tampoco que lo haga en grandes proporciones en comparación con otros programas por demás conocidos. Entendiendo como popular los que señala García Canclini:

..."dijimos que arte popular es el producido por la clase trabajadora o por artistas que surgen de ella o se adhieren a su proyecto que dentro del proceso artístico valora especialmente el consumo no mercantil, la utilidad de las obras y que la originalidad o la calidad de las mismas como así la amplitud de su difusión, importan en la medida en que sirven a necesidades colectivas" (García 1977:107)

Pensamos, con respecto a la música llamada negra en el Perú, que debe superar la situación actual en diferentes sentidos, para pasar a ser realmente popular.

En primera instancia el reconocimiento de los que hacen esta música de su condición de trabajadores. La toma de conciencia de esta situación, o condición, conlleva una actitud de solidaridad con los demás trabajadores de la sociedad no solo a nivel artístico sino al de toda la producción material.

Esto conlleva a su vez, el luchar por la transformación de las condiciones de explotación que se generan, puesto que como trabajadores se vuelven meros instrumentos del sistema para generar plusvalía.

Evidentemente, para los individuos que trabajan en esas compañías de "arte negro" el reconocimiento de esa condición de trabajador del arte es muy importante. Constituye a su vez el romper con la ideología tradicional burguesa de separar trabajador y artista, no obstante estarse aprovechando de este último como un vendedor más de su fuerza de trabajo.

por otro lado al identificarse como trabajador y al integrarse a la lucha por la transformación de las condiciones imperantes al lado de otros trabajadores, se superarán los problemas del racismo. La solidaridad se basará así en el logro de objetivos por una existencia más humana, que implica necesariamente la superación del sistema actual. Esta transformación se expresaría artísticamente, no solo en contenidos ideológicos o de técnica artística, sino y principalmente hacia la transformación del modo de producir arte, pues como dice García:

"Un arte popular no se consigue solo a través de la experimentación formal, ni inyectándole contenidos ideológicos revolucionarios, ni divulgándolo entre un mayor número de espectadores ni sustituyendo los temas extranjeros por los nacionales. Lo decisivo será que nuestros pueblos asuman el control de la producción distribución y el consumo del arte; (...) (García 1977:50)

Pero sabemos también que esta transformación tiene que producirse juntamente con la transformación de todo el sistema de producción, distribución y consumo de la sociedad.

Esto no implica que no se pueda empezar ya, a realizar una práctica socializada del arte, puesto que:

"la práctica socializada del arte es un instrumento clave para crear nuevas condiciones culturales en las que crezcan, desde las bases, la conciencia y la acción revolucionarias" (García 1977:262)

La práctica socializada del arte no es pues cosa del otro mundo. Sabemos y como veremos en la Danza de Negritos en la segunda parte que en el folklore, para citar un ejemplo, se manifiesta y aún se realiza una práctica colectiva, en que el producto artístico no es una mercancía, en que su valor de uso prevalece sobre su valor de cambio. El intento estaría orientado hacia ese objetivo. No se trata de volver a la música negra a su condición de folklórica (en el sentido y con las características del "Folklore" tradicional) sino de que supere su situación actual de música comercial, hacia una música realmente popular. No solo por la manera de producirla, esto es de una práctica socializada,

sino también por los contenidos ideológicos y artísticos que serán manifestación y expresión de las condiciones reales del pueblo y sus aspiraciones.

Por otra parte, con ello se superaría los problemas ideológicos que hemos mencionado líneas atrás respecto a los textos de las canciones. En cuanto a los aspectos técnico musicales de instrumentación y demás hemos visto que el proceso está en marcha. La creatividad y las condiciones materiales, sociales están impulsando a esta música en diferentes direcciones.

Hemos visto cómo algunos grupos incorporan instrumental principalmente de la música del Caribe, esto, como ya hemos explicado es debido a que en su práctica cotidiana músicos y bailarines usan esos instrumentos' (tmbas, bongó, cencerro, güiro).

También es posible y se está haciendo ya, creaciones basadas en elementos de la música criolla peruana, con resultados diferentes. Tal el caso observado de un grupo instrumental (presentación en TV) formado por guitarra, cajón, violín, flauta travesa.

Así también se ha empezado a producir música con contenido textual que llevan hacia la reflexión y hacia la actitud crítica del sistema, despertando la conciencia y dando alternativas de solución.

Repetimos nuevamente que no se trata de volver (cosa imposible además) la música a una condición de folklore inamovible y estático sino de que superando barreras ideológicas y técnico-musicales (de los que dicen: "no se debe usar esto porque ya nos es folklore") se expandan los límites del hacer artístico hacia un producto musical realmente popular. Como dice Gramsci:

"La belleza formal no basta, se requiere un contenido intelectual y moral que sea la expresión elaborada y completa de las aspiraciones más profundas de un determinado público, de la nación-pueblo en una cierta fase de su desarrollo histórico" (Gramsci cit Sanchez Vásquez :1974:329)

Para reafirmarnos en todo lo dicho y a manera de conclusión tomamos nuevamente a García Canclini cuando expresa:

"Lo que actualmente puede ayudarnos a identificar el carácter popular de una práctica artística es que sea, o presente, una respuesta solidaria a una necesidad colectiva, es decir que forme y exprese la conciencia compartida de un conflicto y contribuya a superarlo.

Esto es lo que diferencia la cultura popular de la cultura para las masas, en la que no hay interacción recíproca entre productores y consumidores y por lo tanto no puede concluir la solidaridad, en la que las necesidades reales de la mayoría son encubiertas o sustituidas en función de los objetivos mercantiles de la burguesía y en la cual se neutraliza toda reacción crítica del consumidor"(García 1977: 109)

Arte Popular y Sociedad en América Latina
Ed. Grijalbo, México D.F. 1977 (287 pp)

INIC (Instituto Nacional de Cultura del Perú)

Mapa de Instrumentos Musicales de uso popular en el Perú
Oficina de Música y Danza, INC, Lima 1979

S. Arturo

"Danzas de Lima en REV. "P. S. S.", N° 135,
Lima, enero 1939

Wilfredo

Sublevarción de los campesinos en el Perú
Universidad Ricardo Palma, Dirección Universitaria de Investigaciones, Lima, Perú (153 pp)

Octavio

"Organiza los grupos y la acción"
en: Organización del grupo, ENSECO

- MACLEAY, Roberto
 1948 Citas Bibliográficas
 Ed. Poma, Lima Perú 1948 (238 pp)
- WILLONES, Luis
CUCHE, Denys
 1975 Poder Blanco y Resistencia Negra en el Perú
 Instituto Nacional de Cultura, Ancash 390,
 Lima 1, Perú. 1975 (198 pp)
- DEPESTRE, René
 1977 "Saludo y despedida a la negritud",
 en: Africa en América Latina, UNESCO
 Ed. Siglo XXI, México. 1977 (436 pp)
- GARCIA, Néstor
 1977 Arte Popular y Sociedad en América Latina
 Ed. Grijalbo, México D.F. 1977 (287 pp)
- INC (Instituto Nacional de Cultura del Perú)
 1979 Mapa de Instrumentos Musicales de uso popular
en el Perú
 Oficina de Música y Danza, INC, Lima 1979
 (en rev. DNA, Órgano del Instituto Cultural Pa-
- JIMENEZ B, Arturo
 1939 "Danzas de Lima" en rev. "Turismo", N° 135,
 Lima, enero 1939
- KAPSOLI, Wilfredo
 1975 Sublevación de esclavos en el Perú
 Universidad Ricardo Palma, Dirección Univer-
 sitaria de Investigación, Lima, Perú (153 pp)
- LANNI, Octavio
 1977 "Organización social y alienación"
 en: Africa en América Latina. UNESCO
 Ed. Siglo XXI, México 1977 (436 pp)
- LEON, Argeliers
 1974 "Consideraciones en torno a la presencia de
 rasgos africanos en la cultura popular ameri-
 cana" en Santiago, Santiago de Cuba, Marzo
 1974 (p. 49-77)

MACLEAN, Roberto

1948

Negros en el Nuevo Mundo

Ed. PTCM, Lima Perú 1948 (158 pp)

MILLONES, Luis

1973

Minorías Etnicas en el Perú

Universidad Católica. Lima 1973 (97 pp)

1978

Tugurio. La cultura de los marginadosInstituto Nacional de Cultura, Lima 1978
(73 pp)QUINTERO, Rodolfo

1976

La Cultura Nacional y PopularImp. Universitaria. Caracas, Venezuela 1976
(173 pp)ROMERO, Fernando

1939

"Instrumentos Musicales en la Costa Zamba"

en rev. "Turismo" N° 137, Lima marzo 1939

1939

"Ritmo Negro en la Costa Zamba"

en rev. "Turismo", N° 135, Lima, enero 1939

1947

"La evolución de La Marinera"en rev. IPNA, Órgano del Instituto Cultural Peruano-norteamericano, N° 6, mayo-agosto 1946;
N° 7, set-dic 1946; y N° 8 ene-feb 1947
Lima, PerúROMERO, Emilio

1969

Historia Económica del Perú

Segunda edición, Ed. Universo S.A. Lima 1969

SANTA CRUZ, Nicomedes

1964 (?)

"El negro en el Perú"en Cumanana, album de Poemas y Canciones.

Libreto para la publicación de 2LP de Philips. Lima, Perú 1964(?) (34pp)

1974

"Socabón"

Album: 2 LP y folleto explicativo.

segunda edición,

Lima 1974

SANCHEZ V, Adolfo

1974

Las ideas estéticas de Marx

Ed. ERA S.A. cuarta edición, México D.F.

1974

WANDERER

1956

"Folklore"

en diario La Prensa, 19 de Abril, Lima

Perú 1956

Selección de otras personas entrevistadas: (entre Julio y Agosto 1978)

Lima:
Augusto Asquez (Junio 1978)

Shila de la Colina (Julio 1978) (fallecida el mismo año)

Reto Guzmán

Ernesto Soto

Abelardo Vásquez

Isidro Izquierdo (en Caracas 1979; ex-embajante de Perú Negro)

Javier Valdivia (en Caracas 1979; idem)

María de Borasles (Caracas, 1979; idem)

Coñete:

Angel Dohayre (hijo)

Guillermo Dohayre

Carlos Dohayre

Rodolfo Manzo

Francisco Timórán

David Fernandez

Entrevistas citadas:

DONAYRE, Angel e hijos; integrantes del grupo musical La Máquina de San Luis de Cañete.

Entrevistas varias, realizadas por Rosa E Vásquez y Max Brandt, en San Luis de Cañete y Lima, Agosto, 1978

HAYRE, Carlos; entrev, realizada por Axel Hesse (etnomusicólogo alemán) y el Taller de Investigación de la Escuela Nacional de Música de Lima, en Lima, julio 1978

SANTA CRUZ, Nicomedes: entrev realizada por Axel Hesse y los miembros del Taller de Investigación de la Escuela Nacional de Música de Lima; en Lima 3 de Junio 1978

VASQUEZ, Vicente: entrev varias, realizadas por R.E.Vásquez y Max Brandt, Lima, Julio 1978

Relación de otras personas entrevistadas: (entre Julio y Agosto 1978)Lima:

Augusto Ascuez (Junio 1978)

Shila de la Colina (Julio 1978) (fallecida el mismo año)

Tato Guzmán

Ernesto Soto

Abelardo Vásquez

Lalo Izquierdo (en Caracas 1979; ex-integrante de Perú Negro)

Javier Valdivia (en Caracas 1979; idem)

Marina de Bernalles (Caracas, 1979; idem)

Cañete:

Angel Donayre (hijo)

Guillermo Donayre

Carlos Donayre

Rodulfo Manzo

Francisco Timorán

David Fernandez

Toribio Sánchez

Flora Ruiz

Adel Chumpitaz
Pancho Benavente
Augusta Benavente
Alberto Ruiz
Gregorio Cubas
José Fernández
Isabel Bravo
José Centeno
Cesáreo Zegarra

Chincha (El Carmen:)

Guadalupe Montalván

Ismael Acevedo Segunda parte

Hernán Herrera

Alejandro Mendoza Parte 5 de la Danza de Legritos de El Carmen

Cipriano Ormeño

Lucio Medrano

Oscar Rivas

Gregorio Zapata

Esperanza Zapata

Jorge Zapata

Marceliano Córdoba

Amador Vallumbrosio

José Lurita

Las grabaciones de todas las entrevistas, se encuentran en el Instituto Interamericano de Etnomusicología y Folklore, INIDEF, Caracas Venezuela. :

Agradecemos al Taller de Investigación de la Escuela Nacional de Música, así como a la Oficina de Música y Danza del Instituto Nacional de Cultura, ^{de Lima} bajo la Dirección de César Bolaños, el habernos proporcionado las entrevistas (grabaciones) que con la ayuda técnica de Axel Hesse habían realizado.



Segunda Parte

Descripción y análisis de la Danza de Regritos de El Carmen

Reconocimiento

A todas las personas que con su gentileza hicieron posible la realización de este trabajo.

Mi agradecimiento al pueblo carmelitano y en especial a:

Amador Vallumbrosio

José Lurita

Cipriano Ormeño

Lucio Medrano

Oscar Nivas

Gregorio Zapata

Esperanza Zapata

Jorge Zapata

Marceliano Córdoba

Anastasia Guadalupe

A los señores violinistas Domingo Chacaliasa de la Pampa de Condorillo y José Magallanes, del barrio San Isidro de Chincha.

El Carmen. Datos generales.

El Carmen es la capital del distrito del mismo nombre. Este a su vez pertenece a la Provincia de Chincha, del Departamento de Ica.

El distrito de El Carmen está compuesto por: El Carmen que es la capital, El Guayabo, San Regis, Ronceros, Punta, Huaranyapo, La Moneda, Ucupaya, La Chacarilla, Beatriz, Demarcha, San José y La Calera.

Todas estas son poblaciones pequeñas, que se formaron a raíz de las haciendas para las cuales la población trabajaba.(o trabaja actualmente) El pueblo de El Carmen, fue creado después de la abolición de la esclavitud. Según Cuche:

"Después de la esclavitud, surgieron pueblos negros como El Carmen, cerca de Chincha, creados a veces por los terratenientes para alojar allí a sus antiguos esclavos. De este modo los apartaban de la "casa grande" evitando con más acentuación el contacto con los libertos que con los esclavos" (Cuche 1975:136)

De allí la uniformidad de las casas de El Carmen, cuya población era de 1,055 habitantes según el censo de 1961,(proporcionados por la Sociedad Geográfica de Lima) y de 1,206 habitantes en 1975.(según la misma fuente)

La ocupación principal de los habitantes es el trabajo en el campo como asalariados cooperativizados; o sea que participan de la empresa agrícola en forma colectiva.

Se podría pensar que debido a esta condición de cooperativización la situación económica y social de los miembros y por tanto de la comunidad en general, sería mejor que anteriormente en que se trabajaba para un latifundista, pero las condiciones no han cambiado mucho, ya que se continúa en una dependencia económica ahora de una industria agrícola y del mercado internacional.

Esta situación se refleja en las condiciones de vida del pueblo que motivan una migración constante sobre todo de la juventud hacia Chincha o hacia la capital, Lima.

El Carmen, no proporciona nuevas fuentes de trabajo para los pobladores del lugar. La cooperativa agrícola tiene un número estable de trabajadores (socios) y cuando necesitan para cualquier trabajo especial de más fuerza de trabajo contratan a campesinos de procedencia serrana (migración golondrina) que resultan más económicos para la Cooperativa por ser mano de obra más barata.

De allí que la población del Carmen se mantiene casi constante o su crecimiento se produce en muy bajas proporciones.

El Carmen, está a un cuarto de hora en carro, de Chíncha. El contacto con esta ciudad es constante y muchos pobladores de El Carmen satisfacen sus necesidades allá.

Aparte del trabajo agrícola, considérese la existencia de algunas tiendas (muy poco surtidas por cierto) y de ocupación en otros servicios como la albañilería y carpintería, oficios que proporcionan ocupación esporádica.

(En continuación los mapas que ilustran la situación de el Departamento de Ica, de la provincia de Chíncha y de el Distrito El Carmen.)

