

Nicomedes SANTA CRUZ

APORTES DE LAS CIVILIZACIONES AFRICANAS AL FOLKLORE DEL PERU

INTRODUCCION

Uno de los mayores mitos que se ha tejido sobre ese gran calumniado que es el Negro, gira en torno a su supuesta falta de moral, prejuicio que emana, específicamente de las danzas africanas vistas por misioneros, traficantes y aventureros en general; improvisados en « cronistas », « historiadores » y « etnólogos ».

Pareciera que dichos señores ignoraran, o aun pretenden ignorar, que la Moral no es genérica ni absoluta. Nunca lo ha sido. La Etica es relativa a cada cultura. Por tanto, no hay ninguna razón — a no ser la sinrazón del neocolonialismo — para que Occidente pretenda imponer a los pueblos de Africa, Asia y Latino América, patrones culturales que no son sino sutiles formas de dominación.

Si hay algo por estas latitudes de América que siempre se nos trató de escamotear (aparte de nuestros derechos cívicos), es nuestra presencia histórica, decisiva en muchos casos, además de nuestra enorme y positiva influencia en el folklore y las artes.

Una tradicional política de silencio, la teoría absurda cuando ya no ha sido posible callar más, o la usurpación descarada, han sido las sistemáticas respuestas que en el Perú se ha dado a cada aporte africano. Y nosotros, los descendientes de esclavos — al margen de la cultura « oficial » —, recibimos el feble adjetivo « negroide » para todas nuestras manifestaciones.

Por eso ahora — desde 1960 —, cuando los pueblos africanos rompen las cadenas del colonialismo e insurgen como repúblicas libres, haciendo respetar sus derechos y soberanía ante los poderosos de turno; ahora, que el movimiento mundial de la NEGRITUD reivindica los auténticos valores de las culturas africanas, y muestra el mundo la belleza de sus danzas, lo profundo de su poesía, el poder omnímodo de sus ritmos y lo singular de su filosofía; se despierta de pronto un vivo interés por saber « cómo somos los negros », « quiénes somos los negros »... Y unos, porque les conmueve la discriminación racial en Sudáfrica y Norteamérica; otros porque siguen muy de cerca el Panafricanismo y sus luchas de

liberación; y otros porque piensan que «estamos de moda»; todos, en fin, nos miran con ojos que esconden la misma interrogante: « ¿Quiénes somos?... »

Introspectivamente, nos repetimos la pregunta. Pero antes de darnos respuesta hacemos una breve retrospectiva: Cuando niños, vivíamos rodeados de sobrevivencias africanas, proliferaban los vocablos del kimbundo congo (« *catanga* » por « sobaquina »; « *tambembe* » a las « posaderas »; « *cunda* » al « vivaracho ») y nuestro hablar era muy « bozalón » (*ontá* por « dónde está »; *quín-é* por « quién es »)... Nuestras madres peinaban a nuestras hermanas al estilo africano, mil peinados de esos que los gringos llaman « corn row » y que nosotros decíamos « cabeza de caminito ». Antes de cenar hacíamos ritmo sobre la mesa familiar, creando complejos polirritmos. Muchas de nuestras comidas eran de origen africano. Y qué decir de nuestros dulces y la africana afición por ellos, extendida a la gastronomía tradicional limeña. Luego del postre y ya entrada la noche, hacíamos rueda a mamá para que nos relatará cuentos de la esclavitud, alegres cuando el esclavo burlaba a sus amos y tristes cuando nuestro héroe terminaba en la hirviente paila de miel o en la tina de jabón. Y en nuestros juegos, cómo reíamos, los otros decían que eran « risas de negros ». Y en verdad que reíamos como negros...

Se podría llenar muchas cuartillas detectando o especulando sobre la africanía que heredó nuestra generación, pero hay algo más importante que la simple enumeración de sobrevivencias: Evaluar su significado dentro de la cultura africana y su influencia en la cultura peruana.

El colonialismo esclavista nos arrancó de nuestra tierra ancestral, y durante estos últimos cuatro siglos hemos reconstruido muchas de nuestras costumbres y tradiciones, ello gracias a ese don tan nuestro, cual es la memoria ancestral!

