

José Quezada Macchiavello

La música negra del Perú y América

*"A la mar me llevan sin tener razón,
dejando a mi madre de mi
corazón..."*

(Tonada del Congo, colección del
obispo Martínez Compañón, Trujillo)

Nos proponemos revisar en este artículo algunos aspectos de la evolución de las expresiones musicales de los negros del Perú y América. Procuramos establecer algunas comparaciones y sugerir algunas ideas a manera de conclusiones provisionales, que puedan contribuir a reforzar una visión de nuestra cultura musical, más conectada con la historia de la música mundial. Reconocemos de antemano que estas manifestaciones han surgido en realidades sociales y culturales muy diferentes, que no han tenido el mismo nivel de difusión y tampoco han ejercido una influencia internacional semejante; pero no creemos que

se pueda persistir en un estudio de la música peruana, aislándola de un contexto global, a pesar de que en algunos momentos de nuestra historia los vínculos con otras culturas pueden haber sido débiles o inconsistentes.

A principios del siglo XX, la música afro-norteamericana se expandió por todo el mundo. Pero este proceso se gestó en la segunda mitad de la centuria anterior. Fue en una etapa relativamente media de su evolución –al principio de la última década del siglo XIX– cuando despertó el interés de algunos grandes maestros de la tradición musical europea. Conocido es el caso de Antonin Dvorak (1841-1904), quien incluyó en algunas de sus obras –escritas hace más o menos cien años– temas de carácter negro norteamericano. Entre estas obras destaca, por supuesto, la notable Sinfonía Nº 9 en mi menor *Del Nuevo Mundo* (1892). Johannes Brahms (1833-1897), uno de los compositores de mayor importancia en la segunda mitad del siglo pasado, quien además, en vida, llegó a ser uno de los más reconocidos compositores europeos, tuvo frases de admiración por la libertad rítmica de la música negra antecesora del *jazz*. Brahms llegó a decir, impresionado, que hubiera querido volver a escribir toda su música, casi totalmente compuesta con esa libertad rítmica propia del estilo afronorteamericano, que por entonces en plena etapa temprana de su evolución, empezaba a ser apreciado, inclusive fuera de los Estados Unidos. Este comentario no resulta extraño en un compositor como el ilustre maestro alemán, ya que, precisamente, una de las características de sus obras es que sus ritmos escapan frecuentemente a la métrica rígida del compás.

El interés entre los grandes compositores europeos por la música de origen africano –no sólo por la de origen norteamericano– se remonta a Chopin (1810-1849). Cabe recordar que durante los años en los cuales el compositor polaco vivió en París, se produjo la expansión colonial francesa hacia el África. Las contadas muestras de música de origen africano que

llegarían por entonces a Europa, serían, tal vez, tonadas pentafónicas, zapateos o ritmos "transcritos", seguramente, en forma dudosa, por viajeros franceses; sin embargo, se contaría con descripciones sobre el carácter y la libertad rítmica de aquella exótica música. Lo que sí se puede afirmar con certeza es que aquella música que algunos cenáculos europeos conocían hacia 1840 —por transcripciones o referencias—, no era la de origen americano.

Apartarse de la rígida métrica del compás fue una aspiración, más o menos frecuente, entre los grandes maestros. Los acentos en los tiempos débiles, las síncopas, los ritmos binarios en compases ternarios, o viceversa, fueron recursos compositivos que se extendieron desde el clasicismo. Aparecen tímidos en Haydn y Mozart; pero en Beethoven son no sólo frecuentes sino más bien característicos de un estilo de gran vitalidad y fuerza renovadora. La libertad rítmica y la composición de frases y períodos sincopados que asemejan, o más bien "profetizan", en cierta medida, la música negra que en el futuro se producirá en Occidente, se pueden hallar en el propio Beethoven (1770-1827). Es interesante observar algunos pasajes sincopados en sus obras para piano, especialmente la segunda variación de bellísima Arieta (segundo movimiento) de la Sonata para piano Nº 32 en do menor, Op. 111, (la última del ciclo), que resulta sumamente sugestiva. Al escucharla, no podemos dejar de encontrar similitudes con el *ragtime* que aparecerá casi cien años más tarde.

La revolución rítmica del genio de Bonn, los exotismos y colorismos eslavos y magiares, prepararon a los oídos occidentales para recibir y asimilar el impacto de la música que los negros iban a producir en Occidente, apropiándose de modos, formas y estructuras de la gran tradición occidental, a las que dotaron de otro sentido e infundieron una nueva concepción rítmica, más allá de la métrica.

Es un hecho muy fácil de constatar que la música y la danza negras, por su original vitalidad, su erotismo y su voluptuosidad rítmica, ha ejercido una fascinación en diversas sociedades de Occidente donde el negro estuvo presente como esclavo y luego como liberto, e inclusive en otras, en las cuales las poblaciones negras fueron numéricamente insignificantes.

La creatividad musical negra ha producido fusiones muy interesantes y diferenciadas; en algunos casos los negros conservaron los elementos propios de su música autóctona, en otros éstos se perdieron o redujeron solamente al aspecto coreográfico. Por regla general, la pentafonía originaria de África fue desplazada por la heptafonía occidental.

1. La influencia negra en la cultura anglosajona americana y europea

Con matices diferenciados y resultados que dependen del momento de origen, del mayor o menor aislamiento y marginación que los negros sufrieron, existen en América diversas expresiones musicales negras de alto valor e interés cultural, en todas las sociedades en las cuales estuvieron presentes los africanos. La música negra norteamericana es más reciente que la peruana o la de Brasil o Cuba; no obstante, gracias al predominio norteamericano en el mundo, esta música se ha extendido y se ha universalizado con prontitud y vigor, influyendo fuertemente en la música *pop* inglesa, en la de Europa en general y en la de América. El *rock* inglés, que llegó a superar al norteamericano, no oculta el ancestro negro que se funde, extraordinariamente, a un folclor que viene desde el medioevo. Bien señala Umberto Eco, en las apostillas de *El nombre de la rosa*, que los Beatles poseen orígenes purcellianos y trova-

dorescos; nosotros remarcaremos los elementos negros que algunas de sus canciones evidencian.

El negro llegó a la cultura anglosajona, y europea en general, a través de la música. El esclavismo nunca llegó a asentarse en Europa, como sí en los dominios de ultramar. Democracia e industrialismo, dos fuerzas sociales dinámicas, fueron factores de diferente signo en torno al esclavismo. Si la democracia no hubiera neutralizado al industrialismo, Occidente no se habría liberado de la esclavitud con facilidad. El industrialismo extendió el plazo de una institución anacrónica e inhumana. Sin duda esta monstruosa práctica que contribuyó a la caída de la sociedad helénica, habría sido un peligro mortal para una sociedad que se establecía como el ideal de la libertad y la civilización.