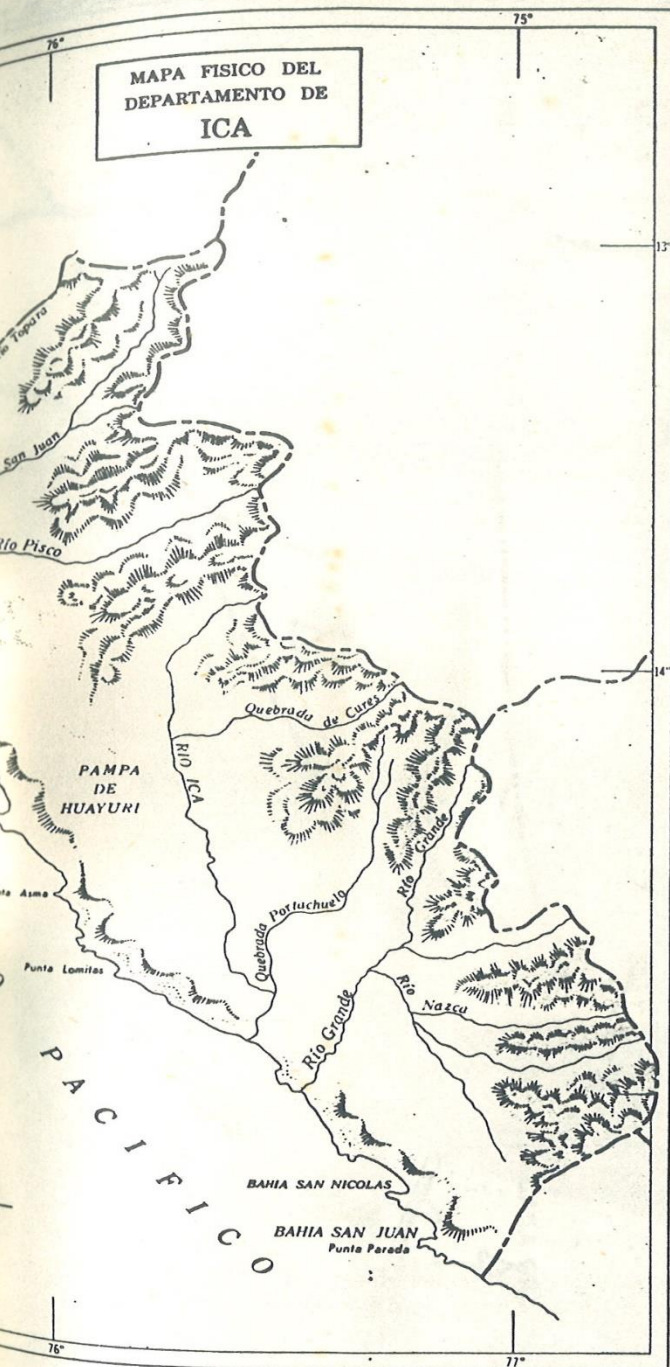


Ventas por mayor - Iron Huastaran 565 - La Victoria



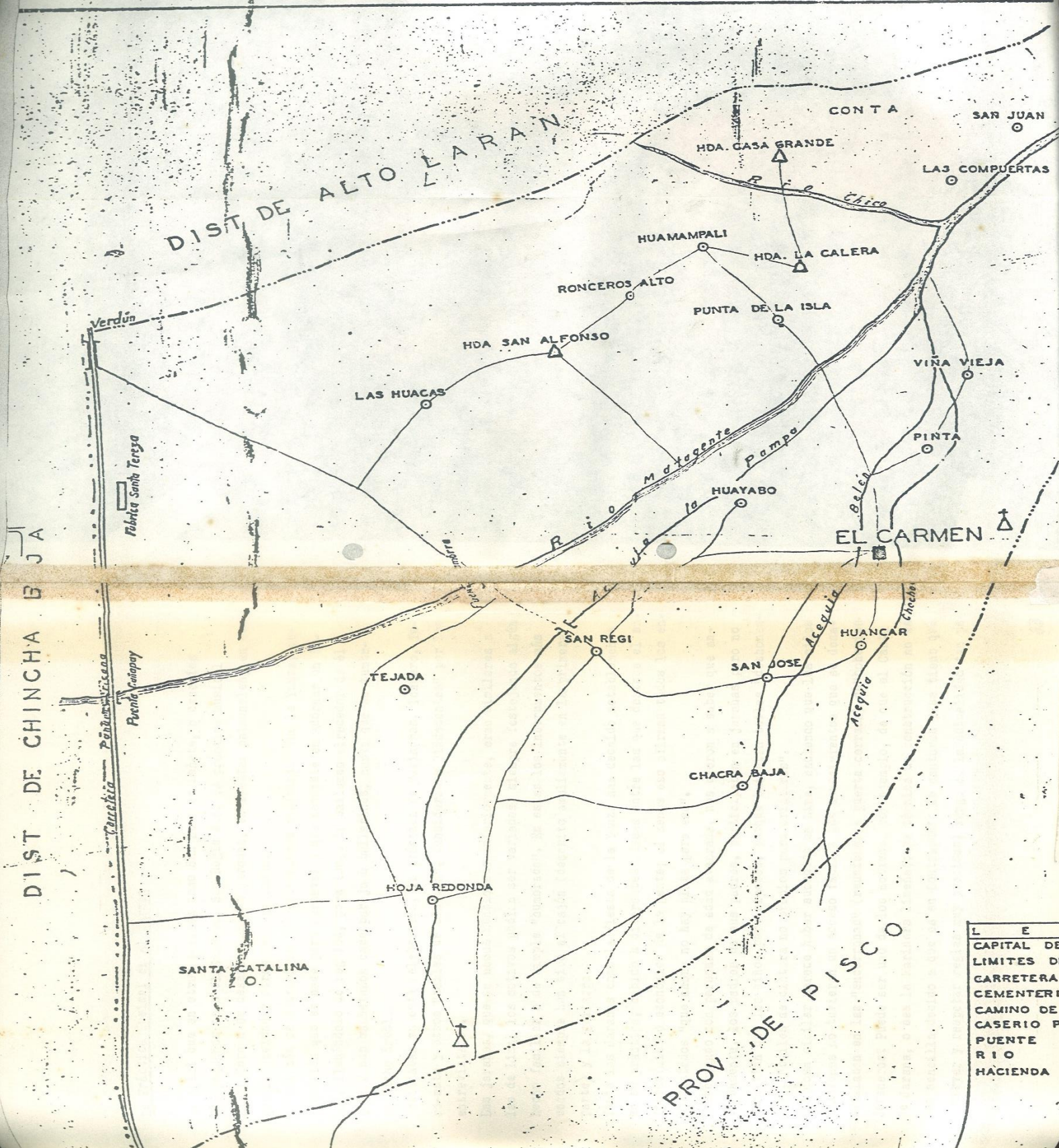
DISEÑADO POR EL MINISTERIO DE RELACIONES EXTERIORES

Colección "HUASCARAN"



huascarán 596 - La Victoria

CROQUIS DEL DISTRITO DE EL CARMEN
PROV. DE CHINCHA — DPTO. DE ICA



L	E
(Circle with dot)	CAPITAL DE
(Dashed line)	LIMITES DE
(Double line)	CARRETERA
(Single line)	CEMENTERIO
(Dotted line)	CAMINO DE
(Square)	CASERIO P
(Triangle)	PUENTE
(Circle)	RIO
(Triangle with dot)	HACIENDA

La Práctica Musical en El Carmen

Al igual que en otros pueblos como San Luis de Cañete, o caseríos más pequeños como el Guayabo, San Regis etc, la práctica musical en el Carmen se desarrollaba en jaranas, en fiestas patronales, en carnaval, Navidad y otras celebraciones.

Lo que más se destacó en las entrevistas realizadas fue la Yunza; celebración que se hace para Carnaval y que consiste en adornar un árbol, llenándolo de regalos, para luego ir bailando alrededor de él e ir dando machetazos cada pareja de bailarines, hasta que se tumbara dicho árbol.

Destacaban en esta celebración, la práctica de Marineras, Tondero, Toro-mata y otros "bailes de cintura", considerados "indecentes" por los entrevistados.

Las jaranas, que ya hemos mencionado anteriormente, eran similares a las de Lima, los motivos podían ser variados, siempre festejando algún hecho familiar o de simple "humorada". En estas los instrumentos más usados siempre han sido el cajón (descrito ampliamente en la primera parte) y la guitarra.

Tanto las Jaranas como la fiesta de la Yunza han decaído notablemente en su práctica, debido a diferentes causas entre las que destaca el empobrecimiento económico de la gente; al menos eso afirman todos los entrevistados "que ahora no hay plata para eso".

Conversando con personas de edad avanzada, nos dieron a saber que antiguamente, los padres de sus padres, participaban en jaranas pero no permitían que los niños participaran, porque bailaban bailes "deshonestos", "bailes de cintura no propios para criaturas".

Una cosa similar parece haber sucedido en Lima, haciendo que los niños y jóvenes no tuvieran un acceso fácil a los conocimientos que se desarrollaban en las "encerronas" (reuniones a puerta cerrada) de "bohemos jaraneros". Puede ser uno de los motivos, por ejemplo, de que el Canto de Jarana, o sea la Marinera limeña (cuya técnica de construcción no es tan sencilla debido a que es en Contrapunto de cantores y se tiene que observar y respetar reglas muy precisas) tenga en la actualidad tan po-

cos cultores.

Personas muy mayores como don Toribio Sánchez (que pasa los 90 años) (1978:entrev) quien llegó a ser maestro de baile, destacó la diferencia que había entre las fiestas en las Casas Grandes (casa-hacienda) en donde se bailaba: jota, mazurca, one-steep y las fiestas de los sirvientes que con guitarra y cajón, "suficientes para armar una jarana" bailaban alcatraz, toro-mata, tondero, marinera y ungá. Algunas personas también citaron el arpa, la mandolina y la bandurria. La información se vuelve muy confusa cuando se trata de entrar en detalle. A veces parece ser que algunas personas no quieren recordar los bailes "deshonestos" o "coquetos"; pero de que existían, si, existían. Aparte de que los recuerdos de los ancianos se tornan confusos, o no quieren decir que ellos mismos bailaron esos "bailes de cintura" existe otro problema importante; y es que al parecer la gente confunde el recuerdo con lo que ha aprendido paulatinamente de la radio y de la televisión, por el proceso explicado en la primera parte. Sobre la forma musical de El Festejo, por ejemplo, hubo todo tipo de información: desde el que decía que no había oído hablar de eso, hasta los que decían que toda la vida lo bailó, o los que aceptaban haberlo aprendido de la televisión.

La práctica musical que más en vigencia encontramos en El Carmen, es la Danza de Negritos, que sale en Navidad para "adorar al Niño". Al constatar que era muy difícil conseguir información de esa música que denominan "bailes de cintura"; a no ser que se permanezca mucho tiempo en el lugar y que se pueda apreciar alguna jarana que se haga en el curso del año (recalcamos que son muy esporádicas) decidimos investigar sobre la Danza de Negritos; y aunque no era el momento de la realización de la fiesta, (ésta se realiza en Diciembre, la investigación se hizo en Agosto) tanto los músicos, el Caporal como algunos bailarines nos brindaron una demostración y la información suficiente para hacer una aproximación analítica de la danza que a continuación exponemos.

Danza de Negritos

Antes de entrar a la descripción de la Danza de Negritos de El Carmen, es necesario aclarar que esta danza no es exclusiva de los negros, existiendo en muchos pueblos del Perú, tanto de la costa como de la sierra; y que el Atajo de El Carmen es el único en que sus miembros son negros. (recordemos que en El Carmen casi toda la población es negra)

En los otros pueblos, son "cholos", mestizos (mestizos no de negro y blanco sino más de indígena y blanco) que se ponen máscaras o se pintan de negro para realizar dicha danza.

Lógicamente, en cada pueblo tiene características propias que las diferencia, pero en esencia la danza consiste en una "cuadrilla" o grupo o "atajo" de individuos, que salen para Navidad, guiados por un Caporal y acompañados por un violín (caso de El Carmen) una guitarra (caso de Pisco) o un Conjunto instrumental (caso de Huánuco), bailan en las calles del pueblo y delante de los "Nacimientos" (estos son: representación del nacimiento de Jesucristo: el portal de Belén, María, José, el Niño, los Reyes Magos, pastores etc hecho con figuras de cerámica y otros materiales).

Algunos Atajos, como en el de El Carmen, se cantan textos alusivos a la Navidad y al trabajo de los Esclavos.

En otros lugares, como en Huánuco, la música no lleva textos, aunque sí hay referencias en el baile al trabajo esclavo. También aquí se le han agregado personajes como El turco, la Dama y otros. (ver: Antología de Los Negritos", folleto del Instituto Nacional de Cultura, filial de Huánuco, de los autores: Javier Pulgar Vidal, Esteban Pabletich y Nicolás Vizcacha. También: ⁽¹⁹⁷³⁾ "Danza de Los Negritos de Huánuco" de Rosa Alarco, en la Revista San Marcos, Nº 13, Oct-Dubre 1975 p.55-96)

En Huancabamba, provincia de Piura, la Danza de Negritos tiene un carácter casi irónico. (ver: "Acuarelas Huancabambinas" de Justino Ramírez, Piura 1967)

Parece ser que en la zona de Ica, es donde se sigue practicando con características similares entre pueblo y pueblo, según podemos ver en los documentos literarios de: Juan Donayre: Campañas Iqueñas, Lima 1959

como también lo que pudimos investigar con miembros del Atajo de Negritos de la Pampa de Condorillo, barrio marginal de la ciudad de Chíncha; y del Atajo de San Isidro, barrio perteneciente al distrito de Pueblo Nuevo de Chíncha. En estos sitios las características de la organización así como la música y el zapateo son similares.

Un estudio comparativo nos demostraría los sutiles diferencias tanto del zapateo como de detalles melódicos que muy someramente pudimos observar que existe entre cada Atajo.

También pudimos observar que algunos textos aparecen más completos o por lo menos más extensos en la Pampa de Condorillo que en el Carmen. Coincidimos con Cuche, en que es una manifestación que se arraigó en el pueblo por imposición y que con el devenir del tiempo y por expresión de ciertas condiciones sociales, materiales, culturales pudo integrar a ella algunos elementos distintos dando así un resultado de variantes de cierta complejidad. Al menos puede ser esta una propuesta hipotética comprobable con el estudio comparativo de las Danzas de Negritos que se realizan en diferentes puntos del país.

La imposición de este tipo de práctica (artístico-religiosa) tiene justificación dentro de las medidas tomadas durante la Colonia para mantener el control social y como forma de penetración ideológica. Ya se ha visto esto en la primera parte pero remarcamos el hecho de que la religión fue utilizada como arma ideológica, así como también el establecimiento de cierta jerarquía entre los esclavos con miras a ejercer el control social.

Así señala Mariátegui:

"Los invasores (...) rápidamente procedieron a encadenar las conciencias al mismo tiempo que esclavizaban los cuerpos. Esto facilitaba enormemente el sometimiento económico, objeto primordial de los súbditos católicos" (Mariátegui 1969:57)

por su parte opina Kapsoli:

"Las haciendas (...) establecían una red de privilegios

"que comenzaba con gratificaciones dadas a aquellos distinguidos por su adhesión y por su eficiencia, por algún cargo importante; se creaba así jefes esclavos que debían ayudar al control y cuidado de sus compañeros"-... (Ponce cit Kapsoli 1975:23)

"Sin embargo fue la religión el arma esencial para la legitimización del sistema. A los esclavos, en especial a los bozales (bozales: se trata de esclavos recién llegados del Africa con quienes tenían 'el mayor cuidado de instruirlos en el catecismo' en señándoles en particular todos los días porque de otra suerte no aprenderán y descargarán su conciencia dichos hermanos) debían ..."predicarles lo que conviene para que vivan como buenos cristianos, valiéndose para esto de algunos ejemplos y exortaciones que Dios dictare" (Macera, cit Kapsoli 1975:24)

"En buena cuenta, esta práctica de las haciendas respondía a la política ideológica imperante en el sistema colonial" (Mariátegui cit Kapsoli 1975:25)

En la Danza que analizaremos se demuestran esas dos situaciones: la jerarquización (en la figura del Caporal) y sobre todo la sumisión apoyada en la religión.

Pasaremos a describir lo que nos fue posible informar en El Carmen, conversando con el Señor José Lurita, violinista del Atajo y con el Sr. Amador Vallumbrosio, caporal del Atajo. Asimismo haremos algunas referencias de datos obtenidos en la Pampa de Condorillo y en San Isidro (barrios de la ciudad de Chincha) con los señores violinistas: Domingo Chacaliasa y José Magallanes, respectivamente.

(entrevistas realizadas en Agosto 1978)

Danza de Negritos y la Hermandad del Niño

La Navidad y la celebración del día de la Virgen del Carmen (patrona del pueblo) son las fiestas más importantes del pueblo cercano.



La Hermandad, que organiza las fiestas e agasajar al Niño para Navidad se ve en el compromiso moral de "contratar al Atajo de Negritos" para que reviviera su danza en las fiestas navideñas.

Amador Vallumbrosio (Caporal) y José Lurita (violinista) del Atajo de Negritos de El Carmen. Chincha.

(El Carmen, Agosto 1978)

foto. Max Braudt.

El partir de octubre, entonces, es el "Amito" o dueño del Niño, quien a su vez es el jefe de los negritos (por los mayores) durante las ensayos de los participantes. Es importante señalar que aunque los negritos hayan hecho promesa al Niño de que bailarían ese año a cambio de años que se hayan comprometido, los miembros del Atajo se retirarán a la Hermandad. Hecho, llegadas las fiestas de Navidad, ellos bailarían por las calles del pueblo, en los nacimientos de los niños particulares; así como en otros pueblos cercanos y el día de la Virgen del Carmen. (otro)

Danza de Negritos y la Hermandad del Niño

La Navidad y la celebración del día de la Virgen del Carmen (patrona del pueblo) son las fiestas más importantes del pueblo carmelitano.

En ellas participan de una manera u otra casi toda la población. En esas fechas las organizaciones llamadas Hermandades, constituidas alrededor de la devoción hacia la Virgen del Carmen o del Niño, entran en mayor actividad.

Las Hermandades, que como hemos visto en la primera parte, devienen de las Cofradías, están constituidas por: un presidente, un vicepresidente, secretario, tesorero, mayordomos, mayoralas y demás socios. Para el caso que nos interesa, observamos que la Hermandad del Niño no está organizada de esa manera, sino que se reduce actualmente a los propietarios del Niño (imagen en cerámica de Jesucristo "recién nacido"). Este "Niño" generalmente está en poder una familia a la que llegó por herencia.

La Hermandad, que ha hecho la promesa e agasajar al Niño para Navidad se ve en el compromiso moral de "contratar al Atajo de Negritos" para que realicen su danza en las fiestas navideñas.

Es así como la Hermandad llama al violinista y al caporal, (jefe del Atajo) y le solicita que organicen la "salida" de negritos.

A partir de octubre, entonces, empiezan los ensayos en casa del "Amito" o dueño del Niño, quien a su vez reparte refrescos, chicha o licor (para los mayores) durante los ensayos a todos los participantes.

Es importante señalar que aunque algunos Negritos hayan hecho promesa al Niño de que bailarían ese año o el número de años que se hayan comprometido, los miembros del Atajo no pertenecen a la Hermandad.

De hecho, llegadas las fiestas de Navidad, ellos bailarían por las calles del pueblo, en los Nacimientos de personas particulares; así como irán a otros pueblos cercanos y el 6 de Enero irán a Grocio Prado (otro distrito de Chíncha) a danzar ante el altar de La Melchorita (beata muy venerada en la zona). En ese lugar se encontrarán los Atajos de muchos pueblos o barrios de la zona.

Para tener una idea de la actividad de los Negritos, relatamos a continuación el recorrido del Atajo durante los días de Fiesta.

Recorrido

Luego del "bautismo" (que explicamos más adelante) de los Negritos, el día 24 de Diciembre, sale el Atajo a recibir a "La Pioncita". Esta es la Virgen de El Carmen que ha estado desde Junio, después de celebrarse su día, el 16, visitando los distintos caseríos de la zona. (Pioncita o Peoncita, recordemos que "peón" es el campesino asalariado)

Para el día 24 de diciembre, el Atajo sale llevando al Niño "Chico" (chico es el de la Hermandad, del Amigo; grande el de la Iglesia, "el del cura") hasta la entrada del pueblo donde se encontrará con la Peoncita y juntos se dirigirán a la Iglesia en donde se celebrará la misa del Niño "grande" mandada a decir por la organización de "Las Pallas" (ésta es como la cuadrilla de negritos pero en versión femenina). Ese día 24 de Diciembre, los Negritos bailan en las gradas del templo, hasta las tres de la mañana más o menos.

El día 25, bailan ante el Nacimiento del Niño, por la mañana y luego se dirigen al pueblo más cercano que es San José y bailan en la Cooperativa Agraria; allí son brindados con comida, bebida, regresando a las 4 de la tarde al Carmen a descansar.

El día 26, es la misa del Niño Chico, este día bailan dentro de la Iglesia y luego recorren el pueblo danzando.

El día 27 salen a las 9 de la mañana, a la misa de la Virgen del Carmen (mandada a decir por su hermandad). En esta misa también "adoran y realizan todo el reglamento" (textos y canciones completas). Descansan como a las 2 de la tarde.

Por la noche a las 8 pm. sale la procesión. Luego de bailar tras ella, recorren el pueblo visitando nacimientos.