Pero nuestra historia no comienza en América sino en África. Allí quedó la otra mitad de nuestro ser, y por eso siempre hemos sentido el imperativo llamado de la sangre lejana, de la tierra natal, de la Madre África. Más ahora, que de uno y otro lado del Océano tratamos de juntar ambas partes para reconstruir ese gran cuerpo roto, mutilado por el tráfico esclavista y la ambición humana.

Nuestra Historia no puede ser escrita por los descendientes de esos mismos tratantes. Y no lo será, porque de intentarlo se les atascaría la pluma al descubrir un obispo esclavista, un héroe esclavista, un sabio esclavista o un ilustre ex gobernante esclavista. Peor aún, si hay lazos de parentesco familiar entre el pretendido historiador y aquel ilustre hacendado, político o religioso, cuya fortuna devino del trabajo de sus negros esclavos.

Tampoco la escribirán los países que ocultan celosamente el hecho de que su actual poderío haya nacido de las Casas de Contrataciones, de las factorías de las Costas de Guinea, de las carabelas negreras o de las plantaciones de caña, tabaco y café del Nuevo Mundo.

Seremos nosotros mismos los que escribamos nuestra propia historia. Y por ello mi entusiasmo y por ello estas modestas líneas, que de ninguna manera pueden resumir los valiosos APORTES DE LAS CIVILIZACIONES AFRICANAS AL FOLKLORE DEL PERU, pero que sí llevan el saludo fraterno de 60 000 negros peruanos a sus hermanos de la República del Senegal y a todos los pueblos de nuestra Madre, ¡ÁFRICA !...

ALGUNAS CONSIDERACIONES HISTÓRICAS

Nuestra historia, la aún no escrita historia de El Negro en el Perú, se inicia cuando Pedro de Candía según unos cronistas — o Alonso de Molina según otros como avanzada de la primera expedición de Pizarro, desembarca en la bahía de Tumbes «acompañado de un gallo y de un siervo negro». Unos años después, la Reina Juana y el Conquistador subscriben las Capitulaciones de Toledo (26 de julio de 1529), cuyo Décimo nono otrosí autorizaba a Pizarro llevar a tierras del Perú. «hasta cincuenta esclavos negros, libres de todo derecho, entre los cuales debe haber, a lo menos, un tercio de jembras»...

Ya en 1537, a sólo cuatro años de la muerte del último Inca del Tawantinsuyo y a dos de la fundación de Lima, llega a 338 el número de esclavos negros ingresados al Perú, pertenecientes casi en su totalidad a Hernando y Francisco Pizarro.

Desde entonces, los negros figuramos en todos los hechos históricos del Perú: ya obligados a servir como fuerzas auxiliares en las luchas de conquista; como tropa de ambos bandos en las cruentas guerras civiles que libran los conquistadores; al lado o al frente de los indios en los múltiples levantamientos habidos contra el coloniaje; bajo las órdenes de San Martín y Bolívar, conformando los «partidos de guerrilla» que lucharon por la independencia del Perú, para luego seguir como esclavos instaurada la república; como carne de cañón en las trifulcas y montoneras de los caudillos que cada año se disputaban el sillón presidencial; como soldados de primera línea en la Guerra del Pacífico; y, finalmente, como guerrilleros en las luchas de liberación nacional.

Otro tanto se puede decir de nuestra presencia en la vida económico-social del Perú: supliendo la aniquilada población nativa en la extracción de oro y plata en los primeros años de la colonia; luego, como base de la economía agraria en las plantaciones de la Costa; y más tarde, en la extracción del guano y del salitre, pilares de la economía nacional en el siglo XIX. Todo ello a la par con nuestras actividades en el campo medicinal, artesanal y doméstico de aquel entonces; alternando estas labores con nuestros servicios al sostenimiento y propagación de la fe cristiana, fundando hermandades, construyendo templos, pidiendo limosnas y cargando las andas. Una liberta fue la madre de nuestro santo negro Martín de Porres (1563-1639), y un esclavo angola fue quien en 1650 pintó sobre un muro de su cofradía esa imagen del Señor de los Milagros, cuya procesión es la más antigua de América y congrega anualmente millones de fieles que cubren de morado las calles de Lima.