El negro fue sumamente productivo. Emilio Choy, en su texto *Trasfondo económico de la conquista de América*, afirma: "El negro fue un excelente negocio para aquellos que lo compraban y su producción fue de excepcional importancia, después del indio, para el progreso colonial". En las colonias sajonas de Norteamérica la introducción de esclavos se vio favorecida por la derrota de la Armada Invencible de España, en 1588, y por la independencia de Holanda. El constante abastecimiento de esclavos, durante casi doscientos años, fue fundamental para el desarrollo económico de los plantadores del sur. Jefferson y Washington poseían esclavos; pero estaban seguros de que la esclavitud era un mal que podía quebrar a la civilización y esperaban su extinción al llegar un nuevo siglo. El imperio británico abolió la esclavitud en 1833, pero los Estados Unidos le prolongaron la vida por treinta años, hasta el advenimiento de Lincoln, y no sin el derramamiento de sangre que dejó la Guerra de Secesión (1861-1865). La pretendida separación entre el sur y el norte se debió al intento de los conservadores algodoneros del sur por preservar esta práctica

inhumana en la que se sustentaba su economía. Se enfrentaron a los *Yankees*, liberales antiesclavistas del norte, sustentados en el impulso industrial, la locomotora, las comunicaciones y la técnica.

Los estados del sur perdieron la guerra antes de haberla empezado. Pelearon contra las "*ideas yankees*", contra la modernidad, contra el humanismo y contra la historia, en defensa de la institución inhumana por antonomasia. A los estados del sur llegaron los grandes contingentes de esclavos negros entre 1850 y 1860. En esa década, 70.000 esclavos al año fueron "importados" por los traficantes, en tanto en Virginia se criaban otros 20.000 negros por año. Hacia 1860 casi el 20 por ciento de la población norteamericana estaba constituida por negros. Estados Unidos se convierte en una potencia mundial, realizando los mayores ideales liberales y democráticos de la civilización europea, con 4.5 millones de esclavos en una población de 23 millones de habitantes.

Tanto por las frecuentes oleadas migratorias, producidas por el tráfico constante, como por lo relativamente reciente de estas incursiones, y debido al aislamiento y la marginación que sufrían los *neger*, estos esclavos conservaron los rasgos más poderosos de su música, y después de la Guerra de Secesión, culminaron la fusión con elementos de muy diferente procedencia, como la música clásica europea, los cantos religiosos tradicionales de los colonos y el canto gregoriano. La influencia del antiguo canto católico en el recitado del *negro spiritual* es notoria, a pesar de que preponderan en todo el país las iglesias protestantes y nuevas sectas.

El sur –paradójicamente– fue el centro desde el cual se irradió al mundo la cultura negra. Se atribuye a la influencia de los negros la peculiar forma de hablar de los actuales norteamericanos del sur, que inclusive llaman *nigger* al negro, término que no es otro que la manera deformada como el

esclavo pronunciaba *neger*. Así también, los músicos descendientes de esclavos transformaron el sonido y el carácter de la música occidental en estos estados, donde el negro creó en base al "estímulo de la marginación". Después del esclavismo sobrevino la segregación.

El encuentro de la cultura negra de los estados del sur con la música europea, originó el *ragtime* urbano, con Scott Joplin como máximo exponente y el piano como instrumento favorito, así como al *jazz*. Antes del *jazz* están las melodías religiosas —que se denominan *spirituals*— y las profanas —denominadas *blues*— que dan propiamente inicio a esta nueva manifestación que sería una de las más importantes del siglo XX. El *blues* y el *spiritual* permanecen durante toda su evolución, más allá de los estilos; en algunos casos cobran autonomía. Existen las denominadas *blue notes*, que son la tercera y la séptima, agregadas a la pentafonía de origen africano, en el proceso de aculturación y de evolución hacia la heptafonía; estas notas agregadas establecen una alternancia permanente entre el modo mayor y menor, así como una indefinición en la entonación de la sensible tonal, que obedece a dificultades para entonar, por inseguridad o simple falta de costumbre. Los *blues* son expresivamente ambiguos, como resultado de la ambigüedad modal. Son cantos de queja, expresiones berreantes y desenfadadas; así como los *spiritual* representan la queja clamante y apasionada del pecador que implora misericordia y piedad en el duro mundo en el que vive. La formación del sonido refleja la individualidad del intérprete, a diferencia del concepto de sonido europeo, que obedece a un ideal preconcebido. En la música negra la expresión cuenta más que la estética.

El rol de la improvisación, que no es otra cosa que una extremada liberalización del concepto de tema con variaciones, sustentada por el mismo principio de individualidad expresiva, es uno de los elementos claves con los cuales el *jazz* reinterpreta

la música occidental. Por último, el *swing*, la particular manera de "sentir" el *tempo*, de frasear, de llevar el ritmo y de acentuar *off beat*, establece el concepto más críptico e indefinible, dentro de la tendencia a la irracionalidad que sustenta el *jazz*.

Para no citar demasiadas figuras de la historia del *jazz*, haremos referencia a diez de las más importantes, entre decenas de exponentes de primer orden. Mencionaremos a Louis Armstrong "Satchmo", a Benny Goodman y Duke Ellington. A Charlie Parker, Woody Herman y Thelonius Monk. A Count Basie, John Coltrane, Dizzy Gillespie y Tommy Dorsey. Gran parte de esos músicos son de raza negra; pero el ser o no ser negro dejó pronto de representar una necesidad para ser un músico de *jazz*. Con estos nombres basta para caracterizar el excepcional grado de calidad compositiva y la alta originalidad alcanzada por el *jazz*. Nos hemos concentrado en exponentes clásicos, sin extendernos por toda la línea de evolución, que nos lleva a las más avanzadas experiencias en el camino de las mayores libertades rítmicas, la improvisación y las fronteras extremas de la tonalidad.

En las bandas negras americanas, el clarinete, el trombón, la trompeta y los saxofones alternaron con el contrabajo, el banjo, la guitarra amplificada, el piano y la batería, alcanzando un tratamiento virtuoso con excepcionales exigencias en el campo de la improvisación. El carácter que estos instrumentos manifestaban en la tradición musical europea, se llegó a transformar por completo en la música negra de los Estados Unidos. Comparemos la majestuosidad de los trombones en la orquestación romántica, con el melodismo, tan lejano a cualquier forma de solemnidad, lleno de glisandos y efectos "exóticos" que es propio de los solistas negros. Recordemos el carácter militar de la trompeta clásica o la romántica, y comparémoslo con el canto asordinado y lleno de sobreagudos punzantes de Satchmo. Escuchemos el punteo rítmico obstinado de los

contrabajos, en comparación con el sólido y macizo tratamiento con el que aparecen en las partituras sinfónicas. Pensemos por un momento en la percusión *alla turca*, en el uso marcial del tambor, o en el colorismo impresionista. Comparemos estas maneras de tratar la percusión con el desborde rítmico de la batería jazzística.

Del *New Orleans style* surgido en los últimos años del siglo pasado y los primeros del siglo XX, derivó el *dixieland* que era la forma particular como otros músicos trataban de imitar a los de Nueva Orleans. Avanzada la Primera Guerra Mundial, los Estados Unidos entraron en el conflicto. Fueron clausurados en 1917 los locales de diversión y prostitución de Nueva Orleans. Los músicos emigran, y en camino a Nueva York, produjeron el *Chicago style* en la ciudad que cobraría fama por los gángster durante la depresión. Es la época de ritmos como el *charleston*, *one step* y *fox trot*. A finales de los años veinte, aparece el *swing style*, y a principios de los cuarenta el *bée-bop style*, liberado de los elementos y giros folclóricos que predominaban en los estilos anteriores.

No queremos tampoco abundar en nombres de los compositores del siglo XX —en la esfera “académica”— que han utilizado giros y ritmos negros, del *blues* y del *jazz*, para sus composiciones. No podemos dejar de empezar por George Gershwin, quien es el más feliz ejemplo del encuentro del *jazz* con la música de concierto. He allí la *Rapsodia en blue para piano y orquesta* (1924), el *Concierto en fa para piano y orquesta* (1925), y la ópera *Porgy & Bess* (1935).