El día 28 ya descansan hasta el 6 de Enero. Este día, muy importante dentro de las celebraciones, "van a ganar la gracia del Niño", dirigiéndose a la "Melchorita"

Ya dijimos que La Melchorita es una beata muy venerada, y su altar está en otro distrito: Grocio Prado. El día 6 de Enero se dirigen allá encontrándose con muchos Atajos de diferentes sitios que han llegado al mismo fin.

Ante la Melchorita danzan nuevamente y también boilan en la calle. Allí es donde se realizan los contrapuntos de zapateo (explicados más adelante) entre miembros de un Atajo contra Otro. O bien entran en competencia los violinistas e inclusive rivalizan en cuanto a ordenamiento de grupo, de vestuario etc.

Luego de realizada la concentración en Grocio Prado y habiendo "ganado la gracia del Niño", regresa cada Atajo a su pueblo o barrio.

Los Negritos de El Carmen, siguen su actividad por la tarde del día 6 en que recorren el pueblo, visitan nacimientos y pulperías.

En los nacimientos, a solicitud del dueño bailan todas las danzas; en las pulperías y en la calle recrean al público danzando una u otra danza, realizando contrapunto de pasadas de zapateo entre ellos mismos, a veces a petición de algún padrino o madrina que quiere ver zapatear a su ahijado; recibiendo el apoyo de todos los pobladores, ya sea con el aplauso o con ayuda económica o bien brindándoles comida y refrescos.

Por la noche, se dirigen todos a las afueras del pueblo y en la acequia (canal de agua) Belén, realizan la "quema de chicotes" y altares. (de éstos queman palos, papeles u otras cosas no difíciles de reponer) Cuando pedimos explicación sobre el porqué de la quema de chicotes, dijeron que era costumbre, por la alegría del fin de fiesta; mientras que otros dijeron que los quemaban para tener nuevos padrinos el próximo año. La quema de chicotes no es un hecho general, pues algunos lo guardan para el año siguiente.

Luego de la quema de chicotes, todos se despiden hasta los próximos ensayos en octubre.

El Repasante

Es el conjunto de "loyes", que se realiza en la organización de los loyes, la incorporación, los loyes, etc. También el orden de

Organización Interna del Atajo

El Atajo de Negritos de El Carmen se organiza jerárquicamente de la manera siguiente:

El violinista: es "el maestro". Conocedor del todo el Reglamento, sobre todo de la parte musical.

(Generalmente los violinistas fueron de niños, "negritos" danzarines, que en determinado momento y al hacer falta el violinista titular, lo suplen)

El Primer Caporal: también es considerado "maestro". Conoce todo el Reglamento y es el encargado de enseñarlo. Cumple funciones de "sacerdote" en el momento de la ceremonia de ingreso de los negritos al Atajo en el "bautizo"

Los Otros Caporales: segundo, tercero y cuarto; sucesores del primer caporal, se nombran en base de antigüedad y conocimientos. El nombramiento lo hace el Caporal. Estos caporales tienen a cargo cierto número de Negritos vigilando que su comportamiento se ajuste al Reglamento.

Los Negritos: son todos los danzarines; solo hombres. Pueden ser niños o adultos. Un atajo tiene hasta 18 o 20 negritos, siendo un número mínimo 10 o 12.

El viejo: personaje que se adhiere a la cuadrilla, vestido andrajosamente y su función es alejar a los niños o personas que se acercan mucho y que están estorbando la danza. Tiene el carácter un tanto de bufón.

El Reglamento

Es el conjunto de "leyes", que regulan tanto la organización como los ensayos, la incorporación, los castigos, así también el orden de las danzas, los textos, la música etc

El Reglamento no existe por escrito. Todas las leyes vienen por tradición oral y quien mejor las conoce es el Primer Caporal que se en-

cargaré que sean bien aprendidas por todos los Negritos y sobre todo por el Caporal que lo sucederá en el cargo.

Es posible, según pudimos enterarnos, que algunos caporales hayan tenido alguna vez un cuaderno donde estaba anotado todo el Reglamento, pero para el caso del Carmen, no se sabe bien qué se hizo el cuaderno.

Trataremos a continuación algunas de las leyes del Reglamento:

La Incorporación

Para ingresar a participar en el Atajo de Negritos, cuya motivación puede ser una promesa o por gusto, la persona interesada le comunica al primer Caporal, su deseo de ingresar. Entonces se dirigen ambos al Amigo y éste los inscribe en un libro. El niño o adulto que se ha comprometido tendrá que empezar asistiendo a los ensayos.

En éstos, el postulante tiene que demostrar sus cualidades para aprender la danza, los textos de las canciones con su música, las "relaciones" u oraciones que tiene que decir, como también tendrá que demostrar obediencia al caporal.

Una vez que se observa el comportamiento general del postulante, entonces está listo para ser "cofrado".

La "cofra" de un negrito se realiza con el Bautizo que se hará unos días antes de Navidad, o la víspera: el 24 de Diciembre.

Castigos

Cuando un miembro del Atajo infringe el Reglamento, esto es: no acude a tiempo a los ensayos, o en los descansos se va mucho rato sin permiso, o está "haraganeando y no aprende rápido" o se está quedando dormido (a veces los ensayos se prolongan mucho en la noche) entonces se procede al "ataque", que consiste en darle al infractor tres azotes "en nombre del Padre del Hijo y de Espíritu Santo". Para esto cargan entre dos al niño. Este se monta en las espaldas de otro y un tercero lo levanta por los piernas, entonces el caporal procede a azotarlo en las nalgas o "poto".

Mientras se realiza el castigo del Negrito, con el "Ataque" (tres latigazos en el nombre del Padre del Hijo y del Espiritu Santo) el violín toca reiteradamente la siguiente melodía:

"ATAQUE"

(Solo Violín)

 $\text{♩} = 112$

Miembros del Atajo de Negritos del Carmen, demostrando la posición para el "ataque":

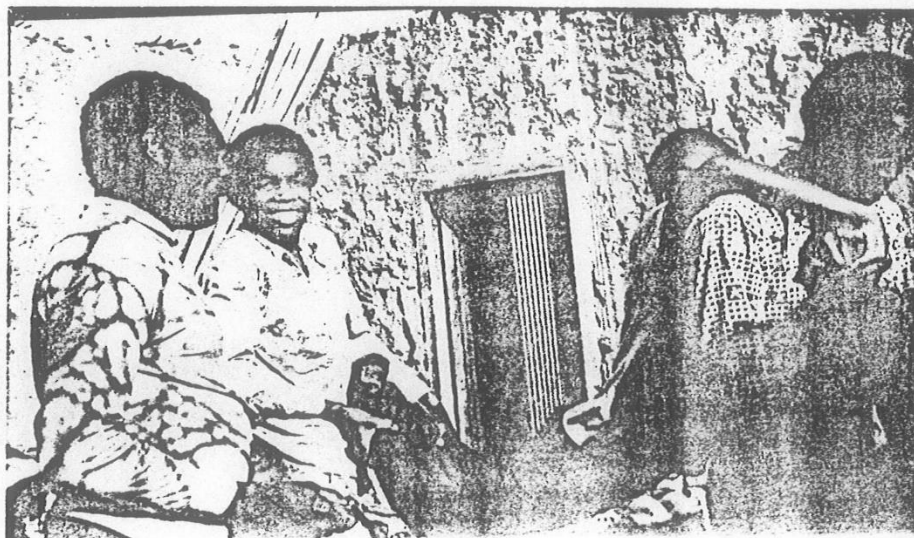


Foto:
Max
Brandt
4, 74

Esto puede hacerse hasta tres veces en caso que el infractor reincida, pero a la tercera vez se le invita a retirarse del Atajo si no quiere mejorar su conducta.

Los Ensayos

Se realizan en un local proporcionado por el Amito. El horario es fijado de acuerdo a las posibilidades, pudiendo ser diario o interdiario o una vez por semana. Por lo general en El Carmen, ensayan diariamente en la noche. Los ensayos se prolongan hasta 4 horas. Entre una hora y otra tienen 10 minutos de descanso.

En los ensayos El caporal va enseñando a los miembros las danzas y sus pasos así como la coreografía. La manera de enseñar es repitiendo muchas veces los pasos y, como ya veremos más adelante, la estructura de la Danza en general y de los temas en particular se prestan para ir fraccionando y poder ir repitiendo por partes, hasta el total aprendizaje que se hace en dos meses y medio (de octubre a diciembre).

Aparte de que el objetivo de los ensayos, es el aprendizaje de las danzas, música y textos, también consideran necesario el entrenamiento físico que posibilite el bailar varias horas seguidas en días consecutivos en las fiestas de Navidad. Este entrenamiento se lo exigen a todos los negritos, aún los más pequeños de 5 o 6 años.

Bautizo

La ceremonia por la cual el Negrito queda "Cofrado", o sea incorporado al Atajo, es con el "Bautismo".

Para esto el niño ha buscado Padrinos que asistirán al bautizo, con el regalo que le van a ofrecer. Este generalmente es parte de la vestimenta: pañuelos, campana, la banda, el chicote, el camisulín o la contrabanda.

Para la ceremonia, el primer Caporal se viste de Cura y luego de rezar unas oraciones le hace unas preguntas del Reglamento al niño, con referencias a temas bíblicos, sobre todo del Nacimiento y la muerte de

Jesús.

Luego le llama con el nombre que los padrinos han elegido (nombre de una flor o planta) El padrino a su vez, le pone unos pañuelos en la cabeza, lo rocía de perfume y el "Cura" con sal y agua hace el bautizo católico tradicional: "Clavel, yo te bautizo en el nombre del Padre...."

Desde este momento, tanto el Negrito, como los padres de éste, quedan realcionados con los padrinos por lazos de compadrazgo, padrinazgo, que reconocerán toda la vida.

Vestuario

Camisulín: camisa cerrada, larga hasta las rodillas, de color blanco. (aunque las limitaciones económicas les obligan a usar cualquier tipo de camisa color claro)

Pantalón: color blanco

Banda: cinta ancha de unos 10 cm. que se lleva cruzada al pecho. Este banda la adornan con lentejuelas, cintas de colores y espejitos.

Contrabanda: que se lleva también cruzando el pecho en sentido contrario a la anterior.

Chicotillo: chicote de cabulla o sogá, que se lleva en la mano izquierda y que se sostiene por la punta con la derecha. Lleva cintas de colores y cascabeles. Se va sacudiendo al mismo tiempo que las campanas, llevando el compás de la canza. En algunos temas de la Danza (como en el Arrullamiento) forma parte de la coreografía.

Campana: campanilla como la de sacristán, se lleva en la mano derecha y se sacude constantemente marcando el compás de la música.

Turbante: que no es propiamente un turbante, sino un gorro en forma de quepí militar, también adornado con cintas de colores y espejitos.

Rodilleras: que antiguamente se usaban, hoy ya no se usan. Las llevaban también con cascabeles "que sonaban bonito a la hora de zapatear"

Este vestuario que todos recuerdan y saben cómo es, no se lleva estrictamente por las limitaciones económicas de sus miembros.

Dentro de lo citado, lo que sí es imprescindible llevar: chicote y campana.

En otras cuadrillas como la de la Pampa de Condorillo, forman parte de ella los tres Reyes magos, vestidos majestuosamente con sus capas blanca, amarilla y roja y van guiando la cuadrilla.

La promesa

Habíamos dicho que la participación de los Negritos en el Atajo, podía ser por promesa o por gusto.

Cuando es por promesa, generalmente es en agradecimiento de "un favor concedido por el Niño". Este favor suele ser: curarlos de alguna enfermedad o concederles algún otro tipo de petición.

La promesa puede tener la duración que el Negro dese, sea de un año, varios o de toda la vida.

Algunos Negritos informaron que su incorporación había sido por promesa, pero que aunque ya la había cumplido, continuaba en el Atajo por que les gustaba.

Estructura Musical de la Danza de Negritos

Sobre la estructura general:

La Danza de Negritos está constituida por una serie de danzas, especie de suite. (usaremos D para nominar la Danza en general y d para cada una de las danzas que constituyen la Danza de Negritos)

En el Atajo de El Carmen, no precisaron el número de llas. Logramos recopilar 20, que son las que transcribimos en las siguientes páginas.

En otros atajos como en la Famapa de Condorillo, nos informaron que eran 45 danzas.

El Reglamento indica el orden en que deben realizarse; sin embargo a veces no las hacen en un mismo orden e inclusive no las ejecutan todas, en la presentación delante de un nacimiento. Para ejemplo, tomamos el orden de las danzas bailadas el 6 de Enero de 1976, en la Melchorita; de la grabación dejada por Guillermo Thompkins al Instituto Nacional de Cultura de Lima. En esa ocasión se ejecutaron las danzas en el orden que sigue:

- En nombre de Dios comienzo
 - Primera danza ("Palmadita")
 - Pisa de Humay
 - Yugo
 - Panalivio
 - Zancudito
 - El borrachito y la llegada del rey
 - Serracita
 - Palomita ingrata
 - Agradecimiento
 - Pajarillo (contrapunto de zapateo)
 - Tamboreada (idem)
 - Despedida a la Virgen del Carmen
- Además logramos recopilar las siguientes:
- Contradanza
 - Hoy cantemos y bailemos

- Pastorcillo
- Arrollamiento
- El Divino
- Acción de gracias
- Chica fé.

Sobre la estructura de cada una de ellas, comentaremos más adelante.

Instrumentación

Los instrumentos que conforman el fenómeno sonoro de la Danza de Negritos son: un violín, voces, campanas (cascabeles, y zapateo.

Violín:

Su morfología es lo demás conocida: igual al violín occidental. Se frota o con un arco un tanto rústico, adornado éste con cintas de los colores patrios.

Es ejecutado con una posición casi perpendicular al pecho, apoyado en la clavícula izquierda.

Es afinado según el temple tradicional en cuanto a la relación interválica de las cuerdas. Esto es por quintas. Pero la altura de la afinación puede ser que no alcance a la del violín tradicional, o sea mi, la, re, sol; sino que las afinan un tono o tono y medio más bajo.

Esto es: re, sol, do fa; o bien do sostenido, fa sostenido, si y mi. En las transcripciones podemos observar el comportamiento del violín, el cual hace la línea melódica acompañada siempre de dos notas pedales que corresponden a las dos cuerdas: segunda y tercera, frotadas al aire; salvo cuando la melodía tiene que hacerse en la segunda cuerda que usa como pedal solamente la tercera.

La cuarta cuerda es usada rara vez, solo para terminar las danzas en acorde de cuerdas al aire.

En las grabaciones que hicimos la afinación era de re-sol-do-fa y las transcripciones corresponden a un violín afinado en dicho temple.

La posible razón de que no se afine el instrumento según la altura del violín occidental, (aparte de que el ejecutante en general no tie-

un diapasón guía) quizás sea porque en esta afinación (mi-la-re-sol) forzaría a los cantantes a llegar a sonidos muy agudos para sus voces. Y que, como se usan en toda la danza las segunda y tercera cuerdas al aire, el ejecutante siempre toca en la misma posición. Posición que le permite considerar dentro de la tonalidad esas dos cuerdas al aire.

Voces:

Los textos de cada danza son cantados portodos los Negritos en coro al unísono.

Solamente en la danza de El Zancudito, pudimos observar que se desarrolla un canto antifonal en que el primer Caporal hace de solista y el coro le responde.

Campanas(y cascabeles)

Ya hemos dicho que las campanas, son pequeñas como las de sacristán. Variando desde unos 5 ó 6 cm hasta unos 10 ó 12 cm, según pudimos observar, produciendo por ese motivo, sonidos de alturas diferentes resultando un total sonoro indeterminado. Recordemos que el chicotillo se lleva agarrado de las puntas y está adornado de cascabeles, éstos suenan conforme al ritmo de sacudimiento de la campana, la cual a su vez va marcando el compás, tal como lo vemos en las transcripciones.

Cuando los Negritos tienen que hacer alguna figura coreográfica en la que intervengan las manos, como tomarse de las manos con el compañero, o dar palmadas, se echan la campanilla al bolsillo y el chicote suelen colocarlo alrededor del cuello cuando el caso lo requiera.

El zapateo

Dentro de la Danza de Negritos el zapateo puede considerarse como instrumento de percusión, dada la importancia que tiene dentro del fenómeno sonoro.

El zapateo adquiere otra dimensión al realizarse el Contrapunto de "Pasadas", entre zapateadores de un mismo Atajo, como de diferentes Ataños.

Existe también un Zapateo Criollo, que es similar al contrapunto de pasadas de la Danza de Negritos, pero independiente. *atalla*, y que se

realiza en ocasión de cualquier festejo o reunión familiar. (al parecer, el zapateo se cultiva entre los grupos comerciales que hemos mencionado en la primera parte, y sin cumplir las reglas que a continuación expondremos)

Sobre el origen del zapateo no tenemos datos concretos. Si se sabe que ha sido practicado con intensidad en tiempos pasados, quizás debido a que con ello se podía expresar un ritmo que con otros instrumentos era difícil, debido a que en la costa peruana, que es muy árida no existen materiales para construir tambores. Sin embargo este pensamiento queda a manera de hipótesis.

Se conoce, por otra parte que ya en 1713, los mulatos zapateaban. En los escritos del viajero Amadeo Frezier se lee:

"Llegué a Pisco en setiembre de 1713; el día 14 los mulatos celebraban una fiesta en honor de la Virgen del Carmen, interpretando la comedia "El Príncipe Poderoso, (en esta representación los mulatos zapateaban) (Miranda 1976)

Así también la Danza de Negritos podría haber sido parte o toda una obra de adoración al Niño; de un auto Sacramental o algo por el estilo; pero no tenemos suficientes datos para afirmar tal conjetura. Antes de entrar a describir el Contrapunto de Zapateo, enumeraremos los pasos básicos del zapateo:

Cada paso básico se le llama "Pasada". Estos pasos básicos o pasadas se combinan de diferente manera para cada danza.

Entre los pasos o pasadas que nombró el Caporal, están:

- el cubillo
- el redoble
- la tamboreada
- pasada de taco
- pasada de mano
- palmadas
- repique
- punta suelta
- punta atrás y otras

Además existen algunas figuras más espectaculares como son:

- la vuelta del reloj
- tres caídas de "lao"
- salto mortal
- salto mortal con redoble
- doble salto mortal con redoble.

El Contrapunto de Zapateo, consiste en el enfrentamiento de dos zapateadores para ver quien lo hace mejor. El duelo consiste en ir haciendo figuras más elaboradas que el contendor, por esto es que no se debe, según explica el primer caporal, gastar todas las posibilidades en una sola salida, "debe guardarse algo para ir sacándolas conforme le salga el contendor"

Cuando el Contrapunto se hace con toda legalidad, se nombra un juez, quien decidirá el ganador, señalándose con anterioridad las condiciones: de 5 "Pasadas" 3 ganadas

o de 7 " " 5 ganadas.