Con los errores toponímicos tradicionales, los cronistas consignan diez castas africanas llegadas al Perú: «Terranovos, Lucumés, Mandigas, Cabundas, Carabalis, Cangaes, Chalas, Huarochiries, Congos y Misangas».

Los censos de Lima, arrojan estas cifras en cuanto a la población negra: en 1586, 4 000 negros; 1593, 6 690; 1614, 11 130; 1619, 13 173; y en 1640, Lima tiene 15 000 negros, lo que es mitad de la población total.

El censo de 1781 arrojó un total de 1 076 122 habitantes para todo el Perú, de los cuales 81 593 eran negros y 244 436 mulatos. Que pese a la Independencia de 1821 y pese a los decretos abolicionistas de San Martín y Bolívar, continuara el

tráfico esclavista hasta muy entrada la república, lo prueba el hecho que en 1852 el Presidente Echenique libertara 116 esclavos procedentes de Nueva Granada.

La abolición de la esclavitud, surge de la pugna política entre Castilla y Echenique. Las ofertas de ambos culminan con el decreto de abolición que firma Castilla en ciudad de Huancayo (5 de diciembre de 1854), comprometiéndose a indemnizar a los esclavistas. Así lo hace desde que ocupa la presidencia en enero de 1855 hasta 1860, abonando el gobierno de don Ramón Castilla un total de 7 651 500 pesos por 25 505 esclavos, a razón de 300 pesos cada uno. Se dice que el número de esclavos fue aumentado artificiosamente por los inescrupulosos esclavistas.

Actualmente, el Perú cuenta con una población de 14 000 000 de habitantes estimándose la población negra en algo más de 60 000 personas, mayormente obreros y campesinos de la Costa Norte y Central (Piura, Lambayeque, La Libertad, Lima e Ica).

Muy pocos han mejorado su situación a través del deporte profesional. Son contados los que llegan a graduarse en las universidades y no tenemos noticia que algunos de los nuestros haya recibido nunca jamás en el Perú la Orden sacerdotal.

ITINERARIO DE LAS DANZAS NEGRAS

La España que nos conquista y el Portugal que coloniza Brasil, reciben los aportes de las civilizaciones africanas mucho antes que los pueblos del Nuevo Mundo.

Medio siglo antes del descubrimiento de América, los navegantes lusitanos que bordearon las costas de Africa en ruta al Indico, retornaron a Lisboa llevando negros de los puntos que tocaron: Las Azores, Cabo Verde, Guinea, Angola y Mozambique. A poco se popularizó en Portugal una danza africana, el *lundú* de Angola, que no tardó en ser baile prohibido, tal como lo consigna Luis da Cámara Cascudo: «... foi em Portugal o *doce lundu chorado* de que fala Nicolau Tolentino. Dança irresistível, e confundida com o samba e a chula portuguesa, já era tradicional em Portugal no século XVI. Rodney Gallop informa que el Rei D. Manuel (1495-1521) proibira o lundum ».

Durante todo el siglo XVI, la Casa de Contratación de Sevilla tuvo el monopolio del comercio negrero. Además, las Leyes de Indias que promulgara la Metrópoli en las primeras décadas de aquella centuria, obligaban que todo negro llegara primero a España, donde sería cristianado y aprendería algo de la lengua española, convirtiéndose así en *negro ladino*, pudiendo sólo entonces ser llevado al Nuevo Mundo en condición de esclavo. Aunque esta práctica no duró muchos años, pues la gran demanda y el contrabando lo impidieron, parece que bastó dicho tipo de acercamiento para que pronto aparecieran en España danzas como la *calenda* y la *zarabanda*, cuyo origen africano niega el profesor argentino Carlos Vega, cuando en su libro « El origen de las danzas folklóricas » afirma: «... España ha hecho sentir en varios órdenes su característica influencia. El estilo español, la « escuela española », se percibe también en las danzas.