Pero mucho antes de Gershwin, los compositores europeos se interesaban por manifestaciones *pop* americanas, de tinte negro. El propio Debussy compuso entre 1906 y 1908 *Children's Corner*, suite para piano con títulos en inglés; esta obra concluye con una pieza titulada *Golliwogg's cake walk*, que utiliza el ritmo americano *Cakewalk* que obtuvo resonancia en París

durante la primera década del siglo y contiene algunas semejanzas con los *ragtime* de Joplin. En los años inmediatos al fin de la Primera Guerra Mundial, el repertorio de origen afro-norteamericano conectó de manera más consistente con la tradición musical europea, gracias a la popularidad que la *black music* alcanzó en toda América y luego de conquistar París, en toda Europa. La primera orquesta de *jazz* tocó en la Ciudad Luz en 1918. Ese mismo año, Stravinski, impresionado por unas piezas para piano de tipo *rag music*, puestas en sus manos por Ernest Ansermet, produce un primer fruto de este contacto que se descubre en el *Ragtime para 11 instrumentos* (1918), *Piano ragtime* y en *La historia de un soldado* (1918). Ravel, años más tarde, con su bellísimo *Concierto en sol para piano y orquesta* (1931) –de forma menos marcada–, y el propio Stravinski, con su *Preludio para jazz ensemble* y sobre todo con *Ebony concert para clarinete* y *Jazz ensemble* (1945), establecerán algunos de los mejores exponentes del influjo del *jazz* en la música sinfónica. Las influencias han proseguido, sobre todo en los Estados Unidos, en Aaron Copland (1900-1990) con *Dance symphony* (1922-1925) y el *Concierto para clarinete y orquesta de cuerdas* (1948) entre otras obras. Es muy interesante el caso de Leonard Bernstein (1918-1990), por sus constantes búsquedas de aproximaciones entre el *jazz*, la música *pop* en general y la música de concierto. En la Sinfonía Nº 2 para piano y orquesta *La edad de la angustia* (1949), en el penúltimo movimiento –*The masque*–, Bernstein plasma con un inquietante juego entre el piano solista y una orquesta colorista, una de las más logradas muestras en la historia del encuentro del *jazz* y la música de concierto. Así también en *Prelude, Fugue & Riffs para clarinete y Jazz ensemble* (1950), y por cierto, en *West side story* (1957), una fusión aún no superada entre lo “popular” y lo “serio”, entre la música del teatro y la danza *Broadway style*, con el *jazz* y la composición académica. Años más tarde, desde la

perspectiva de la música aleatoria, tenemos a Larry Austin (1930) con sus *Improvisaciones para orquesta* (1961) que Bernstein grabó en 1964, conjuntamente con una serie de improvisaciones "dirigidas" por él, a cargo de la New York Philharmonic Orchestra.

Volviendo al ámbito de la música popular, observamos que el *jazz* del periodo entre las dos guerras mundiales se fue imponiendo sin necesidad de pasar por París, gracias al cine y a la industria discográfica; así encontramos al *boogie-boogie* de los años cuarenta en el mismo árbol genealógico del *jazz*, con exponentes como Monkey Joe Coleman, el propio Benny Goodman o Lionel Hampton. También a partir de 1925 se puede hablar del *blues* como un estilo emancipado, con exponentes como Bessie Smith, Blind Lemon Jefferson, Mississippi John Hurt, Robert Johnson, Otis Spann, T-Bone Walker y posteriormente —en los años cincuenta— con BB King, John Lee Hooker, Buddy Guy, Little Walter y Chuck Berry, ya en el camino en el que aparecerá el *rock'n roll*. Justamente en la vía hacia el *rock* aparece el *rhythm & blues*, con carácter más ligero y bailable, y exponentes como Bo Diddley, The Platters y Fats Domino. En los sesenta las figuras más importantes del *R&B* fueron The Supremes, The Four Tops, The Miracles, The Temptations, Martha & The Vandellas y Wilson Pickett, entre otros. Jimi Hendrix tiene, en algunas de sus creaciones, reminiscencias del *R&B*, o más bien del *blues* más puro. Grupos ingleses de *rock*, como Manfred Mann y The Rolling Stones, se adscribieron inicialmente al *R&B*. El mismo Eric Clapton, obviamente, sigue esa vertiente.

El *rock'n roll* temprano de Chuck Berry, Jerry Lee Lewis, Little Richard y Bill Haley & his Comets, deriva del *boogie-boogie* y se convierte en "el otro fenómeno de ancestro negro", que, con el *jazz*, es una de las expresiones populares más extendidas y difundidas a nivel mundial en el siglo XX.

El ser o no ser negro en el mundo del *rock* ya no cuenta nada; sin embargo, los Beatles en sus primeras actuaciones inglesas, antes de conquistar Europa, se presentaban como una banda de *rock'n roll* y de *black music*. Canciones como *You really got a hold on me* y *Babies in black* que pertenecen a las primeras etapas de la carrera mundial del cuarteto de Liverpool, denotan el estilo negro, que se hallará presente todavía en algunas canciones posteriores como *I'm down* e inclusive entre las finales, como *Dont let me down*. Naturalmente el estilo negro está más puro en los *rock'n roll* del primer repertorio, muchos de los cuales no les pertenecían —como *Long tall Sally*— pero que tocaban frecuentemente bajo la influencia de Little Richard o Chuck Berry.

Pasados los años sesenta, el *rock'n roll* y el *R&B* tuvieron muchos puntos de contacto, e inclusive de fusión, sobre todo en el estilo del canto. Hasta hoy, en una época "decadente" en el *rock*, es posible percibir reminiscencias e inclusive evidencias del estilo del *blues* también en otras modalidades de *pop music* que se han universalizado, al lado de nuevas expresiones como el *rap*, que son propiamente negras.

Los aportes negros norteamericanos a la música mundial han sido enormes, no sólo por la calidad y originalidad, sino por el impulso que les dieron los *mass media* como el disco, la radio, el cine y la televisión, elementos formadores y difusores de la cultura de masas contemporánea, que llegan incluso a convertirse, en sí mismos, en mensajes.

2. La música negra en el ámbito latinoamericano

En Brasil, en las Antillas y en Venezuela, regiones donde existen culturas musicales, en las cuales el concurso de los aportes negros es primordial, la presencia del negro como agente

económico y cultural es sumamente importante. La conquista portuguesa de Brasil no habría sido posible sin los negros; el indio aborigen de Brasil no resistía la vida sedentaria que exigía el trabajo de las plantaciones, razón por la cual se importaron esclavos negros en gran número, de los cuales desciende un importante segmento de la población actual de Brasil. Sin el negro el blanco habría tenido que abandonar las Antillas; la agricultura en las islas fue posible gracias al esclavo negro.

En Venezuela, el negro fue un elemento civilizador que trajo con los españoles, a pesar de su situación de esclavo, elementos de la cultura árabe.