En este caso se está llamando "Pasada", no a cada paso sino al conjunto de pasos realizados en una salida. O sea que de 5 salidas se tienen que ganar 3, o de 7 salidas, ganar 5.

En las transcripciones, tenemos dos ejemplos de la música tocada para Contrapunto de Pasadas: Pajarillo y Tamboreada

En estas transcripciones observamos unos primeros compases en que el violín presenta el tema. Es cuando los zapateadores se saludan, haciéndose una venia a la vez que marcan el ritmo básico con los pies.

Luego el violín se queda repitiendo los compases señalados con barras de repetición (2 compases).

Esos dos compases se repiten continuamente mas o menos de la siguiente manera: de 13 a 15 veces para el primer zapateador

2 o 3 veces mientras se retira el primero e ingresa a zapatear el segundo,

de 13 a 15 veces para el segundo zapateador

y así hasta que termine el contrapunto, que puede ser de un total de 10 pasadas o de 14 pasadas, si se cumple el Reglamento que determina 5 ó 7 entradas para cada zapateador.

El número de 13 o 15 veces que el violín repite los dos compases señalados, varía de acuerdo a lo que se demore el zapateador en su Pasada.

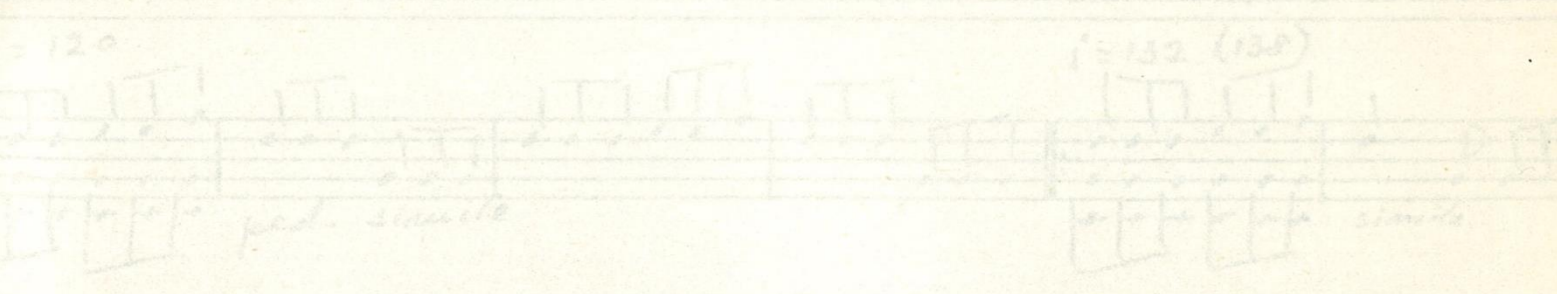
El ejemplo dado (del número de veces) es solamente para tener una idea de la duración del contrapunto.

En el tema de el "Pajarillo", encontramos una variante (B) que se realiza con más frecuencia en el intervalo mientras se retira un zapateador e ingresa el otro. Aunque también dicha variante se ejecuta mientras se zapatea.

alguno varia y hace (B)



Violin, solo para el Rapunto de zapateo



transcripción de...

PAJARILLO - Violín, solo para contrapunto de zapateo:

$\text{♩} = 126$ (acc)

ped. simile

$\text{♩} = 144$ (A)

pedal simile

→ muchas veces mientras se zapatea a veces varía y hace: (B)

(B)

TAMBOREADA . Violín, solo para contrapunto de zapateo

$\text{♩} = 120$

ped. simile

$\text{♩} = 132$ (138)

simile

Transcripciones: Rosa E Vela

Transcripción de Contrapunto de zapateo

Aunque no pretendemos hacer una transcripción detallada, sírvannos estos ejemplos, para mostrar algunos de los patrones rítmicos que se captan en el Contrapunto de Zapateo:

6/8

\dot{x} γ \dot{x} | \dot{x} \dot{x} \dot{x} | \dot{x} γ \dot{x} || \dot{x} \dot{x} \dot{x} | \dot{x} \dot{x} \dot{x} || \dot{x} γ \dot{x} |

\dot{x} γ \dot{x} | \dot{x} \dot{x} \dot{x} | \dot{x} \dot{x} \dot{x} | \dot{x} \dot{x} \dot{x} || \dot{x} \dot{x} \dot{x} | \dot{x} γ \dot{x} ||

\dot{x} \dot{x} \dot{x} | \dot{x} \dot{x} \dot{x} | \dot{x} \dot{x} \dot{x} | \dot{x} \dot{x} \dot{x} |

tres veces

6/8

\dot{x} γ \dot{x} || \dot{x} \dot{x} \dot{x} | \dot{x} γ \dot{x} || \dot{x} \dot{x} \dot{x} | \dot{x} \dot{x} \dot{x} | \dot{x} \dot{x} \dot{x} | \dot{x} \dot{x} \dot{x} |

\dot{x} \dot{x} \dot{x} | \dot{x} \dot{x} \dot{x} || \dot{x} \dot{x} \dot{x} || \dot{x} \dot{x} \dot{x} |

8 veces

6/8

\dot{x} \dot{x} | \dot{x} \dot{x} \dot{x} | \dot{x} \dot{x} \dot{x} | \dot{x} \dot{x} \dot{x} | \dot{x} \dot{x} \dot{x} | \dot{x} \dot{x} \dot{x} |

\dot{x} \dot{x} \dot{x} || \dot{x} \dot{x} \dot{x} || \dot{x} \dot{x} \dot{x} || \dot{x} \dot{x} \dot{x} || \dot{x} \dot{x} \dot{x} |

varias veces

6/8

\dot{x} \dot{x} | \dot{x} \dot{x} \dot{x} | \dot{x} \dot{x} \dot{x} || \dot{x} \dot{x} \dot{x} | \dot{x} \dot{x} \dot{x} || \dot{x} \dot{x} \dot{x} || \dot{x} \dot{x} \dot{x} ||

\dot{x} \dot{x} || \dot{x} \dot{x} \dot{x} || \dot{x} \dot{x} \dot{x} || \dot{x} \dot{x} \dot{x} || \dot{x} \dot{x} \dot{x} |

6 veces *6 veces* *3 veces* *8 veces*

6/8

\dot{x} \dot{x} | \dot{x} \dot{x} \dot{x} || \dot{x} \dot{x} \dot{x} | \dot{x} \dot{x} \dot{x} || \dot{x} \dot{x} \dot{x} | \dot{x} \dot{x} \dot{x} || \dot{x} \dot{x} \dot{x} ||

\dot{x} \dot{x} | \dot{x} \dot{x} \dot{x} | \dot{x} \dot{x} \dot{x} | \dot{x} \dot{x} \dot{x} | \dot{x} \dot{x} \dot{x} | \dot{x} \dot{x} \dot{x} |

5 veces *3. v.*

6/8

\dot{x} \dot{x} | \dot{x} \dot{x} \dot{x} | \dot{x} \dot{x} \dot{x} || \dot{x} \dot{x} \dot{x} || \dot{x} \dot{x} \dot{x} | \dot{x} \dot{x} \dot{x} | \dot{x} \dot{x} \dot{x} |

\dot{x} \dot{x} | \dot{x} \dot{x} \dot{x} | \dot{x} \dot{x} \dot{x} || \dot{x} \dot{x} \dot{x} || \dot{x} \dot{x} \dot{x} | \dot{x} \dot{x} \dot{x} |

9 veces

Transcripción de Contrapunto de zapateo

Aunque no pretendemos hacer una transcripción detallada, sírvannos estos ejemplos, para mostrar algunos de los patrones rítmicos que se captan en el Contrapunto de Zapateo:

Handwritten musical notation for zapateo counterpoint, consisting of several systems of rhythmic patterns. Each system is written in 6/8 time and includes various rhythmic symbols (vertical lines with flags, dots, and accents) and repeat signs. Some patterns are annotated with the number of repetitions:

- System 1: Annotated with "tres veces" and "veces".
- System 2: Annotated with "8 veces".
- System 3: Annotated with "varias veces".
- System 4: Annotated with "6 veces", "3 veces", and "8 veces".
- System 5: Annotated with "5 veces" and "3. v.". A horizontal line is drawn below this system.
- System 6: Annotated with "9 veces".

De la transcripción

La transcripción de la música popular en general, tiene sus limitaciones, debido a que en el fenómeno sonoro se producen efectos y matices que son a veces imposibles de transcribir en notación tradicional. Concientes de ese problema, enfrentamos la necesidad de la transcripción como un medio de dar a conocer una idea aproximada del fenómeno sonoro. Así como para su análisis.

El primer aspecto que destacaremos es el de la afinación. Sabemos que en la escritura tradicional occidental cada nota colocada en el pentagrama representa un sonido de altura determinada. Sin embargo en el fenómeno musical que nos interesa, la afinación no es exacta quedando por lo general los sonidos un poco más bajos de lo representado. Asimismo, para el caso de las voces, éstas no suenan parejas en cuanto a altura, sino más preciso lo que respecta al ritmo.

El violín, afinado en Re, Sol, Do, Fa, (de la primera a la cuarta cuerda respectivamente) también produce sonidos más altos o más bajos, sin llegar lógicamente al medio tono, lo que ya sería captado nítidamente por nuestro oído. Añadamos a esto, que para la transcripción no se usó ningún instrumento técnico especializado, como pudo ser el stroboscópico. Las melodías fueron comprobadas en instrumentos tradicionales.

En la parte vocal, de la Danza de Negritos, existe constantemente el arrastre de notas; solo hemos señalado el glissando en casos en que ese fenómeno es muy acentuado.

En cuanto al ritmo, voces, violín y campanillas no presentan un problema mayor. Cabe señalar únicamente que para las campanas hemos anotado el momento en que se produce el golpe, sin precisar su duración porque generalmente ésta se produce hasta que el sonido se extinga por sí solo o hasta el siguiente golpe. Nunca (al menos eso parece) apagan el sonido intencionalmente.

La transcripción del zapateo, sí presenta problemas, ya que a veces es muy suave, sobando el piso (escobillado o "cubillo") o también porque puede existir acentos rítmicos sin sonido, como puede ser un movimiento al aire. Por esto, en la escritura del zapateo, nos hemos

Limitado a la notación de los sonidos más claros y que se escuchan sin lugar a dudas. A veces no es tan difícil porque los patrones rítmicos no son tan complicados.

El zapateo en este caso se ha considerado más como instrumento de percusión; quedando el estudio coreológico pendiente, para una realización más profunda con los elementos técnicos apropiados; quizás con una posible notación de los pasos para un análisis estructural detallado de ese aspecto.

Como en cada danza los temas que la conforman se repiten tantas veces; y como también hay momentos en que se regresa a danzar o cantar según temas melódicos que ya han sido escritos en la partitura anteriormente, nos hemos visto precisados a añadir un esquema de cada danza, en el que se precisa el orden temático, el número de veces que se repite, así como también el valor metronómico aproximado.

donde está el río, José
y el río vive en la cuna.

4. Cuando te despiden
severa es la despedida
para que siempre te acuerdes
y no te olvides de

(1) Todas las transcripciones antes fueron hechas por la autora.

En nombre de Dios comienzo

1 En nombre de Dios comienzo
porque es bueno trabajar
en el nombre de María
sin pecado original

2 (...) San José
pa' ver al niño Jesús
almorando el camino
con su santísima luz

3 En el portal de Belén
hay estrella sol y luna
donde está María, José
y el Niño Dios en la cuna.

4 Echamos tu bendición
soberana majestad
para que siempre te amemos
y no te ofendamos más



En nombre... 2

B $\text{♩} = 104$

sin pecado o si g'itral

... ped. sinuete

Variantes del zapateo: (a) ||: ♯ ♯ ♯ ♯ | ♯ ♯ ♯ ♯ | ♯ ♯ ♯ ♯ | ♯ ♯ ♯ ♯ ||

(b) ||: ♯ ♯ ♯ ♯ | ♯ ♯ ♯ ♯ | ♯ ♯ ♯ ♯ | ♯ ♯ ♯ ♯ ||

(Ver esquema) (y texto) (c) ||: ♯ ♯ ♯ ♯ | ♯ ♯ ♯ ♯ | ♯ ♯ ♯ ♯ | ♯ ♯ ♯ ♯ ||

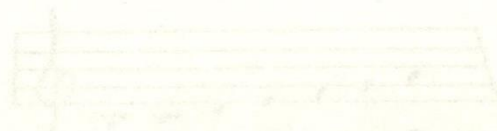
En nombre de Dios comienzoEsquema temático

Tema	Número de veces	M.M. (i)	Variantes zapateo
introd.	1 v.	88	Ritmo básico
A Estr. 1	1 v.	88	r.b.
B	13 v.	104	r.b.
B	12 v.	120 (132)	(a)
B	3 v.	120	r.b.
A Estr. 2	1 v.	80 (92)	r.b.
B	3 v.	120	r.b.
B	8 v.	138(144)	(b)
B	3 v.	120	r.b.
A Estr. 3	1 v.	88	r.b.
B	3 v.	120	r.b.
B	8 v.	138 (144)	(c)
B	3 v.	126	r.b.
A Estr.4	1 v.	88	r.b.
B	3 v.	120	r.b.

B	n. v.	132 (144)	(a, b, c)
---	-------	-----------	-----------

Se sigue repitiendo B, combinando los patrones a, b, c, hasta que el caporal marca el final con su campanilla.

La escala usada en la estructura melódica son:



Destacándose el giro melódico:



muestra de clara pentatonía.

La nota si natural es el carácter de sensible. El final de las frases siempre se forma con la sucesión descendente al-ras-do.

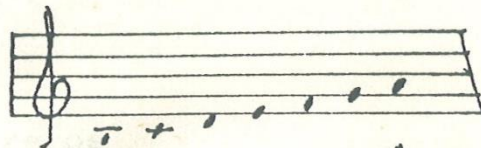
En nombre de Dios comienzo

Este tema sirve frecuentemente para dar inicio a la Danza de Negritos. En ella observamos una primera estrofa, con cuyos versos se ofrece o se somete el trabajo "en el nombre de María"; y que se empieza, ya sea el trabajo, ya sea la danza, en nombre de Dios.

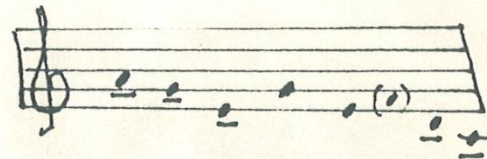
Las tres estrofas siguientes, clara muestra de adoración a Jesús, pueden ser textos de villancicos españoles.

Rítmicamente, la introducción y la parte cantada (temas Introd, A) se presenta en 6/8 cambiando a 2/4 en la parte del zapateo (tema B)

La escala usada en la estructura melódica son:



Destacándose el giro melódico:



muestra de clara pentatonía.

La nota Si natural no tiene el carácter de sensible. El final de las frases siempre se forma con la sucesión descendente mi-re-do.

De la tierra nació la p...
de la palma nació la flor...
de la flor: nació María...
de María al nacer...

Viva María...
viva al nacer...
vamos celebrando...
cuando llegó...

María, viva Jesús...
los pastores...
de alegría

Pisa de Humay

- 1 Compañeros a la pampa
con amor a trabajar
donde no manda el amito
no manda su caporal
- 2 De la gente
de la gente partiremos
partiremos la mitad
unos van a la puntalla
y otros vamos a jocular.
- 3 De la gente
de la gente partiremos
partiremos la mitad
cuando suba la partida
trabajamos sin cesar
- 4 Ay ay ay compañeros míos
hasta cuándo trabajaremos
ya llegó la Navidad
ahora sí descansaremos
- 5 De la tierra nació la palma
de la palma nació la flor
de la flor nació María
de María mi redentor
- 6 Viva María
viva mi hermandad
estamos celebrando
nuestra libertad
- 7 Viva María, viva Jesús
todos los pastores
con grande alegría

PISA DE HUMAY

A $\dot{=} 116$ (acc)

B $\dot{=} 120$

(B') $\dot{=} 126$



(pisa) 2

Handwritten musical score for the first system. It features a vocal line with lyrics "com pa ñe ros a la pau.", a piano accompaniment with "ped. simile" markings, and a guitar part with rhythmic notation. The tempo is marked $\text{♩} = 116$. The system concludes with a 3/4 time signature.

Handwritten musical score for the second system. It features a vocal line with lyrics "pa con a sur a Tra ba jar lon de no Quian da el a sui to", a piano accompaniment with "simile" markings, and a guitar part. The system concludes with a 3/4 time signature.



(pisa)

no man da su ea po vel

de la que te de la que te par ti re a

D.C.
(ver es quema)

simile

D $i=120$

par ti re mos la mi tad u nos van ta la por ta lla y o tros va mos a Joe

simile



(pisa) 4

E $\dot{=} 108$

ped simile

Vuelve a D.
(3^a estrofa)
(ver trigonoma)

F $\dot{=} 132$

simile

G $\dot{=} 120$

Ay Ay Ay compañeros



(pisa) 5

nel os has ta cuando tra se ja ce nos ya lle go la na vi dad

simile

ah o ra si des causa ve uos

Vi ra Ma ri a Vi ra na vi dad (her mand)

simile

vuelve a F (ver es que ora)

H i = 132



(pisa) 6

Handwritten musical notation on a staff. The first staff contains a melody with lyrics: "ta uos ee le brando mes tra li ber tad". Above the notes are three '+' signs. A slur covers the first two measures, and another slur covers the last two measures. The second staff contains the word "simile". Below the first two staves are two empty staves with some faint horizontal lines.

Pisa de HumayEsquema temático

Tema	Número de veces	M.M. 1:	Variantes zapateo
A	2 v.	116	---
B	2 v.	120	(a)
B'	1 v.	126	(b)
C Est. 1	1 v.	116	---
A	2 v.	116	---
B	2 v.	126	(a)
B'	1 v.	126	(b)
D Est. 2	1 v.	116	---
E	5 v.	108	(c)
D Est. 3	1 v.	120	---
F	6 v.	132	(d)
G Est. 4	1 v.	120	---
F	6 v.	132	(d)
G Est. 5	1 v.	120	---



F	6 v	132	(d)
H Est. 6	1 v.	132	---
F	6 v	132	(d)
H Est. 7	1 v.	132	---
F	6 v.	132	(d)

La Pisa de Humay

La zona del Departamento de Ica -al cual pertenece El Carmen- es productora de uva. La Pisa, es una actividad previa a la elaboración del vino. Para esta actividad también fueron utilizados los esclavos negros.

Humay, es un lugar en donde se hacía también ese trabajo.

Ese parece ser el origen del nombre de la siguiente danza.

A veces esta misma pieza es utilizada para dar inicio a la Danza de Negritos, añadiéndole en tal caso la primera estrofa de "En nombre de Dios comienzo", cantándose con la misma música de Pisa (Tema C)

En nombre de Dios comienzo

porque es bueno trabajar

en el nombre de María

sin pecado original.