« La zarabanda aparece en España hacia 1580, pues algún tiempo debió transcurrir antes de que la prohibición de 1583 prescribiera doscientos azotes a los cantores, condenara a galeras a los infractores y desterrara a las infractoras ».

Por su parte, Curt Sachs, en su socorrida « Historia Universal de la danza », dice: « En este punto coinciden todas las fuentes antiguas: la *zarabanda* es una pantomina sexual de insuperable expresividad ».

Y el historiador jesuita Juan de Mariana (1536-1623), dice de la zarabanda: « ha salido por estos años un baile y cantar tan lascivo en les palabras, tan feo en los meneos que basta para pegar fuego aun en las personas muy honestas (...) lo que se sabe es que se ha inventado en España ».

Vamos a transcribir el estribillo y la segunda copla de una *zarabanda* típica del siglo XVI, como aquellas que escandalizaran al Padre Mariana:

Cómo lo pones, amores (bis)
ay, vida, cómo lo pones.
Póngome a la jineta
encima de su bragueta,
y dígoles ¡meta, meta
el zumo de sus riñones!

Pero lo que nadie dice del origen africano de la *zarabanda*, quizá lo encontramos en la obra de don Fernando Ortiz, « La africanía de la música folklórica de Cuba »:

Sarabanda mpe ma-nyingu,
Sarabanda Kimbisa Kimbansa.

Porque *Sarabanda* — según nos dice Ortiz — es una antigua divinidad del Congo, cuyos versos arriba citados, forman parte de un canto pentatónico *kimbisa*, himno dedicado a *Sarabanda*, deidad guerrera cuyos fieles entonan el canto erótico *Xioma longo* o *Chamalongo*, de las voces congas *xioma* = « muy fuerte » o « irresistible », y *longo* = « lujuria », « apetito sexual ».

Otra danza que aparece en la España de esos tiempos, es la *calenda*, sobre la que el Padre Pierre Labat escribe: « El baile más usual entre los esclavos y que más alegría les produce se llama *calenda*. Provenía de la Costa de Guinea, probablemente de Ardra. Los españoles lo aprendieron de los negros, y lo bailan en toda América, como los negros ».

La *calenda* (cuyo nombre africano es *calinda* o *caringa*) dio origen a la famosa *chacóna*.

Moreau de Saint-Méry, en su « Descripción topográfica, física, etc... de la Isla de Santo Domingo » (1797), escribe: « Otra danza de origen africano es la *chica*, que en las Islas de Barlovento, en el Congo y en Cayena se llama simplemente *calenda* y que los españoles designan con el nombre de *fandango*... »

Basten estos ejemplos para demostrar el itinerario seguido por muchas danzas africanas: África-España-América, y más adelante, este otro: África-América-España. Allí está la clave de una vieja polémica, cuyos bandos se motejan recíprocamente de « hispanistas », « africanistas » e « indigenistas » según las teorías

enunciadas, entre los que no faltan los « aristocratizantes », con su peregrina premisa acuñada por Carlos Vega, según la cual « el inferior imita al superior ».

La complejidad en la transculturación afroamericana de la danza, deviene del doble nivel social en que se da paralelamente: Por un lado, va de Africa a España, se populariza e incursiona en los salones cortesanos, y así llega a los salones coloniales del Nuevo Mundo. Por otro lado, va directamente de Africa a América, en este nuevo ámbito asimila la influencia nativa a la vez que modifica las locales, es decir, se vuelve folklore.

Finalmente—como ocurre en nuestros días—, los dos procesos, cortesano y folklórico, tienden a distanciarse cuando la sociedad se aburguesa, o a unirse si el cambio es socialista. En el primer caso, los estudiosos al servicio de la burguesía, endosan a la clase dominante — o a sus ancestros — la paternidad no sólo de las danzas sino de todo lo creado. En el segundo, el pueblo empieza a escribir su propia historia y, al tocar sus raíces culturales, concede a Africa sus valiosos aportes, y al resto lo que en verdad le pertenece.