Naturalmente, gracias al predominio étnico afroide, otras músicas negras, provenientes de países menos influyentes en el contexto internacional, han alcanzado difusión a escala mundial. Es el caso, por supuesto, de las expresiones caribeñas, como el *reggae*, que son actualmente reconocidas en toda América. En el ámbito popular afro-caribeño-latino, destacarían contemporáneamente también la *salsa*—que se originó, influida por el *jazz*, en Nueva York— y el *merengue*—ritmo otra vez en boga— que gozan de popularidad en toda Hispanoamérica incluyendo las poblaciones hispanas de las grandes ciudades norteamericanas. Una muestra peculiar de síntesis panhispanoamericana es la música de Carlos Santana, en la cual el elemento negro es el gran catalizador de una muy lograda fusión. Actualmente, Santana produce una suerte de *spanish jazz*, o más bien un *jazz-zambo*. Así como el negro ha creado un producto "universal" en el *jazz*, tal vez la cultura zamba latinoamericana pueda dar lugar a la aparición de una música de alta calidad y valor estético, que pueda ser reconocida por todos los latinoamericanos como propia y se sitúe en la vía de la universalidad.

Debemos resaltar los logros de la cultura musical de las islas antillanas, sobre todo de República Dominicana y Cuba.

En la música dominicana las canciones y danzas que trajeron los españoles, las más antiguas y primeras en llegar al nuevo mundo, mezcladas con los ritmos sincopados provenientes de África, dieron lugar a una música criolla que se extendió por todas las islas antillanas. El aporte indígena fue irrelevante. Como lo señaló Alejo Carpentier, en *La música en Cuba*, el estudio de la música en el continente se debe hacer por regiones, en esa medida es inseparable la realidad musical de Santo Domingo, Puerto Rico y Cuba por ejemplo. El rico folclor de ancestro negro de las Antillas ha producido fusiones con la música de la tradición clásica europea, desde las obras del dominicano Manuel Simó, nacido en 1916, o las de Julián Orbón, cubano nacido en 1920, o Carlos Borbolla, a quien Carpentier considera el caso más extraordinario de la música cubana, compositor de sones y rumbas donde Bach aparece fusionado con el punteado de la guitarra criolla y el insistente ritmo negro-antillano. El Grupo de Renovación Musical que dirigió José Ardévol situó a Cuba en la órbita musical contemporánea, desde la perspectiva de la creación a partir de un lenguaje original permeado del folclor, o próximo a éste como "folclor imaginario" a la manera de Bartok. Gilberto Valdez, hacia 1930, llevó la percusión afrocubana a la orquesta sinfónica. Refiriéndose a la obra de este compositor cubano, dice Carpentier: "En cortas melodías, sacadas de las entrañas de lo negro, ha tenido extraordinarios aciertos. Su *Ogguere* (un verdadero *Itedelemental* que habrá de quedar) es una pequeña maravilla, con su tierna melodía de nana africanoide, nada deformada por un acompañamiento ingeniosamente estático". Hablar de la música de Cuba sin mencionar a Ernesto Lecuona (1896-1964) sería injusto; sus sencillas obras impregnadas del folclor antillano alcanzaron un gran prestigio mundial. Desde la vanguardia, las obras para guitarra de Leo Brower, como *Elogio de la danza* (1964), *Tarantos* (1977), o *Temas y aires populares cubanos*; el

Decamerón negro (1981) dan prueba de una fructífera continuidad. Brower, haciendo gala de la gran apertura estética que existe en Cuba ha compuesto *De 'Yesterday' a 'Penny Lane'* (7 arreglos de canciones de Lennon y McCartney para guitarra y orquesta). El movimiento musical cubano es digno de atención permanente; el encuentro entre la denominada "tradición culta" y la fuerte cultura popular musical negroantillana, da frutos de gran interés y está produciendo permanentemente expresiones de alta cultura.

No pretendemos agotar, en una apretada visión, la riqueza de la música negra de América. Inclusive en Argentina, donde la población negra es insignificante, existen reminiscencias de las antiguas danzas picarescas con connotaciones sexuales, que se irradiaron desde Lima. Pero es la música de Brasil uno de los casos interesantes de fusión, con tres elementos étnicos: el lusitano, el indígena y el negro. Heitor Villa-Lobos (1887-1959) el más influyente y conocido compositor brasileño, amalgamó la poesía salvaje de la impenetrable Amazonia, con las huellas del fetichismo africano y los recursos técnicos, estilísticos y formales de la gran tradición musical europea. Sus *Danzas africanas* (1915), para piano, son un notable testimonio de esta acertada fusión. Por otro lado, en el ámbito popular, el *bossa nova*, la música de las escuelas de *samba*, con su rítmica exuberante y voluptuosa, ponen de manifiesto un feliz resultado del encuentro de las tres vertientes —entre las cuales la negra es la catalizadora— que configuran la gran cultura musical brasileña, cuyo interés alcanzó ya la escala mundial.

3. Músicas negra y criolla en el Perú

En el Perú también existen expresiones de música y danza afro que son importantes y han logrado gran aceptación y difusión. El proceso de su aparición fue diferente, porque fue

también distinta la realidad de los negros esclavos en el país. Paradójicamente, la mejor situación del negro en el Perú, a quien por regla general no se sometió a un trato tan cruel e inhumano como en otros países de América, dio lugar a un acelerado proceso de aculturación y pérdida de muchos rasgos distintivos de su música autóctona.

Durante el virreinato, Lima fue el centro de radiación de la música y la danza más importante de América del Sur; los maestros de danza proliferaban en la ciudad, hecho que prosiguió con el advenimiento de la república. En el siglo pasado destacaron maestros como Tragaluz, Elejaldo o el maestro "Hueso" Navarro; muchos importantes maestros, cultores de danzas criollas y europeas, fueron negros o zambos. El negro en el Perú fue el maestro de danza por excelencia, tanto en la época virreinal como en la republicana. El danzante negro es así testimonio de un fenómeno de aculturación, que fue rápido y decisivo. De manera diferente, en las barracas de Brasil, Estados Unidos o Cuba —países donde sufrió de manera más violenta la esclavitud— el proceso de aculturación fue naturalmente más lento, inclusive se les hacía cultivar a los esclavos sus danzas a fin de mantenerlos físicamente en forma. En el Perú, desde los primeros años de la presencia española el esclavo negro fue adquirido por quienes podían darse el lujo de pagarlo, razón por la cual lo protegían y lo consentían. Escribía Emilio Choy en el ensayo al que nos hemos referido anteriormente: "...el negro fue duramente explotado y el indio sepultado para forjar la acumulación primitiva de ganancias."; pero agregaba: "El negro, como costaba una buena cantidad de dinero, era para el español más valioso; lo explotaba, pero le toleraba ciertos abusos, deprimentes para los pobres indios". Remarcaba Choy, sin embargo, la solidaridad de los explotados que se dio en ciertas oportunidades: "No obstante el odio que fomentaron los españoles entre negros e indios, existieron levantamientos

frente al opresor común...". Se refería como ejemplo a la rebelión de Vilcabamba en 1814, entre esclavos de Arequipa, Cusco y Huamanga, e indios encabezados por el belicoso Francisco Chichina.

Por regla general el negro no se sublevó y vivió en forma pacífica y resignada la esclavitud, en las casas de los españoles o en barrios marginales próximos al centro de las ciudades, como el barrio de Malambito, a pocas cuadras al oeste de la Plaza de Armas (hoy cruzando la avenida Tacna). El indio no tuvo barrios en las ciudades. El negro se vistió con prendas semejantes a las de sus amos, tal vez por eso no necesitó ni pudo ser tan creativo en ese aspecto. La música que tenía que practicar era la que sus amos requerían en las procesiones o en sus fiestas privadas y que él tomó como propia. La cocina que las negras desarrollaron fue la criolla, que tenía que preparar para sus patrones. Tal como en la música, le dio un sabor, un matiz de originalidad a unas formas y estilos hispanos, con ingredientes autóctonos y foráneos; pero en el arte culinario el resultado fue excepcional, quizás porque tuvo al alcance ingredientes únicos y originales.