Luego las siguientes estrofas se refieren al trabajo en la pampa, en el campo y no concretamente a la pisa de uva como se supondría.

En ellas se expresa:

Compañeros a la pampa

con amor a trabajar

donde no manda el amito

no manda su caporal

Aparte de expresar "el amor" al trabajo, en esta estrofa se reafirma la jerarquización: sobre el Caporal está el "Amito".

Luego siguen tres estrofas referidas al trabajo. Dos de ellas se refieren a la repartición de tareas en el campo. Una vez cantadas se representa en el baile movimientos del trabajo de segar, o "lampear".

La siguiente expresa queja: "Ay, ay, ay, compañeros míos/hasta cuando trabajaremos; para luego decir que en Navidad sí descansarán.

Por último están dos estrofas en que se vuelve al tema religioso viviendo a María y a Jesús, aunque también añaden "tamos festejando nuestra libertad".

Esto podría referirse a la abolición de la esclavitud, como también que se deba a que hayan tenido esos días de Navidad "libres". Al res-

pecto, hablando de la génesis de la Danza de Negritos de Huánuco, nos dice Javier Pulgar:

"Así, se estilaba que todos los años para la Semana del Niño, corre del 24 de diciembre a la Pascua de Reyes, levantasen la esclavitud de los negros, aunque con ciertas restricciones; por lo menos eran libres para buscar por sí solos qué comer y beber durante aquel tiempo" (Pulgar 1973:10)

Añade el autor que al no tener esos días quien les dé comida y bebida, se reunían en cuadrilla y visitaban Nacimientos, logrando con su baile ante ellos que les dieran por lo menos con qué alimentarse.

Este sería, según dicho autor, uno de los posibles orígenes de la Danza de Negritos, al menos para los pueblos de Huánuco.

Siguiendo con el comentario de la Pisa de Humay, vemos en el contenido de las letras una contradicción latente: por un lado el trabajo esclavo, por otro festejar "la libertad"; evidentemente no se referirían a la abolición sino posiblemente a que habían "levantado" la esclavitud la semana de Navidad.

Musicalmente la Pisa de Humay es una de las danzas que tiene más variedad temática. Siendo prácticamente la única, cuyas estrofas se cantan con una línea melódica diferente y con cambio de compases según indicamos a continuación:

Estrofa 1.... tema C en compás de 3/4

Estrofas 2 y 3.... tema D compás de 3/4

Estrofas 4 y 5tema G compás de 3/4

Estrofas 6 y 7tema H compás de 4/4

mientras que los temas A, E y F son en compás de $\frac{2}{4}$ y se utilizan para ir danzando representando movimientos del trabajo en el campo.

Melódicamente, el violín cuando expone el tema A, no define ninguna tonalidad, usando unas veces el mi bemol, y otras el mi natural; [⊗]

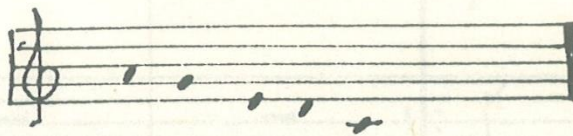
Por su parte, el coro al cantar las estrofas usan las notas de la siguiente escala:



⊗ Violín Tema solo: un Si bemol

No obstante estar presente el si natural, nunca lo encontramos definiendo una tonalidad; dada su colocación en la línea melódica no se le puede considerar como sensible.

Observamos, por otra parte el uso reiterado de una sucesión pentatónica, en la que el fa se encuentra a veces muy de paso, tal sucesión diferenciable sería:



Yugo

(sin texto)

1

A $\text{♩} = 120$

acc...

B $\text{♩} = 126$

C

...yogo 2

D $i=132$

ped. sianite

15 16

Parte D, se sigue repitiendo (55 veces en grabación) cambiando el zapateo cada vez que el caporal real con el grito de "uno", o "dos", lo indique:

"Uno" | $\dot{\bar{x}}$ $\dot{\bar{x}}$ | $\dot{\bar{x}}$ $\dot{\bar{x}}$ | etc. - ($i=132$) acc

"Dos" | $\dot{\bar{x}}^{\sim}$ $\dot{\bar{x}}^{\sim}$ | $\dot{\bar{x}}^{\sim}$ $\dot{\bar{x}}^{\sim}$ | etc

|| lll \square | - | - | - ||

Violin: a veces varía a:
 Carpas 15

Para finalizar repite 4 veces compases 15 y 16 =

Yugo

Esquema temático

Tema	Número de veces	M.M.	Variantes zapateo
A	2 v.	120	---
B	8 v	126	(a)
C	5 v.	126	(b)
D	55 v.	132	(a, b, c)
Compases 15 y 16	4 v.	132	(c)

Yugo

Esta es una de las danzas sin texto. En ella se realiza una coreografía especial en que por parejas se toman de las manos y giran sobre sí mismos sin soltarse, como se puede apreciar en las fotos (pag)

Melódicamente el violín no excede los límites de una quinta (de do a sol) Sucediendo que al igual que en otras danzas no utiliza ninguna vez la nota sensible (si) que pueda afirmar una tonalidad de manera contundente.

Rítmicamente, en compás de 2/4, destaca el uso del tresillo en forma muy equilibrada en el patrón rítmico: || $\overset{3}{\underline{\underline{\underline{x}}}} \underline{\underline{x}} \underline{\underline{x}} \underline{\underline{x}} ||$

En el zapateo, aparte del ritmo básico: $\frac{2}{4} | \overset{x}{\underline{\underline{x}}} | \overset{x}{\underline{\underline{x}}} | \overset{x}{\underline{\underline{x}}} | \overset{x}{\underline{\underline{x}}} |$

se hacen los patrones rítmicos:

|| $\overset{3}{\underline{\underline{\underline{x}}}} \underline{\underline{x}} \underline{\underline{x}} \underline{\underline{x}} ||$
|| $\overset{x}{\underline{\underline{x}}} \overset{x}{\underline{\underline{x}}} \overset{x}{\underline{\underline{x}}} \overset{x}{\underline{\underline{x}}} ||$



Primer y segundo Caporal, demostrando una figura coreográfica del "Yugo". En El Carmen, Agosto 1978. Foto: Max Braudt -

PANALIVIO

1

A $\text{p} = 126$

A'

B



Pavlovio 2

a Be ten a ven a mi re den tor a ven a mi re den tor pa na li vio na

17

li vio pan

simile

18 (a)

22

(b) ||: i 7 6 | i 7 6 | 5 5 | i 7 6 |

(c) ||: i 7 6 | i 7 6 |

(d) i 7 6 ||: 5 5 | 5 7 6 |

(e) ||: 5 5 | 5 5 |

(f) ||: i 7 6 | i 7 6 | 5 5 | i 7 6 |

(g) ||: 5 5 | i 5 |

(h) ||: 5 5 | 5 5 |

solo para el final: i) ||: 5 5 | 5 5 |

115

PanalivioEsquema temático

Tema	Número de veces	M.M. 1	Variantes zapateo
A	1 v.	126	(a)
A'	2 v.	126	(a)
B Est. 1	1 v.	126	---
C	6 v.	126	(a)
A'	3 v.	126(acc)	---
B Est. 2	1 v.	138	---
C	6 v.	138	(a,b)
A'	3 v.	138	---
B Est. 3	1 v.	138	---
C	6 v.	138	(c,d)
:			

Sigue repitiéndose igual (A',B,C) hasta terminar de cantar todas las estrofas. En la parte C, va combinando los diferentes patrones de zapateo. Solo para el final hace el patrón i (ver partitura) La velocidad que se ha estabilizado en $\dot{1}=138$, se acelera un poco para finalizar.

El Panalivio

Antes de empezar propiamente la danza de El Panalivio, se realiza un diálogo que se supone es entre el Caporal y el Amito (esclavista). Esto podría ser parte de una teatralización, pero aparte de esta pieza, no lo encontramos más en ninguna otra danza.

recitado: "Caporal mira que es tarde ya
y la gente del galpón
no salen a trabajar
No salen a trabajar
porque tú te emborrachas con ellos
y no te haces respetar

el caporal: "¡Qué rumor ni qué rumor
que salga la gente a trabajar!"

dirigiéndose a

un negrito inquieto: "Muy sabido quieres ser
y veo que quieres ofender
pero hoy día me trabajarás sin comer"

En esta letra se expresa la dominación y la represión. Por un lado la obligación y la imposición de trabajar, por otro, la actitud del caporal que ante la exigencia del amo, cuando un negrito hace algún movimiento de rebeldía, expresa: "muy sabido quieres ser"... "Sabido" es el que pretende ser más inteligente y "vivo" que otros. Exactamente el significado del nombre Panalivio, lo desconocemos. Solo sabemos que era un canto de esclavos que fue prohibido (Romero 1939) por peligroso; tanto en su música como en su contenido textual. En la letra, que se refiere en su totalidad al trabajo en la pampa (salvo la primera estrofa) se demuestra además ciertas expresiones de incomformidad como: "no es la sangre que me mata
sino que me mata el hambre"

O bien en el verso que es a veces incluido (en vez de la tercera y cuarta) que dice:

"Ya salió mi caporal
en su caballo jovero
parece un caballero
y en la pampa un bandolero"

en donde se emite un juicio crítico.

Por último de petición o rebeldía: "ya tocó las 12 mi amo,
vámonos a descansar"...

Si observamos la estructura de los versos, podemos notar que cada dos estrofas del canto se forma un cuarteto si omitimos las repeticiones:

Así de las estrofas 3 y 4 se forma: "Ya salió mi caporal
con su chicote en la mano
enseñándole a rezar
para ser buenos cristianos!"

Asimismo, las estrofas 5 y 6: "Compañeros a la pampa
con amor a trabajar
unos van para la lampa
y otros vamos a jocular"

De las estrofas 7 y 8: "Yo me corté con la hoz
ya me sale mucha sangre
no es la sangre que me mata
sino que me mata el hambre"

Por último, las estrofas 9 y 10: " Ya tocó las 12 mi amo
vámonos a descansar
que en la hacienda de mi amito
tenemos que ir a almorzar"

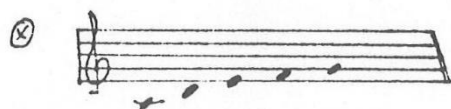
Observando estas estructuras- en que el segundo y cuarto verso riman; deducimos que la segunda estrofa al parecer está equivocada y hace falta una que rime con la primera estrofa. Por este motivo es que aparece la segunda repetida en la 5.

Melódicamente, el Panalivio está estructurado dentro del ámbito del intervalo de quinta[Ⓢ]. De do a sol, con el mi natural, similar a otras danzas.

Sin embargo rítmicamente encontramos que la línea melódica tiene un corte notorio, una sisura (compases 9,11,13 y 15) que abarcando el valor de una negra, divide el verso de la siguiente manera:

vamos a' 7 / 7 ver a Belén
a ver a' 7 / 7 mi Redentor

Aparte de ese elemento en la parte del coro, el interés de la danza radica en las variantes rítmicas del zapateo; siendo una de las de mayor riqueza en ese sentido.



Serrana Vieja

- 1 Dice que mañana, mamita
mañana se va
pero no me ha dicho, mamita
cuando volverá

- 2 Una serrana vieja, mamita
me quiso pegar
con su chicote viejo, mamita
dentro'e su corral

- 3 Amarra tu perro, cholita
que me va a morder
porque a la medianoche, cholita
tengo que volver

- 4 Río de la corriente, mamita
déjame pasar
porque mi madre enferma, mamita
me mandó llamar

- 5 Dicen que mañana, mamita
mañana se va
porque no me ha dicho, mamita
cuándo volverá

«SERRANA VIEJA»

A $\text{♩} = 108$

(*acc... >*)

B $\text{♩} = 126$



/ ...servana... 2

C $\dot{1}$ = 138

Handwritten musical score for guitar and voice. The score consists of four staves. The top staff is the vocal line with lyrics: "pe ro no au ha dicho sea mi z cuando vol ve". The second staff is the guitar melody. The third staff shows guitar chords with 'x' marks indicating fretted strings. The fourth staff shows guitar chords with 'x' marks. A double bar line is present after the fourth measure. Below the fourth staff, there is a circled '(a)' and the instruction "12 veces y D.C".

Palomita Ingrata

- 1 Ay mi palomita
volando se fue
dejando su nido
con otro se fue
- 2 Déjala que se vaya
que ya volverá
encontrará su nido
ocupado ya
- 3 Palomita ingrata
pecho de alhelí
todos tus amores
dámelos a mi
- 4 Me encontré un pastor
yo le pregunté
esa mi paloma
volando se fue
- 5 Me subí a un alto pino
por verla pasar
viendo que no pasaba
me senté a llorar

“PALOMITA INGRATA”

1

A $\text{♩} = 100$

6

12

palocavita... 2

$B_i = 104$

18

$C_i = 120$

(4 veces) D.C.

(a) 23

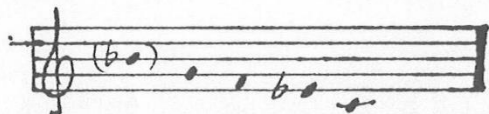
Las Serranitas: "Serrana Vieja" y "Palomita Ingrata"

Las serranitas son piezas que como su nombre lo indica, se les considera serranas, o sea andinas.

La melodía de estas canciones tiene giros melódicos identificables con una posible pentatonía.

En el ejemplo: "Serrana Vieja", el uso de las notas do, mi b, fa, sol, supone una escala que para ser pentatónica le falta el si bemol. La nota re es usada de paso en los compases 5, 11 y 13 sin que la melodía pierda su carácter.

Como no es usado en ningún momento el si natural, que nos pudiera hacer pensar en una posible tonalidad de do menor, optamos por considerar que es una escala pentatónica, pero que no se utiliza el si bemol.



En el ejemplo de Palomita Ingrata, la melodía del coro, o sea cuando se canta el texto, se está usando la misma escala anterior (compases del 13 al 19). Sin embargo la parte del violín tiene un la natural, (compases 3, 8 y 11) que le da a la melodía un carácter especial, siendo difícil una clasificación dentro de conceptos tradicionales, más aún con el contraste de la parte C, en el que suena un si natural (si fuera si bemol se hubiera completado la escala, pero no sucede así y por otra parte el uso del mi natural excluye la posibilidad de considerarlo un tono menor de do.

Los textos de estas danzas son los únicos que no se refieren a temas religiosos. Es posible que hayan sido incorporados posteriormente a la original Danza que con motivos religiosos se realizaba en un principio.

Dada que la estructura temática de las Serranitas no tiene tanta complejidad, hemos omitido el esquema, pues para su comprensión basta con observar la partitura. Nos basta señalar que se repite D.C. hasta que se hayan cantado todas las estrofas.

Zancudito

solista: Zancudito me picó
coro: salamanqueja me mordió
solista: malhaya sea aquel zancudo
coro: malhaya sea que me picó

solista: Zancudito por aquí
coro: salamanqueja por allá
solista: malhaya sea aquel zancudo
coro: malhaya sea que me picó

ZANCUDITO

1

A

1^a

2^a B

solista

12

zancadito... 2

Handwritten musical score for the first system. It features a vocal line and a piano accompaniment. The vocal line is divided into sections for 'coro' and 'solista'. The lyrics are: "cô sa la man que ja nel nor diô Zan-co. diô nel ha ya sea a. quel zan eu do nel ha ya". The piano part includes a section labeled "ped. simile".

Handwritten musical score for the second system. It continues the vocal and piano parts. The lyrics include: "al a que nel pi. cô mal ha ya". The piano part includes a section labeled "ped. idem..." and a note "(5 veces)". There are also some markings like "(a) ⊗" and "(x x x)".

Se repite 5 veces y D.C.
(ver esquema general)

⊗ Variantes de zapateo:

Handwritten musical notation for two variants of zapateo (tap dance). Variant (b) shows a sequence of notes with 'x' marks above them, and a note with a '2' above it. Variant (c) shows a similar sequence. A note says "se repite varias veces".

ZancuditoEsquema temático

Tema	Número de veces	M.M. f	Variantes zapateo
A	1	126	ritmo básico
B Est. 1	1	126	r.b.
C	5	138	(a)
A	1	126	r.b.
B Est. 1	1	126	r.b.
C	6	138(140)	(b)
A	1	132	r.b.
B Est. 2	1	138	r.b.
C	6	138	(c)
A	1	126	r.b.
B Est. 2	1	136	r.b.
C	n.v	138 (144)	(c)

n.v.= hasta que el Caporal suene en trémolo su campanilla.

Zancudito

Esta danza, nos relata el Caporal Amador Vallumbrosio, se refiere a los latigazos que el caporal daba a los esclavos. Se relaciona la picadura del zancudo con el dolor del latigazo y añadía: "cuando uno está medio flojo y no quiere trabajar, una picadura de zancudo lo hace saltar a uno..."

En el Atajo de la Pampa de Condorillo, se conocen además otras estrofas que aclararían más esa referencia a castigos recibidos en la época de la esclavitud.

"señora por vida suya
présteme ese cuarto oscuro
pa' ver si por medio de eso
no me pica ese zancudo"

El Zancudito es la única danza que tiene un canto antifonal. Su línea melódica al igual que en otras, se desarrolla en el ámbito del intervalo de quinta (de do a sol) (mi natural)

"PRIMERA DANZA" (PALMADITA) (simletra)

♩ = 108

Handwritten musical score for the first system. It consists of three staves. The top staff is a treble clef with a 2/4 time signature, containing a melody with eighth and sixteenth notes, some beamed together. The middle staff is a bass clef with rhythmic notation using '+' signs and the word 'ideam.'. The bottom staff is a bass clef with rhythmic notation using 'x' signs and the text '(pies y palmadas)'. A double bar line is present in the middle of the system.

Handwritten musical score for the second system. It consists of three staves. The top staff is a treble clef with a melody. The middle staff is a bass clef with rhythmic notation using 'x' signs. The bottom staff is a bass clef with rhythmic notation using 'e' and 'v' signs. A double bar line is present in the middle of the system.

⊕ Aquí el zapateo no es fuerte - es movimiento sobado en el piso. Probablemente el ritmo completo es:

Handwritten rhythmic notation showing a sequence of notes with arrows above them, representing a specific dance rhythm.

Otra variante: || ũ ũ | e y v̄ | ũ ũ | e y v̄ ||
(III II)

Variante del violín

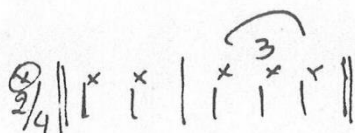
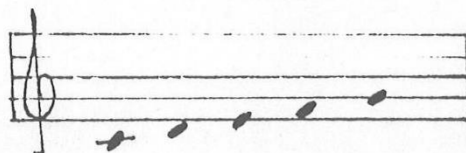
Handwritten musical score for the violin variant. It consists of a single staff with a treble clef and a melody. A circled asterisk is at the beginning. To the right, there is a handwritten note: '→ algunos veces hacia el final de la danza'.