Así pues, sin exageración podríamos decir que ¡ hacer auténtica antropología es un acto revolucionario !

DANZAS DE OMBLIGADA

Si en el siglo XX la música negra ha revolucionado el mundo, en el siglo XVI la Península Ibérica y en el XVII Europa y América, revolucionaron sus conceptos coreográficos gracias a la tremenda influencia de las danzas del Africa *bantú*, en particular angolaconguenses y en especial por el *lundú*, baile de matrimonio (*m'lemba*), y de tributo a la fecundidad (de iniciación en las costas de Guinea y región sudanesa, cuya coreografía es pantomina del acto copular).

Esta danza ritual, se practica en Africa desde hace más de mil años y, según la filosofía africana, en cuyos ritos el ser humano puede adquirir potestad divina, es una invocación a todas las potencias engendradoras del cosmos, invocación simbolizada en el breve choque de los órganos genitales, femenino y masculino, de la pareja danzante.

Este « golpe » de pelvis contra pelvis en el africano *lundú*, se llama *semba* en kimbundo, y ha sido causa del prejuicio de inmoralidad aducida al negro por la hipocresía e incompreensión del etnocentrismo occidental, que luego, al adoptar la danza africana, sí le dieron la liviana intención que creyeron ver en los negros y que en verdad nunca tuvo.

El *Lundú* (« londú », « lundum », « landó », etc) de Angola, y la Kalenda (« calinda », « caringa », etc) de Congo, han dado origen a las siguientes danzas de rueda, de fila o de pareja (del siglo XV al XIX) en los siguientes países:

PORTUGAL:	Lundum, lundu chorado, chula portuguesa, fado, etc.
ESPAÑA:	Zarabanda, rastro, tarraga, chacona, escarramán, zorongo, zarandillo, etc.
NUEVA ORLEANS:	Bámbula.
LOUISIANA:	Calenda.

MEXICO:	Bamba, maracumbi, paracumbé.
CUBA:	Caringa (calenda), yuka (y de ésta nace la « rumba brava », con el clásico « vacunao »).
HAITI:	Kalenda, bámbula.
PUERTO RICO:	Bomba
PANAMA:	Cumbia, tamborito.
COLOMBIA:	Bullarengue, currulao, patacoré, cumbia, bambuco.
VENEZUELA:	Chimbanguelero, malembe, sangueo.
ECUADOR:	Bomba.
BRASIL:	Lundu, coco, samba, batuque, tambor de crioula, jongo...
PERU:	Lundú, lundero, ondú, ondú floreado, samba, sambalandó, samba-cueca, zamacueca, zaña, tondero, zanguaraña, mozamala, polka de cajón, maicito, golpe 'e tierra, baile 'e tierra, toro-mata, ecuador, chilena, marinera.
BOLIVIA:	Zamba, zamacueca, cueca.
CHILE:	Cueca.
ARGENTINA:	Zamba.

Se comprende que muchas de estas danzas ya han desaparecido o se han alejado tanto de su raíz africana que hasta han perdido su verdadero sentido y mensaje. Por otra parte, hay que considerar en su variada estructura musical y coreográfica los ingredientes europeo y aborigen que, en mayor o menor proporción, han dado a cada baile personería folklórica nacional y hasta regional. Así como su constante « blanqueamiento » al contacto y presión de la cultura dominante o por alienación de negros y mulatos que quieren pasar la barrera de la discriminación « bailando a lo blanco ».

DANZAS NEGRAS EN EL PERU

Que estas danzas de origen africano, llamadas *de umbigada* (ombligada) en Brasil y de vacunao en Cuba, se hayan practicado por los negros del Perú en galpones y cofradías, nos lo prueba don Manuel Atanasio Fuentes en su libro « Lima, apuntes históricos »... París, 1867, cuando dice:

« Si bailan dos o cuatro á un tiempo, primero se paran los hombres enfrente a las mugeres, haciendo algunas contorsiones ridículas y cantando; luego se vuelven las espaldas, y a poco se van separando, finalmente hacen una vuelta sobre la derecha todos á un tiempo, y corren con ímpetu á encontrarse de cara los unos y los otros. El choque que resulta, parece indecente á quien cree que las acciones exteriores de los *bozales* tengan las mismas trascendencias que las nuestras ».