La adaptabilidad y la disminución del tamaño poblacional del grupo étnico negro trajo como consecuencia la casi total desaparición de las que podrían haber sido sus manifestaciones autóctonas sobrevivientes que se sabe que existieron por algunos testimonios.

En las últimas décadas del siglo XX, en los pueblos de la costa peruana con mayor densidad poblacional del grupo étnico negro, tales como Zaña en Lambayeque, San Vicente de Cañete —al sur de Lima—, o Chíncha en Ica, no se encuentran prácticamente manifestaciones puras de la música y danza antiguas de tipo afro-peruano. La autenticidad de las manifestaciones vigentes que han sido consideradas supervivencias, es discutible. Entre estas interesantes manifestaciones, nos

encontramos con la música y danza de El Carmen de Chincha, que algunos estudiosos remontan al virreinato y otros más conservadores a los primeros lustros de la república; se trata de un repertorio no muy extenso en el que destaca la *Danza de los Negritos*, que ha sido muy bien estudiada por la etnomusicóloga Rosa Elena Vásquez. En estas expresiones, ciertamente, se percibe en el aspecto musical, la presencia de elementos de origen hispano virreinal, al lado de otros occidentales más recientes; así como en el aspecto coreográfico, se manifiesta la supervivencia de rasgos propios de la danza africana, especialmente en lo que concierne al zapateo y al predominio del baile individual sobre el de pareja. Hagamos la salvedad que el baile individual no es exclusivo de los negros; también en Rusia, en los Balcanes y en la España morisca, existen conocidas manifestaciones de baile "a solo". Algunos datos sobre la evolución de la música afro-peruana en el contexto de nuestra historia cultural, nos permitirán aproximarnos a ella de manera más objetiva.

A diferencia de lo que sucedió en los Estados Unidos, en el Perú el tráfico de esclavos quedó legalmente abolido desde el inicio de la República. El principio que establece, que nadie nace esclavo en el Perú, apareció en las primeras constituciones de 1823, 1828 y 1834. Como es sabido, les fue concedida la libertad total a los negros por el presidente Ramón Castilla, a través de un decreto firmado el 5 de diciembre de 1854. La manumisión de los esclavos fue fácil y no se presentaron graves problemas de discriminación racial. No es posible afirmar, lamentablemente, que no existe racismo en el Perú, siempre se ha tratado de algo solapado, e inclusive rechazado y negado abiertamente, de manera hipócrita. Los grupos étnicos negros se asimilaron al proceso de mestizaje y fueron disminuyendo numéricamente, en tanto aumentaban los zambos y en menor medida los mulatos.

La música perdió los matices africanos en relación directa con la ausencia del tráfico, que determinó la pérdida del contacto con las manifestaciones musicales vigentes en África. Esto resulta similar a lo ocurrido con las expresiones religiosas; es así que entre los grupos negros peruanos, el catolicismo fue siempre muy arraigado, y las prácticas de vudú u otras, de tipo mágico-religioso, propias de las culturas africanas, quedaron extirpadas. La pérdida del sentido mágico-religioso que sustentaba gran parte de las expresiones de música y danza autóctonas, debe haber afectado también sus posibilidades de mantener vigencia.

A diferencia del predominio del carácter quejumbroso del *blues* y del *spiritual* americano, por regla general las expresiones musicales de los negros en el Perú son más festivas y alegres: música para bailar, satírica, jocosa, pícaro y con una carga de erotismo. Lima fue el centro desde el cual las danzas picarescas afrocriollas se extendieron hacia Chile y Buenos Aires. Es música menos sincopada y "desenfrenada" en el aspecto rítmico, en comparación con el *jazz* temprano; pero también es menos exigente y elaborada en el aspecto instrumental. En el Perú, la guitarra y algunos instrumentos de percusión como el cajón, la quijada y los raspadores, son el soporte instrumental del canto y del baile, a diferencia de la orquestación del *jazz*, mucho más sofisticada.

Entre los negros peruanos, la percusión representa la presencia africana y la guitarra obviamente la europea. El cajón es el más interesante instrumento de percusión en la música afroperuana; probablemente fue oriundo del Perú y sustituyó a los troncos huecos tocados con palos a manera de baquetas, como los que aparecen en algunas de las acuarelas del obispo de Trujillo Baltasar Martínez Compañón, en las que a fines del siglo XVIII se retratan ciertas escenas musicales del norte del Perú. La guitarra puntea casi como si fuera un bajo, con cierta

discreción, sin exigencias virtuosísticas, o más bien acompaña al canto.

Pero más que en el terreno puramente musical, el aporte del negro fue coreográfico. El viajero Max Radiguet observaba en 1841: "Los negros sobre todo desnaturalizan las danzas graciosas y apasionadas del Perú, introduciendo en ellas las posturas grotescas y los impulsos desordenados de sus bámbulas africanas".

El negro "africanizó" danzas de origen hispano-criollo. El caso más significativo, en el Perú, es la *marinera* que musicalmente es de origen hispano-criollo con fusión de giros melódicos procedentes del yaraví mestizo; pero con una coreografía en la cual lo negro resalta.

La *marinera* —la danza más importante del Perú, con variantes costeñas y serranas— surgió de una línea de evolución en la que al principio se sitúan expresiones netamente europeas y posteriormente aparecen las criollas. En forma general, siguiendo lo sugerido por el erudito musicólogo argentino Carlos Vega, esta línea —desde el siglo XVI hasta el siglo XIX— podría ser más o menos la siguiente: *gallarda-corrente-canario-zarabanda-chacona-jácara-rastro-tárraga-fandango-seguidilla-don Mateo-zamba-zamacueca-cueca-chilena y marinera*. Algunos estudiosos afirman que la Chacona es originaria de Centroamérica y criolla; pero sólo a partir del *don Mateo*, denominado también *Baile del país*; se trataría, sin duda, de expresiones netamente criollas y peculiares; no obstante es seguro que las danzas de origen y denominación europeos tuvieran en América características diferenciales muy marcadas. Algunas danzas citadas se difundieron en varios países; la *zamacueca*, que en el Perú era conocida en los primeros años de la república se extendió a lo largo de toda la costa del Pacífico, desde Punta Arenas hasta California, hacia 1850. Durante todo este ciclo evolutivo de las danzas criollas, el negro,

que como repetimos fue el maestro de baile preferido en la época virreinal y en los primeros tiempos de la república, fue el principal artífice en la popularización de estas danzas, sacándolas del salón, y en la definición de las coreografías, hasta establecer los tipos y los estilos peculiares más extendidos.

Un momento de este proceso de evolución se observa en la colección de música que realizó el ya citado obispo de Trujillo, Baltasar Martínez Compañón, a fines del siglo XVIII, la denominada *Tonada del Congo*, en la que se perciben claramente elementos musicales netamente hispanos fusionados con matices afro y otras danzas criollas del tipo "bailes de pañuelo" o "para bailar cantando", como la *Tonada del conejo* o la *Tonada de la lata*. Por entonces —en 1790— los negros de Lima reclaman el derecho de danzar el *minuet*, que les es negado por los asentistas del teatro que consideran que "el uso de estos bayles es impropio de su baxa calidad..." a lo que los negros aducen que "...aquella baxa calidad no priba, ni puede pribar al pueblo a que imite los usos y constumbres de la nobleza."