Primera danza

Similar al Yugo, esta danza no tiene texto y en ella se desarrolla el zapateo insistiendo en pasos escobillados, y con palmadas tanto en las manos como en el cuerpo (palmadas en los muslos, pecho etc) siendo muy difícil su transcripción (por que no es claro el material sonoro).

La única parte en que se escucha con mucha claridad es el motivo [⊗] de los compases 5 y 6, que por otra parte es único en toda la Danza. Aparte de esta 'primera danza' existen segunda y tercera (quizás más) que no nos fue posible recopilar.

Las notas usadas están en el ámbito del intervalo de quinta:



Chica fé

Vamos llevando la chica fé
vamos llevando la chica fé
para la Virgen y San José
para la Virgen y San José

Vamos llevando la chica fé
vamos llevando la chica fé
para la Virgen y San José
para la Virgen y San José

"CHICA FE"

1

$\text{♩} = 112$ A B

va mos lle vando la chi ca fe va mos lle

(se repite 4 veces)

vau do la chi ca fe pa va la vir gen y san to se pa va la vir gen y san to se

Cluca fe' - 2

(violin) @

♩ = 138

sol.

3

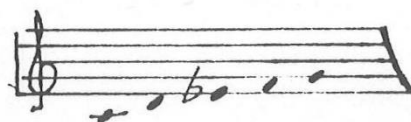
→ solo para el final

Chica fé

Al preguntarle al Caporal sobre el nombre de esta danza, se refirió a que algunos tienen "poca fé", o "Chica su fé", y que se la llevan a la Virgen y San José para que les dé más fé.

Sin embargo en la Pampa de Condorillo, la danza se llama "Chicha y Café" pudiendo ser que en el Carmen se produzca una contracción que con el tiempo hace olvidar su real significado.

Las notas usadas para formar la melodía no superan el intervalo de quinta: de do a sol, con el mi bemol:



El borrachito y la llegada del rey

1 Llega llega llega
llegamos a ver
al rey de los cielos
que acaba'e nacer

2 Soy negrito esclavo
toca tu tambor
de os las gracias
a nuestro redentor

EL BORRACHITO Y LA LLEGADA DEL REY

A $\dot{=} 100$ (acc)

B $\dot{=} 104$

(6 veces)
llega llega llega ganico a ver al rey de los cielos

C $\dot{=} 120$

ca'ba'c' uacer
pedal similar



(El borrachito ... 2

D.e.

Para terminar; (después de 3ª estrofa)

(e)
Luego repite e, muy rápido y FINALIZA -

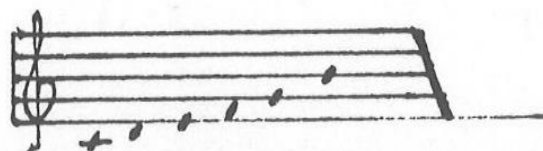
El borrachito y la llegada del reyEsquema temático

Tema	Número de veces	M.M	Variantes zapateo
A	6 v.	100	(a)
B Est. 1	2 v.	104	---
C	1 v.	120	(b)
A	4 v.	120	(a)
C	1 v.	120	(b)
B Est. 2	2 v.	116	---
C	8 v.	126	(b)
A	4 v	132	(a)
C	1 v.	132	(b)
B Est. 1	1 v,	132	---
D	4 v.	132	(c)
C	1 v.	138	(b)

El borrachito y la llegada del rey

En el Carmen, parece ser que se ha olvidado parte de la letra, pues en la Pampa de Condorillo nos recitaron un texto mucho más largo que sí aludía al borracho y el rey, cosa que aquí no se hace.

Las notas usadas en la melodía de esta danza son:



Sin embargo hay que destacar que el si natural, no tiene el carácter de sensible.

El Divino

- 1 Quién es ese que relumbra
frente del altar mayor
la cuna del niño lindo
hijo de nuestro redentor

- 2 Bendito alabado sea
sacramento del altar
y María concebida
sin pecado original

- 3 Echanos tu bendición
soberana majestad
para que siempre te amemos
y no te ofendamos más

- 4 Quién es ese que relumbra
frente del altar mayor
la cuna del niño lindo
hijo de nuestro redentor

“EL DIVINO”

A $\text{♩} = 100$

B $\text{♩} = 96$

⊗ En la repetición siguen haciendo el mismo patrón rítmico. (Solo al inicio hay 3 compases de silencio)

...El Divino 2

16

* En las repeticiones de la parte A, antes de cantar 2^a, 3^a y 4^a estrofas, hace en el zapallo la siguiente variante; cada vez que el Caporal al grito de "¡OY!", lo indica

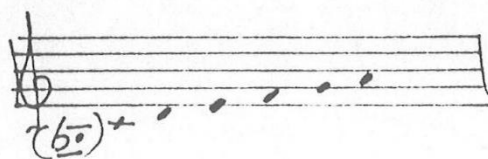
El Divino

Este tema, eminentemente religioso, tiene una línea melódica de medida muy libre, a la que hemos fijado líneas tentativas de compás. Sin embargo destaquemos el carácter casi de canto gregoriano, o de un canto modal en el que no se usan semitonos que nos permitan identificarse alguna tonalidad.

El uso del si bemol en la introducción hecha por el violín, acentúa el carácter indeterminado en cuanto a tonalidad se refiere. El uso de la campanilla en trémolo al final de cada estrofa, le imprime con mayor insistencia ese carácter eclesiástico.

La estructura temática es sencilla: A: violín con zapateo y B: para el canto de las estrofas. Repitiéndose siempre D.C, hasta terminar todas las estrofas. La velocidad se mantiene $A = \dot{=} 100$ y para B cada negra $\dot{=} 96$

Escala Usada:



Pasodoble para echar Relación

La relación es una o varias oraciones o versos, dichos ante los Nacimientos, por cada uno de los miembros del Atajo.

Esta danza es especial para realizar la "adoración al Niño".

Empieza con la introducción del violín, y la marcación del ritmo por parte de las campanas y el zapateo, se va acelerando el movimiento a la vez que los negritos van variando su patrón rítmico zapateado de los sencillo a lo complejo. La señal con la campanilla en trémolo que da el caporal y que todos imitan, es el aviso para que se empieza a echar las relaciones:

El primero que lo hace es el violinista:

"El corazón me se seca
no lo puedo explicar
en el Portal de Belén
llegar llegar Caporal

Llegar llegar Caporal
que se me acerca la hora
de adorar a vuestro niño
que ha nacido en el Portal

Que ha nacido en el Portal
con gran gusto lo celebremos
lo adoremos con belleza
y aquí todos nos postremos:

Seguidamente todos se arrodillan.

Luego el coro canta (tema C):

"Al salir el Caporal
sonando su campanilla
a saludar a nuestro Niño
por ser hijo de María"

Suena el tema A, nuevamente, igual que al principio y luego del trémolo con las campanillas recita el caporal:

"Silencio el instrumento
que voy a echar mi relación
en el Portal de Belén
con todo mi corazón.

Aquí vengo cantando y bailando
con un amor celestial
a pedirle a vuestro niño
que nos libre de todo mal

Que nos libre de todo mal
le pido con gusto contento y gozo
por ser hijo de María, José
y ser un Dios poderoso

Allá viene Magdalena
con muchísima alegría
a saludar a vuestro Niño
por ser hijo de María

Sigan voces e instrumento

Luego que el caporal ha echado su relación, el coro canta invitando al segundo caporal, al tercero, etc y a cada uno de los pastores, siempre con una estrofa en verso como la que sigue:

"A salir segundo pastor
a cantar contento y gozo
a celebrar al niño Dios
por ser todo poderoso"

El invitado a echar su relación, (luego del toque del violín, zapateo y trémolo de la campanilla) se adelanta ante el Nacimiento y recita:

"Para para mi campanilla
que violín pare su voz
para echar mi relación
dirigida al niño Dios"

Ya te veo niño lindo
llorando con tanto frío
a consolarte he venido
amoroso complacido

Gloria a Dios sonó en el cielo
apenas se oyó una voz
un angel parte veloz
a Belén tiende el vuelo

Acudan pobres pastores
con pura y sencilla ofrenda
demostrándoles la senda
brotan de la tierra flores

Para no estorbar su reposo
cara al mar o cara al viento
con el mismo firmamento
sigan voces e instrumento

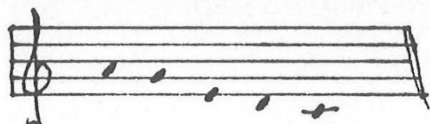
Las relaciones vienen por tradición oral, de padres a hijos, o bien pueden ser creadas por los propios negritos, por sus padres o padrinos. Cada uno tiene que decir una relación diferente. Se acostumbra que cada uno tiene "su" relación.

Sobre las relaciones habría que añadir que existían también (no logramos ninguna) oraciones o relaciones para "hacer el mal". Estas eran oraciones especiales que se decían en el momento del enfrentamiento en contrapunto con otros miembros de otros Atajos, para provocar la de-

rrota del adversario.

Cuentan que algunos Atajos, tenían "relaciones muy buenas", por las que el contendor perdía por que salía "dañado", como romperse un pie o las cuerdas del violín etc.

En la estructura musical podemos observar, que el violín hace un patrón rítmico y melódico muy utilizado a través de toda la Danza de negritos | $\overset{3}{\cup} | \cup | \cup \cup$ |; por su parte la melodía de la parte cantada (C) se desenvuelve en una escala pentatónica:



El esquema temático es muy sencillo, repitiéndose constantemente:

Parte A violín, zapateo

Parte B recitada

Parte C cantada, invitando a alguno de los miembros a echar su relación.

"PASODOBLE PARA ECHAR RELACION"

Introducción $f = 132$ A - *accelerando...*

pasodoble ... 2

(i = 144)

Handwritten musical score for the first system. It consists of four staves: Piano (top), Violin (second), Double Bass (third), and another instrument (bottom). The piano part has a treble clef and contains a series of eighth-note patterns. The violin part has a treble clef and contains a series of eighth-note patterns. The double bass part has a bass clef and contains a series of eighth-note patterns. The bottom staff has a bass clef and contains a series of eighth-note patterns. The score is marked with a tempo of $i = 144$ and includes a *trémulo* marking on the violin staff.

B

C. p = 88

*Parte Recitada
(ver textos)*

Handwritten musical score for the second system. It consists of four staves: Piano (top), Violin (second), Double Bass (third), and another instrument (bottom). The piano part has a treble clef and contains a series of eighth-note patterns. The violin part has a treble clef and contains a series of eighth-note patterns. The double bass part has a bass clef and contains a series of eighth-note patterns. The bottom staff has a bass clef and contains a series of eighth-note patterns. The score is marked with a tempo of $C. p = 88$ and includes a *Parte Recitada (ver textos)* marking on the piano staff.



Handwritten musical score for measures 29-30. The score consists of four staves. The top staff is a treble clef with a melody. The second staff is a treble clef with a slash and a repeat sign. The third staff is an alto clef with a slash and a repeat sign. The bottom staff is a bass clef with a slash and a repeat sign. Measure 29 contains a triplet of eighth notes. Measure 30 contains a quarter note followed by a half note in parentheses.

30

Handwritten musical score for measures 31-32. The score consists of four staves. The top staff is a treble clef with a melody. The second staff is a treble clef with a slash and a repeat sign. The third staff is an alto clef with a slash and a repeat sign. The bottom staff is a bass clef with a slash and a repeat sign. A double bar line is present after measure 31. Below the staves, the text reads: *Se repite desde A (ver esquema general)*. The number 32 is written below the staves.

32

Hoy cantemos y bailemos

1 Hoy cantemos, hoy bailemos
con gran gusto y alegría
hoy cantemos, hoy bailemos
con gran gusto y alegría

Porque el día en que ha nacido
es el hijo de María
porque el día en que ha nacido
es el hijo de María

2 Niño'e barro, niño en tierra
nos vamos a celebrar
niño'e barro, niño en tierra
nos vamos a celebrar

Al niño de los pastores
colocado en el altar
al niño de los pastores
colocado en el altar

3 Niñito lo que te pido
con todo mi corazón
niñito lo que te pido
con todo mi corazón

Que a todos los que te adoro
échales tu bendición
que a todos los que te adoro
échales tu bendición

4 Echales tu bendición
soberana majestad
echales tu bendición
soberana majestad

Para que sea feliz en la noche
de pascua de Navidad
para que sea feliz en la noche
de pascua de navidad

"HOY CANTEMOS Y BAILEMOS"

1

A

(1) Solo en el inicio las campanas entran en el compás 4. En las repeticiones tocan desde el 1er compás - Igual el zapateo

(2) La primera vez, no repite -

Hoy cantemos... 2

B

Coro
Hoy can- te o-mos hoy bai-te o-mos con gran gusto y a-le-gri-a por que el di-a en que ha-na-ci-do

violin
ped. simile

comp.
x

zap.
x

igual que coro
ped. simile-

C

es el hi-jo de Ma-rí-a

simile

(3) Por necesidad de la letra en Estrofa 4 - Compás : 18 y 19 :

Hoy cantemos 3

Para el final:

D.e.
y FIN

⊗ Después de cantar todas las estrofas.

Hoy cantemos y bailemos

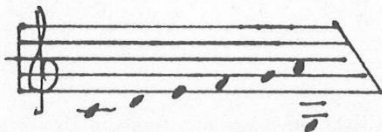
Tema	Número de veces	M.M. $\dot{v} = (v)$	Variantes zapateo
A	1 v.	96	ritmo básico
B Est. 1	1 v.	96	r.b.
C	1 v.	116	(a)
A	1 v.	100	r.b.
B Est. 2	1 v.	100	r.b.
C	1 v.	116	(a)
A	1 v.	104	r.b.
B Est. 3	1 v.	108	r.b.
C	1 v.	120	(a)
A	1 v.	112	r.b.
B Est. 4	1 v.	112	r.b.
C	1 v.	126	(a)

Hoy cantemos y bailemos

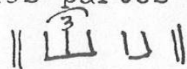
Los textos de esta danza, posiblemente pertenecen originalmente a villancicos españoles. Al igual que en los versos de otras danzas en ésta se forman cuartetos en los que riman el segundo y cuarto.

"Hoy cantemos, hoy bailemos
 con gran gusto y alegría
 por que el día en que ha nacido
 el el hijo de María"

La línea melódica se desenvuelve en el intervalo de ~~quinta~~ ^{sexta} (de do a ~~sol~~ ^{la}, repitiendo a veces el sol una octava baja, o sea que las notas usadas son:



En las partes A y B, por la repetición continua del patrón rítmico:



; podría haberse determinado la medida de compás como lo hicimos, o sea 2/4, indicando las tres corchas como tresillo; o también pudo ser 6/8 e indicar las otras dos corcheas como dosillo. Sin embargo preferimos la indicación 2/4, por que en la parte C, de la danza se define claramente así.

En el esquema podemos apreciar cómo va progresivamente acelerando el movimiento en toda la pieza, elemento éste que le da un interés que desaparecería si no fuera así.

Contradanza

- 1 Marchemos pastor
· vamos a Belén
que ha nacido el Niño
para vuestro bien

- 2 Reyes y pastores
vienen a adorar
al rey de los cielos
que ha nacido ya

- 3 Y los pajarillos:
qué alegres están
que forman un coro
coro celestial

- 4 Gracias demo(s) al cura
gracias al señor
al señor vicario
que nos bautizó

- 5 Viva el señor cura
viva la matriz
y los habitantes
que habitan aquí

- 6 A Belén llegamos
con grande alegría
anunció una estrella
la virgen María

CONTRADANZA

$\text{♩} = 116$
Introducción

Musical score for the introduction of the Contradanza. It features a treble clef, a 2/4 time signature, and a key signature of one flat. The score includes a melody with triplet markings, a bass line with chords, and a guitar accompaniment with specific strumming patterns. The guitar part includes a circled '1' and a circled '3'.

$A \text{ } \text{♩} = 120$

Musical score for the main section of the Contradanza. It features a treble clef, a 2/4 time signature, and a key signature of one flat. The score includes a melody with a circled '2' marking, a bass line with chords, and a guitar accompaniment with specific strumming patterns. The guitar part includes a circled 'a' and a circled '12'.

Compás 11: a veces varía a: 161



erro

rit

Count

20p

pedal simile...

Mar-che-mos pas-tor

B₁ = 120

18

va-mos a Be-lén

que ha na ci-dad Ni-ño pa-ra nves-tro Bien

pedal simile

Repite des- (2) de A

Contradanza

Tema	Número de veces	M.M.	Variantes zapateo
Introd.	1 v.	116	---
A	3 v.	120	(a)
B Est. 1	1 v.	120	---
A	4 v.	120 (138)	(a)
B Est. 2	1 v.	126	---
A	5 v.	138 (144)	(a)
B Est. 3	1 v.	126	---
A	6 v.	138 (144)	(a)
B Est. 4	1 v.	126 (132)	----
A	4 v.	138 (144)	(a)
B Est. 5	1 v.	132	---
A	4 v.	144	(a)
B Est. 6	1 v.	132	---
A	n. v.	144	(a)

(n.v.- hasta que el caporal da por terminada la danza)

Arrollamiento

caporal, hablando: Vamos formando una hamaca
donde vamos a adorar
cantemos en alta voz
en el dichoso portal

todos, hablando: Venid pastorcillo
venid a adorar
al rey de los cielos
que ha nacido ya

(Cantado):

Vamos pastorcillo
vamos a sacar
al niño lindo
aquí en el altar

Vamos pastorcillo
vamos a entregar
al niño lindo
aquí en el altar

Señora santa Ana
porque llora el niño
por una manzana
que se la ha perdido

Recibe María
ya a mi redentor
porque en sus brazos tiene
a vuestro señor

Dile que no lllore
yo le daré dos
una para el niño
y otra para vos

A tus pies postrados
todos nos rendimos
para que nos bendiga
la virgen María

Un angel le mece
meciéndole está
porque su niño
no quiere callar

"ARROLLAMIENTO"

1

$\text{♩} = 92$

va mos pastor ci - i llo va uis a do va

gliss.
ped.
id

4

ped.
idem.

simite...

⊛ Todas las estrofas se cantan con esa melodía (Compases 1 al 4) salvo en la primera estrofa que es:

Arrollant... 2

⊗ *En la primera estrofa hace:*

Pastorcillo

estribillo: Venid pastorcillo
venid a adorar
al rey de los cielos
que ha nacido ya

- 1 Postrado y rendido
estamos a tus pies
la bendición quiero
que tú nos la des

estribillo: venid pastorcillo...

- 2 La noche fue día
y un ángel bajó
anunciando al mundo
que Cristo nació

estribillo: venid pastorcillo...

- 3 Daremos las gracias
por haber llegado
a gozar la pascua
del año pasado

estribillo: venid pastorcillo...

- 4 Un blanco cordero
principió a balar
quien de las estrellas
se puso a brillar

estribillo: venid pastorcillo...