Aunque Fuentes no consigna el nombre de la danza arriba citada, no dudamos que se trate del *lundú* o alguna de sus variantes folklóricas. Para sustentar nuestra hipótesis, leamos la versión que J. B. Labat (1725) da sobre la *calenda*:

« Los bailarines se colocan en dos hileras, una frente a la otra, los hombres de un lado y del otro las mujeres. El público y aquellos que esperan que les toque el turno forman un círculo alrededor de los bailarines y de los tamboreros. Una persona bien dotada entona una canción que compone por urgencia del momento sobre algún tema que considera apropiado, y cuyo estribillo, cantado por todos los espectadores, se acompaña de palmadas. En cuanto a los bailarines, levantan los brazos un poco, a manera de la gente que baila con castañuelas. Dan brinquillos, giran hacia la derecha y hacia la izquierda, se acercan hasta una distancia de dos o tres pies, se retiran con paso parejo hasta que el sonido del tambor les indica que deben acercarse y pegar muslo con muslo, es decir, varón contra hembra. Tal parece que son los cuerpos los que se golpean, pero en realidad el golpe es dado con los muslos. Se retiran inmediatamente con una pirueta para comenzar de nuevo, con los mismos movimientos y gestos, en general lascivos, siempre que el tambor dé la señal, cosa que ocurre varias veces sucesivas. De cuando en cuando doblan los brazos y ejecutan dos o tres giros, mientras se besan y golpean continuamente los muslos uno contra el otro ».

La danza que nos describe Fuentes dice haberla observado en una de las tantas cofradías de congos y lucumís que aún quedaban en la Lima de su época (1850). Describe también el interior del aposento, con todas las paredes de los cuartos interiores decoradas con pinturas de los reyes africanos, sus batallas y hechos históricos: « la vista de estas groseras imágenes los inflama y los arrebató ».

La información que da de la orquesta menciona al tambor como instrumento principal, fabricado con una botija de cerámica o un cilindro de palo hueco, y percutido a mano limpia sobre el único parche de cuero que cubre la boca del instrumento. Habla también de unas pequeñas flautas « que inspiran con las narices ». Una quijada de burro, descarnada y seca, cuyos molares se frotan con una costilla de carnero o un palo liso, dando un sonido carraquiento, de ahí su onomatopéyico nombre de « carraca » o « carachacha ». Y, finalmente, pondera la *marimba* como el único instrumento africano que tiene algún asomo de melodía: « Se compone de unas tablillas delgadas, largas y angostas, ajustadas a cuatro líneas de distancia de la boca de unas calabazas secas y vacías, aseguradas estas y aquellas sobre un arco de madera. Tócase con dos palitos, como algunos salterios de Bohemia ». Para terminar confesando « ... que en la música y el baile y en las otras muchísimas relaciones dependientes del talento y del gusto, muchísimo más atrasados están los negros en comparación de los indios, que los indios respectivamente á los españoles ».

EL LUNDU EN ZAÑA

A 751 kms. al norte de Lima, queda la ciudad de Chiclayo, capital del Dpto. de Lambayeque, y a unos 51 kms. al sureste de Chiclayo se encuentra la que otrora fuera opulenta y ubérrima Villa de Santiago de Miraflores de Zaña, fundada en 1563 por disposición del Virrey Diego López de Zúñiga.

En 1660, a casi un siglo de su fundación, Zaña era más importante que Trujillo y rivalizaba con Lima. Por su economía agropecuaria, la esclavitud alcanzó altísimo porcentaje. Negros venidos de Angola, Congo y Mozambique, practicaron en Zaña sus danzas rituales, entre ellas el lundú, como más adelante veremos.