Importantes testimonios corroboran el aporte del negro a la música y la danza peruanas, no sólo en el ámbito costeño. Las danzas de negritos, en toda la sierra, los Qapac negros de Paucartambo, por ejemplo, dan testimonio de la presencia negra en las minas y en la cultura virreinal de los Andes; pero en la música costeña se encuentran sus más importantes aportes. Emile Carrey describe en 1875 un espectáculo dancístico en el ambiente negro limeño y la manera como transformaban la tardía contradanza de origen europeo:

"Pero la música cada vez más viva, y sus propios movimientos, los embriagan. Sus miembros se agitan hasta dar la impresión de que ellos no pueden contenerlos. Una alegría

sensual ilumina sus facciones. Sus dientes brillan; los ojos se les saltan. El sudor del placer apasionado baña sus caras relucientes. La orquesta apresura sus sonoros ronquidos; hombres y mujeres, todos saltan; después, casi en seguida, todos cantan y aullan trastornados por la dicha”.

En la segunda mitad del siglo pasado, los negros habían formado un acervo, probablemente no muy vasto, que cultivaban en sus asentamientos poblacionales en los latifundios costeros y en las ciudades. Conforme se alejaron de las haciendas, sustituidos por los culíes chinos, emigraron a la ciudad y se sumaron al mestizaje con mayor intensidad y frecuencia, sus expresiones más auténticas fueron desapareciendo y perdiendo sus rasgos de distinción. La población negra descendió significativamente en el Perú, conforme el mestizaje se incrementaba. Es así que la población de gente de color representaba en 1876 el 1,95 por ciento del total con 52.588 personas y en 1940 apenas el 0,47 por ciento con 29.054. Por otro lado, el proceso de urbanización y despoblamiento de las áreas rurales en el Perú —que es uno de los casos más extremos a nivel mundial— fue otra razón para que los géneros criollos y mestizos de carácter ciudadano se popularizaran inclusive en las zonas rurales, en tanto decaían también las expresiones rurales. Hay que tener en cuenta, además, una especie de regla cuya veracidad ha sido comprobada: las clases rurales imitan a las urbanas.

La ya citada estudiosa Rosa Elena Vásquez afirma que la distinción entre la música afro-peruana y la criolla en general es un hecho reciente —de poco antes de mediados del siglo XX— ya que la gente de color en el Perú se identificó plenamente con los criollos y la música que practicaron fue común a los sectores bajos de la sociedad. Es cierto que solamente a partir de los años cincuenta empezó la separación entre la música

criolla y la afro-peruana, o tal vez volvió a presentarse, pero ya en las últimas décadas del siglo XX es una realidad que se trata de expresiones independientes que tuvieron un pasado más o menos común.

La era de la música criolla parece acabar paulatinamente después de 1970, tal vez con la muerte de la cantante negra Lucha Reyes, quien puede haber sido la última gran figura de la tradición; si comparamos lo producido después con las décadas anteriores, encontraremos que entró en una etapa de perfil bajo y escasa productividad. El criollismo fue la expresión de los plebeyos de la urbe en proceso de expansión, antes de que se viera invadida y desbordada por la gran oleada migratoria andina.

Las expresiones denominadas negroides se han mantenido con mayor vigencia y vitalidad y resultaron aceptadas y cultivadas por diversos sectores de la sociedad. Sin embargo, poco antes de 1960 se podría haber afirmado que la música afro-peruana experimentaba la tendencia hacia la desaparición; pero si bien es cierto que no es posible encontrarla en estado químicamente puro, y que se extinguieron el *panalivio*, el *aguanieve* y el *alcatraz*, poco después volvía a manifestarse la creatividad del negro peruano a través de una música que, como fue en el pasado, era producto de la asimilación e interpretación de lo negro en el contexto de una diversidad de expresiones criollas y foráneas, en las que aparecía nítidamente su imaginario y aquello que asumían como peculiar y ancestral, a pesar de que en varios casos se trataba de productos que ponían en evidencia un fenómeno de aculturación.

El zambo es el puente entre el negro y el criollo; como en toda América Latina es el elemento catalizador de las fusiones culturales. El zambo y el negro fueron, con el cholo plebeyo, los protagonistas del ciclo del criollismo. La tradición criolla se expandió en los sectores plebeyos de la población limeña en

las primeras décadas del siglo XX. Contribuyó de manera decisiva con este proceso la gran difusión y aceptación popular del *Cancionero de Lima*. Entonces las minorías negras hicieron suyos los nuevos géneros y estilos criollos.

Refiere Jorge Basadre, en su *Historia de la República*, que en 1912 fue llevada a la escena, en el Teatro Victoria, una revista titulada *Música peruana*, en la que figuraban algunos aires afro-criollos como el *aguanieve*, la *cundia* y la *zaña*, al lado de los huaynos, los nuevos vales criollos, provenientes de los vales de salón austroalemanes consagrados en París, como *La pasionaria* y *La mariposa*, o las marineras como *De nuevo y acomodarse* y *Por ser el día de tu santo*, que Montes y Manrique grabaron para Columbia hacia 1911. Se encontraban en esta revista las expresiones en ascenso al lado de otras, que si bien estaban en camino al ocaso se reconocían también como peruanas.

Con la puesta en boga, hacia 1920, de la música negroamericana de los tipos *ragtime*, *fox trot*, *one step* y *black bottom* y el tango argentino —nuevos ritmos bailables que habían pasado el filtro de París y desde allí se irradiaron al mundo entero— la música criolla de “la guardia vieja” que gozó de popularidad en los últimos años del siglo pasado y los primeros veinte años de este siglo —de la cual queda testimonio en las citadas grabaciones de Montes y Manrique— entró en crisis.

En la segunda década del siglo XX, empezó la sustitución de las influencias francesa e inglesa por la norteamericana; sin embargo, insistimos, como había sido en otros casos durante siglos, las nuevas danzas americanas triunfaron primero en París. Los ideales democráticos de la civilización europea se encarnaron en los Estados Unidos, Norteamérica triunfante que se impone como líder del mundo occidental, hecho que determinó, en gran medida, la aparición de nuevas tendencias culturales, y un nuevo estilo de vida, el *American way of life*,

que se extendió poderosamente gracias al cine y a la moda, como correlato de esta hegemonía norteamericana alcanzada después de la Primera Guerra Mundial.

Hacia 1914, en el Perú se vivía todavía bajo el modelo francés; pero de los 7 millones de peruanos, sólo la décima parte eran blancos. En Lima vivían 500.000 blancos y criollos, 30.000 negros y 40.000 orientales; pero en el interior del país, sólo el 2 por ciento eran blancos y la población mayoritaria era de mestizos e indígenas.

Después de deponer al presidente José Pardo, en julio de 1919, Augusto B. Leguía inicia su segundo gobierno como "Presidente Provisorio del Perú" y proclama "La Patria Nueva", uno de los proyectos de país por los que transcurriría el Perú durante el siglo XX. La época fue coyunturalmente propicia para crear un espíritu positivo y una atmósfera favorable a las pretensiones del señor Leguía. Las Fiestas del Primer Centenario de la Independencia, en 1921, y tres años después, las del Primer Centenario de la Victoria de Ayacucho, fueron de excepcional brillantez y boato, y el pueblo disfrutó con frenesí a lo largo de semanas completas de festejos y celebraciones. A propósito de la euforia que se vivía entonces, dice José Antonio del Busto: "...Las fiestas se sucedieron con insistencia y entusiasmo, a decir verdad, era la primera alegría auténtica del pueblo peruano desde la infausta Guerra del Pacífico".