♩ Un angel responde
y al mismo compás
gloria sea en las alturas
y en la tierra paz

estribillo: venid pastorcillo

PASTORCILLO

$\text{♩} = 100$ A

PASTORCILLO

$\text{♩} = 100$ A

pastorcillo... 2

ei llo be naid a do rav (o) al rey de los eie los g'ha

ed. simile

15 18

na a do ya (o) + +

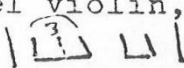
D.C.

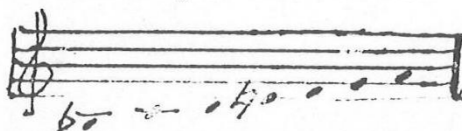
20

Ⓢ Por requerimientos de la letra se agrega esa nota en los compases 15 y 20

Contradanza, Pastorcillo y Arrollamiento.

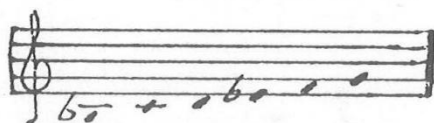
Tres danzas que hemos agrupado, por su temática textual similar-perteneciente posiblemente a la práctica religiosa española -

En la Contradanza, se observa que la parte rítmica del violín, repite el patrón que ya se ha visto para otras danzas:  Melódicamente, en la introducción y en la parte A se usan las notas de do a sol y el si bemol. Por la acentuación del do al final de las frases (compases 8 y 16) se percibe una posible tonalidad de do, pero el uso del Si bemol desvirtúa tal percepción; presentándose en esta danza - de la misma manera que en otras- una ambigüedad tonal. Las notas usadas son:



El Arrollamiento, es un tema en el que se observa antes de empezar propiamente a bailar, una invitación del Caporal a todos los negritos a formar una hamaca donde va a adorar al Niño.

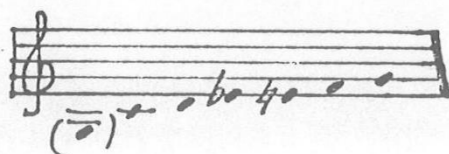
La danza consiste entonces, en arrullar al Niño. Para esto, los negritos entrecruzan sus chicotes formando una especie de cuna, (hamaca). Sucede en esta danza, lo que observábamos en la anterior, respecto a la escala usada: es similar a la de la contradanza pero con el mi bemol.



En el arrullamiento es donde se acentúa mucho el arrastre de las notas, quizás en una representación sonora del movimiento de mecer. Observamos además en este tema, que hay un permanente diálogo entre el coro y el violín, que se puede apreciar en la partitura.

Pastorcillo, es la única danza, cuyo texto tiene un estribillo que se repite constantemente después de cada estrofa.

Las notas usadas son:



Despedida a la Virgen del Carmen

1 Adios Virgen soberana
 adios Virgen soberana
 echanos tu bendición
 echanos tu bendición
 tri la la lá, la lá la lá la
 tri la la lá, la lá la lá la

2 Me despido de esta casa
 me despido de esta casa
 con mucho agradecimiento
 con mucho agradecimiento
 tri la la lá, la lá la lá la
 tri la la lá, la lá la lá la

3 Vamonos compañeritos
 vamonos compañeritos
 vámonos que vengan otros
 vámonos que vengan otros
 tri la la lá, la lá la lá la
 tri la la lá, la lá la lá la

4 Que les hagan el cariño
 que les hagan el cariño
 que nos han hecho a nosotros
 que nos han hecho a nosotros
 tri la la lá, la lá la lá la
 tri la la lá, la lá la lá la

5 Adios Virgen soberana
 adios Virgen soberana
 echanos tu bendición
 echanos tu bendición
 tri la la lá, la lá la lá la
 tri la la lá, la lá la lá la

6 Ya con esta me despido
 ya con esta me despido
 hasta el año venidero
 hasta el año venidero
 tri la la lá, la lá la lá la
 tri la la lá, la lá la lá la

"DESPEDIDA A LA VIRGEN DE CARMEN."

A $\text{♩} = 120$

Handwritten musical score for section A. It consists of five staves. The top staff is a grand staff with a treble clef and a key signature of two flats (B-flat and E-flat). The second staff contains a melody with eighth and quarter notes. The third staff contains a piano accompaniment with chords and eighth notes, marked *ritardando*. The bottom two staves are bass staves with a 2/4 time signature, showing a simple bass line with quarter notes.

B

C

Handwritten musical score for sections B and C. Section B is marked with a repeat sign and "(4 veces)". Section C includes the lyrics "A Dios Virgen So-be-ra-na". The score continues with five staves, including a grand staff and two bass staves, similar to section A.

Despedida V. del C. 2

Handwritten musical score for the first system. The top staff is a vocal line in G major with lyrics: "a dios Virgen so se sa na echa nos fu ben di cion echa nos fu ben di cion". The lyrics are written below the notes. The bottom three staves are piano accompaniment, each containing a double bar line with a slash through it, indicating that the accompaniment is not fully written out for this system.

Handwritten musical score for the second system. The top staff has a tempo change to $\text{D } \text{♩} = 132$ (acc 138) and the instruction "(varias veces)". The lyrics "a dios Virgen so se sa na echa nos fu ben di cion echa nos fu ben di cion" are repeated. The bottom three staves are piano accompaniment. The first four measures have double bar lines with slashes. The fifth measure has a repeat sign. The sixth measure has a double bar line with a slash. Below the piano part, there is a section labeled "(a)" with notes marked with 'x' and the instruction "Repite desde B".

Despedida de la Virgen del Carmen

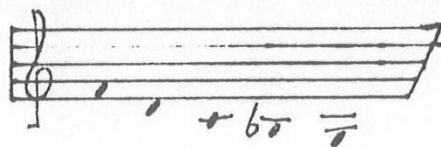
En los textos de esta danza, se observa al igual que el Fanalivio en el que cada dos estrofas se forma un cuarteto. Así se cumple con la tercera y cuarta estrofas de esta Despedida:

Vamonos compañeritos
 vámonos que vengan otros
 que les hagan el cariño
 que nos han hecho a nosotros.

Pero en la letra recopilada, solamente se encuentran ésas estrofas, con las que pueden formarse el cuarteto, las otras podrían estar incompletas, en todo caso no tenemos certeza de que así sea.

Pese a que, como sabemos, la Danza de Negritos festeja el nacimiento de Jesús, recordemos que la Virgen del Carmen es la patrona de El Carmen, y que en un momento en los días de la Pascua, realizan la Danza en su honor, por eso existe esta danza de despedida.

Melódicamente usa la escala pentatónica:



Solamente en la parte del zapateo, el violín usa muy pasajeramente las notas: sol, la si.

(omitimos hacer el esquema, porque se repite siempre igual desde B, hasta terminar todas las letras. El zapateo siempre es el mismo, acelerando un poco al final.)

Acción de gracias

(despedida)

Max que bien has quedao
Max que bien has quedao
colita rica nos has regalao
tri la la lá la la lá (bis)
tra la la lá, la la lá, la la lá

Elena que bien ha quedao
Elena qué bien ha quedao
chichita rica nos ha regalao
tri la la lá, la la lá (bis)
tra la la lá, la la lá, la la lá



DESPELIDA (Acción de gracias)

1

A $\text{♩} = 92$ (acc 96)

Musical score for section A, measures 1-6. It features a vocal line in G major (one sharp) and 4/4 time. The piano accompaniment includes a right hand with eighth-note patterns and a left hand with chords and a 'simile' instruction. The bass line consists of a steady eighth-note pulse.

B $\text{♩} = 96$ (acc 100)

Musical score for section B, measures 7-12. It includes a vocal line with lyrics: "Mas que bien her que dao" and "Mas que bien her que dao co li tu ni ca nos her que". The piano accompaniment features a 'ped simile' instruction and a bass line with a change in rhythmic pattern from eighth notes to a dotted quarter note.

12

*) Compás 8: en 2^a estrofa el motivo rítmico $\text{||} \text{H}$ es cambiado por: $\text{||} \text{H}$



Despedida (acción de g.) 2

Handwritten musical score for the first system, measures 1-5. The score includes a vocal line with lyrics: "lao", "la la la la la la", "tra la la la la la", "la tra la la", and "la la la la la la". There are also piano accompaniment staves with rhythmic markings.

18

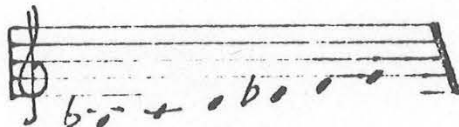
Handwritten musical score for the second system, measures 6-13. It includes a tempo marking "C♩ = 108" and a "D.C." marking at the end. The score features piano accompaniment with triplets and rhythmic patterns.

⊗ Compás: 14 - : | LH LH | se cambia en segunda estrofa por:
 | LH LH |

Acción de Gracias o Despedida

Con esta canción se despiden del lugar en donde han estado danzando agradeciendo a las personas, dueñas del nacimiento, quienes les han brindado comida y bebida; acomodando en el texto el nombre de la persona a quien se refieren.

Melódicamente, esta canción presenta la escala:



El si bemol, aunque es usado una sola vez en la pieza, representa la cumbre melódica y su importancia es tal, que la hemos considerado dentro de la escala, por ese motivo.

Reflexiones sobre la estructura textual y musical de la Danza de Negritos de El Carmen.

Sobre los textos:

Según lo que hemos visto en la descripción de la Danza de Negritos, por el contenido de los textos podemos agrupar las danzas de la siguiente manera:

Religiosas: que constituyen la mayoría de ellas:

En nombre de Dios comienzo	(versos octosílabos)
El Divino	(" ")
Hoy cantemos y bailemos	(" ")
Despedida de la Virgen del Carmen	(")
Contradanza	(versos hexasílabos)
Acción de Gracias	(" ")
Arrollamiento	(" ")
Pastorcillo	(" ")
El borrachito y la llegada...	(" ")
Agradecimiento	(versos heptasílabos)
Chica fé	(versos endecasílabos)

Todas las estrofas de estos temas son cuartetos, en los que riman el segundo y cuarto versos.

Del Trabajo: las que aluden, ya sea en la coreografía o en los textos al trabajo en el campo:

Yugo	(sin letra)
Panalivio	(versos octosílabos)
Pisa de Humay	(" ")
Zancudito	(" ") (la única que tiene estructura antifonal en su interpretación)

De otros temas: Aquí, encontramos temas preferentemente de relación de parejas, como en las Serranitas:

Palomita Ingrata	(versos hexasílabos)
Serrana vieja	(" ")

(en esta última, se interpreta la palabra "mamita" al final del primer y tercer verso, como una muletilla)

Sobre lo musical

1. La estructuración melódica.

La música de la Danza de Negritos, llama a reflexionar primeramente sobre la estructura de las escalas, que como ya hemos visto no parecen corresponder al sistema diatónico occidental.

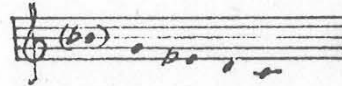
Escalas Pentatónicas. Las danzas llamadas "Serranitas", de las cuales tenemos dos ejemplos, pueden considerarse estructuradas sobre escalas pentatónicas.

Aunque "Serrana vieja", usa en realidad una tetrafonía, el orden de los sonidos en la melodía hace suponer el quinto sonido no utilizado en su construcción, el si bemol:



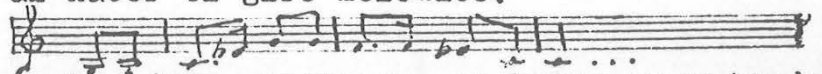
Por otra parte la presencia del re, como una nota pasajera, en realidad es una bordadura, no hace perder el carácter de la pieza, por lo tanto se puede considerar pentatónica.

"Palomita ingrata", otra serranita, cuya parte cantada es eminentemente pentatónica: usando los sonidos al igual que la anterior.

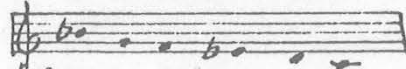


Sin embargo en esta serranita, encontramos la parte del violín para el zapateo, que usa el si natural, y el mi natural, al parecer como una parte añadida a la pieza.

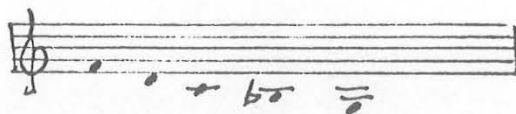
Destacaremos en Palomita Ingrata, la afirmación de la nota principal de la escala, en el do, al hacer el giro melódico:



"Arrollamiento", Si bien en las dos anteriores, no hemos encontrado la escala completa, en el Arrollamiento encontramos la escala completa:



aunque el uso esporádico del re, nos podría llevar a pensar en una posible hexafonía, pero la acentuación de la pentafonía es evidente. Despedida de la Virgen del Carmen, es un tema completamente pentatónico:



Ya en 1975, el investigador Francisco Iriarte, en un artículo en el diario La Crónica, basándose en el análisis musical realizado por el músico Jorge Betancourt, hacía notar la influencia indígena en la música de la Danza de Negritos; las danzas citadas con estructura pentatónica así lo demostrarían. Pero la pentatonía encontrada en otra danza: "Pasodoble para echar Relación", así como la estructuración de las melodías sobre otras escalas, nos llevan a hacer algunas consideraciones más.

Pentafonía eclesiástica. Escalas Modales.


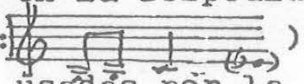
En el "Pasodoble ...", encontramos una melodía íntegramente hecha sobre cinco sonidos, que podrían ser de una escala pentatónica, sin embargo la disposición de ellos nos hace plantear una posible pentafonía eclesiástica, que dado el carácter de la danza no sería extraño encontrar.

Porque como podemos ver en Salazar:

"En los cantos eclesiásticos a los que parece adjudicar mayor antigüedad, se encuentran motivos (...) propios de las gamas pentafónicas anhemitónicas, o sea sin semitonos" (Salazar 1950:122)

El final de las frases sobre la nota fundamental:



que se encuentra en todas las piezas, sean pentatónicas o no, sin usar nunca una nota que actúe claramente como sensible, o la quinta (para el caso de do:sol) en las escalas pentatónicas como recurso afirmativo de la fundamental (como sería por ejemplo:  (tal como lo encontramos en la Despedida de la Virgen del Carmen: ) nos lleva a pensar en un tipo de escalas modales, usadas por la Iglesia para difundir el culto católico.

Concluyendo que pese a ser pentafónica la escala usada, como en el caso del "Pasodoble..." o de la parte cantada de "El Divino", la fuente de su pentafonía puede ser la práctica eclesiástica, más que la indígena.

Sin embargo quedaría por investigar, la relación que las pentafonías africanas pueden tener con las aquí mencionadas.

La escala en el Pasodoble es:



su disposición en la melodía es:

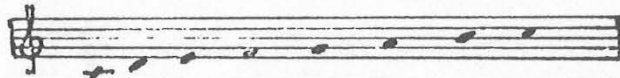


De ser una pentatonía indígena, se notaría como nota fundamental o principal el LA, remarcado con el uso del mi, tal nota; mientras que aquí, no se le da ese apoyo e importancia al la, sino a la nota DO, que como dice Dufourcq:

"cada uno de estos tonos (los gregorianos) se caracterizaba por la nota final hacia la cual tendía el modo" (Dufourcq 1963:23)

Por lo tanto la pentafonía que se encuentra en el Pasodoble, puede ser basada en el sistema modal eclesiástico.

Esta suposición la vemos más confirmada al observar el uso de la escala:



pero no como tonalidad de Do mayor, sino usada dentro de ciertas características del sistema modal.

Dicha escala, corresponde al modo Lidio, en la nomenclatura griega; y al modo auténtico: Jónico según la nomenclatura eclesiástica. (ver Guardia, de la 1954:42)

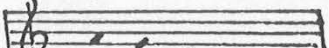
Tal escala se usó según el mismo autor, en su forma modal, hasta que en el siglo XVI queda teóricamente definido. (Guardia 1954:69) Siendo la nota principal la primera, llamada la "final" (por su uso al final) le sigue en importancia la quinta- o sea el sol-.

Esto se puede apreciar tanto en la melodía del Pasodoble (pese a usar cinco sonidos) como podemos verla también en la Pisa de Humay.

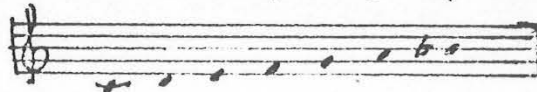
En ésta, se usa el modo jónico señalado, y se aprecia fácilmente: -la nota do como fundamental, en el que terminan todas las frases (es la nota "final" o "Finalis")

-la quinta, sol, que le sigue en importancia (ver Guardia po.cit) es la última nota de todos los motivos melódicos señalados en la partitura con ligaduras:

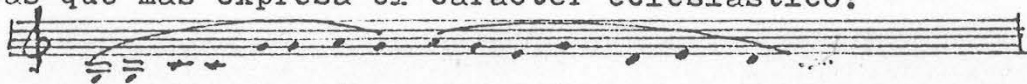


En la danza El Divino, también hay un uso marcado de la pentafo-
nía  sobre todo en las voces.

pero se usa también los sonidos sibemol, re y fa, de tal manera que
la escala completa es:



El Divino, en su melodía, por la disposición de las notas, es una
de las que más expresa el carácter eclesiástico:



Pero en la introducción, el violín usa el sibemol. Esto se puede
ver explicado porque:

:"el canto gregoriano es esencialmente diatónico
es decir que ha rechazado toda alteración, (sal-
vo el si, frecuentemente disminuído en un semi-
tono:si bemol)e incluso nuestra "sensible" ac-
tual (Dufourcq 1963:22)


El si natural, era evitado para no producir el tritono (fa-si)
considerado el "diablo en la música" (ver Guardia, de la 1954)
Tanto en la Contradanza, como en el Divino, encontramos el uso del
si bemol cuando se va a hacer si b- re-fa; para que no se encuentre
tan cercanamente en la melodía el si-fa. Lo mismo se encuentra en la
parte del violín de la Pisa de Humay. Esto es más lógico aún, cuando
vemos que sí se usa el si natural cuando se va a realizar un giro me-
lódico que no lleva el fa, por ejemplo cuando se hace: si-re-sol
en la parte cantada de la Pisa de Humay (parte C)

Entre todas las piezas, donde se encuentra un asomo a la tonalidad
mayor de Do, es en El Borrachito y la llegada del Rey y En Nombre de
Dios comienzo, cuya escala corresponde a:



en que el sí se encuentra en la sucesión si-re-fa y luego sigue:mi, re
do para finalizar la frase:

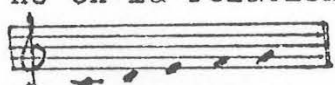



o:  (en nombre de Dios...)

Es posible que la versión original haya tenido en vez de si natural el sib; quizás debido a la práctica musical no-eclésiástica por parte de los miembros del Atajo de Negritos, en que se escucha y canta melodías en el sistema tonal occidental.