Es indudable que esta danza fascinara a los hacendados españoles, e incluso la practicarán más de una vez con las hermosas negras. De ahí que el clero criticara a los encomenderos de Zaña, de ahí que a Zaña se le llamara « Potosí chiquito » (por las orgías que la riqueza argentífera originara en la altiplánica ciudad de Potosí), y de ahí que, más tarde, cuando el pirata flamenco Eduardo Davis saqueara e incendiara la « ciudad maldita » (4 de marzo de 1686), y peor aun, cuando un 15 de marzo de 1720 el Río Zaña « saliera de madre » arruinando para siempre la no repuesta ciudad, desapareciera para siempre la criticada danza, cuya letrilla, incluso, en las dos primeras estrofas siempre hacía burla de la Iglesia, los santos y la religión católica, no en kimbundo sino en entendible castellano:

I (Glosa)

No quiero que a misa vayas
ni a la ventana te asomes (bis)
Ni tomes agua bendita
donde la toman los hombres (bis)

II (Dulce)

Dime de dónde vienes
que son las cinco.
Vengo de oír la misa
de San Francisco. (bis)

III (Fuga)

Al lundero le da
al lundero le da,
al lundero le da ¡ Zaña !
al lundero le da...

Nuestra suposición de que el « baile prohibido » o la « danza maldita » practicada en Zaña tenga origen en el africano *lundú*, se reafirma en el estribillo de la « fuga »: *Al lundero le da*. Ello, porque este « lundero » no puede ser otro que el bailarín de *lundú*, en castellanización del vocablo africano y por la misma razón que el bailarín de rumba se le dice « rumbero », al de guaracha « guarachero » y al de cumbia « cumbiambero ». Luego, lo que *al lundero « le da »*, es la hembra, que *le da* la oportunidad de aplicar el « golpe » de ombligada o « semba ». Por último, ¿ qué baile si no éste pudo escandalizar tanto al clero y a los cronistas, al punto de aducir que su práctica fue causante de las dos tragedias sucesivas que arruinaron Zaña por « castigo divino », y tras 250 años aun no se repone? ...

Zaña, MADRE DEL TONDERO

Quizás después de la última tragedia, los ya acriollados negros de Zaña admitirían como cierto lo del « castigo divino ». Quizás a partir de estos sucesos hubo mayor represión de los amos esclavistas y el látigo del caporal restallando sobre los torsos desnudos no dejó resuello para la danza. Quizás las tierras arruinadas y las haciendas empobrecidas obligaron a una emigración que dislocó galpones, disociando músicos de bailarines. Quizás. Lo cierto es que con la ruina de Zaña y el gran éxodo que vino tras la inundación, desaparece por siempre la danza del « lundero » y hace su aparición el TONDERO.

La « zaña » tenía una estructura tripartita de « glosa », « dulce » y « fuga ». El Tondero la conserva (« canto », « dulce » y « fuga »), pero el alegre y zumbón Modo Mayor de la « zaña » se convierte en tristón y dulzón Modo Menor en el Tondero; pasando al Relativo Mayor en el « dulce » y sincopando la melodía en la « fuga », que vuelve al Modo Menor inicial.

La irreverente letrilla se transforma en rosada picardía sobre temas amorosos o de exaltación telúrica. Y la coreografía se morigera, perdiendo algo o mucho de fuerza expresiva al simbolizar sutilmente la figura culminante del golpe pélvico.

Actualmente, la interpretación musical del Tondero precisa de uno o dos cantantes; secundados por un acompañamiento de dos guitarras más el ritmo que dan un cajón de madera percutido a mano limpia y el acompasado batir de palmas de los circunstantes. Hasta hace pocos años se tocaba el arpa en vez de las guitarras y el ritmo se lograba por otro músico repiqueteando con las manos sobre la tapa de la caja de resonancia de este mismo instrumento.

Se inicia el Tondero con una introducción característica, ejecutada en punteo y bordón de guitarras. Los espectadores forman un gran ruedo y baten palmas acompasadamente. Ingresan al círculo una o más parejas y toman emplazamiento, independientemente, el hombre frente a la mujer y a una distancia que varía entre dos y tres metros. Dispuestos así los bailarines, esperan en sus respectivas ubicaciones que comience el canto; tanto el hombre como la mujer enarbolan sendos pañuelos en la diestra mano.