El entusiasmo desbordante y la fe en el futuro que vivían, llevaría a los peruanos a elegir a Leguía como presidente constitucional para el período 1924-1929. Sin embargo los años veinte serían la época de la jornada por las ocho horas, de la aparición del Apra, de la fundación del Partido Socialista de Mariátegui y del indigenismo.

Insurge el criollo como una fuerza social, es el obrero urbano, el pequeño comerciante de barrio, el empleado modesto, el "cholito" con "algo de inga y de mandinga". El

criollo suele cantar lloronamente sus penas y sus frustraciones, en textos a veces cercanos al modernismo de Darío y Chocano; pero asume a veces con cierto arribismo valores de la aristocracia, y canta a la "Lima que se fue". Recrea el ritmo ternario del vals, que se conocía y bailaba en Lima desde 1829, y lo dota –con originalidad– de un sabor plebeyo –mejor dicho "saborcito"–, con algo de vulgaridad disimulada por una apariencia de elegancia, mucho de ironía, picardía y de mofa propias del zambo, más que del mestizo.

La "huachafería" –concepto difícilmente definible, que suele verse de manera reductora como el *kitsch* peruano– es su expresión característica, mezcla de elegancia falsa, lindante con lo ridículo, y de persistencia de lo que está fuera de moda como afiliación a una tradición a la que en el fondo no se pertenece. Tal vez la "huachafería" conecta al criollo con las pseudoaristocracias, y fue la razón de fondo de su rechazo, del temor a constatar que uno participa de aquello que repudia en otro.

Mariátegui, que fue criollo formado en las ideologías imperantes en Europa al fin de la época decimonónica, con las cuales plasmó un aporte valioso a la interpretación de la realidad peruana –sumamente influyente en la historia política del siglo XX– fue poco afecto al criollo; en uno de sus *Siete ensayos* ("El proceso de la literatura") escribe:

"El criollo no está netamente definido. Hasta ahora la palabra 'criollo' no es casi más que un término que nos sirve para designar genéricamente una pluralidad, muy matizada, de mestizos. Nuestro criollo carece del carácter que encontramos, por ejemplo, en el criollo argentino. (...) No existe todavía, con peculiares rasgos, una nacionalidad peruana. El criollo presenta aquí una serie de variedades. El costeño se diferencia fuertemente del serrano. En tanto que en la

Sierra la influencia telúrica indigeniza al mestizo, casi hasta su absorción por el espíritu indígena, en la Costa el predominio colonial mantiene el espíritu heredado de España".

La negación del valor de la pluralidad y la diversidad no fue sólo una actitud aristocrática de fondo racista; fue también un error de los intelectuales de vanguardia, que se convirtió en ideología, oponiendo al indio y al criollo; llegó a extremos "telúricos" al oponer ingenuamente a la sierra y a la costa, al campo y a la ciudad.

La aparición de Felipe Pinglo, en 1924, y los concursos organizados por el alcalde del Rímac, Juan Ríos, en 1927 y 1928, representan el inicio del renacimiento y la gran etapa de apogeo de la música criolla, que se extendió hasta fines de la década de los sesenta; son los años que van desde *El Plebeyo* hasta *La flor de la canela*, *Nube gris* y *Estrellita del sur* y se prolongan en *Viva el Perú y sereno*, *Indio*, *Mi Perú*, *Limeña* y *Jose Antonio* (la falta de tilde en 'Jose' es intencional y, por razones obvias, no requiere ser explicada). Los aires y danzas negras no volvieron a aparecer en esta nueva "época de oro" del criollismo, la de La Limeñita y Ascoy, Chabuca Granda, Los Morochucos, Jesús Vásquez, Alicia Lizárraga, Eloísa Angulo, Alicia Maguiña, Rafael Matallana, Augusto Polo Campos, etc., salvo en el citado caso de Alicia Maguiña, cuya incursión en el estilo negroide fue precisamente al terminar esta "época de oro"; pero el carácter criollo tiene mucho de "zambo". La jarana, la chispa, la picardía y el humor, están más cerca del mandinga que del inga.

A partir de los años cincuenta, Nicomedes Santa Cruz, primero, y luego su hermana Victoria, se convirtieron en los líderes del florecimiento de un arte musical y dancístico negro,

que sin perjuicio de la calidad, que en sí poseían, no podría ser calificado estrictamente como folclórico; pero desde entonces, las nuevas expresiones afro-peruanas fueron ganando cada vez más terreno y aceptación en las capas medias e inclusive en las capas altas, a pesar de provenir de una minoría tendente a disminuir. Cabe destacar también la trayectoria del grupo Perú Negro, dirigido desde su fundación por Ronaldo Campos, que ha llevado por varios países sones y danzas negros del Perú, contribuyendo con creces a su difusión y mayor aprecio en los diversos sectores de la sociedad.

El blanco aceptó más al negro que al indio. La música negra fue asimilada más rápido, primero por los criollos plebeyos, como lo hemos reseñado, después por los sectores más altos de la sociedad. La música andina fue aceptada recién en los años setenta, como signo de estar al día con los cambios "revolucionarios". Desprestigiadas las ideologías de izquierda, quedó la artesanía andina en las casas de la burguesía, pero la música perdió mucho de lo que había conquistado. Los negros fueron pajes de los conquistadores, e inclusive, como ya lo hemos expuesto, fue utilizado para someter a los indígenas, y como costaba una valiosa cantidad de dinero, era mejor considerado y consentido. No resulta extraño que una cultura con rezagos coloniales aceptara lo que se consideraba música negra, de manera más fácil; más aún si en Estados Unidos y otros países la música negra tenía prestigio. Se habría cumplido otra vez una ley ampliamente verificada en la historia de la música y la danza y así —tal como propone el musicólogo argentino Carlos Vega— las clases superiores hacen suyos elementos de las expresiones del pueblo.

Una figura clásica del criollismo de las últimas décadas como es Alicia Maguiña, que trató de abarcar otros estilos peruanos además del criollo, tuvo mejor suerte cuando incursionó en el estilo negro. Los jóvenes de las últimas

generaciones de nuestro siglo manifiestan una marcada preferencia por el "neoafro" sobre la música criolla "tradicional", estableciendo de manera muy precisa la distinción entre ambas.

En los primeros años de la década de los noventa alcanzaron gran popularidad, gracias a su talento y autenticidad, los músicos y danzarines de la familia Ballumbrosio, conformada por el violinista Amador, original artista y notable zapateador, y sus hijos. Filomeno, uno de ellos, llegó a tocar con el "rockero" argentino Charlie García en varias oportunidades, alcanzando un remarcable éxito. "Chevo", otro hijo de Don Amador, formó parte del conjunto Los Cimarrones, que lamentablemente tuvo una actividad efímera, pero que recordamos por su originalidad y sus logros en el tratamiento de la percusión.

El "rockero" Miki González contribuyó a consolidar la merecida fama de los Ballumbrosio, con una producción bien lograda que grabó con la colaboración de algunos de los músicos de esta familia. El trabajo de González resultó muy fácilmente asimilable y sobrepasó en cierta medida las fronteras del país.