Y ya es un cambio bastante radical, el tener cotidianamente una práctica (auditiva por lo menos) dentro del sistema tonal, y entonar para Navidad a la manera modal.

Quedan por último comentar dos tipos de escalas de cinco sonidos pero no en la relación que guardan las escalas pentatónicas.

Son  y 

En estos dos tipos de escalas, encontramos las melodías de:
(con mi natural) :

El ataque
Pajarillo
Tamboreada
Panalivio
Zancudito
Primera Danza
Hoy cantemos y bailemos * (seis)

(con mi bemol):

Chica fé y
Pastorcillo * *sub/mi4*

Sigue sin existir en ellas, el uso de una nota sensible. Afirmando siempre los finales: mi-re-do.

Sobre las notas pedales, aparte de encontrar una explicación lógica del uso de esas constantes notas pedales, que sería el dar mayor fuerza, al cuerpo sonoro, es posible pensar también en un tipo de acompañamiento a los inicios de la polifonía, que consistió en notas pedales (al inicio solo una), ya sea a la distancia de octava o de quinta. Obsérvese, que en la Danza de Negritos, a modo de "organum" (ver Guardia, de la 1963:84-85) se ejecuta una melodía en la parte superior, acompañada siempre por notas bordones en quintas.



Sobre los patrones rítmicos

En este aspecto podemos observar un punto muy importante:

En todas las danzas que componen La Danza de Negritos, hay el zapateo estructurado sobre el compás de 2/4 básicamente.

Salvo el patrón: $\text{||: } \underline{\underline{\text{U}}} \text{ U ||}$

todos los demás son: formando motivos como los siguientes:

$\frac{2}{4}$ a) $\text{||: } \underline{\underline{\text{U}}} \text{ } \underline{\underline{\text{U}}} \text{ } | \text{ } \underline{\underline{\text{U}}} \text{ } \underline{\underline{\text{U}}} \text{ } ||$ $\text{||: } \underline{\underline{\text{U}}} \text{ } \underline{\underline{\text{U}}} \text{ } | \text{ } \underline{\underline{\text{U}}} \text{ } \underline{\underline{\text{U}}} \text{ } ||$
 $\frac{2}{4}$ c) $\text{||: } \underline{\underline{\text{U}}} \text{ } \underline{\underline{\text{U}}} \text{ } ||$ $\text{||: } \underline{\underline{\text{U}}} \text{ } \underline{\underline{\text{U}}} \text{ } | \text{ } \underline{\underline{\text{U}}} \text{ } \underline{\underline{\text{U}}} \text{ } ||$ $\text{||: } \underline{\underline{\text{U}}} \text{ } \underline{\underline{\text{U}}} \text{ } | \text{ } \underline{\underline{\text{U}}} \text{ } \underline{\underline{\text{U}}} \text{ } ||$

para citar algunos. Pero lo que queremos señalar que en el Contrapunto de Zapateo, se hacen los motivos basados más en el 6/8, o usando mucho también el $\underline{\underline{\text{U}}} \text{ } \underline{\underline{\text{U}}}$

Como ejemplo, algunos patrones del contrapunto de zapateo:

$\frac{6}{8}$ a) $\text{||: } \underline{\underline{\text{U}}} \text{ } \underline{\underline{\text{U}}} \text{ } ||$ $\text{||: } \underline{\underline{\text{U}}} \text{ } \underline{\underline{\text{U}}} \text{ } | \text{ } \underline{\underline{\text{U}}} \text{ } \underline{\underline{\text{U}}} \text{ } ||$ $\text{||: } \underline{\underline{\text{U}}} \text{ } \underline{\underline{\text{U}}} \text{ } | \text{ } \underline{\underline{\text{U}}} \text{ } \underline{\underline{\text{U}}} \text{ } ||$
 c) $\text{||: } \underline{\underline{\text{U}}} \text{ } \underline{\underline{\text{U}}} \text{ } ||$ $\text{||: } \underline{\underline{\text{U}}} \text{ } \underline{\underline{\text{U}}} \text{ } | \text{ } \underline{\underline{\text{U}}} \text{ } \underline{\underline{\text{U}}} \text{ } ||$ $\text{||: } \underline{\underline{\text{U}}} \text{ } \underline{\underline{\text{U}}} \text{ } | \text{ } \underline{\underline{\text{U}}} \text{ } \underline{\underline{\text{U}}} \text{ } ||$

Haciéndonos pensar esto, que es en la rítmica del Contrapunto de Zapateo -momento en que se improvisa- en el que los miembros del Atajo vuelcan su creatividad con mayor espontaneidad (recordemos que todos los pasos de las danzas están estrictamente programados) incorporando, al parecer, en el contrapunto, ritmos que se vinculan más con la música criolla popular.

inclusive, no es difícil observar cómo en la percusión que se usa en esa música, el Cajón, se toca con una rítmica muy similar al zapateo utilizando primordialmente el 6/8 -

Por todo lo expuesto, podemos concluir, que la Danza de Negritos es una manifestación que en su inicio fue impuesta por la Iglesia. Por eso es que tanto la cantidad de textos religiosos, como todas las demás referencias en cuanto a organización y significación, nos hacen ver su procedencia religiosa.

Ahora bien, con el tiempo y las condiciones materiales y sociales, la práctica, que al parecer se impuso en muchos lugares del país, se ve influenciada, como podemos ver en las melodías con influencia indígena, como también por los textos sobre el trabajo esclavo-que a nuestro parecer deben haber sido incluidos después al original eclesiástico y la rítmica del zapateo principalmente en el Contrapunto.

Es posible que de la Danza de Negritos, se desprendiera el zapateo criollo, pero también puede haber ocurrido al revés, osea que el contrapunto haya sido añadido a la Danza, para así poder dar rienda suelta a la creatividad, e improvisación.

Así como en El Carmen, encontramos contenidos aparte del religioso, (en las alusiones al trabajo, al amor de pareja etc) así, en otros lugares se ha ido transformando la manifestación que en un inicio era dedicada al culto religioso primordialmente.

Sirvan pues, los datos expuestos, para un estudio comparativo que nos lleve a conclusiones generales, de las Danzas de Negritos del Perú, en un futuro trabajo.

Aproximación Analítica

La manifestación descrita podemos analizarla desde dos perspectivas: como documento histórico y como producto social actual.

Como documento histórico, ya hemos visto en el somero comentario realizado, la serie de aspectos y datos que nos puede proporcionar como documento de esa naturaleza.

Se hace necesario un estudio minucioso, tanto de otros documentos históricos como el estudio de la misma Danza en otros lugares del Perú, para poder llegar a conclusiones valederas.

Sabemos que una manifestación cultural se va transformando de acuerdo a las condiciones sociales y materiales, sin embargo analizado en conjunto con otros documentos históricos, se puede llegar a conclusiones importantes.

Como producto social actual, podemos reflexionar sobre el tipo de necesidades que está satisfaciendo.

Entre éstas podemos distinguir que en la Danza de Negritos se cubre necesidades de tipo estético, así como de establecimiento de lazos sociales y por último de afirmación ideológica dentro de la religión.

1. En la Danza, existe una manifestación abierta de contenido estético. Tanto la música, como la Danza misma, el vestuario etc todo está realizado tratando de que sea "bonito". En esto hicieron mucho hincapié los informantes; es evidente que en ella se satisface un placer estético.

El mismo hecho de que algunos miembros participen "por gusto" es demostración de que está cubriendo una necesidad estética.

Otra demostración es el Contrapunto a nivel de baile o música mejor ejecutada.

En el Contrapunto de zapateo, no existe ya el compromiso de la Promesa". Simplemente lo realizan como una demostración de dominio sobre la materia, sea en la interpretación musical o de dominio corporal,-

El ser humano se objetiva así apropiándose de la naturaleza, transformándola haciéndola su objeto. Despliega así sus fuerzas esenciales

sus capacidades de creación.(ver Marx 1972, 1974)

La Danza cumple así una función práctica no-utilitaria (en el sentido práctico de utilidad material) para cumplir una función útil en otro sentido, o sea satisfaciendo una necesidad espiritual, exclusivamente humana, alejada de la inmediatez natural.

Tomando a Sánchez Vaásquez:

"La asimilación estética de la realidad alcanza su plenitud en el arte como trabajo humano superior que tiende a satisfacer la necesidad interna del artista de objetivarse, de expresarse, de desplegar sus fuerzas esenciales en un objeto concreto-sensible. Al liberarse de la utilidad material, estrecha, de los productos del trabajo, el arte eleva a un nivel superior la objetivación y afirmación del ser humano que, en el marco de la utilidad material, se da en forma limitada en dichos productos" (Sánchez 1974:102)

2. Señalábamos, que aparte de la necesidad estética, con la Danza de Negritos se satisfacen necesidades de tipo social, estableciendo lazos entre los miembros del Atajo, como entre los familiares de los mismos. Ya hemos visto que se establecen lazos de padrino, compadrazgo que duran toda la vida.

Asimismo, la identificación y solidaridad entre todos los participantes, ya sea miembros activos, familiares o gente del pueblo que participa dando apoyo moral o económico.

Es de suma importancia considerar también la manera de producir esta Danza, que es eminentemente colectiva en todo su proceso.

Siguiendo con las ideas expresadas en la primera parte y estando de acuerdo con García Canclini (1977) que un arte realmente popular debe asumir el control de la producción, distribución y consumo, pensamos que en este aspecto la Danza de Negritos es una manifestación popular (en el sentido anteriormente señalado)

3. Sin embargo, encontramos un tercer aspecto: el ideológico, en el que existen elementos antipopulares, porque básicamente la Danza sirve para hacer creer que por medio de ella y del cumplimiento de la Promesa, se van a satisfacer necesidades materiales como de salud y bienestar general.

Una vez más, la religión engendra y mantiene la pasividad en la gente, de tal modo que no se aspira a un cambio total de las condiciones de explotación en las que se vive actualmente. Siendo por ende, una manifestación que colabora con el mantenimiento del statu quo.

Concretamente, en vez de dirigir sus energías hacia una organización para luchar por mejores condiciones de vida, se tiene la creencia de que su logro depende de la adoración al Niño Jesús, o a la Virgen del Carmen. Y si ocurre algo malo en la comunidad o a nivel individual, interpretan como que tal vez se deba a que no se ha hecho una buena adoración.

La Danza de Negritos es así, una manifestación folklórica que podemos ubicarla según las teorías de Lombardi Satriani, como un folklore que por su propia esencia (por la manera de producirla) es de impugnación, pero en el fondo ideológico es contrario a los intereses de la clase popular.

"... otra temática contradictoria respecto a los intereses de la clase subalterna. Nos referimos a la ideología de la resignación que, exhortando e induciendo a conformarse con la propia situación o a resignarse inclusive en condiciones de extrema incomodidad, cumple funciones de estabilización del statu quo o al menos contribuye notablemente a ello" (Lombardi 1975:169)

Entonces, al lado de los aspectos positivos señalados líneas atrás, existe también este aspecto contradictorio con los intereses de la clase social a que pertenece la manifestación que analizamos.

Porque, como observa Lombardi:

"El folklore, analizado en una perspectiva antropológica cultural, constituye la documentación directa de los temas y los valores operantes en las clases subal-

"ternas, documentación insustituible porque está basada sobre cuánto estas mismas clases dicen, sobre su voz. Ello no excluye que en el folklore no estén presentes también valores ideológicos, principios generales contradictorios con los valores efectivamente operantes de la costumbre" (Lombardi 1975:56)

En la Danza de Negritos, se representan aspectos diferentes de la vida o el trabajo en el campo, que si bien en algún momento pueden haber revestido el carácter de expresiones impugnadoras del régimen esclavista (caso del Fanalivio), como resultado global, total, no parece que haya sido, o sea impugnador; pues la carga principal de toda la manifestación está hacia el lado de la sumisión.

Inclusive, el castigo que se le da a algún miembro que no cumple el Reglamento es azotarlo "en el nombre del Padre del Hijo y del Espíritu Santo"; esto nos lleva a imaginar situaciones similares en la época de la esclavitud.

Pero en ningún momento se refieren drásticamente en contra de la esclavitud ni de la explotación en el trabajo, sino que se tiende a la aceptación sumisa en nombre del Niño o de la Virgen: "...porque es bueno trabajar/ en el nombre de María/sin pecado original"...

Por otro lado, si en la Danza se representan aspectos de la vida del trabajo (caso de la Pisa de Humay), se refiere a trabajo realizado en otra época, en ningún momento se actualiza a realidades concretas de hoy.

Por esto, para los espectadores de la Danza ésta reviste el carácter de una diversión pasiva; que si bien puede dar a conocer una realidad antigua, no pretende explicar situaciones actuales.

Aclaremos esto, porque intentamos analizar el fenómeno también como hecho actual. Ya que como dice Lombardi:

"En el folklore, por consiguiente, está largamente representada- inclusive por la lentitud del ritmo del cambio cultural de la que ya hemos hablado - la cultura tradicional, es decir, aquella cultura más directamente ligada a una problemática prterita; pero esa

"ligazón no legitima el verla exclusivamente como un hecho de orden "arqueológico" y no también como un hecho actual determinado por motivos económicos, culturales y políticos bien precisos.

(...) ambos (lo arqueológico y lo actual) constituyen facetas del mismo problema que es el problema de las causas del folklore visto como efecto de la dominación económica y por tanto también cultural, sufrida en el curso de los siglos por las clases subalternas" (Lombardi 1975:180)

También pudimos observar que la misma manifestación en cuanto a significación ideológica está en un proceso de cambio: los niños participan aún sin hacer promesas; los jóvenes llega un momento que ya no participan un poco por "vergüenza".

Evidentemente, con el tiempo y las necesidades, la gente va tomando conciencia de que los problemas sociales y económicos no se resuelven de esa manera.

Si el folklore o la práctica folklórica va desapareciendo no es solamente debido a la penetración cultural, sino porque algunas manifestaciones pierden vigencia y ya no satisface la necesidad para la cual se realizaba o bien que se encuentran mejores vías para tal satisfacción.

Pero de lo que se trata es de estudiar, interpretar, comprender las manifestaciones de cultura popular, e impulsar su desarrollo.

Por ello, de manifestaciones como la descrita, no se trata de eliminarla completamente porque tenga un contenido ideológico a la larga contraproducente para la clase popular, sino que se trataría de ponerla al servicio real del pueblo utilizando los elementos para cubrir necesidades de tipo estético y de conocimiento.

Satisfacción de una necesidad estética en el sentido señalado líneas atrás y satisfacción de necesidades de conocimiento en cuanto que la Danza es util como documento histórico.



Citas Bibliográficas

(Segunda Parte)

- ALARCO, Rosa
1975 "Danza de Los Negritos de Huánuco"
en rev. San Marcos, Universidad Nacional
Mayor de San Marcos, Lima, oct-dic 1975
(Nº 13)
- CUCHE, Denys
1975 Poder Blanco y Resistencia Negra en el Perú
Inst.Nac. de Cultura, Lima, Perú 1975 (198 pp)
- DONAYRE, Juan
1959 Campañas Iqueñas
Talleres Gráficos Mercagraph, segunda edición,
Lima Perú 1959
- DUFOURCQ, Norbert
1963 Breve Historia de la Música
Fondo de Cultura Económica, México D.F.
1963 (240 pp)
- GUARDIA, Ernesto de la
1954 Compendio de Historia de la Música
Ricordi Americana, Buenos Aires, Argentina
1954 (291 pp)
- GARCIA C, Néstor
1977 Arte Popular y Sociedad en América Latina
Ed.Grijalbo, S.A. México D.F. 1977 (287 pp)
- KAPSOLI, Wilfredo
1975 Sublevaciones de Esclavos en el Perú
Universidad Ricardo Palma, Dirección Universitaria
de Investigación. Lima, Perú 1975 (153 pp)
- LOMBARDI L.M.
1975 Antropología Cultural
Ed. Galerna, Buenos Aires, Argentina 1975 (197 pp)

MARX, Carlos

1974 Manuscritos: Economía y Filosofía
Alianza Editorial, quinta edición, Madrid
1974 (249 pp)

MIRANDA, Ricardo

1976 "Con guitarra y con cajón"
en "7 Días del Perú y del mundo"
diario La Prensa, Lima 1976

PULGAR, Pabletich y Vizcaya

1973 Antología de Los Negritos
Instituto Nacional de Cultura, Filial de Huánuco
Huánuco, enero 1973 (86 pp)

RAMIREZ, Justino

1967 Acuarelas Huancabambinas
Piura, 1967

SALAZAR, Adolfo

1950 La Música. Como proceso histórico de su inven-
ción.
Fondo de Cultura Económica, México D.F.
1950 (tercera edición) (326 pp)

SANCHEZ, Adolfo

1974 Las ideas estéticas de Marx
Ediciones, ERA, S.A. cuarta edición, México D.F.
1974

I N D I C E

Introducción	1
<u>Primera Parte</u>	
<u>Problemática de la música de la población negra en el Perú</u>	
Datos Demográficos	4
Aspectos Sociales	8
La práctica musical hasta el siglo XIX	14
Instrumentos Musicales	
Formas Musicales	
Situación actual de la música	34
La música como espectáculo	
Lo'afro'y el problema de clase	
Lo'afro' y lo Nacional	
El arte como mercancía.La Alienación	
La profesionalización. Estructuración de los espectáculos de "folklore negro"	
Hacia una música popular	46
Citas bibliográficas (primera parte)	51
Relación de entrevistados	54
<u>Segunda Parte</u>	
<u>Descripción y análisis de La Danza de Negritos de El Carmen.</u>	
El Carmen.Datos generales	58
La práctica musical de El Carmen	63
Danza de Negritos	65
Danza de Negritos y La Hermandad del Niño	
Recorrido	
Organización interna del Atajo	



El Reglamento	
La Incorporación	
Castigos	
Los Ensayos	
Bautizo	
Vestuario	
La Promesa	
Estructura Musical de La Danza de Negritos	78
Instrumentación:	
Violín	
Voces	
Campanillas	
Zapateo	
De la Transcripción	88
Transcripciones: (texto, partitura, comentario)	
"En nombre de Dios comienzo"	90
"Pisa de Humay"	96
"Yugo"	108
"Panalivio"	113
"Serrana Vieja"	120
"Palomita Ingrata"	123
"Zancudito"	127
"Primera Danza"	132
"Chica fé"	134
"El borrachito y la llegada del rey"	138
"El divino"	143
"Pasodoble para echar relación"	147
"Hoy cantemos y bailemos"	154
"Contradanza"	160
"Arrollamiento"	164
"Pastorcillo"	167
"Despedida de la Virgen del Carmen"	172
"Acción de gracias"	176



Reflexiones sobre la estructura textual y musical de la Danza de Negritos	180
Aproximación Analítica	188
Citas bibliográficas (segunda parte)	193