Al iniciarse el canto del Tondero, por uno o dos cantores que entonan los versos de la primera estrofa, las palmas decrecen y los bailarines inician sus evoluciones con una mudanza de terrenos: Ambos avanzan en línea recta, y cuando pareciera que se va a producir el choque se esquivan en una graciosa reverencia a manera de « saludo » y continúan su camino en este trueque de posiciones. Simultáneamente, giran en redondo hacia la derecha y retornan a su punto de reunión, tras medio giro a la derecha que los pone muy cerca, frente a frente y en « careo ». El término de la primera estrofa es la señal para la pareja haga otra mudanza de terrenos, previo giro en redondo hacia la derecha. Y al inicio de la tercera y última estrofa (« fuga ») la pareja debe ocupar sus terrenos iniciales tras haber realizado el último trueque. En esta parte, la más jugosa y alegre, las palmas baten con fuerza y los bailarines « escobillan » el suelo con los pies. El remate de los últimos versos del Tondero coincide con una vuelta en redondo (hacia la derecha) de ambos bailarines, vuelta completa y final que culmina con un encuentro frente a

LA MARINERA

Por ser su coreografía similar a la del Tondero (pareja mixta en baile suelto, de galanteo) con parecidos emplazamientos, desplazamiento y « golpe de frente » final. Y por ser igual su ejecución musical (cantores acompañados de guitarras, con ritmo de cajón y palmas) no describiremos detalladamente el baile y canto de la Marinera. Sólo acotaremos que, tras sus tres estrofas estructurales, cuyos sendos finales repiten los versos (« amarre ») que marcan las vueltas a la derecha en redondo y las mudanzas de terreno, la Marinera tiene un agregado de « Resbalosa y Fuga » cuya negritud se acentúa en la coreografía de repetidas « ombligadas » simbólicas, así como en el canto, cuya antifonía de solista y coro es tan africana como el ritmo de palmas.

El « cajón » que la ritma, es un paralelepípedo a manera de tambor xilofónico, caja de madera que quizás tenga antecedentes en el « kinguyo » y « n'goma » africanos, o proceda directamente del « mpongüe » o « katá » del Congo. El mismo pañuelo, que enarbolan los bailarines de Marinera, figura en las danzas de ombligada afrobrasileras como aporte africano, y en las morigeradas versiones de « yuka » cubana, con el pañuelo se señala el « golpe ».

De las « danzas de ombligada » de innegable origen africano, subsisten en la Marinera peruana los emplazamientos, desplazamientos, « careos » y « golpe de frente » final. Además de las letrillas, cuyos versos piden a la mujer « que se dé » y al hombre el « golpe » que « le da »:

Mamita, mi señorita,
¡samba, que la da!
¡Que le daba, samba, que le daba!...

CONCLUSIONES

No son muchas las danzas del folklore peruano que trasuntan clara africanía. Entre las más importantes podríamos citar el « festejo », el « son de los diablos » y el « alcatraz »; siguiendo en orden de méritos el « zapateo », el « agua'e nieve » y el « panalivio ». Pero aun tengo en estudio comparativo su equivalencia con ciertas danzas africanas sudanesas, guineas o bantú.

Estas investigaciones se dificultan por la reciente proliferación de grupos « académicos » y « profesionales » que mixtifican nuestras danzas en función del turismo, la televisión y la « boîte », que les demandan el exotismo espectacular del gran « show ».

Otro aspecto que estamos investigando son las múltiples danzas andinas, llamadas « Negritos », « Negrerías » y « Morenadas », las que se dan en casi toda nuestra serranía, en alturas que van de los 2 000 a los 4 000 metros sobre el nivel del mar. Los danzarines son indios y lucen máscaras que caricaturizan al negro. Prueba de que en esos lugares y a esas alturas hubo elemento negro en la Colonia.

Hemos escogido LA MARINERA para nuestra ponencia a este Coloquio, por ser el Baile Nacional del Perú, porque su ámbito de dispersión abarca el Altiplano y Cono Sur del Continente, y porque estamos seguros de su origen africano.