No sólo Miki González es exponente de estas fusiones entre estilos internacionales y aportes afro-peruanos; basta que recordemos las propuestas de "Chocolate" Algendones con Arturo Ruiz o Manongo Mujica, o las atractivas producciones de los Santa Cruz de las últimas generaciones. Merecen una especial mención Susana Baca, Eva Ayllón y Cecilia Bracamonte, que cantan canciones de tipo más melódico que rítmico con un estilo de naturaleza más personal e interpretativa, sin pretensiones de rigor y fidelidad etnomusicológica.

Mucha de la música peruana de fines del siglo XX, y quizás gran parte de la que pueda escucharse en el futuro, surgirá en los sectores medios urbanos, fusionándose probablemente con elementos del *jazz*, el *reggae*, el *rock* y otros estilos globales e internacionales. A pesar de que no lográramos aislar claramente en esta música los elementos auténticamente negros, no cabrá

duda que mucho de lo que se escuche, dance, o al menos se vea danzar, tendrá algo de negro y será peruano.

4. A manera de conclusiones y proyecciones

Es posible llegar a una primera conclusión: tanto en el Perú como en Estados Unidos y otros países de Iberoamérica, en la música de las minorías negras, generalmente, el material melódico y las formas musicales provienen de la tradición europea, o de tradiciones criollas; pero los elementos interpretativos son africanos. El tratamiento rítmico se entronca con ancestrales manifestaciones oriundas del Africa, o, en su defecto, representa la extrapolación expresiva de ritmos de algunas danzas europeas o criollas en su origen, en las que se presentan en algunas oportunidades alternancias binarias y ternarias o síncopas. El carácter y la expresión, antes que la forma y la estética, caracterizan a las músicas negras producidas en América. La irracionalidad de la improvisación y de la ejecución, el rol y el estilo personal del individuo que ejecuta, recrea e improvisa, llega a ser más preponderante que el rol del compositor. La tiranía del compositor y una partitura a la que se debe fidelidad, quedan abolidas.

También podemos establecer que existe una mayor tendencia a la "universalización", en las músicas negras y zambas, en forma contrapuesta a otras músicas vernaculares, gracias al interés rítmico que poseen. El aspecto rítmico de la música ha adquirido más importancia que la melodía o la armonía en el siglo XX, probablemente por la necesidad de liberarse de la métrica rígida del compás predominante en los siglos anteriores. Desde esta perspectiva, es posible afirmar que la concepción rítmica, que en general podríamos denominar negra, ha sido

uno de los aportes más importantes en el nacimiento y maduración de gran parte de las expresiones musicales del siglo XX. En el Perú no habría razón para que esto no se produjera, aunque fuera de forma un tanto tardía.

Tal vez, así como fueron el *jazz* y sus derivados los estilos más cercanos a lo universal en el siglo XX, la música negra peruana pueda tener todavía la capacidad para generar una síntesis, en la pluralidad y diversidad del Perú. Quizás, pues, en el Perú, el mayor interés de la música negra resida en que es la que más posibilidades tiene de dar lugar a una expresión reconocible como propia en diversos sectores de la sociedad urbana, que es el ámbito donde se crea mayoritariamente —en el Perú contemporáneo— gran parte de la cultura actual.

Las herencias melódicas entroncan a la música denominada "negroide" en el pasado de la música criolla y de la propia música antigua vernacular africana. Ha recogido en su evolución elementos hispanos o criollos de origen virreinal y los ha fundido en la marinera, con elementos mestizos y andinos. Actualmente su riqueza rítmica la acerca a las manifestaciones contemporáneas internacionales y la aproxima al gusto de los jóvenes, porque fusiona con facilidad elementos que vienen del *jazz*, del *rock* y de otras fuentes internacionales, que poseen a veces algún ancestro negro.

Algunos músicos dedicados a búsquedas y experiencias, que están de una u otra forma vinculados al ámbito del *jazz*, trabajan con ritmos, giros melódicos y recursos instrumentales negros; pero aun los compositores académicos no le prestan a estos materiales suficiente interés. El indigenismo, sus epígonos y seguidores, y también los compositores de los cincuenta a los ochenta, utilizaron hasta el desgaste la pentafonía y la rítmica de la música andina. Trágicamente, como Arguedas lo presintió y padeció hasta sucumbir, esta música viene siendo sofocada en el incesante proceso de urbanización del Perú. Perdió primero

el espacio de las radios, o se redujo a horarios de madrugada; hoy le quedan aún algunos estadios en los pueblos jóvenes, y los coliseos, tenazmente defendida por minorías asociadas a clubes departamentales o a cofradías religiosas. Los inmigrantes andinos y sus hijos, por regla general, abandonan su música autóctona por la chicha y la salsa, que representa para ellos un signo de modernidad y adaptación a la urbe. El "estilo andino" no parece tener perspectivas para imponerse en el medio urbano, como el lenguaje que hay que hablar, necesariamente, para escribir música peruana; sobre todo para aquellos que sin vinculación alguna con la cultura andina lo toman así.

Es imprescindible procurar acortar las distancias entre la música popular y las expresiones académicas y eruditas, reconocer el valor de la interculturalidad. La música académica está en crisis; en gran medida por el desconcierto producido en el público y los propios compositores, debido a la enorme distancia que las obras de la vanguardia y sus poéticas tomaron de los oyentes. "Grandes obras" se ejecutaron sólo una vez y las grandes orquestas y sociedades de conciertos y recitales cerraron el repertorio, salvo contadas excepciones, en los impresionistas y los posrománticos: Mahler, Strauss, Debussy, Ravel y la "época rusa" de Stravinski. En el Perú la crisis es más grave porque se carece de suficientes recursos para la difusión musical, así como de estímulos para la creación; pero si comparamos la composición "académica" actual en nuestro país, con la producida en las décadas anteriores —entre los cincuenta y setenta— podríamos inferir que estamos en crisis. Mejor dicho, aun no hemos salido de la crisis causada por el agotamiento de las estéticas ideologizadas e intelectualizadas de la vanguardia posweberniana, importadas de manera un poco forzada, desde Europa y Estados Unidos. Los compositores no encuentran una vía para ser originales, que los lleve simultáneamente a ser comprendidos y a aceptar, ellos mismos, plenamente, sus propias

obras. Las sinfonías nunca se harán populares, ya que no provienen de la tradición oral, sino más bien de la escrita; la cultura textual es necesariamente de elite; pero las elites son una realidad y una necesidad para el desarrollo cultural. Es menester, no obstante, tender puentes entre la alta cultura y la cultura popular, y procurar que la "inmensa minoría" crezca.

El camino podrá ser la fusión, la diversidad y la interculturalidad que nos caracterizan y son nuestra mayor riqueza. No se trata, por supuesto, de una vía excluyente —en la música no existen caminos únicos, la historia lo ha demostrado—, pero hay una posibilidad de ser para la música en el Perú, en la fusión de elementos de variada procedencia, tejidos con hilos negros. Tal vez, la "sangre nueva" que necesita la composición musical contemporánea sea también de color, o tenga algún matiz negro. Posiblemente los músicos del Perú puedan crear "con notas negras" una música original y fresca que, siendo peruana, tenga un carácter más global e hispanoamericano. Una música que recupere y recree nuestras herencias diversas y configure un aporte peruano al concierto de la música mundial.